

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

JUSTICE ET RELATIVITÉ DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE  
DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

MÉMOIRE DE MAÎTRISE  
MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES (3436)

MARIE-PIERRE JACQUES

FÉVRIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je désire remercier en tout premier lieu mon directeur de maîtrise, professeur au département des études littéraires, directeur du programme de maîtrise et de doctorat, et complice, Jean-François Chassay, qui m'a encouragée à poursuivre dans la voie du thème que j'avais choisi malgré la complexité de ce dernier. Sa confiance, son intérêt sincère et ses exigences justes ont été une motivation extraordinaire pour moi. Ses lectures attentives et ses remarques pertinentes m'ont été d'un grand secours du début jusqu'à la toute fin.

Je veux également remercier Yves Lévesque, un ami lecteur, qui est arrivé au bon moment, qui a agi comme un *kairos* inespéré en m'offrant son regard sur les trois premiers chapitres pendant que je terminais le quatrième.

Merci à Pierre Lévesque qui le premier m'a mise sur la piste de Friedrich Dürrenmatt en me faisant lire au cégep *La Visite de la vieille dame*.

Merci à Odette Fortin, qui, encore une fois, au bon moment, m'a offert le petit livre parfait dont j'ai fait l'objet de ce travail : *La Panne* ; et avec qui j'ai eu de nombreuses discussions passionnantes sur le sujet mais également sur d'autres.

Merci au personnel du Centre Dürrenmatt, à Neuchâtel de m'avoir si gentiment accueillie, d'avoir pris le temps de discuter, de m'avoir permis de rêvasser tout l'après-midi sur la terrasse (avec vue sur le lac) de l'ancienne demeure de l'auteur.

Enfin, à titre personnel, je voudrais remercier les personnes suivantes qui m'ont offert du réconfort technique et affectif, à un moment ou à un autre, alors que je peinais pour venir à bout de l'aventure du mémoire : Cathie Belley, Claire Jacques, Justine et Rachel Jacques-Gagnon, Carole Damphousse, Jacques Lanctôt, Jean-Philippe Bergeron, Normand Gagnon et le capitaine Bob.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |    |
|---|----|
| REMERCIEMENTS.....  | ii |
| RÉSUMÉ.....   | v  |
| INTRODUCTION.....   | 1  |
| CHAPITRE I  |    |
| LE DISCOURS DE JUSTICE.....   | 5  |
| 1.1 Le discours.....  | 6  |
| 1.2 Le discours de justice et l'argumentation.....                          | 11 |
| 1.3 Trois types de discours en justice.....                                 | 14 |
| 1.3.1 La rhétorique judiciaire et <i>La Panne</i> .....                     | 17 |
| 1.3.2 La rhétorique philosophique et <i>Le Soupçon</i> .....                | 25 |
| 1.3.3 La rhétorique littéraire et <i>Justice</i> .....                      | 31 |
| CHAPITRE II   |    |
| LA RELATIVITÉ DE LA JUSTICE ET SES REPRÉSENTATIONS                          |    |
| NARRATIVES.....   | 38 |
| 2.1 La vérité au cœur du pré-langage.....                                   | 39 |
| 2.1.1 Le mythe dürrenmattien : <i>La Guerre dans l'hiver tibétain</i> ..... | 42 |
| 2.1.2 Le labyrinthe.....  | 43 |
| 2.1.3 La caverne.....   | 44 |
| 2.1.4 L'homme, animal malade.....   | 48 |
| 2.2 Droit naturel et entropie.....  | 53 |
| 2.2.1 Loi des hommes sans l'institution : contre un État justicier.....     | 54 |
| 2.2.2 Métaphore du chaos : l'entropie des États.....                        | 59 |
| 2.2.3 Droit naturel et dignité humaine.....                                 | 63 |
| CHAPITRE III  |    |
| FACTEURS DE LA RELATIVITÉ DE LA JUSTICE.....                                | 69 |
| 3.1 La notion de <i>kairos</i> .....  | 71 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.1.1 Langage et subversion : l'esprit des anciens sophistes..... | 73  |
| 3.1.2 Moments de l'argumentation.....                             | 87  |
| 3.1.3 Le hasard, un autre champ du possible.....                  | 98  |
| CHAPITRE IV   |     |
| JUSTICE ET ÉTHIQUE.....   | 107 |
| 4.1 Langage et moralité.....                                      | 108 |
| 4.2 Constat d'impuissance.....                                    | 114 |
| 4.3 Éthique individuelle : la liberté à double sens.....          | 118 |
| CONCLUSION.....   |     |
| BIBLIOGRAPHIE.....  | 126 |

## RÉSUMÉ

Toute société est fondée sur des règles de différentes natures. Les lois édictées en sont un exemple éloquent. Ces conventions auxquelles se soumettent d'une manière générale les citoyens ont été érigées dans le but de former un groupe où l'idée de bien commun est souveraine. Or, dans la réalité, le respect de certains commandements n'aboutit pas nécessairement à l'intérêt de la communauté. Le concept de justice construit à partir de ces règles tient donc jusqu'à ce que les hommes contestent l'autorité de ces dernières. Conscients des imperfections du système judiciaire et des injustices qu'il peut créer, plusieurs écrivains ont ainsi questionné les règles du «jeu» du droit et plus particulièrement des tribunaux. Friedrich Dürrenmatt s'interroge lui aussi sur le bien-fondé des lois et procédures qui régissent nos sociétés occidentales. Il change dans ses récits les normes qui entourent habituellement le déroulement d'un procès ou les frontières traditionnelles du travail juridique sans que l'effet de vraisemblance ne soit affecté: il prend le pari d'affirmer que le droit est une construction au même titre que le sont ses narrations, que le droit est à sa manière une fiction à laquelle on peut croire ou ne pas croire.

L'originalité de Dürrenmatt réside dans deux aspects de sa démarche. D'abord, il centre sa réflexion sur la rhétorique juridique, sur le pouvoir du discours. Il situe en effet le pouvoir légal dans l'art d'argumenter et de se justifier bien plus qu'au sein des institutions. Il montre ainsi que le discours est capable de rendre vraisemblable un mensonge et de persuader à tort une majorité d'individus. Le droit, par la voie du discours qui interprète les règles, devient une fiction. Par ailleurs, il distingue de la rhétorique proprement juridique les rhétoriques philosophique et littéraire qui développent une pensée différente autour de la justice. Il décortique donc trois types de rhétoriques et les confronte, de sorte qu'une multitude de vérités contradictoires émerge. Ce faisant, il relativise la responsabilité qu'on peut attribuer spontanément aux règles elles-mêmes. Il n'y a plus de justice immanente représentée par la loi ou un dieu, il n'y a qu'une justice humaine, profondément divisée et relative.

Le mémoire analyse dans un premier temps l'articulation des discours sur la justice mis en relation par Dürrenmatt. Il circonscrit ensuite à l'aide de mythes dont l'auteur s'inspire et de sa conception du droit naturel une critique sociale singulière. Les facteurs de la relativité de la justice sont étudiés plus attentivement au chapitre trois. Enfin, la vision éthique de l'écrivain considérée succinctement clôt le travail.

## MOTS-CLÉS

Justice, relativité, rhétorique, moralité, fiction, droit, philosophie.

## INTRODUCTION

Né en 1921 à Konolfingen, dans le canton de Berne en Suisse, Friedrich Dürrenmatt étudie en lettres et en philosophie alors qu'éclate la Seconde Guerre mondiale à laquelle refuse de participer son pays. Malgré la neutralité diplomatique de la Suisse dans ce conflit mondial dont Dürrenmatt dira plus tard qu'elle cachait une collaboration monétaire et matérielle pernicieuse, le jeune adulte est contraint au service militaire obligatoire. Déjà subversif à cet âge, il est perçu comme un agitateur par les autorités et réussit malicieusement à se faire transférer de section comme il le raconte dans son ouvrage *La Mise en œuvres*, un essai consacré à sa vie et à son écriture :

Pour faire la preuve de ma myopie, j'eus l'idée de saluer, dans la cour de la caserne, les facteurs plutôt que les officiers. Les médecins, après un conseil de révision, me versèrent dans le service auxiliaire. Ils prétendirent que c'était à cause de mes yeux. En réalité, l'armée était bien contente de se débarrasser de moi. Dans le service auxiliaire, je ferais moins de dégâts moraux.<sup>1</sup>

L'homme — dont la notoriété publique débuta par un scandale lors de la présentation de sa pièce de théâtre *Les Fous de Dieu* et se poursuivit en grande partie grâce à sa carrière de dramaturge — est hanté par son expérience exogène de la guerre qu'il passera sa vie à vouloir intérioriser par le biais de l'approfondissement de connaissances et par la création. «La Guerre dans l'hiver tibétain», qui constitue la première partie de son autobiographie littéraire, est une matière à écriture qui est demeurée longtemps inachevée (le texte est paru pour la première fois en 1981), où la préoccupation antérieure de Dürrenmatt fondée sur la possibilité de voir apparaître la Troisième Guerre mondiale est enfin mise en œuvre. L'écrivain révèle donc seulement à la fin de sa vie, dans une narration débridée, où des genres différents se côtoient (journal, parabole, texte argumentatif), l'objet d'une obsession qu'on avait pu

---

<sup>1</sup> Friedrich Dürrenmatt, *La Mise en œuvres*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1989, p. 61. Les références à cet ouvrage seront dorénavant désignées par le sigle *MO*, suivi de la page, entre parenthèses, dans le corps du texte.

néanmoins deviner dans ses œuvres précédentes : le thème de la guerre avec les nombreuses injustices qu'elle engendre. «C'est [...] ma première tentative de m'intégrer dans la réalité d'où nous étions exclus, mon pays et moi-même, et de m'y intégrer par le truchement d'une non-réalité que j'aurais créée» (*MO*, p. 64.), affirme l'auteur au sujet de ce texte révélateur des sources de son questionnement personnel.

L'écrivain intègre dans sa dramaturgie et dans son œuvre romanesque plusieurs métaphores guerrières qui témoignent de son inquiétude fondamentale, de son sempiternel doute quant à la possibilité, tant pour l'individu que pour le monde, d'atteindre une certaine justice. Les exemples réels de la Deuxième Guerre mondiale et de la position idéologique adoptée par son pays, évacués de ses textes de fiction, le sont au profit d'intérêts liés à la connaissance théorique et à des drames humains qui vont grâce à elle, croyons-nous, «déboucher dans l'universel<sup>2</sup>».

Il est vrai que nous aurions pu puiser dans le répertoire théâtral de l'auteur tous les éléments nécessaires à la démonstration que nous proposons dans ce travail, axé sur le concept de justice et la relativité de celui-ci, indissociable de celui de vérité. Si notre choix, par ailleurs subjectif, s'est arrêté sur trois romans policiers — *La Panne*, *Le Soupçon* et *Justice* —, dont nous avons fait notre corpus<sup>3</sup>, c'est que nous y avons vu d'emblée les caractéristiques du thème qui nous est cher, «la multiplicité invraisemblable des sens que l'on attache à cette notion, et [...] la confusion extraordinaire qui est provoquée par son usage<sup>4</sup>». Les romans de Dürrenmatt vont au-delà du simple aménagement d'un dilemme judiciaire. Plus que ses pièces de théâtre, à notre avis, ils véhiculent la densité de la pensée du narrateur et élaborent des thèses qui éclairent la dimension du *pathos* dont est plus particulièrement imprégnée son œuvre dramatique. Que sont la rhétorique, la liberté, l'éthique ? Les romans de l'auteur suisse abordent ces questions et tentent certaines réponses. Ils introduisent à tout le moins des notions de droit, de philosophie, de littérature et établissent des rapprochements avec certaines

---

<sup>2</sup> Friedrich Dürrenmatt, *La Panne*, Paris, Albin Michel, coll. Le Livre de poche, 1958, p. 13. Les références à cet ouvrage seront dorénavant désignées par le sigle *P*, suivi de la page, entre parenthèses, dans le corps du texte.

<sup>3</sup> Nous défions par ce choix la logique de l'auteur et des éditeurs qui ont présenté et publié les romans *La Panne*, *Le Juge et son bourreau* et *Le Soupçon* comme une trilogie. Nous avons en l'occurrence préféré *Justice* à l'intrigue du *Juge et son bourreau*, pour ses nombreuses références à l'opposition fiction-réalité qui alimente notre réflexion au cours de ce mémoire.

<sup>4</sup> Chaim Perelman, *Éthique et droit*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990, p. 19.



sciences : mathématiques (loi des probabilités) [...] et cosmologie (big-bang), dans le dessein d'illustrer le réseau complexe dont est tissé le *logos* de la Justice.

Notre travail consistera donc à décortiquer la somme imposante de savoirs mis en jeu par Dürrenmatt dans ses romans. Le premier chapitre, consacré au langage permettant la transmission de ces derniers, évaluera la nature du discours de justice institué par l'écrivain et l'importance que prend l'argumentation au sein des procès humains qu'il dépeint. Notre analyse se limitera à trois spécificités rhétoriques que nous avons décelées dans ses œuvres de fiction. L'étude de *La Panne* nous fera considérer la justice sous l'angle du discours judiciaire. Avec *Le Soupçon*, nous prendrons conscience qu'elle est ontologiquement liée à l'homme, qu'elle définit son savoir-être philosophique. En abordant le roman *Justice* nous découvrons que la conception que nourrit l'écrivain autour du thème ciblé emprunte plusieurs éléments à la rhétorique littéraire.

Le deuxième chapitre sera l'occasion pour nous d'examiner deux phénomènes représentés par l'auteur dans ses narrations : le problème de la vérité que nous questionnerons à partir de sa fascination pour les mythes et le droit naturel dont il fait pratiquement sa loi esthétique, qui conditionne toutes ses intrigues. Ce faisant, nous apporterons la preuve que, dans l'esprit de Dürrenmatt, la justice est profondément relative. En ce sens, sa vision n'est absolument pas dogmatique, elle est tout à fait moderne, un miroir du chaos métaphysique dans lequel l'homme est confiné.

Mais l'ambiguïté morale qui en découle, saura-t-on la saisir dans ses causes précises ? L'écrivain identifie certains facteurs qui ont une incidence sur la relativité de la justice. Nous observerons dans le troisième chapitre le rôle que joue le langage, les subversions dont il est capable et que les philosophes lui ont reproché en définissant le concept de sophistique, avant de regarder le temps, le moment où l'argumentation a lieu (le *kairos*), comme un possible coefficient du renversement de situation, du fatum, de la catastrophe. Le hasard, qui intervient également dans les contextes narratifs de l'écrivain, sera considéré par nos soins comme un élément probant de la chaîne inépuisable de causes qui entraînent le balancier entre la justice et l'injustice.

Nous tenterons brièvement, en dernier lieu, de faire ressortir, d'un point de vue moral et non légal, l'optique de Dürrenmatt, devant la problématique de la relativité. Son constat d'impuissance, lié en grande partie à sa compréhension polyphonique du monde, à sa faculté de nuancer tout conflit qui est porté à son attention, laissera-t-il

entrevoir les pistes d'une éthique personnelle véritable, d'une rigueur morale singulière?  
C'est ce que nous allons découvrir.

## CHAPITRE I

### LE DISCOURS DE JUSTICE

Si l'on ne prend pas le risque de la fiction,  
le chemin de la connaissance reste impraticable.  
DÜRRENMATT, *La Mise en œuvres*, p. 153.

L'inconscient de chacun d'entre nous est tout imprégné de l'idée de justice et de sa valeur morale approximative. Mais la justice est un concept dense qui demande à être mesuré à plusieurs égards lorsqu'il est question de son efficacité ou de son impuissance à faire régner la paix et l'harmonie entre les hommes. Le discours de justice que nous voulons extirper de l'œuvre dürrenmattienne, afin d'en comprendre la nature et le fonctionnement, est empreint de cette fascination qu'entretient l'auteur pour le drame humain et des pensées qui absorbent ses personnages au sujet du juste et de l'injuste, de ce qui les fonde et les annihile. C'est au cœur des situations narratives et de la dialectique de leurs agents que nous chercherons d'abord une certaine définition de ce qu'elle représente pour l'écrivain. L'idée de justice, intimement liée à la parole, aux revendications, aux justifications, à l'argumentation se trouve contenue dans les textes de Dürrenmatt mais nous devons également observer ses dérivés philosophiques pour mieux la saisir. Si la justice est un langage, que pouvons-nous apprendre à propos de ce langage ? De quoi est composé le discours de justice et que véhicule-t-il ? Par quel type de savoir est-il le mieux défendu : le droit, la philosophie, la littérature ?

## 1.1 Le discours

Comment Dürrenmatt conçoit-il de manière générale le discours ? Ici, il ne s'agit pas du texte social ou encore de celui de justice mais de l'opération du langage sur les êtres humains au sens large. L'écrivain maniant lui-même cet espace réservé à l'expression d'une parole, qu'elle soit écrite ou orale, narration ou dialogue, a déjà considéré son ouvrage, ce qu'il implique et scruté ses nombreux possibles. Il a voulu décortiquer son art, s'amuser à nommer ses composantes que sont la rhétorique, l'esthétique et l'argumentation et entrevoir ses enjeux. Bien qu'il ne définisse pas clairement, dans ce que nous avons lu de lui, ce qu'il entend par *discours*, nous pouvons envisager quelque interprétation à partir, entre autres, des révélations qu'il fait au sujet de son écriture et de ses sources d'inspiration dans *La Mise en œuvres*.

Se défendant bien de présenter une biographie avec ce texte, il insiste sur l'importance de la matière qui forge son œuvre discursive. Une note du traducteur précise que le terme «*Stoffe*», employé seul dans le titre en allemand, signifie littéralement «matières» ou «matériaux», et que c'est uniquement pour donner au titre le sens complet que le mot évoque dans la langue originale qu'il a préféré «la mise en œuvres», choix qui par ailleurs conserve la référence implicite à une construction<sup>1</sup>. Dürrenmatt annonce d'entrée de jeu son intention d'écrire l'histoire de ses matières, sortes de bases psychiques sur lesquelles repose son labeur d'inventeur, de code de références personnel :

Néanmoins j'écris sur moi. Pas sur l'histoire de ma vie : sur l'histoire de mes "matières" romanesques. Je suis écrivain. C'est donc dans ces matières que ma pensée s'exprime, quand bien même, évidemment, ma pensée ne se limite pas à elles. Il reste évident qu'elles sont le résultat de ma pensée, les miroirs diversement taillés dans lesquels se reflète ma pensée, donc ma vie. (*MO*, p. 11.)

---

<sup>1</sup> Nous verrons plus loin combien compte l'organisation de la matière.

La définition du mot *matière* au Petit Robert nous apprend que le sens philosophique du terme est le «fond indéterminé de l'être que la forme organise». C'est peut-être la définition qui caractérise le mieux l'ouvrage que Dürrenmatt entreprend dans ses romans et qui consiste à modeler ses matières, à les façonner :

[...] je fais partie de ces serruriers et de ces constructeurs qui peinent pour venir à bout de leurs inspirations, parce que leurs inspirations se mettent sans cesse en travers de leurs concepts, et même de leurs aveux. Je suis de ces écrivains qui, loin de venir de la langue, s'efforcent avec peine vers la langue. Non parce que leur langue ne serait pas à la hauteur de leurs matières : ce sont leurs matières qui, prenant naissance hors de la langue, ne lui sont pas égales. Elles appartiennent au monde de l'image, de la vision, du prélangage ; elles ne sont pas encore pensées avec exactitude. Ce ne sont pas mes pensées qui contraignent mes images, mais l'inverse. (*MO*, p. 12-13.)

Quoique l'auteur attribue aux matières une valeur incontestable, il convient que leur organisation autour d'une idée, d'un concept, comme celui de la Justice par exemple, nécessite un travail vers la langue, vers l'expression du discours. Car les mots, au même titre que les faits ou la matière brute contenue dans une image, un rêve ou encore un mythe, dans leur isolement, n'apportent rien, comportent des limites que l'auteur souhaite largement dépasser. Hermann Broch illustre bien la nécessité d'allier la matière, les images et le mouvement, la construction. Son explication se base sur le processus que connaît le rêveur qu'il compare à celui dont devrait s'inspirer le créateur :

[...] abstraction faite de toute infrastructure théorique, nous savons que le rêve emprunte ses éléments absolument à l'expérience et réunit dans un nouvel assemblage des fragments d'expérience ou, comme nous avons dit, des vocables de réalités, selon une syntaxe et une logique qui lui sont propres. Dans le rêve, ces vocables sont en majorité sous forme d'images, dans la création littéraire ils sont transposés dans le médium de la langue. Mais ce sont des vocables de réalités qui constituent le matériel, le seul matériel possible de la création littéraire et, comme le rêve, la création littéraire, dans une logique

nouvelle et particulière et, nous pouvons maintenant le dire également, dans une logique et une syntaxe subjectives, obtient de l'assemblage de ses vocables la fidélité au réel, la valeur symbolique de son domaine autonome. En d'autres termes : sur les vocables de réalités de l'écrivain, le rêveur, n'a pas d'influence, ou seulement une influence très faible : ils font partie de la sphère objective, ils sont la part de reportage que recèle tout rêve et toute création littéraire. La sphère subjective en revanche, dans laquelle le rêveur peut agir à sa guise et agit toujours à sa guise, c'est la syntaxe dans laquelle il incorpore les vocables de réalités.<sup>2</sup>

À l'intérieur de ses romans, Dürrenmatt fait intervenir plusieurs vocables de réalités sur le crime, sur ses antécédents (l'intention, le mobile) et ses conséquences (culpabilité, innocence). L'assemblage complexe d'idées contraires sur la justice, de dialogues ambigus est déroutant. C'est un peu, nous dit l'auteur, comme dans un labyrinthe où la multiplicité de significations rencontrées a plus de valeur que chacune des significations isolées:

Me voilà contraint, comme jadis, de représenter un monde du non-sens, dans lequel on cherche un sens qui n'existe pas, quand bien même le monde ne saurait survivre sans lui; un monde comparable à mes dessins d'autrefois: surchargé d'images qui s'engendrent les unes les autres; pourvu de fonds qui ne cessent d'ouvrir sur des doubles fonds, pour masquer leur absence de sens; c'est ainsi que j'avais agrandi mon labyrinthe personnel aux dimensions de l'univers. Ce labyrinthe universel est demeuré. Non seulement il a survécu à la Seconde Guerre mondiale, mais encore il a multiplié ses méandres. Il est demeuré pour moi, un motif fondamental. (*MO*, p. 67.)

L'image ou encore le thème du labyrinthe pour Dürrenmatt est un mythe qui sert son écriture et d'où il soutire des éléments pour exprimer le foisonnement, l'enfermement, la recherche d'un fil conducteur (Ariane), un miroir, un matériau de

---

<sup>2</sup> Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1966, p. 233.

représentation de l'univers<sup>3</sup>. Mais ce «motif», ce moule, ne saurait être le seul à exprimer le chaos dans lequel l'auteur situe le monde. Il le voit aussi à travers Kafka, Platon, Nietzsche et d'autres auteurs<sup>4</sup>. Il observe l'œuvre de peintres aimés, comme Dürer par exemple, et toutes ces informations s'accumulent lentement pour former des espaces, des mosaïques dans sa pensée qui se reflètent ensuite dans ses propres œuvres par le biais du discours qu'il emploie : «Ce qui nous fait penser et écrire, c'est tout un arrière-plan sans lequel rien n'a lieu. Mais cet arrière-plan, comme celui d'un paysage, révèle plusieurs horizons successifs.» (*MO*, p. 51.)

On peut donc penser que Dürrenmatt conçoit le discours comme un amalgame de ces motifs issus du prélangage qui reviennent sans cesse hanter l'homme et de la forme qu'on leur donne ensuite, de leur arrangement. Il n'est pas étranger non plus que ce soit le terme *motif* qui ait été choisi dans les circonstances pour signifier le thème, le *topos*, l'image récurrente. Lorsque Dürrenmatt dit à propos du labyrinthe qu'il est un «motif fondamental» (*MO*, p. 67.) pour lui, il justifie l'obsession qui l'anime. Il fait état de son mobile d'écriture, car *motif* trouve sa base latine dans le mot *motivus* qui signifie *mobile, intention*.<sup>5</sup>

Ce faisant, il établit que le discours puise quelque source à la passion humaine dont les mouvements sont parfois inaltérables, du moins fortement ressentis. Plusieurs philosophes se sont questionnés sur la notion de passion, le *pathos*, qui

---

<sup>3</sup> Le procédé d'écriture que constitue l'enquête policière abondamment utilisé par Dürrenmatt reprend les éléments essentiels du mythe du Minotaure : l'homme, coupable du péché originel, est enfermé par les lois (couloirs enchevêtrés) d'une société dense (labyrinthe) où l'injustice règne malgré la présence du fil d'Ariane (qui, selon Bachelard, signifie la raison qui enrayer la peur et nous permet de plonger au cœur de notre propre mystère). Dürrenmatt superpose l'image de la justice à celle d'un labyrinthe comme il associait dans ses textes de jeunesse l'image d'une ville au chaos, à un genre de labyrinthe faisant office de rite de passage. Voir *La ville et autres proses de jeunesse*, Lausanne, Ex Libris, 1974.

<sup>4</sup> Concernant les lectures de Dürrenmatt, mentionnons aussi Hegel, Kant, Aristote, Spinoza, Schelling, Schiller, *Les voyages de Gulliver*, le *Faust* de Goethe et des volumes de droit tels *Le meurtre et la peine de mort* (Holtzendorff), *Système actuel du droit romain* (Savigny) et *Pratique de l'interrogatoire* (Ernst-David Hölle). Dürrenmatt fait également mention de quelques mythes célèbres à part celui du labyrinthe dont celui de la caverne de Platon, d'Atlas portant le monde sur ses épaules, de Lazare, d'Édipe, de la Tour de Babel ou encore de celui des écuries d'Augias (12 travaux d'Hercule).

<sup>5</sup> Dürrenmatt emprunte le terme *motif* qui signifie *mobile* au vocabulaire judiciaire, s'identifiant peut-être lui-même à cet homme pécheur de naissance qui doit se justifier au monde.

intervient dans chaque discours. Michel Meyer, qui retrace les différentes conceptions de ces derniers dans son ouvrage *Le philosophe et les passions*, présente une définition qui se rapproche de la passion au sens où nous croyons que Dürrenmatt l'entend dans ses narrations :

[...] la passion est autre chose qu'une radicalité émotionnelle ou un soubassement à la sociabilité. Elle est surtout sensibilité, avant que d'être amoralité, ou, pire, immoralité. Elle est le signe de la contingence en l'homme, c'est-à-dire de tout ce qu'il cherche à dominer. Lieu de convergence de la temporalité et de la réversion de toute vérité en son contraire, la passion inquiète, déstabilise, désoriente, en reproduisant l'incertitude du monde et du cours des choses. Elle est en réalité l'*Autre* en nous, sans lequel nous ne sommes pas mais avec lequel il est difficile et dangereux d'être. La passion est bien le mot de tous les risques comme celui des infinies promesses. Et s'il y a indiscutablement choix moral qui s'y trouve impliqué, cela tient à ce qu'elle ouvre des chemins contradictoires, des alternatives. Si passion et morale sont depuis toujours étroitement associées, il ne faut pas perdre de vue qu'à l'origine, le *pathos* est avant tout cette conscience sensible, irréfléchie, qui nous plonge dans les flots de la vie et qui nous pousse à en fuir les dangers comme à en rechercher les plaisirs. La passion est alors autant ce qui nous attache au monde que ce qui peut nous arracher à ses périls en nous les signalant. La passion nous engloutit dans une réversibilité toujours possible de l'existence, en en modifiant le cours et par là, elle nous en fait mesurer les gouffres, les illusions. À la fois signal d'alarme et danger, elle est l'alternative même qui renvoie à toute alternative existentielle possible.<sup>6</sup>

Les motifs et les mots, composantes du discours, mêlés à la passion du narrateur, doivent donc entrer en relation, interagir, se bousculer pour véritablement faire émerger un sens qui dépasserait la somme de signifiés épars. Lorsque des formules sont créées, des ensembles formés, le discours apparaît, une virtualité se dessine. Puis plusieurs discours naissent, petits ensembles séparés de mots, d'idées, de motifs dans un même chaos romanesque. Dürrenmatt intègre intentionnellement des arguments imparfaits, contradictoires, et les confronte dans le cadre d'enquêtes policières qui

---

<sup>6</sup> Michel Meyer, *Le philosophe et les passions*, Paris, Le Livre de poche, coll. Biblio / Essais, 1993, p. 17.



jonglent avec le bien et le mal sans qu'il y ait toujours une frontière bien distincte entre les deux, où chaque énoncé prononcé comme une vérité peut être contrecarré par le suivant. Rares en effet sont les discours parfaitement logiques et empreints d'une moralité exemplaire. Certains d'entre eux possèdent à la fois des incongruités logiques et une parfaite cohérence éthique. D'autres sont magnifiquement développés au niveau de la logique mais témoignent d'une moralité douteuse, voire diabolique dans certains cas. C'est l'aspect baroque de l'argumentation des personnages qui semble d'abord fasciner Dürrenmatt. Que peuvent bien vouloir signifier ces discours rassemblés sous le thème de la justice que nous présente l'auteur dans ses romans ?

## 1.2 Le discours de justice et l'argumentation

Dans un premier temps, il s'agit surtout d'observer le discours de justice comme une construction, en prenant soin de vérifier la solidité des liens qui unissent ses grands ensembles rhétoriques, sans égard à la perfectibilité des discours que ces groupes génèrent à leur tour. Dans le cadre de ce chapitre, ce ne sont pas tant les techniques du style et de la persuasion qui nous intéressent que la perspective singulière qu'adopte l'auteur en abordant la justice par le biais d'une réflexion générale sur l'argumentation.

Dürrenmatt affirme dans *La Mise en œuvres* que «pour [lui] la justice et l'injustice appartiennent tout simplement à l'esthétique» (MO, p. 99.). C'est que la justice dans les faits crée parfois l'injustice. Comme le vieil adage qui dit que la liberté des uns doit s'arrêter là où celle des autres commence, nous savons bien que la justice, dans nos sociétés, est d'abord envisagée par rapport à soi et qu'elle est soumise à plusieurs interprétations divergentes. L'espace pour la rhétorique est alors ouvert à toutes les propositions. Bien évidemment, la conception du bien commun qui fonde les lois et droits civiques est généralement acceptée de tous. C'est un principe

de base dont l'application s'est cependant heurtée à l'ampleur des échecs avec les Grandes Guerres notamment et les conflits armés récents. Le principe n'empêche donc pas les inégalités qui persistent et mettent en doute sa valeur. La réalité des hommes dépasse la fiction qu'a instaurée le principe social de justice. Le cas par cas remplace désormais les théories du contrat social et de l'utilitarisme. Dans ce contexte, il n'est plus rare de côtoyer quelqu'un qui s'est substitué au juge pour se faire lui-même justice. Il devient de plus en plus fréquent d'entendre un individu justifier dans un discours convenu ses écarts à la loi, voire ses crimes sans que cela n'entraîne de répression sociale ni même de réelle controverse.

Nous sommes à une époque où la justice échappe à l'État. Dürrenmatt fait ce constat dans la première partie — qui constitue davantage un avant-propos à nos yeux — de son récit *La Panne* :

Nous ne vivons plus sous la crainte d'un Dieu, d'une Justice immanente, d'un Fatum, comme dans la Cinquième Symphonie ; non ! plus rien de tout cela ne nous menace. Pour nous, ce sont des accidents de circulation, les barrages rompus par suite d'une imperfection technique, l'exploration d'une usine atomique où tel garçon de laboratoire peut avoir eu un instant de distraction ; voire le fonctionnement défectueux du rhéostat des couveuses artificielles. C'est dans ce monde hanté seulement par la panne, dans un monde où il ne peut plus rien arriver sinon des pannes, que nous avançons désormais, avec des panneaux-réclame tout au long de ses routes : «Chaussures Bally» — «Studebaker» — «Ice-cream», et les petits monuments de pierre dressés, ici ou là, à la mémoire des accidentés. Et dans ce monde, il ne reste plus guère que quelques rares histoires encore possibles, où perce encore timidement un semblant de réalité humaine à travers l'anonyme visage de quelqu'un, parce que parfois encore la malchance, sans le vouloir, va déboucher dans l'universel, une justice et sa sanction se manifestent, et peut-être la grâce aussi, qui sait ? (Nous soulignons, *P*, p. 12-13.)

La justice se loge au sein de «quelques rares histoires encore possibles» et non plus au sein d'institutions reconnues. N'est-ce pas là attribuer à la fiction un grand rôle ? Réduire les concepts du juste et de l'injuste à leur potentiel de représentation,

est-ce pertinent ? Les discours qui intègrent et renvoient d'une manière créative l'idée de justice l'emportent-ils sur l'absolu du *logos* impliqué ? Sans affirmer tout à fait que la justice puisse n'être qu'une question d'application rhétorique, Dürrenmatt évalue quand même cette hypothèse. L'auteur insiste sur le fait que la justice et l'injustice sont d'abord une question de point de vue, donc d'argumentation, de rhétorique générale où «chacun défendra une conception de la justice qui lui donne raison et met son adversaire en mauvaise posture<sup>7</sup>».

L'art de l'argumentation, dans ce contexte de droit naturel, de création individuelle, constitue la ressource principale, la faculté à développer, de l'homme qui veut lui-même se faire justice :

C'est en face de valeurs et de normes multiples, d'autorités imparfaites, que se manifeste l'intérêt du raisonnement pratique. C'est alors, dans un pluralisme des valeurs, que prend toute son importance la dialectique, entendue dans son sens aristotélicien, comme technique de la discussion, comme capacité d'objecter et de critiquer, de réfuter et de justifier, à l'intérieur d'un système ouvert, inachevé, susceptible de se préciser et de se compléter au cours même de la discussion.<sup>8</sup>

Pourquoi le discours littéraire porteur de ces «rares histoires encore possibles» serait-il plus apte que les autres types d'expression de la pensée à rendre compte de la justice et de l'injustice humaines, à témoigner, c'est ce que nous voulons découvrir. Mais d'abord examinons les principaux types de discours utilisés par l'écrivain.

---

<sup>7</sup> Chaïm Perelman, *Éthique et droit*, op. cit., p. 19.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 338-339.

### 1.3 Trois types de discours en justice

Dürrenmatt établit, peut-être sans le vouloir, une distinction entre les types de discours qui entourent la justice. Il divise le *logos* relatif à la justice en trois catégories discursives : le judiciaire, le philosophique et le littéraire. Dans chacun des récits étudiés, la présence des trois types de rhétorique est indéniable et les personnages le soulignent à l'occasion dans leurs interventions.

Pourtant, les genres se confondent. C'est un peu comme en mathématiques lorsque deux ensembles se rencontrent pour former un sous-ensemble. Imaginons le discours relatif à la justice représenté par trois sphères rhétoriques — judiciaire, philosophique et littéraire — ayant leur unicité propre mais formant un sous-ensemble commun. L'espace commun à ces trois sphères semble être celui qu'a visité Dürrenmatt. Un espace de rhétorique parfois confus où les langages spécifiques s'entremêlent et où les caractéristiques de chacune des sphères favorisent proportionnellement une meilleure compréhension de la justice. Les sphères regardées séparément nous enseignent donc leurs spécificités dans un premier temps et nous permettent de mieux comprendre par la suite les zones tampon, où sont réunis, pêle-mêle, les éléments communs aux trois champs du savoir.

Le discours littéraire peut-il englober les autres ensembles ? Ceux du discours judiciaire et du discours philosophique plus particulièrement ? C'est la question que pose indirectement Dürrenmatt en affirmant que la justice se trouve dans «quelques rares histoires encore possibles». Le fait qu'un récit de fiction puisse intégrer tous les discours, par le biais de personnages autonomes sur le plan de leur langage, est-il suffisant pour proclamer que la littérature a le pouvoir de se retrouver à la place du *tout* qui contient les autres sphères rhétoriques ? Les romans de Dürrenmatt pourraient en être la preuve. Pourtant, nous doutons de cette hypothèse. Le dénominateur commun à tous ces ensembles étant le discours relatif à la justice, il nous semble plus probable que chacune des rhétoriques ait participé également aux

intrigues. Sans renier le fait que le mode d'expression de l'auteur soit littéraire, et qu'il voue une admiration à cet art auquel il attribue la faculté de faire émerger une certaine «grâce», il nous apparaît plus logique que l'auteur se soit inspiré des trois rhétoriques sans privilégier l'une ou l'autre, tout en étant conscient que son témoignage était de nature littéraire et donc capable de transmettre, dans leur globalité, les aléas du monde de la justice. Car si effectivement la littérature englobait tous les discours possibles sur la justice, la philosophie pourrait à son tour s'emparer de la littérature, s'approprier ses vertus, l'utiliser comme le fait Platon lorsqu'il s'appuie sur des allégories, des paraboles ou des métaphores pour étayer son propos, peaufiner ses démonstrations. On pourrait alors attribuer à la philosophie le statut de science humaine contenant le droit, une forme administrative qui servirait ses principes, et la littérature, une forme semblable à elle mais poussée à son extrême en fiction.

La philosophie, on le sait, n'est pas seulement un véhicule d'expression, elle contient un savoir qui lui est propre. Sa tâche d'examiner l'être et ce qui le détermine, «l'origine de l'univers, de la mort, de la vie, de l'évolution, de la nature, de la vérité, de la liberté, du sens du Soi et de l'Autre<sup>9</sup>» ne lui est pas pour autant exclusive. N'est-ce pas aussi ce que tente de faire la littérature dans un langage quelque peu différent, qui s'accomplit plus librement et qui ne doit pas obéissance aux procédés démonstratifs, souvent arides, qui caractérisent les textes philosophiques?

Hiérarchiser les sciences de l'esprit, de toute façon, est une manie typiquement moderne. Les diverses disciplines instaurées constituaient auparavant un *tout* à l'intérieur duquel l'homme pensant naviguait avec aisance. Le réflexe d'opposer la littérature à la philosophie sous prétexte de leurs divergences de forme quoiqu'il ait existé avant notre siècle n'a pas toujours été :

---

<sup>9</sup> Michel Meyer, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Le Livre de poche, coll. Biblio / Essais, 1997, p. 7.

[...] le partage disciplinaire qui instaure une certaine hiérarchie des savoirs est, du moins pour ce qui est de la France, tout à fait récent (il a moins de 150 ans), et, comme tout phénomène historique, il est relatif, provisoire peut-être, en tout cas tout sauf «naturel». Et de fait, si l'on en revient aux textes eux-mêmes, pris indépendamment de leur appartenance présumée à tel ou tel régime discursif, le clivage qui oppose les textes dits «philosophiques» et les textes dits «littéraires» apparaît bien artificiel (c'est une construction historique qui s'est essentialisée). Il se pourrait ainsi que littérature et philosophie, envisagées au niveau de leurs productions concrètes, soit en dehors de toute perspective essentialiste, entretiennent des relations plus intimes et plus complexes qu'il n'y paraît d'abord, si on les prend comme des entités constituées et figées.<sup>10</sup>

Seul le droit semble un monde réellement à part, qui ne puise pas couramment au sein de la littérature ou de la philosophie quoique ses fondements y soient attachés. Probablement à cause de son caractère codifié, de sa nature systémique, peu de place est laissée aux autres domaines de la connaissance en son enceinte :

Le droit occupe une position intermédiaire. Il constitue par lui-même une source de réponses, et le débat est institutionnalisé. N'est pas avocat ni juge qui veut ; de plus, la procédure codifie le processus de questionnement. Les questions y sont plus problématiques que dans l'éloge funèbre ou la conversation : il s'agit de savoir *si* l'accusé est coupable, *de quoi* il est coupable, et *en vertu de quoi* il l'est. Un triple mouvement : le *si* renvoie du fait au sujet, le *ce que* à l'attribution et à la dernière question, le *en vertu de quoi*, à la norme qui justifie la réponse même ; voire qu'il y ait question.<sup>11</sup>

Malgré le fait que le discours juridique possède également un espace où la narrativité est possible, il serait erroné d'affirmer que le droit contient tout l'ouvrage des philosophes et des écrivains tant son champ est spécifique, et ce, même si des représentants du monde judiciaire visitent, d'une façon sporadique, ces deux autres

---

<sup>10</sup> Philippe Sabot, *Philosophie et littérature / Approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Philosophies, 2002, p. 8.

<sup>11</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, Paris, Le Livre de poche, Biblio / Essais, 1994, p. 32.

univers. Car le monde judiciaire possède ses règles propres et les contourner pouvant toujours se faire, on ne peut les ignorer ni les remplacer grossièrement par d'autres qui seraient d'une nature totalement différente, littéraire ou philosophique par exemple, à moins bien sûr qu'un principe supérieur du droit le permette, ce qui arrive à l'occasion comme nous le verrons un peu plus loin.

Quoi qu'il en soit, Dürrenmatt jongle avec ces trois disciplines humaines sans véritable constance : tantôt pour les rapprocher et faire des liens entre elles, tantôt pour exacerber leurs oppositions. Une chose est claire cependant : la littérature est son véhicule de prédilection pour parler de justice et ce, malgré le fait qu'elle ne soit pas présentée par nos soins comme étant omnisciente. C'est en considérant comment, dans les romans de l'auteur, s'inscrivent les discours issus de ces trois domaines de la pensée que nous pourrions davantage comprendre l'interaction et l'importance de ces sous-ensembles rhétoriques que constituent les discours judiciaire, philosophique et littéraire en regard de la justice.

### 1.3.1 La rhétorique judiciaire et *La Panne*

Le discours de nature judiciaire apparaît de façon évidente dans l'architecture du roman *La Panne*. La situation initiale présente des juges à la retraite qui s'amusent à recréer un tribunal en session. Bien que l'initiative des retraités soit d'origine ludique — ils veulent passer du bon temps en compagnie de leur invité, Alfredo Traps, victime d'une panne d'essence et recueilli chez eux pour la soirée et la nuit, qui tiendra le rôle de l'accusé —, ils suivent néanmoins plusieurs règles de droit. Leur jeu est inspiré de la réalité propre au droit qui sanctionne le crime. Le procès se déroule sous l'office d'un procureur, d'un juge, d'un avocat de la défense, les circonstances d'un meurtre sont établies dans les faits et l'intention prouvée, la culpabilité de Traps est résolue avec les aveux mêmes de l'accusé (quoi qu'ils aient été arrachés d'une

façon peu conventionnelle et contraire aux traditions judiciaires — mais nous y reviendrons). Notons également que le vocabulaire utilisé par les juges est sans contredit issu du domaine juridique :

Puis ce fut un long débat entre l'accusation et la défense, une dispute acharnée de si et de mais, d'or et de donc, moitié comique, moitié sérieuse, à laquelle Traps ne comprit pas grand-chose, ignorant ce qu'ils disputaient quant au fond. Tout cela tournait autour du mot «*dolus*», et son acception juridique échappait à l'agent général. (*P*, p. 67.)

Les notions de base relatives au droit pénal apparaissent en effet dans le discours des juges de façon explicite : le *dolus* étant la mauvaise pensée qui inspire un acte ou l'omission d'un acte, l'intention, la *mens rea*. À la veille de la condamnation, le procureur résume la situation ainsi : «Notre ami Alfredo n'a pas agi *dolo indirecto* et il ne s'agit point ici d'une mort occasionnelle survenue de façon imprévue. Il est coupable *dolo malo*, et la préméditation déjà nettement établie par les faits, ressortira plus particulièrement et démonstrativement...» (*P*, p. 101.), avant d'ajouter que «pour avoir été perpétré de manière toute psychologique, le meurtre n'en est pas moins un meurtre, bien que, du strict point de vue légal, nous ne puissions rien retenir de plus qu'un adultère» (*Ibid.*).

Conscients des limites du droit à punir un homme qui n'a pas tué de sa propre main, qui n'a pas commis le crime même si l'homme est mort indirectement par sa faute, les juges admettent que légalement ils ne peuvent attribuer la responsabilité de la mort de Gygax à Traps. Car il ne suffit pas en droit de prouver l'intention. Effectivement Alfredo Traps avoue que son *dolus* était *malo* plutôt qu'*indirecto*, que son intention était clairement mauvaise. Mais encore faut-il que, dans les faits, Traps ait agi directement pour provoquer la mort de son patron, ce qui n'est pas le cas. Son tort tient dans le fait qu'il a révélé sa relation avec la femme de Gygax à une tierce personne, sachant toutefois que la rumeur se rendrait à lui et qu'elle pourrait le tuer



tant il était faible du cœur, ce qui se produisit. Le lien de causalité entre l'attitude de Traps et la mort de son patron peut être perceptible, mais l'autopsie prouvera également que Gygax n'avait pas le cœur solide et le Code pénal prévoit que l'homicide ne peut être causé par une influence sur l'esprit seulement ; il doit y avoir eu infraction, présence d'un acte prohibé par la loi. D'une façon générale en droit, l'*actus reus*, c'est-à-dire les faits causant la mort, et la *mens rea*, l'intention de celui qui a causé la mort, doivent s'accompagner, être concomitants, ce qui ne se produit pas dans le cas de Traps.

Les juges retraités rendront donc coupable l'accusé du point de vue non pas de la Loi, mais d'un point de vue esthétique et moral dont ils se justifient avec éloquence, et ce, même si le processus, la mise en scène, qui a conduit à la condamnation est de nature juridique. Ils adoptent simplement un autre registre, une rhétorique différente, davantage empruntée à la philosophie pour légitimer leur décision :

Gratitude que j'exprime d'autant plus volontiers que nous avons affaire, messieurs, à un crime qui touche à la perfection : un superbe assassinat. Je dis superbe ; et si son aimable auteur inclinait, comme il est possible, à ne voir dans ce jugement que cynisme pur, qu'il se détrompe ! Rien n'est plus loin de moi, en effet, que cette pétulance estudiantine ; c'est au contraire à un double point de vue que son acte mérite son titre : philosophiquement parlant et par sa virtuosité technique. Car vous devez comprendre, cher Alfredo, mon ami, que les hommes réunis autour de cette table se sont défaits du préjugé regardant le crime avec horreur, comme quelque chose de laid en soi, et la Justice comme quelque chose de beau, au contraire (disons plutôt quelque chose d'horriblement beau !) ; non ! pour nous c'est la beauté, et jusque dans le crime même, qui fonde la Justice et la rend possible avant tout. Voilà donc pour l'aspect philosophique. (*P*, p. 76-77.)

Cette condamnation philosophique n'est d'ailleurs pas la seule entorse qu'ils font, en toute connaissance de cause, aux procédures judiciaires habituelles et légales: la présomption de culpabilité au début du récit, la présence du bourreau, le contexte du souper et l'ivrognerie glorifiée, la peine de mort rétablie, l'interrogatoire

subtilement mené sans que l'accusé ne s'en aperçoive, tous ces éléments constituent des irrégularités grossières au monde judiciaire, qui néanmoins contribuent à éclairer la rhétorique du droit à l'intérieur du récit.

Les fictions que se sont permis les juges dans l'établissement des règles du jeu entourant le procès sont-elle l'expression d'un ludisme associé à la littérature ? Serait-ce par cette voie que la dimension littéraire est amenée et qui fait dire à Alfredo Traps : «On croirait vivre un conte !<sup>12</sup>» (*P*, p. 50.) ? Oui et non. Oui, parce qu'il est évident que changer les règles est possible grâce au jeu, à l'aspect ludique de la rencontre. Mais non également, car le droit use de fictions et peut lui aussi modifier ses propres règles en cours d'exercice. Attribuée généralement à la littérature, la faculté de créer des fictions paraît ne pas s'appliquer au domaine du droit. Pourtant les lois, les concepts de liberté et de responsabilité appellent certains paradoxes que le discours du droit n'a pu contourner autrement qu'en comblant les vides juridiques de fictions, de doctrines parfois irréalistes et de jurisprudences contestables. Perelman, soucieux de rétablir la nature de ces échappatoires que le langage et la rationalité permettent, se penche sur l'écart entre les présomptions juridiques et leur fondement légal, évalue leur pertinence.

«Contrairement au savant ou au philosophe, le juriste doit faire une place à des fictions<sup>13</sup>», affirme-t-il. Le juriste est en effet confronté à des situations où, dans l'intérêt de la Justice, il doit assimiler la fiction à son ouvrage. Pensons à la présomption d'innocence par exemple. N'est-ce pas une convention abstraite ? Nous savons en vérité que certains criminels seraient plus vite attrapés et des crimes évités

---

<sup>12</sup> Dans le roman *Le Soupçon*, un passage semblable souligne l'importance du conte aux yeux de Dürrenmatt. Le commissaire demande à Blatter, un chauffeur, de lui apporter dans sa chambre d'hôpital *Les Voyages de Gulliver*. Surpris, Blatter s'exclame : «Cette histoire de géants et de nains ?» À quoi répond le commissaire : «Je m'intéresse aussi aux contes, tu vois Blatter.» Friedrich Dürrenmatt, «Le Soupçon», dans *Romans*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 203. Les références à cet ouvrage seront dorénavant désignées par le sigle *S*, suivi de la page, entre parenthèses, dans le corps du texte.

<sup>13</sup> Chaïm Perelman, *Le raisonnable et le déraisonnable en droit / Au delà du positivisme juridique*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1984, p. 99.

si le fardeau de la preuve n'incombait pas au procureur de l'État mais plutôt à l'accusé. Pourtant, la présomption d'innocence est un principe fondamental du droit auquel tient une majorité d'États en Occident, ce qui en fait une présomption dite légale :

Les présomptions légales sont souvent de même nature que celles qui seraient admises dans la vie extra-juridique ; la loi, notamment, règle souvent ce qu'elle considère comme normal. Cependant l'origine de ces présomptions juridiques importe peu : il est vraisemblable que la présomption d'innocence de l'accusé, en matière pénale, provient de ce que l'on craint les conséquences sociales et morales d'une autre convention et non de ce que le droit ait adopté une présomption de sens commun liée au normal.<sup>14</sup>

Dans le dessein d'éviter les conséquences malheureuses de certaines situations, le droit se prévaut de la fiction, de préceptes généraux qui font office de règle collective de base et qui se justifient par leur intention bienveillante et égalitaire. La présomption d'innocence n'en demeure pas moins une fiction en ce sens qu'elle transforme la réalité :

[...] il faut bien admettre que, tout présumé innocent qu'il soit, il est présumé moins innocent que l'ensemble des autres citoyens, et que le juge d'instruction ne l'aurait point retenu si quelques probabilités ne jouaient dans le sens de sa culpabilité. La présomption, ici, s'écarte du probable : pour une raison d'équité supérieure, qui est inhérente au respect de l'homme, elle maintient sa protection même sur celui que les faits semblent accabler.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000, p. 138.

<sup>15</sup> Jean Rivero, «Fictions en droit public français», dans *Les Présomptions et les fictions en droit*, Bruxelles, Bruylant, coll. Travaux du Centre national de recherches de logique, sous la dir. de Chaïm Perelman et Paul Foriers, 1974, p. 110.

La présomption voulant que «nul n'ignore la loi» est issue de la même nécessité de placer tous les sujets sur un pied d'égalité, d'un souci d'uniformisation, afin d'éliminer les risques d'erreurs judiciaires. N'est-il pas vrai que la plupart des juristes éprouvent des difficultés eux-mêmes et avec raison à tout connaître de la loi ? Le profane est d'autant plus sujet à ignorer l'existence de telle ou telle disposition, d'un ou plusieurs règlements, bref à ne connaître ni la nature ni la portée de la loi, sauf bien sûr dans les cas notoires comme celui du meurtre. Or qu'advierait-il si la défense pouvait constamment plaider l'ignorance de la loi ? Nous assisterions sans doute à un vaste théâtre organisé où les fausses larmes et la cupidité feinte des accusés tromperaient le jury y voyant l'objet d'un doute raisonnable. Alfredo Traps qui ne connaît rien à la loi ni ne s'intéresse aux choses de l'esprit aurait été absout automatiquement. Ainsi la présomption de connaissance pour tous de la loi agit comme régulateur d'une certaine justice.

On verra aussi d'autres types de fictions apparaître, différentes de celles des présomptions. Dans un souci d'équité, on donnera par exemple au juge le pouvoir d'interprétation. Aristote le premier y consent dans *Éthique de Nicomaque* :

Lorsque la loi s'exprime pour la généralité des cas, et que postérieurement il se produit quelque chose qui contrarie ces dispositions générales, il est normal de combler la lacune laissée par le législateur et de corriger l'omission imputable au fait même qu'il s'exprimait en général. Le législateur lui-même, s'il était présent, y consentirait et, s'il eût prévu la chose, eût introduit des précisions dans la loi.<sup>16</sup>

C'est une mécanique du droit que les juges de *La Panne* ont bien compris et dont ils profitent à la fin du récit alors que la condamnation tombe. Car non seulement les juges détiennent un pouvoir d'interprétation mais ils ne peuvent refuser de juger une cause «sous prétexte du silence, de l'obscurité ou de l'insuffisance de la loi. Le juge

---

<sup>16</sup> Aristote, *Éthique de Nicomaque*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 146-147.

doit dire le droit, même s'il ne peut motiver sa décision par le rappel d'une loi indiscutée et dont tous les termes sont clairs.<sup>17</sup>». Ne pouvant condamner Alfredo Traps selon les règles du droit, les juges le feront en s'appuyant sur les aveux de l'accusé, une démonstration philosophique et en dernier lieu, la reconnaissance formelle de l'accusé quant à sa culpabilité.

Le pouvoir d'interprétation du juge est donc en quelque sorte une fiction du système judiciaire mise en place pour assurer la pérennité du droit. Mais si le droit est constitué de présomptions, de fictions et de notions à contenu variable (comme le sont celles de «bonne mœurs», d'«ordre public», de «bonne foi» et d'«équité»<sup>18</sup>), comment pouvons-nous espérer qu'il enrayer les injustices avec justesse et rigueur?

«Le droit n'est pas une science certaine<sup>19</sup>», nous dit Michel Villey en introduction de l'ouvrage *Droit, morale et philosophie*. Il faut donc cesser d'envisager le droit comme étant figé, sans souplesse, de le voir détenteur d'une vérité suprême alors qu'il accueille des positions diamétralement opposées afin de mieux juger chaque situation portée à son attention. Le droit est davantage lié à l'art de l'argumentation qu'à la vérité absolue :

[...] la doctrine de M. Perelman a mis en parfaite évidence que la solution juridique sort de disputes, de controverses, de luttes entre argumentations rivales ; qu'elle émane plus que de raisonnements déductifs, de confrontations dialectiques, au sens aristotélicien du mot ; qu'une bonne partie de l'art du droit relève de la rhétorique. Et certes ce type de raisonnement essentiel à l'art juridique aboutit à des conclusions moins certaines et d'une «vérité» elle-même plus problématique, que ceux des sciences dites exactes.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Chaïm Perelman, *Droit, morale et philosophie*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, Bibliothèque de philosophie du droit, 1976, p. 19.

<sup>18</sup> Jean-François Perrin, «Comment le juge suisse détermine-t-il les notions à contenu variable ?» dans *Les notions à contenu variable en droit*, Bruxelles, Bruylant, coll. Travaux du Centre national de recherches de logique, 1984, p. 202.

<sup>19</sup> Michel Villey, préface de *Droit, morale et philosophie*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>20</sup> Michel Villey, *Ibid.*, p. 3.

Dürrenmatt joue sur les perceptions en présentant le droit comme une véritable fiction dans *La Panne*. Il confond le lecteur en associant au droit des caractères propres à la fiction ou à la littérature alors que dans les faits, ces caractères définissent également le droit dans une certaine mesure. Inversement, il le confond en instituant dans le jeu une réalité judiciaire menaçante, quand le simple jeu n'aurait certainement pas suscité l'effroi et la peur que peut faire surgir la loi dans nos consciences.

Mais la division qu'il opère entre le judiciaire, le philosophique et le littéraire à l'intérieur du roman *La Panne* n'agit pas uniquement au niveau de l'intrigue. On peut la relever ailleurs, par le biais du discours des personnages particulièrement. La rhétorique propre à ces champs du savoir paraît intéresser Dürrenmatt à un tel point qu'on rencontre dans le récit des personnages qui font la différence entre ces types de discours, qui précisent lorsqu'ils interviennent dans le récit de quel type de rhétorique ils se revendiquent et à quelles lois tacites ils doivent répondre.

C'est ainsi qu'on assiste à l'affirmation d'attentes formulées par Alfredo Traps par rapport à la forme que doit prendre le discours juridique selon lui : «Je vous prie de m'excuser, messieurs, dit-il gaiement. Je m'étais imaginé que le jeu se ferait avec plus de solennité, plus de formes, plus d'emphase : quelque chose qui ressemblerait plus, en somme, à une session des tribunaux.» (*P*, p. 51.) Quoi que néophyte en la matière, Alfredo sait d'instinct que certaines règles de procédure n'ont pas été appliquées lors de son procès et le signifie à ses hôtes qui déclinent habilement la réplique en rappelant à l'invité que tout cela n'est qu'un «jeu», qu'ils sont à la retraite et qu'ils sont «quittes désormais de cet appareil embarrassant et fastidieux dont s'encombrent toujours [les] tribunaux officiels» (*P*, p. 52.).

Les juges tergiversent sur deux registres rhétoriques: le droit et la fiction (sans compter qu'ils vont emprunter également à la philosophie<sup>21</sup>). Plusieurs

---

<sup>21</sup> Les juges réfléchissent au cours du récit d'une manière philosophique aux notions de culpabilité et de justice, mais l'aspect philosophique du roman *La Panne* se trouve plus précisément dans cette ambivalence entre le droit et le jeu, la fiction qui déstabilise l'accusé, lui fait prendre conscience de sa

caractéristiques du droit et de la fiction se trouvent réunies dans cette joie d'argumenter et le discours de Dürrenmatt est construit de telle sorte qu'il oscille constamment entre la légèreté du jeu et l'aspect sérieux d'une condamnation possible. Car si Traps s'amuse de voir les juges contourner les règles du droit, il est aussi amené à considérer la menace judiciaire qui le guette. Lors d'une discussion avec son avocat, l'accusé est prévenu des grands dangers de la rhétorique. Lorsqu'il s'agit de se défendre lors d'un procès, il ne faut pas s'incriminer en étant trop loquace :

Puis il conclut leur entretien en lui recommandant de faire désormais attention à chaque mot qu'il allait dire, de peser bien chaque parole et de ne surtout pas se laisser aller à bavarder à tort et à travers. «Sinon, vous allez vous retrouver soudain avec une lourde condamnation aux travaux forcés, sans qu'on n'y puisse rien !» (*P*, p. 35.)

### 1.3.2 La rhétorique philosophique et *Le Soupçon*

Mais il n'y a pas qu'en droit que la rhétorique s'avère dangereuse. Pour le prouver, Dürrenmatt sort du contexte judiciaire qui rend la rhétorique aussi solennelle que fataliste, pour pénétrer dans l'univers philosophique d'un grand criminel dont les effets néfastes sont moins visibles de prime abord.

Dans *Le Soupçon*, l'argumentation du bourreau criminel et l'exposé de son assistante qui échappent tous deux à l'encadrement d'un procès nous font réaliser combien la justification simple, cet acte rhétorique qui vise à rendre acceptable devant l'Autre une idée ou un fait, est susceptible de défendre, voire de glorifier les pires atrocités. Emmenberger, médecin et ancien criminel de guerre nazi, pratique des opérations sans narcose chez ses patients atteints d'une maladie incurable. Sa clinique

---

faute et finalement le pousse à se suicider. Cet aspect sera davantage développé dans les chapitres deux et trois.



privée empoche héritages et legs de toutes sortes provenant des clients désespérés voyant dans le procédé unique et peu orthodoxe du médecin le seul moyen de garder un espoir d'échapper à la mort. Pendant la guerre, Emmenberger infligeait pareilles tortures à ses prisonniers. Tous sont morts au bout de souffrances atroces, mais tous avaient donné préalablement leur consentement.

Le médecin se justifie dans un premier temps de ses actes par le consentement qu'il obtient de ses victimes. Puis il peaufine sa justification en intégrant à son discours des notions de philosophie. La pensée matérialiste qu'il expose au commissaire Baerlach est fondée sur la croyance en la matière plutôt qu'en l'homme éphémère, ce qui, à ses yeux, l'affranchit de ses crimes :

Je ne suis qu'un moment qui passe, mais quel moment ! Égal en intensité au monde prodigieux de la matière, puissant de toute son énergie formidable, et sans plus de justification qu'elle. Dans les cris que la torture arrache aux bouches gémissantes, au fond des regards vitreux sur lesquels je me penche, dans la palpitation et la défaite des blanches chairs sous mes couteaux, oui, je trouve et je vois, comme dans un miroir, mon triomphe et ma liberté. (S, p. 302.)

La justification du médecin s'organise de façon à ce que, en dernier lieu, soit admise la suprématie du principe de liberté individuelle. Son argumentation commence par nier toute vie spirituelle humaine, et la justice et même la liberté, pour pouvoir affirmer qu'«il n'y a pas d'autre liberté que celle qu'on s'arroe soi-même : la liberté qu'on prend» (S, p. 301.). Emmenberger va jusqu'à attribuer un courage à l'homme qui agit par dépit et qui commet le crime par nihilisme :

On ne peut arriver plus haut, tenir une position plus forte : prendre possession de ce principe d'Archimède, c'est la conquête suprême de l'homme ici-bas, son unique raison dans ce monde de déraison, le seul sens du non-sens, dans le mystère de la matière morte qui enfante perpétuellement, telle une immense charogne, la vie et la mort au-delà d'elle-même. (S, p. 304.)



Son assistante, la doctoresse Marlok, adopte un raisonnement semblable. Victime elle-même de la déportation de milliers de communistes et de Juifs dans les camps de concentration sous le régime nazi, sa foi est ébranlée par l'expérience des camps et la trahison des siens. Récupérée par Emmenberger dont elle devient l'amante et la complice, elle s'est débarrassée de ses espoirs vaincus en se construisant une philosophie de l'existence et de son travail au quotidien digne des enseignements de son maître :

Il est absurde de se révolter et de vouloir se battre pour un monde meilleur. L'homme lui-même aspire à son enfer, l'attire par ses vœux, l'aménage dans ses pensées, en ouvre les portes par ses actes. Partout la même chose, à Stotthof ou ici, au Sonnenstein ; partout c'est la même horrible mélodie dont les sinistres accords montent de la profondeur des abîmes de l'âme humaine. Aussi bien que le camp, là-bas près de Dantzig, a été l'enfer des juifs, l'enfer des chrétiens et l'enfer des communistes, la clinique que voici, dans votre brave et bonne ville de Zurich, est l'enfer des riches. (*S*, p. 273.)

L'atrocité peut-elle justifier l'atrocité? L'injustice, le crime ? La logique de la doctoresse le veut. Elle explique dans cet ordre d'idées au commissaire pourquoi l'enfer des riches doit exister et elle le fait en défendant les pauvres dont la mort est souvent indigne :

Car c'est une chose que la mort des pauvres, et une autre chose que celle des riches et des puissants : tout un monde les sépare, qui est précisément le sanglant univers où se perpétue la tragi-comédie entre le faible et le fort. Le pauvre meurt comme il a vécu, pauvrement, sur un vieux sac dans quelque cave, peut-être sur un matelas en lambeaux s'il a plus de chance, ou alors vidé de son sang sur un quelconque champ d'honneur pour mettre les choses au mieux. Le riche a une mort différente. Il a vécu dans le luxe, et c'est dans le luxe qu'il va mourir ; il est cultivé et il frappe dans ses mains au moment de crever : approchez, les amis, applaudissez, la représentation est achevée ! La vie aura été une pose, la mort ne sera qu'un mot, les funérailles une réclame publicitaire, car tout n'est qu'une affaire. C'est ça ! (*S*, p. 275-276.)

Qu'Emmenberger opère sans narcose cette bande de riches vieillards ne l'effraie guère, elle y voit au contraire un juste retour des choses. Sa position idéologique est cependant quelque peu différente de la logique du prédateur adoptée par le médecin en ce qu'elle prend sa source dans une victimisation alors que le bourreau, lui, amoureux du pouvoir, établit une distance idéologique vis-à-vis de la morale, sciemment, dans le but d'exclure l'Autre.

Michel Meyer dans *Questions de rhétorique* fournit un exemple pertinent à propos de la logique du prédateur : «Ce n'est pas la haine du Juif ou de l'homme de gauche que signifie le message fasciste, c'est "excluons pour mieux prendre conscience de ce qui nous unit".<sup>22</sup>» En ce sens, la doctoresse s'unit aux opprimés tandis que le médecin bourreau exclue l'Autre sans pour autant s'identifier à un groupe si ce n'est à la matière, ce qui le rend encore plus redoutable.

Conscient du danger de la rhétorique, Michel Meyer, en fin analyste, s'interroge à l'égard du pouvoir de cette dernière :

Cet usage ambivalent de la rhétorique existe depuis toujours, et nous n'y échappons pas. La question est simple : sert-elle à démasquer les artifices de langage, les fausses pensées, ou au contraire est-elle l'instrument démoniaque qui les instaure, pour mieux envoûter ceux qu'elle trompe?<sup>23</sup>

La rhétorique, qu'elle soit encadrée par une institution judiciaire ou sous-tendue par une idéologie qui tire son origine de la philosophie peut bifurquer et devenir dangereuse mais elle peut également éclairer les abus. C'est précisément ce qui la rend intéressante, lui confère son caractère vivant. Il faut, pour en prévenir les déraillements, l'observer avec méfiance et toujours conserver ce petit soupçon à son égard comme le ferait un bon criminaliste, nous dit Dürrenmatt :

Le criminaliste a pour premier devoir de mettre le réel en question [...] Sur ce point, nous devons procéder exactement comme les philosophes qui

<sup>22</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, op. cit., p. 127.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 8.

Le criminaliste a pour premier devoir de mettre le réel en question [...] Sur ce point, nous devons procéder exactement comme les philosophes qui commencent toujours par le doute, paraît-il, avant de se livrer à leurs merveilleuses spéculations sur l'art de mourir ou sur la vie après la mort. (*S*, p. 230.)

Le lien que Dürrenmatt ose proposer entre le criminaliste et le philosophe, nous le connaissons bien, est de l'ordre de la rationalité. Le doute cartésien apporte certainement au spécialiste du droit, au criminaliste en l'occurrence, une rigueur dans l'établissement de la preuve. Mais aussitôt fait, ce lien avec la philosophie est nuancé par la nécessité pour le criminaliste d'imaginer — faculté liée à la fiction, au discours littéraire — les possibilités les plus invraisemblables, de nourrir des soupçons, parfois loufoques, parfois plausibles, afin d'établir un jour la vérité pour que justice soit faite. Car mettre en question le réel et imaginer ne sont pas la même chose. «Tu pourras constater que notre art tient un peu de la mathématique et beaucoup de l'imagination» (*S*, p. 228.) dit le commissaire à Hungertobel avec qui il discute de son soupçon concernant le médecin Emmenberger. L'action de mettre en doute le réel relève plus des mathématiques où des données abstraites sont situées, retournées, confrontées puis analysées selon la logique. Pour imaginer, il faut savoir créer de nouvelles données, inventer, puis lier ces éléments, certains fictifs, certains fondés, avec intuition, pour en faire un nouvel objet d'étude pour le philosophe. Entendons-nous bien : il est clair que le philosophe peut être créatif en regardant le réel avec suspicion, mais il peut aussi bien ne pas l'être. La faculté d'imaginer, elle, ne peut être comprise sans la fiction, même si elle puise dans les connaissances réelles de l'individu qui la possède. C'est que le philosophe prétend faire son art de la rationalité alors que l'écrivain défend son œuvre sans être attaché à cette obligation de tout raisonner.

Ainsi le justicier souhaitable, qui prend le plus souvent le visage du commissaire ou de l'enquêteur, parfois l'appellation de criminaliste, chez Dürrenmatt, possède les attributs à la fois du juriste, du philosophe et de l'écrivain. N'étant pas directement lié

à l'appareil judiciaire, ni au monde des lettres ou de la philosophie, le personnage de l'enquêteur peut marcher sur toutes les avenues et agit avec les forces de chacune des sphères du savoir qui déterminent la justice. Mais il n'est pas au bout de ses peines. Doubter et imaginer : cela constitue les premiers pas. Ensuite il faut encore douter. L'enquête du commissaire Baerlach débute par un soupçon qu'il nourrit à l'égard d'un médecin criminel de guerre sévissant toujours par le biais de ses activités médicales illicites dans une petite clinique privée en Suisse et sur lequel il bâtit une argumentation invraisemblable pour le commun des mortels. Malgré l'invraisemblance de sa thèse, il parvient à faire la preuve de la logique et de la solidité de son raisonnement. La vraisemblance, officiellement requise en droit, ne l'est heureusement pas en cours d'enquête, car, si elle l'était, nombre d'affaires se verraient affublées de la désignation «non classée». Au contraire, vérifier la validité de chaque thèse avant le procès est pour l'enquêteur un mot d'ordre : «[...] je suis professionnellement tenu, par contre, de fouiller un peu la plus invraisemblable des deux hypothèses, de voir ce qu'il peut y avoir de vraisemblable, de probable dans cette direction.» (S, p. 231.) La liberté d'observer les thèses les plus farfelues conduit parfois l'enquêteur à la vérité. En triant les faits, les intuitions, pour parvenir à la vérité, l'enquêteur découvre que la vraisemblance n'est pas un gage infaillible de succès dans l'élaboration d'un rapport d'enquête, que la réalité est parfois plus invraisemblable que la fiction et vice-versa. D'où l'importance du doute cartésien dont l'enquêteur et le philosophe font leur labeur quotidien. L'écrivain, quant à lui, n'aspire pas à la vérité coûte que coûte. Il n'est pas guidé par un principe qui orienterait son écriture exclusivement vers les choses vraies, le mensonge participant grandement à sa création. L'enquêteur, quelque peu écrivain au début de sa démarche, alors que germent en lui des soupçons, que s'insinuent des fictions, doit donc s'inspirer également du travail du philosophe et du juriste pour honorer sa vocation de justice où la vérité est, là, jugée fondamentale.

### 1.3.3 La rhétorique littéraire et *Justice*

Alors que le commissaire Baerlach du roman *Le Soupçon* réussit au péril de sa vie à apporter les preuves validant une thèse de type judiciaire qui était au départ invraisemblable, l'avocat engagé comme enquêteur dans *Justice* lutte contre l'invraisemblance de la quête à laquelle il s'est soumis et pour laquelle il reçoit une rémunération. Il se trouve empêtré dans une situation où il n'a pas choisi la thèse à défendre parmi toutes celles possibles et où celle qu'on lui impose est dérisoire à ses yeux tant elle fait appel à la fiction.

Dans ce roman, Isaak Kohler, un député zurichois coupable d'avoir tiré à bout portant sur Winter, un professeur d'université, est condamné à vingt ans de réclusion. De sa prison, il réclame la visite de Spät, un avocat fauché qu'il embauche dans le but que ce dernier produise un rapport établissant son innocence :

- Il s'agit pour vous d'étudier mon cas dans l'hypothèse où je n'aurais pas été le meurtrier.
- Je ne comprends pas.
- Vous bâtirez une fiction. Voilà tout.<sup>24</sup>

La requête est sans ambiguïté. Le député zurichois ne nie pas son crime, il exige de l'avocat qu'il crée une fiction autour de ce dernier, qu'il détourne le réel afin de mieux en saisir les contours, de mieux en apprécier les nuances. Aussi l'invite-t-il à ne pas s'attarder aux éléments concrets de l'enquête précédente qui l'ont conduit à l'intérieur de cette maison de retraite, mais bien aux aspects obscurs de son histoire oubliés par ses prédécesseurs, et même, de les imaginer au besoin :

---

<sup>24</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Justice*, Paris, Julliard / L'Âge d'Homme, 1986, p. 63. Les références à cet ouvrage seront dorénavant désignées par le sigle *J*, suivi de la page, entre parenthèses, dans le corps du texte.

Votre enquête ne doit pas porter sur la réalité. [...] Vous devez examiner l'un des possibles qui se cachent derrière la réalité. Voyez-vous, mon cher, la réalité, nous la connaissons. C'est à cause d'elle que je suis ici et que je tresse des corbeilles. Mais le possible, nous le connaissons si mal. Cela se comprend : le possible est presque infini, tandis que le réel est strictement délimité. Le réel, c'est toujours un possible unique, élu dans une multitude. Un cas particulier du possible. C'est pourquoi la pensée peut l'aborder de diverses manières. Pénétrer dans le possible, c'est modifier notre regard sur le réel. (*J*, p. 63.)

Mais le rapport judiciaire écrit au jour le jour par l'avocat fauché, où le réel prend une autre dimension, devient rapidement un journal où la vérité est plus importante que la commande et où l'exercice demandé, examiner l'hypothèse où le député zurichois serait innocent, constitue une source de questionnements moraux. Est-ce juste de débattre d'une hypothèse dont on sait qu'elle est fausse se demande l'avocat ? Obsédé par la vérité qui prend une ampleur disproportionnée dans sa quête, il ne se résigne pas à la fiction pure et simple : «Pour les besoins de mon enquête, je bâtis un Kohler innocent, donc fictif, et je mets au jour certains faits restés dans l'ombre. Mais pour le reste, c'est la vérité que je veux écrire, c'est à la vérité que je veux m'en tenir.» (*J*, p. 143.) Prêt à mourir pour l'obtenir, il prétend écrire le rapport non plus pour l'argent mais pour prouver au monde entier la culpabilité de Kohler, avec comme preuve ultime de sa bonne foi et à défaut de preuves en lien avec ce qu'il avance, son suicide planifié<sup>25</sup>.

Néanmoins la fiction lui ouvre de nouveaux horizons. En modifiant son regard sur le réel par obligation, l'avocat Spät réalise un certain nombre de choses. La thèse insensée qu'il doit soutenir lui permet en effet d'appréhender le réel d'une façon différente, de se débarrasser d'œillères que la raison impose à l'homme de loi. C'est

---

<sup>25</sup> Le récit comporte de nombreuses ellipses dans le temps et des retours en arrière fréquents. Il faut savoir que l'avocat Spät, narrateur des deux premières parties du récit (la troisième et dernière étant prise en charge par un éditeur qui découvre le manuscrit de Spät), écrit son rapport après les événements. Grâce à son enquête, il y eut réouverture du dossier du député Isaac Kohler, nouveau procès et acquittement de ce dernier en raison de doutes raisonnables concernant le témoignage des témoins oculaires. L'avocat, qui croit à la culpabilité de l'accusé, se sent responsable contre son gré de l'acquittement et veut tout faire pour rétablir la vérité, prouver la culpabilité de Kohler.

d'ailleurs le propre du discours littéraire de permettre à l'homme de s'ouvrir à d'autres réalités. La fiction possède le pouvoir, parce qu'elle ne prétend pas à la vérité, d'amadouer les consciences les plus sceptiques, de les préparer doucement à la véracité d'une réalité invraisemblable. En droit, on attribue à la fiction cette faculté de favoriser le passage de l'esprit entre l'invraisemblable et le vraisemblable : «Le mensonge aide à passer un cap difficile, à habituer l'esprit des juges et des justiciables à une idée nouvelle.<sup>26</sup>» On reconnaît donc à cette parole une fonction pédagogique : «Nous pouvons dire que, en principe, la fiction est un procédé technique d'assimilation des rapports sociaux différents afin d'aboutir à la même solution pratique.<sup>27</sup>» En ce sens, l'affirmation de Dürrenmatt en exergue du chapitre résume bien l'apport de la littérature en regard de la connaissance que nous pouvons acquérir de la justice : «Si l'on ne prend pas le risque de la fiction, le chemin de la connaissance reste impraticable.» (MO, p. 153.)

La fiction est la grande défricheuse du chemin de la connaissance. C'est la fonction qu'elle occupe dans *Justice*, alors que certaines vérités non élucidées lors du premier procès se révèlent lors de l'enquête à caractère fictif que mène Spät : l'endroit où a transité l'arme du premier crime, la complicité de la fille du député, la relation entre les meurtres des protagonistes (car il ne s'agit plus d'un seul meurtre mais d'une série de meurtres imputables à la volonté de Kohler), la logique de jeu associée aux crimes ; tout cela est mis au jour de façon à changer la nature même de l'accusation. Les réalités découvertes par l'avocat autour de la fiction de l'innocence de Kohler sont nombreuses et n'auraient pu faire l'objet d'un procès tant il s'agit là d'hypothèses invraisemblables ; il fallait l'audace et la permissivité de la fiction pour y parvenir.

---

<sup>26</sup> Paul Foriers, «Présomptions et fictions» dans *Les Présomptions et les fictions en droit*, op. cit., p. 23.

<sup>27</sup> José Manuel Delgado-Ocando, «La fiction dans le code civil vénézuélien» dans *Les Présomptions et les fictions en droit*, op. cit., p. 78.

Sans identifier le mobile du crime qui réside dans une vengeance à la suite du viol collectif qu'a subi la fille du député, Spät réussit cependant à démontrer quelle fut la stratégie de ce dernier dans l'élaboration de son plan de vengeance. Mais la résistance de l'homme à la fiction est grande et ce n'est pas d'emblée que son explication est accueillie :

Kohler vous a chargé d'une mission lucrative parce que vous ne comprenez rien au billard. Vous en avez tiré la conclusion que Kohler avait tué par intérêt scientifique, pour étudier les lois de la société, et qu'il n'aurait pas fait état d'un tel motif, sûr de rencontrer l'incompréhension du tribunal, croyez-moi, mon cher, votre thèse est un peu trop littéraire. Bonne pour les écrivains. (*J*, p. 194.)

Conscient de son impuissance devant l'in vraisemblance de sa thèse, Spät détient cependant une partie de la vérité : Kohler a effectivement planifié la série de crimes comme on est stratège au billard. Il a commis le premier crime par la bande, un second a été perpétré par une autre main que la sienne et ainsi de suite jusqu'à ce que la dernière boule pénètre dans les profondeurs de la table de jeu avec à sa solde le dernier meurtre commis :

Et puis ce fut la vision ; quelque chose d'extraordinaire, de fantomatique : brusquement, inopinément, je compris le député. L'évidence me terrassa littéralement. Je comprenais les motifs de son comportement. Ces motifs émanaient des meubles luxueux, de la bibliothèque, de la table de billard ; les lieux étaient comme imprégnés de stricte logique et de jeu — de stricte logique liée au jeu. Je pénétrais la construction, je voyais clair. Kohler n'avait pas tué parce qu'il était joueur, au sens où il eût été séduit par les jeux de hasard et par leurs enjeux ; non, ce qui le séduisait, c'était le jeu pour lui-même, le trajet des boules, l'évaluation, l'exécution, la partie comme lieu des possibles. (*J*, p. 88-89.)

Difficile à croire, mais pourtant vraie, Spät la nomme «le motif de son comportement» (nous l'appellerons «la stratégie adoptée»). Il venait de saisir la vérité



dans une de ses dimensions inexplorées par le monde judiciaire. Le fait que la vérité soit atteinte par le biais de la thèse littéraire alors qu'elle est écartée par l'appareil judiciaire semble révéler un penchant de l'auteur pour la littérature mais témoigne également d'un fait non admis de tous : la littérature est parfois plus près de la vérité que ne l'est le monde du droit. «Ce que personne n'avalera, c'est la vérité. Personne. Aucun juge, aucun juré, pas même Jämmerlin. Parce qu'elle se joue à des niveaux inaccessibles à la justice.» (*J*, p. 196.) La vérité, fragile, relative à tant d'éléments constitutifs, ne s'adapte pas aux différentes rhétoriques, elle existe indépendamment des discours qui la transforment à leur guise. L'univers du droit, ou plus précisément l'appareil de justice qui exige de la vérité d'être vraisemblable, ferme une porte à cette dernière lorsqu'elle n'est pas conforme à ses attentes. Il est davantage restrictif que la littérature qui invite dans son enceinte les vérités dans leur forme originale sans critère normatif établi.

Les romans de Dürrenmatt sont caractérisés par le ludisme, soit de la situation initiale, soit des procédés de l'enquête qui visent à punir les coupables. La vérité dans ce contexte est souvent approchée par le biais de la fiction. *Justice* met en scène comme nous l'avons vu un député qui réalise une série de crimes en fondant sa logique d'actions sur celle d'un jeu de billard. *Le Soupçon* montre un homme malade forgeant une thèse invraisemblable dont il fera la preuve au péril de sa vie, aidé par un géant monstrueux et sans papier nommé Gulliver. *La Panne* théâtralise un procès d'envergure dans un esprit de fête. On peut également observer le phénomène dans deux autres de ses romans : *Le Juge et son bourreau* qui débute par un pari et *La Promesse* qui nous apprend que la pêche, activité ludique avec ses règles propres, peut servir de base à une enquête et mener ultérieurement à la vérité.

Pourtant, les romans de Dürrenmatt sont empreints de la rhétorique judiciaire. Sont-ils le reflet fidèle du discours juridique voire une manière pour l'auteur de contester par mimétisme l'impuissance du droit à faire régner la justice ? On peut le croire. Le ton ironique de Dürrenmatt lorsqu'il dévoile la valeur proprement juridique

d'une situation est du moins révélateur d'une distance qu'il prend consciemment à l'égard du monde judiciaire. Ainsi un de ses personnages avouera sans peine : «Comme juriste, je dois m'en tenir à la surface des choses, je n'ai pas à descendre dans la psychologie, encore moins à m'abîmer dans la philosophie ou la théologie.» (*J*, p. 89.) et à un autre moment : «Comme juriste, je devrais comprendre que certains conseils, justement parce que du point de vue de la loi ils étaient inattaquables, avaient des effets destructeurs.» (*J*, p. 123-124.)

En tant qu'écrivain, Dürrenmatt donne-t-il tout le crédit à la fiction pour autant ? Pas forcément. «Moi qui veut sauver la justice, mon rôle est bien pitoyable : je ne puis rien faire d'autre qu'écrire» (*J*, p. 35.) affirme un personnage. C'est dire combien le salut dans l'écriture est loin. L'auteur est critique à l'égard de la rhétorique littéraire. Ce dernier connaît les embûches que rencontre l'écrivain, le gouffre dans lequel tombe toujours celui qui veut explorer tous les possibles, qui doit choisir parmi d'infinies possibilités. Le règne étourdissant de la relativité, les démons de la liberté lui sont familiers. «J'en suis réduit à des suppositions, à des tâtonnements. Où sont les faits dans leur exactitude ? Où sont les exagérations, les falsifications, les dissimulations ? Que croire, que ne pas croire ? Existe-t-il seulement quelque chose de vrai, de sûr et de certain [...]» (*J*, p. 143.) s'interroge Spät alors qu'il rédige son manuscrit, ne sachant plus discerner le vrai du faux, les faits exacts de ses hypothèses littéraires, doutant de tout jusqu'à s'accuser lui-même de tromper la réalité. «Étais-je l'auteur d'une manœuvre ténébreuse, grâce à laquelle l'objet du rapport en devenait le bénéficiaire ?» (*J*, p. 166.) se demande-t-il, affublant à la rhétorique littéraire le même danger potentiel conféré aux rhétoriques judiciaire et philosophique, donc d'une certaine manière lui accordant le même pouvoir.

La fiction a la faculté d'éveiller les consciences et peut également aveugler. Au même titre que le droit a besoin de la fiction pour solidifier son édifice, la fiction a besoin de phares, d'indicateurs de réalité, de petites certitudes pour ne pas sombrer. Dürrenmatt a saisi dans ses romans ce danger potentiel que cachent les rhétoriques

tant judiciaire que littéraire. Il a aussi établi que le langage philosophique comporte son lot de méfaits, entre autres lorsqu'il s'agit de se justifier d'actes répréhensibles tout en étant logique et doué de raison. Comment la justice peut-elle se limiter à un type de discours dans son exercice ? Les trois types de rhétorique entourant la justice dans l'œuvre de Dürrenmatt paraissent pourtant, chacun à leur façon, essentiels.

Même si on peut avancer sans trop d'imprudance que Dürrenmatt est plus sensible à la rhétorique littéraire, il n'en demeure pas moins qu'il circonscrit dans ses romans, comme lieux possibles d'une certaine justice, trois modalités du discours — judiciaire, philosophique et littéraire —, dans leurs aspects les meilleurs et les plus redoutables. Il serait probablement de l'avis de Quintilien qui loin d'élire une rhétorique parmi elles, affirme que «ces trois genres, au contraire, se prêtent un mutuel appui<sup>28</sup>». Telle une construction dont les charpentes comme les fenêtres ou les fondations sont nécessaires à l'ensemble, l'écrivain considère le discours de justice dans sa totalité sans négliger d'imaginer l'éventualité de son morcellement, ce que lui permet la fiction. Mais la Justice, représentée sous ces trois angles linguistiques, par l'écrivain, n'en est pas moins complexe et relative dans ses applications. La connaissance approfondie de sa nature, que Dürrenmatt favorise, laisse d'autant plus deviner ses faiblesses et les problématiques auxquelles elle donne lieu.

---

<sup>28</sup> Quintilien, *Institutions oratoires*, III, ch. IV, tr.fr., p. 226 ; cité dans Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, op. cit., p. 28.

## CHAPITRE II

### LA RELATIVITÉ DE LA JUSTICE ET SES REPRÉSENTATIONS NARRATIVES

Les lois auxquelles est soumise la communauté humaine,  
je ne peux me les représenter  
que comme des lois naturelles.  
DÜRRENMATT, *La Mise en œuvres*, p. 98.

La justice, nous l'avons vu, est servie par des discours de différentes natures dans les romans de Friedrich Dürrenmatt. Les rhétoriques judiciaire, philosophique et littéraire relevées dans ses œuvres nous ont fait prendre conscience, chacune, d'un aspect particulier du monde de la justice. Avec *La Panne*, nous avons constaté que le domaine du droit, malgré sa rigueur, entretient des liens avec la fiction, que ce soit dans l'ajustement de certaines de ses règles ou à l'intérieur de ses principes fondateurs. Dans *Le Soupçon*, nous avons pressenti les dangers d'un raisonnement en apparence logique déviant vers une philosophie monstrueuse. En même temps que l'importance de la raison et du doute cartésien a été démontrée, nous avons vu combien l'intuition compte pour le justicier dans sa recherche de la vérité. *Justice* établissait pour sa part les bienfaits et les ratés de la fiction lorsqu'il s'agit de déterminer, non pas si l'accusé est coupable, mais certains éléments entourant le comportement de l'accusé. Nous avons entre autres insisté sur le fait que l'exigence de vraisemblance en droit ferme la porte à des avenues menant pourtant à la vérité alors que la fiction les emprunte sans restriction. Trois domaines de connaissance distincts ont ainsi fait la preuve qu'au-delà du grand concept, il existe une justice humaine concrète, qui s'accomplit dans l'action du langage et qui est empreinte de reliefs.

Mais l'exploration par le biais de trois types de rhétorique de l'éventail des possibilités en justice pose également une grande difficulté : la relativité. Lorsqu'on

envisage cette dernière sous l'angle du discours divisible en champs du savoir, et même, plus largement, lorsque la justice devient un enjeu individuel, les idées la définissant se font nombreuses et ses illustrations infinies. La justice devient aussi relative que son véhicule : le langage.

Nous avons choisi deux types de représentations qui à notre avis témoignent de l'esprit social imputable à la notion de justice chez l'auteur. Les mythes dont s'inspire Dürrenmatt, les images premières de son langage, seront regardés comme autant d'outils à une définition plus précise du caractère tragique de la vie en société. Nous analyserons par la suite un phénomène que nous avons observé dans ses romans, qui contribue à exacerber la relativité de la justice : le droit naturel. Cette conception sociopolitique, vieille de plusieurs siècles et qui a subi au fil du temps plusieurs transformations idéologiques, se fonde généralement sur l'existence de lois tacites dites *lois naturelles* qui fixeraient les balises d'une justice sociale sans passer par l'institution. Mais ses règles étant implicites, changeantes, tributaires du jugement de chacun, le droit naturel génère souvent un espace social où la relativité est grande. La loi des hommes sans l'institution est un autre aspect de l'œuvre de Dürrenmatt qui, avec le langage mythique, explique la difficulté que pose le statut de la vérité en justice.

Car que ce soit la force du pré-langage ou la relativité des lois naturelles de toute communauté humaine qui soit étudiée, la vérité, qui paraissait déjà une question épineuse à la fin de notre premier chapitre, demeure au centre de la problématique. Elle agit comme le baromètre d'une justice qui aurait tout à gagner de s'y astreindre. Mais la chose semble plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, la vérité étant plus souvent qu'autrement plurielle, tant sur le plan linguistique que sur le plan social.

## 2.1 La vérité au cœur du pré-langage

«Comment parvenir à la vérité, à une vérité qui fournirait quelque certitude, qui serait univoque», est une question qui a préoccupé tous les philosophes, plusieurs juristes et certainement quelques littéraires avant nous. Elle a, entre autres, intéressé Nietzsche, un philosophe fréquemment évoqué par Dürrenmatt dans son essai *La Mise en œuvres*. Nietzsche voyait dans la vérité une sorte d'erreur ontologique, prétextant que

le langage repose à l'origine sur un choix arbitraire de l'homme de mots, de sons et de concepts constituant une langue parmi d'autres.

Qu'est-ce donc que la vérité? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement haussées, transposées, ornées, et qui après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniales et contraignantes : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie, mais comme métal.<sup>1</sup>

Mensonges nécessaires à la vie, les vérités sont pour Nietzsche l'expression d'un besoin collectif de cohérence et de cohésion. Il ne croit pas en l'ultime recherche de vérité, reléguant cette foi à d'autres dont il sait qu'ils existent, mais concède que l'instinct de les rechercher est parfaitement humain et vital, comme celui d'adopter un langage érigé en système de vérités et d'y croire. Mais rechercher la vérité seulement au sein du langage est, à ses yeux, insuffisant. Car elle est aussi présente au cœur du pré-langage, du chaos des rêves que nous faisons la nuit, des mythes et de l'art.

Cet instinct qui pousse à former des métaphores, cet instinct fondamental de l'homme dont on ne peut faire abstraction un seul instant, car on ferait alors abstraction de l'homme lui-même, cet instinct, du fait qu'à partir de ses productions volatilisées, les concepts, se construit pour lui un monde nouveau, régulier et rigide comme un château-fort, n'est en vérité pas soumis et est à peine dompté. Il cherche un nouveau domaine pour son activité et un autre lit d'écoulement et les trouve dans le mythe et surtout dans l'art.<sup>2</sup>

Les mythes et l'art possèdent ce caractère irrégulier propre au rêve, chaotique, que Dürrenmatt associait d'emblée à son motif du labyrinthe. On ne peut douter que ce dernier adhère à cette pensée de Nietzsche voulant que la vérité soit aussi accessible par le biais du mythe et de l'art nourris en partie par l'inconscient au même titre que le rêve,

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, «Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral», dans *Le Livre du philosophe*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, p. 183.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 195.

et non pas seulement par l'intermédiaire du langage. Une sorte de *pré-langage* — un terme qu'ils utilisent tous les deux — détermine également la vérité.

Les écrivains devraient être classés selon leurs structures, leurs images et leurs motifs primitifs, et non selon la chronologie. Je ne conteste pas l'influence de la littérature sur la littérature. Mais les impressions qui, venant du monde «pré-littéraire», accèdent à la littérature, sont plus décisives encore. (*MO*, p. 69.)

Parce que «le mythe est une parole<sup>3</sup>», que l'inconscient et son moteur, la passion, nous fournissent des images fortes souvent plus percutantes et près de la réalité que les images du quotidien le sont, il convient, avant de s'attarder au langage lui-même ainsi qu'aux subversions auxquelles il donne lieu dans les détails du texte ou de la narration, d'étudier ce pré-langage, cette «parole» primitive, symbolique, hyperbolique, métaphorique dont s'amourachent Nietzsche et Dürrenmatt, y voyant là des vérités propres à enseigner une certaine facette de la justice.

Hermann Broch, résume bien l'apport du mythe dans la compréhension que l'on peut acquérir de l'homme et de ses comportements vis-à-vis ses semblables:

Car c'est dans le domaine du mythe que se dévoilent les éléments fondamentaux constitutifs de l'âme humaine et ils se dévoilent à elle, car elle les retrouve, les reconnaît et les transpose en action dramatique dans les événements du monde et dans ceux de la nature. C'est le même processus que celui par lequel l'esprit humain conçoit sa structure fondamentale sous forme de logique et la retrouve dans la causalité des événements du monde extérieur, dominant par là ces derniers. Conditionné par cette double constitution fondamentale de l'existence humaine, l'acte d'appréhender le monde se réalise dans le mythe et le Logos. Ils sont les deux images originelles du contenu et de la forme, indissolublement conjuguées entre elles comme ceux-ci, et précisément pour cela ils se reflètent mutuellement et s'unifient miraculeusement dans le plus humain de tous les phénomènes humains : le langage humain, en quelque lieu et de quelque manière qu'il soit parlé par une bouche humaine, bref dans toute sa structure linguistique. Nulle part, sans doute, le terme «Archétype» employé par Jung n'est aussi approprié qu'à propos du mythe et du Logos, — qui, précisément dans leur solidarité, ne sont rien d'autre que la nature essentielle de l'homme elle-même.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points / Essais, 1957, p. 181.

<sup>4</sup> Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, *op. cit.*, p. 247.

Nous ferons une brève analyse de ces images mythiques que Dürrenmatt emploie et colle à ses œuvres pour nous attarder ensuite à l'idée, au *logos* du droit naturel reconnaissable dans les situations romanesques qu'il présente.

### 2.1.1 Le mythe dürrenmattien : *La Guerre dans l'hiver tibétain*

Dans son essai *La Mise en œuvres*, Dürrenmatt consacre un chapitre entier au mythe du Minotaure et de son labyrinthe. Le chapitre qui suit et qui nous intéresse est une reconstitution que l'auteur suisse réalise du mythe de la caverne de Platon avec — puisque c'est là le «motif fondamental» (*MO*, p. 67.) de Dürrenmatt — pour trame de fond le mythe du labyrinthe<sup>5</sup>, un *collage*, pour reprendre son expression, qui nous permettra de comprendre le rôle des mythes, du pré-langage dans la recherche de la vérité en justice.

Dürrenmatt avoue bien connaître les mythes grecs et s'y être intéressé durant sa jeunesse. Il construit donc une fable personnelle très noire réunissant des éléments de ces derniers, il donne à lire un récit cynique, absurde par moment, à l'humour absolument acide en d'autres, dont le personnage principal est un mercenaire engagé par l'Administration à combattre l'ennemi.

La parabole qu'il imagine et qu'il intitule *La Guerre dans l'hiver tibétain*<sup>6</sup> montre le mercenaire évoluer à l'intérieur d'un vaste réseau de galeries souterraines, de cavernes, de puits de mine, de couloirs jonchés d'escaliers et parfois même

---

<sup>5</sup> Dürrenmatt qualifie textuellement la parabole qu'il fait dans ce chapitre de «collage de Platon (*La République*, le mythe de la caverne), et de Nietzsche (la *Généalogie de la morale*, *Schopenhauer éducateur*)» (*MO*, p. 157). Dans les faits, il s'agit bien d'un collage de Platon et de Nietzsche avec trame de fond le mythe du labyrinthe. Pour faciliter la compréhension des liens qui unissent tous ces mythes fondateurs, nous nous attarderons à l'influence des deux philosophes, plus diffuse, tout au long de ce chapitre. Précisons déjà que Nietzsche et Dürrenmatt ont en commun le fait d'avoir eu un père pasteur contre lequel ils ont nourri une révolte, une fascination pour le mythe du labyrinthe, un combat épuisant contre la maladie, source de nombreuses souffrances, et plusieurs lectures : le *Faust* de Goethe, Platon, Leibniz, Spinoza, Kant, Schelling, etc.

<sup>6</sup> On peut penser qu'il intitule sa parabole *La Guerre dans l'hiver tibétain* (qu'il qualifie de «rêve alpestre qui n'en finit pas» (*MO*, p. 67.), à cause de sa fascination pour les alpes bernoises qui l'entourent mais aussi peut-être pour faire un parallèle politique entre le Tibet et la Suisse, deux partisans de la neutralité diplomatique.



d'ascenseurs désuets. La Troisième Guerre mondiale sévit à l'intérieur de ce labyrinthe guerrier. Le mercenaire narrateur, aux côtés de troupes amies et ennemies, difficiles à distinguer à cause de leur habit semblable, un uniforme blanc, lutte d'abord sans savoir qui est son ennemi, la seule chose ayant de l'importance étant l'Administration, une entité composée d'une trentaine de personnes qui gouverne le monde et au nom de qui combat fièrement et très aveuglément le mercenaire.

Au cours de son exploration des méandres obscurs de la terre, viennent les rencontres : son supérieur qui l'oblige à achever un homme pendu haletant vers la mort, Jonathan le penseur qui grave des inscriptions aux parois de la caverne (un être privé de jambes et dont les bras sont désormais des prothèses en acier au bout desquelles trônent des mitraillettes et qui constitue le double du mercenaire narrateur qui finira comme lui dans un fauteuil roulant), des cadavres, des femmes de bordel, d'autres soldats, des sourds-muets, des aveugles, Edinger, un objecteur de conscience et sa femme Nora, et enfin, comme ultime rencontre, celle qu'il fait une deuxième et dernière fois avec Jonathan, son double, les deux individus se tirant dessus mutuellement à la fin du récit.

### 2.1.2 Le labyrinthe

La parabole que nous présente Dürrenmatt comporte, d'une part, des liens avec le mythe du labyrinthe. Lui-même le souligne : «Thésée seul pénètre librement dans le labyrinthe, afin de tuer la bête, comme mon mercenaire.» (*MO*, p. 82.) C'est cette recherche d'un ennemi, quête absurde s'il en est, mais pourtant profondément humaine, qui lie les deux fables :

Suivant le fil d'Ariane de sa pensée, il commence par chercher le Minotaure. Dans les couloirs enchevêtrés, il demande d'abord qui peut bien être ce monstre; puis il demande si ce monstre existe seulement. Enfin, comme il ne le trouve toujours pas, il commence à s'interroger sur la raison d'être du labyrinthe : peut-être que Thésée est lui-même le Minotaure, et que toute tentative de dominer ce monde par la pensée (ne serait-ce que par la parabole de l'écrivain) signifie un combat que l'on soutient contre soi-même : je suis mon ennemi, tu es le tien. (*MO*, p. 83.)

Le mercenaire de Dürrenmatt comme Thésée commence par rechercher l'ennemi sans le connaître. Il s'interroge ensuite sur l'identité de ce dernier, constatant le flou qui règne dans ses propres rangs (son supérieur tue sans vergogne des soldats alliés). Alors que les cadavres continuent de s'accumuler, le mercenaire fait une rencontre déterminante avec un objecteur de conscience qui lui ouvre les yeux, hélas trop tard car il vient de le supprimer avec son arme : il n'y a pas d'ennemi. Luttant maintenant plus qu'avec lui-même, le mercenaire voit son ombre à l'autre bout de la caverne et tire.

Je suis le maître du monde. Sous une lumière plus qu'aveuglante, je me vois déboucher, en chaise roulante, dans une caverne ; en face de moi, venant d'une autre galerie, je me vois arriver. Nous possédons chacun deux prothèses-mitraillettes. Nous n'avons plus rien à graver dans la paroi. Nous brandissons nos armes et, simultanément, nous tirons. (*MO*, p. 156.)

En somme, la fable de Dürrenmatt et l'interprétation qu'il fait du mythe du labyrinthe ont en commun de remettre en question la notion — centrale en justice — d'ennemi, chacun étant le sien propre, selon sa conception.

### 2.1.3 La caverne

Certains faits et personnages de la parabole de Dürrenmatt font, d'autre part, spontanément penser au mythe de Platon. Les inscriptions aux parois des cavernes sont une référence directe aux ombres qui valsent sur les murs de la «demeure souterraine<sup>7</sup>» imaginée par Socrate et Glaucon dans la fable platonicienne, à la différence peut-être que dans le cas de Dürrenmatt, il s'agit de textes et non d'images, ombres des objets reflétés, qui sont gravés aux enceintes par le mercenaire narrateur :

Les parois de ma caverne sont couvertes de mes textes. Maintenant, je remplis les parois de la grande galerie principale, celle qui conduisait aux bordels : une ligne de deux cents mètres ; une fois que j'ai roulé jusqu'au bout, je refais en sens inverse le trajet, gravant une nouvelle ligne de même longueur. J'ai déjà recouvert

---

<sup>7</sup> Platon, *La République*, Paris, GF Flammarion, 1966, p. 273.

ainsi sept fois deux cents mètres. Quand j'ai terminé, je m'attaque à la paroi d'en face. [...] C'est comme cela que l'on devient un styliste. (*MO*, p. 98.)

Des ombres de Platon aux écritures de Dürrenmatt, il n'y a qu'un pas que l'auteur suisse franchit pour signifier une certaine opposition au philosophe. L'homme peut penser par lui-même, il peut même faire du style (!) à l'intérieur de la caverne, aux côtés des «misérables choses humaines<sup>8</sup>», pas seulement lorsqu'il a connu la lumière auparavant, mais également lorsqu'il est confiné à son fauteuil, nous dit-il. Son personnage du mercenaire sis dans son fauteuil se questionne sur l'entité qui a commandé la guerre, il écrit aux parois des lieux qu'il habite des choses réfléchies :

... ce que je note ici n'a rien d'une parabole mystique, et ce ne sont pas les rêves fous d'un mercenaire fait de pièces et de morceaux, incapable de combattre — ma boîte crânienne elle-même est en acier chromé. Non, je ne tente rien d'autre que de déterminer l'essence de l'Administration.

Certes, on pourrait m'objecter qu'il me manque la distance nécessaire pour juger de la réalité : dans les cavernes et les galeries de ces massifs monstrueux, je ne serais plus en mesure de prendre cette distance. Il n'y a pas à réfuter une telle objection : ce serait ridicule, à moins que l'on prenne en considération le fait que, sur ma chaise roulante, il ne me reste que mes pensées, mes prothèses d'acier, ces parois infinies ; bref, que ma réflexion, par force, est aprioriste. (*MO*, p. 98.)

Alors que les êtres humains de Platon, aux «jambes et cou enchaînés<sup>9</sup>», confinés au fond de la caverne contemplent les images sur les parois, immobilisés, le mercenaire en fauteuil roulant, privé de jambes et aux bras d'acier, grave ses idées sur les cloisons du cachot dans lequel il est contraint. Dürrenmatt semble refuser cette opposition platonicienne entre les «contemplations divines» menant nécessairement au Bien et les lieux figés de la vie humaine. C'est pourquoi il établit que la pensée peut se développer au sein des pires ténèbres.

Malgré tout, il emprunte la métaphore de l'aveugle à Platon. Les individus du philosophe grec, aveuglés par le retour à l'obscurité des grottes, après une exposition à la lumière du soleil, font sans contredit songer aux aveugles que le mercenaire rencontre au cours de son parcours labyrinthique. Vers la fin du récit, le mercenaire pénètre dans

---

<sup>8</sup> Platon, *La République*, *op. cit.*, p. 276.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 273.

un bâtiment en ruines, nommé la cathédrale du Jugement dernier<sup>10</sup> et fait la connaissance de quelques aveugles et de sourds-muets<sup>11</sup> dont la pensée s'effrite, est confuse. Le mercenaire lui-même se sent aveuglé : «Nous progressâmes prudemment dans le corridor. Je me faisais l'effet d'un aveugle.» (*MO*, p. 130.) C'est que Dürrenmatt s'inspire du mythe de la caverne à sa guise, lui soutirant ses lieux et ses personnages symboliques en créant une histoire personnelle qui puise à d'autres sources.

Au-delà de cette parenté relative aux protagonistes et aux lieux chargés, soit d'images soit d'inscriptions, s'exprime, en quelques passages, une similarité autour du thème de l'éducation entre les paraboles de Dürrenmatt et de Platon. Cette alliance d'intérêt, cette solidarité dans l'étude d'éléments choisis, ciblés, en regard de l'éducation, laisse cependant entrevoir une différence radicale entre les deux écrivains.

Le dialogue platonicien nous enseigne que les rudiments de la guerre devront faire partie de l'éducation des générations futures, que les mathématiques, la géométrie ainsi que l'astronomie les prépareront en aiguisant leur intelligence à l'étude de la dialectique et de la philosophie. Ainsi, forts de ce cheminement prédéterminé dans le labyrinthe de la connaissance, les enfants de Socrate et de Glaucon pourront s'adonner à des tâches administratives d'État, tout en se consacrant à loisir à la dialectique et à la philosophie, vers l'âge vénérable de cinquante ans, heureux de rendre à la patrie le fruit de leur formation et de leur sagesse acquises grâce à cet État. Vision idéaliste s'il en est, celle de Platon paraît utopique à notre époque malgré les traces imprécises qu'elle peut laisser encore aujourd'hui dans nos consciences. C'est ce même idéalisme qui laisse entendre que la guerre pour Platon est un passage obligé dont l'État bénéficiera un jour :

---

<sup>10</sup> La désignation de la cathédrale du «Jugement dernier» constitue une référence claire à Nietzsche et à son ouvrage *La Généalogie de la morale* où la question du jugement dernier qui rassure et apaise les souffrances de «l'homme bon» est traitée avec ironie par le philosophe allemand.

<sup>11</sup> Socrate et Glaucon ont signifié clairement combien les facultés de l'ouïe et de la parole sont nécessaires au dialogue. Les sourds-muets du récit de Dürrenmatt sont sans doute placés sur la route du mercenaire pour signifier la présence de gens dépourvus de cet art de la dialectique.

Pour Platon, le philosophe, expert en dialectique, est capable de connaître le monde des idées, et spécialement l'idée de justice. Admettant l'existence d'un cosmos, d'un ordre universel, harmonieux et juste, le sage s'en inspirera pour présenter l'idéal d'une cité juste, en formulera les lois justes que, en tant que juge, il sera capable d'appliquer d'une façon univoque, sans donner lieu ni à critique ni à controverse. La connaissance objective du juste et de l'injuste ne l'incitera à aucune concession, car l'on ne transige pas avec la vérité. Dans cette perspective rien de plus justifié que la maxime *pereat mundus, fiat justitia*, que la justice se fasse, même au prix de la destruction du monde : aucune conséquence, quelle qu'elle soit, ne doit nous détourner de la réalisation de la justice.<sup>12</sup>

Dürrenmatt, au lieu de se positionner comme les savants éducateurs de Platon qui déterminent ensemble l'avenir de leur progéniture qui, elle, devra se soumettre à l'idéal de justice à tout prix, se représente dans sa parabole comme étant l'être en apprentissage. Son narrateur pénètre physiquement dans la caverne, découvre les tranchées, les lieux souillés, constate les horreurs de la guerre contre l'Ennemi inconnu et tue à son tour, met en doute l'Administration qui a commandé le carnage, discute philosophie avec Edinger, représentant de l'Administration, l'achève pour finalement se donner la mort à lui-même.

Pour Dürrenmatt, qui a fait l'expérience du service militaire, l'âge du guerrier que décrit Platon est fatal, dérisoire et absurde. Contrairement à son prédécesseur, Dürrenmatt est très critique à l'égard des États et de la logique guerrière que la plupart d'entre eux soutiennent.

La logique de l'armement mène à l'absurde. Des programmes de réarmement s'ajoutent à l'armement en cours, sous le motif que lorsque ces nouveaux programmes seront achevés dans quelques années, l'avance en armement de l'autre sera rattrapée, et ainsi la sécurité sera établie. [...] La logique du réarmement impose toujours de nouvelles justifications à sa poursuite. Sa contradiction interne réside dans le fait qu'on ne cherche pas à savoir pourquoi l'ennemi n'a pas donné l'assaut depuis longtemps alors que l'on est encore en train de s'armer. [...] Ce qui est révoltant dans la logique du réarmement, c'est son hypocrisie.<sup>13</sup>

Dans le récit de Dürrenmatt, presque tous les protagonistes meurent, exception faite des membres de l'Administration réunis dans une grotte située dans l'Alpe fleurie. Le

<sup>12</sup> Chaim Perelman, *Éthique et droit*, op. cit., p. 298.

<sup>13</sup> Friedrich Dürrenmatt, *L'Édification*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1999, p. 78-79.

narrateur affirme ironiquement : «[...] c'est dans la guerre que je suis le plus utile à l'Administration, de par ma fonction, de par mon destin. Tout cela, sans doute, est cruel, mais chargé de sens.» (*MO*, p. 149.) Le cynisme du personnage n'étonne pas lorsqu'on sait que Dürrenmatt est révolté par l'hypocrisie d'une logique de guerre qui sévit malheureusement encore aujourd'hui.

La parabole montre dans l'ensemble que l'Administration, qui, elle seule, sort indemne de cette tuerie est, au contraire de ses prétentions à une justice à tout prix, responsable du vain massacre puisque le mercenaire se rend à l'évidence, à l'instar de Thésée, qu'il n'existe pas d'ennemi autre que soi-même et réalise que ce qu'a voulu lui faire croire l'Administration est entièrement faux.

#### **2.1.4 L'homme, animal malade**

Non seulement l'Administration ment, mais elle est incapable de générer un bien-être relatif chez l'homme qui se trouve sous sa gouverne. Dürrenmatt démontre de deux façons l'impuissance de l'État dans sa volonté de diriger un monde ordonné et juste : en assimilant l'homme à un animal souffrant et en créant une métaphore entre l'entropie du monde astronomique et les États. Voyons d'abord comment il établit le parallèle entre l'homme et l'animal dans le contexte de la Troisième Guerre mondiale qu'il imagine :

Ces pensées-là me font subitement comprendre l'Administration : sortie vainqueur des trois guerres mondiales, elle régit une humanité qui, parce que administrée, perd son sens : l'animal homme devient absurde, sa présence sur terre est désormais dépourvue de but. «À quoi bon l'homme? » est une question sans réponse. L'homme ne veut plus son humanité, il n'aspire plus à la terre. Certes, il souffre de toute façon; il est, par définition, un animal malade. Mais son problème n'est pas la souffrance en elle-même; c'est que le cri : «À quoi bon souffrir?» demeure sans réponse. L'homme, le plus courageux des animaux, le plus rompu à la souffrance, ne dit pas non à la souffrance en soi. Au contraire, il la veut, il la cherche même, pourvu qu'on lui en montre le sens. La vraie malédiction, ce n'est pas de souffrir, c'est que la souffrance demeure privée de sens. De cette malédiction, l'Administration n'a pas pu nous délivrer, sauf à nous proposer à nouveau — c'est assez grotesque — le vieux sens dont elle nous avait affranchis : l'ennemi. (*MO*, p. 154-155.)

Le rapprochement de ce passage avec le suivant de *La Généalogie de la morale* est saisissant :

En dehors de l'idéal ascétique, l'homme, l'animal-homme, a été jusqu'à présent dépourvu de sens. Son existence sur terre n'avait pas de but; «Pourquoi l'homme?» était une question sans réponse; la volonté d'être homme et sur la terre manquait; toutes les fois qu'une grande destinée humaine venait à s'achever, le refrain se faisait entendre encore amplifié «en vain!». C'est ce que signifie l'idéal ascétique : il voulait dire que quelque chose manquait, qu'une immense lacune enveloppait l'homme, — incapable de se justifier, de s'expliquer, de s'affirmer, il souffrait du problème de son sens. Il souffrait aussi d'autres choses, il était pour l'essentiel un animal maladif : mais son problème n'était pas la souffrance en elle-même, c'était l'absence de réponse au cri dont il interrogeait : «Pourquoi souffrir?» L'homme, l'animal le plus courageux et le plus habitué à souffrir, ne refuse pas la souffrance en elle-même : il la veut, il la cherche même, pourvu qu'on lui montre le sens, le pourquoi de la souffrance. Le non-sens de la souffrance, et non la souffrance, est la malédiction qui a pesé jusqu'à présent sur l'humanité, — et l'idéal ascétique lui donnait un sens !<sup>14</sup>

L'idéal ascétique défendu par les religions comme l'idéal platonicien de voir surgir un État modèle — auquel Dürrenmatt s'oppose en parlant de l'Administration — ne sont plus efficaces. L'autorité morale, auparavant incarnée naturellement par les représentants d'une religion ou d'un État et pour qui le mot *Justice* avait encore un sens, est désormais en faillite. La connaissance des échecs relatifs aux deux grands idéaux rassembleurs que sont l'idéal ascétique et l'idéal platonicien exprimé dans *La République* (en grande partie causés par des abus de pouvoir accomplis en leur nom) a été néfaste aux dirigeants comme aux gens du peuple qui ont vu le lien de confiance établi avec une autorité désignée se rompre et qui doivent désormais errer en solitaires dans l'absurdité de leur souffrance. Non seulement on observe le déclin de l'autorité morale dans nos sociétés, mais le peu d'emprise qu'il lui reste n'est pas suffisant en regard du sens que l'homme cherche à donner à son existence comme à sa souffrance. L'homme doit se tourner ailleurs pour trouver satisfaction à son besoin métaphysique. Et son besoin de sens, l'homme le comble dans la violence, encore une fois, par la création d'un ennemi à abattre. Il s'approprie en quelque sorte la moralité et l'autorité

---

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio / Essais, 1971, p. 193-194.

liée à elle qu'il aurait voulu voir peser sur lui comme l'influence d'un bon père protecteur ; ainsi délesté de tout joug, il devient bête de proie, nous dit Dürrenmatt :

L'homme sera bête de proie, ou ne sera pas. [...] Ainsi, aveugle et fou, il s'accroche à la vie, quel qu'en soit le prix. Il ignore qu'il subit un châtement, il ignore pourquoi il le subit. Mais il se languit de cette punition comme d'un bonheur. Oui, tel est l'animal de proie. Sa nature tout entière le pousse à la violence, à la prédation, seule manière d'échapper à la malédiction de la vie : la violence tend un miroir à l'être ; la vie, alors, cesse d'être absurde, elle prend sa signification métaphysique. (*MO*, p. 155.)

Deux exemples éloquents de cette fatalité apparaissent dans *La Panne*. Il y a d'abord les juges à la retraite qui reluquent leur invité à la manière de « corbeaux sinistres » (*P*, p. 25.), en véritables prédateurs. Que dire en effet des « regards des quatre vieillards qui fixaient sur lui [Alfredo Traps] leurs yeux d'oiseau, comme s'il eut été une proie particulièrement excellente » (*P*, p. 41.)? Le plaisir des hôtes n'est-il pas à son apogée lorsque la condamnation tombe et que la sentence est prononcée? « La soirée entrant dans son apothéose » (*P*, p. 120.), nous dit Dürrenmatt, sans compter que le champagne coulait à flot pour souligner ce moment. Ainsi, un événement qui aurait pu passer pour un banal accident, ce qui était admis de tous, s'est avéré le plus grand crime, et la condamnation à mort de son auteur le couronnement de la soirée! Les juges voient leur vie et leur ouvrage légitimés par la sanction de la condamnation<sup>15</sup>. Quoique cette dernière soit « fondée, juridiquement parlant, uniquement sur le fait que l'accusé [se soit] lui-même reconnu coupable » (*P*, p. 118.) — « ce qui est, en définitive, la chose capitale » (*Ibid.*), nous dit le narrateur —, et non pas sur l'habileté pragmatique des juges à condamner, ils sont fiers. Ils n'ont peut-être pas grugé jusqu'à la moelle la proie, mais l'ont traquée, amenée à eux, par le biais des filets de la rhétorique, afin qu'elle se livre elle-même, ce qui semble, à leur yeux, la quintessence de leur art.

Car le petit bourgeois, l'homme moyen limité aux seules apparences n'aurait rien su voir d'autre, ici, qu'un quelconque accident, un simple fait du hasard, ou tout au plus une fatalité naturelle [...]; mais à le faire ressortir sur le plan moral, dans l'enchaînement profond des effets et des conséquences, on redonne à la vie son sens plein, sa valeur de chef-d'œuvre, son mystère; on pénètre dans la tragédie où

<sup>15</sup> Évidemment, les juges ont, à la toute fin de la soirée, la désagréable surprise que leur crée le suicide de leur invité. L'effet du jeu sur la réalité leur paraît alors beaucoup plus pernicieux.



tout le tragique humain se fait jour, se dégage des ombres, monte en pleine lumière, prend forme, prend son sens pur, se dessine, se parfait, s'accomplit sous nos yeux... [...] Oui, c'est alors, et c'est là seulement, lorsque l'épée de la Justice frappe comme pour l'accolée qui fait le chevalier, par le verdict qui fait un condamné du coupable, oui, c'est avec la sentence seulement que le geste de la Justice prend sa signification véritable. (*P*, p. 118-119.)

En parvenant à toucher la conscience coupable de l'accusé, afin qu'elle se déploie et s'abandonne au jugement et à sa sanction légale, les juges réussissent un exploit rare qui comble leur besoin métaphysique. En même temps que de légitimer leur passion pour la Justice, la condamnation donne raison à leur condition de prédateur et leur vie cesse d'être absurde.

Alfredo Traps ne se définit pourtant pas comme une victime devant les juges qu'il qualifie de «mages souverains» (*P*, p. 104.) au prononcé de la sentence. Cet étrange revirement de comportement à l'égard des juges et de lui-même, Alfredo le doit à la révélation que lui procure l'événement de sa culpabilité. Fier d'avoir «accompli» le meurtre et flatté de l'attention dont il est maintenant digne, Alfredo Traps réalise que sa condition de prédateur qui l'a guidé dans l'élaboration de son plan pour éliminer son patron lui permet d'exister vraiment. Il décrète, en termes plus simples, moins philosophiques que ceux des juges, non pas son «besoin métaphysique» satisfait mais sa nouvelle naissance.

Oui, il était un meurtrier, un authentique assassin, et c'était bien d'un meurtre qualifié qu'il s'agissait, la chose lui était devenue claire à présent. Il s'en rendait parfaitement compte, oui. [...] Et s'il demandait maintenant au tribunal d'être non pas seulement jugé, mais condamné comme tel, il n'y avait là nulle bassesse de sa part, mais un haut enthousiasme, au contraire, parce qu'il avait compris pour la première fois ce soir ce que c'était qu'une existence véritable, ce que c'était que de vivre vraiment sa vie (le brave Traps s'embrouillait quelque peu à ce niveau) à laquelle les notions sublimes de la Justice, de la Faute et de l'Expiation, sont aussi indispensables que le sont les corps et les réactions chimiques pour la fabrication d'un tissu artificiel comme celui qu'il vendait, — si l'on voulait rester dans sa partie : une révélation pour lui, en tout cas, qui venait de le faire naître à nouveau. Qu'on l'excuse, mais son éloquence était plus que réduite en dehors de sa profession, comme on pouvait le voir, et il arrivait à peine à exprimer ce qu'il voulait dire; néanmoins, cette idée de naissance nouvelle lui paraissait convenable et juste pour exprimer l'ouragan de bonheur dont il avait été saisi, pénétré, bouleversé de fond en comble. (*P*, p. 113.)

Le mystère de l'homme, animal-malade, réside dans le fait que la violence le fait exister par rapport à l'autre, le libère de son aliénation sociale, lui permet d'accéder à des désirs primitifs qui le fondent. En succombant à ces désirs humains, l'homme cède à l'illusion de puissance que la violence crée et relègue une part de sa responsabilité morale aux oubliettes. Dans le cas de Traps, la chose semble contradictoire puisqu'il ressent un vertige métaphysique qui le comble devant l'énonciation de son «crime» par les juges, mais tient absolument à le voir puni, ratifié. Est-ce un surhomme? Quel humain court ainsi à sa perte, avec autant de lucidité et d'enthousiasme? Sa conscience coupable suffit-elle à lui faire accepter les ultimes conséquences du jugement? On peut le croire d'une certaine manière puisqu'il achève lui-même le travail de sa condamnation à mort. Dürrenmatt évoque en tout cas cette possibilité de voir apparaître au sein d'une communauté d'hommes malades, un homme responsable.

Peut-être va-t-on se demander où finit la bête de proie, le singe horrible et sanguinaire qu'on appelle homme, et où commence le surhomme? Le surhomme, c'est celui qui domine du regard le caveau enfer de son exil. Celui qui déjoue les illusions, qui ne prend pas les ombres pour la manifestation de ses ennemis; qui lève, devant la vérité, cet ultime voile, suprêmement raffiné : le but de l'homme est d'être son propre ennemi — l'homme et son ombre ne font qu'un. À celui qui comprend cette vérité, le monde échoit en partage; et l'Administration retrouve alors son sens perdu. (*MO*, p. 155-156.)

Est-ce nécessairement le cas d'Alfredo Traps, «cet heureux élu» (*P*, p. 119.), dont les juges diront «notre égal, notre pair, digne désormais de figurer parmi nous comme un champion, comme un maître» (*Ibid.*)? Il serait imprudent d'adhérer trop rapidement à cette idée voulant qu'Alfredo soit le type par excellence du surhomme quoiqu'il ait accepté la condamnation et reconnu ses fautes. Car l'attitude des juges dans cette affaire témoigne d'une tout autre justice où le poids de la responsabilité peut à tout moment leur être renvoyé au nom de leur rhétorique souvent sournoise.

Quoi qu'il en soit, Dürrenmatt dépeint avec force dans ce roman l'idée qu'il se fait de l'homme, prédateur naturel souffrant de ne pas trouver de sens à sa vie sans l'assouvissement de son instinct de violence. Il apparaît également que sa conception sociopolitique, contrairement à celle de Platon, ne privilégie aucunement la prise en charge de la justice par l'État, le gouvernement étant pour Dürrenmatt davantage une administration gérant les affaires publiques qu'une entité morale. La justice repose donc

entre les mains d'hommes qui, selon lui, aspirent ontologiquement à la prédation et qui devraient précisément à cause de cela se méfier avant tout d'eux-mêmes.

Les mythes du labyrinthe, de la caverne et du surhomme ainsi réunis dans le «rêve alpestre» (*MO*, p. 67.) de Dürrenmatt permettent une meilleure compréhension de la justice. Celle de l'auteur suisse voudrait qu'on soit chacun notre propre ennemi et de ce fait responsable d'une justice réelle, quotidienne, concrète, l'État étant impuissant à la faire régner. Sa conception érigée en parabole contient des vérités que seul le pré-langage pouvait faire apparaître avec autant de clarté. L'aspect hypertrophié des mythes, les traits parfois grossiers de l'art ou des filons des rêves ont l'avantage de fournir des significations non équivoques, quoique celui qui les interprète les regarde toujours d'une manière quelque peu subjective au propre aveu de Dürrenmatt, qui s'est aussi intéressé à cette question.

L'amalgame imagé de Dürrenmatt avec son mercenaire, semblable à Thésée, qui cherche désespérément son ennemi mais ne le trouve qu'en lui-même, au fond d'une caverne jonchée de cadavres, révèle non seulement l'idée de justice chère à l'écrivain mais aussi le monde chaotique que cette vision implique. La justice de Dürrenmatt aboutit dans un monde où le droit naturel prévaut et où la relativité est aussi grande que les lois naturelles sont incertaines.

## 2.2 Droit naturel et entropie

À l'intérieur des romans de Dürrenmatt, la présence de l'institution judiciaire sert surtout à illustrer son impuissance devant un événement ou encore devant un criminel qui lui échappe. En l'absence de l'institution qui prétend à un ordre établi, chacun est maître de sa justice propre. Il y aura donc autant de justices dissemblables qu'il y a d'individus, prédateurs qui y songent. Plus les voix se font nombreuses, plus les vérités se multiplient. La justice individuelle entraîne dans ce contexte des vérités fragilisées par l'ensemble de celles qui sont disponibles et du nombre incalculable d'interprétations qu'on peut leur donner. Ce phénomène appelé le droit naturel, malgré ses nombreuses raisons d'être, débouche généralement sur l'incertitude de l'homme, devenu législateur malgré lui, plongé dans les affres de la relativité, devant ses contemporains, qui se trouvent, eux aussi, en quête de lois qui leur rendraient justice. «Les lois auxquelles est

soumise la communauté humaine, je ne peux me les représenter que comme des lois naturelles» (*MO*, p. 98.), nous dit Dürrenmatt. Mais une communauté d'individus dont les lois sont dites «naturelles» peut-elle générer un véritable climat de justice?

Considérons d'abord comment un pareil état de droit, délesté de l'institution ou en faisant fi, peut émerger, ce qui le détermine, ce qui motive les hommes à contourner l'État justicier, son ordre et son autorité. Examinons les lois naturelles qui peuvent au-delà de l'individualité faire l'objet d'un contrat social implicite. Puis voyons ce qui, dans le désordre où s'insinue le droit naturel, est propre à redonner à l'homme une dignité humaine que l'État est incapable de lui fournir.

### **2.2.1 Loi des hommes sans l'institution : contre un État justicier**

Le plaidoyer de Dürrenmatt contre l'existence d'un État justicier est dans l'ensemble assez accablant. Dans ses romans, les personnages se prononcent tous plus ou moins contre l'État de justice. Ils manœuvrent tous, même lorsqu'ils gardent un lien ténu avec l'appareil judiciaire, en marge de la «Justice officielle».

Les juges de *La Panne* balaient du revers de la main ce qui les embarrassait au sein de l'institution où ils ont évolué leur vie durant : «Foin de ce formalisme et des procès-verbaux, des écritasseries et des attendus! Nous jugeons, nous, sans avoir à revenir à tout bout de champ aux précédents poussiéreux, aux vieux articles de loi ou à des paragraphes périmés du Code» (*P*, p. 52.), s'exclame l'un d'eux avec emphase. Abandonner la rigueur des écrits juridiques d'usage les soulage comme le fait d'être libérés de la course folle des causes se succédant à un rythme effréné, sans compter qu'ils font la découverte d'une liberté nouvelle, celle de se lier affectueusement à un être qu'ils risquent néanmoins de condamner :

Quelle différence radicale ! constata le procureur épanoui. Au lieu de cette course, naguère, qui nous précipitait d'une cause sur l'autre, de délit en délit pour énoncer jugement sur jugement, nous avons tout loisir, aujourd'hui, d'approfondir et de controverser, d'en référer et de disputer, de parler et de répondre dans l'aimable détente d'une chaleureuse cordialité, d'une franche gaieté, qui nous permettent de laisser l'accusé gagner dans notre estime et notre affection, de jouir de la sympathie qu'il a pour nous, heureux de part et d'autre de cette double fraternisation! (*P*, p. 75.)

Non seulement la lourdeur ancienne des procédures dans le cadre de leur travail n'est plus jugée nécessaire dans l'exercice ludique qu'ils vivent avec leur invité, Alfredo Traps, mais les juges retirent une fierté supplémentaire lors du prononcé de la sentence, du fait qu'ils ont réussi à condamner un homme en toute indépendance vis-à-vis le système judiciaire qui les a formés :

Le suprême agrément de notre soirée et son couronnement, commença-t-il, le verre levé, sans cependant quitter son siège, c'est que nous ayons sans doute flairé et dépiqué un meurtre manigancé de façon si subtile qu'il a naturellement échappé très glorieusement à la Justice officielle. (*P*, p. 72.)

Ils ne sont pas les seuls à ressentir un soulagement, voire une fierté à la suite d'un lien rompu avec l'État de justice. Baerlach, le commissaire du *Soupçon* est très malade lorsqu'il entreprend son enquête personnelle contre le médecin tortionnaire Emmenberger après que son supérieur lui ait fait comprendre dans sa chambre d'hôpital que l'heure de sa retraite était venue. La fatalité de sa maladie et la difficulté que le commissaire éprouve d'accepter sa possible impuissance le font songer à l'État de justice qu'il a défendu au sein de l'ordre policier avec recul et circonspection :

Le vieux limier qu'il était, lui, Baerlach, ne se sentait plus à l'aise au service de l'État. Trop de mesquineries, trop de furetage, la routine des petites affaires, alors que le gros gibier, les vrais fauves qu'il valait la peine de chasser, qu'il convenait d'abattre pour les empêcher de nuire, — eh bien! ils étaient sous la protection de l'État, comme dans un jardin zoologique.<sup>16</sup> (*S*, p. 201-202.)

Le commissaire fait un reproche à peine voilé à l'État de droit qu'il a pourtant représenté pendant toute sa carrière. Il met en doute son efficacité et son jugement. Il laisse clairement entendre que l'État choisit ses causes et protège les criminels qu'il veut bien protéger. Cette constatation du traitement inégal que l'État de justice réserve à ses «criminels» le fait rager :

---

<sup>16</sup> Notons la présence des termes «gibier», «fauves» et «jardin zoologique» qui rappellent le concept cher à Nietzsche et à Dürrenmatt d'«homme, animal malade».

Les grands criminels courent le monde parce qu'on les laisse courir et qu'on met sous clef les fautifs de moindre importance ; sans compter qu'il y avait quantité de crimes auxquels nul ne faisait attention, tout simplement parce qu'ils étaient un tant soit peu plus esthétiques que le crime vulgaire, l'assassinat grossier qui saute aux yeux et dont la presse fait ses choux gras. Mais à tout prendre, n'étaient-ils pas jumeaux, pour peu qu'on soit rigoureux, exact, et qu'on y mette l'imagination voulue ? Ah ! l'imagination, c'était à cela que se ramenait toute la question. Par simple défaut d'imagination, tel homme d'affaires bien connu sur la place, en concluant un habile marché tout en sirotant son apéritif avant de passer à table, pouvait commettre un véritable crime dont nul au monde ne s'avisait seulement, et le brave homme d'affaires moins que quiconque. Car il faut un peu d'imagination pour *voir* le crime ; et le monde était surtout mauvais par indifférence, et tout allait de mal en pis du fait de cette indifférence. (S, p. 201.)

L'avocat fauché du roman *Justice* aurait sans doute le même raisonnement mais à l'inverse : qu'il faut beaucoup d'imagination pour *voir* l'innocence du député zurichois dans son crime. Rappelons qu'en marge de la justice officielle, l'avocat obtient le mandat, moyennant une rémunération qu'il ne peut refuser, de rédiger un rapport qui permettrait la réouverture du dossier judiciaire du député enfermé dans une maison de retraite (l'équivalent d'une prison) et éventuellement qui justifierait son acquittement.

La rumeur de ce contrat passé entre l'avocat et le député suffit à faire inscrire un procès en révision, et le député se trouve finalement libéré, acquitté, faute de preuves. Il y avait pourtant des témoins. Et l'avocat fauché se défend pourtant bien dans son rapport de vouloir innocenter le député ; au contraire, il le croit bel et bien coupable, et considère son exercice (*voir* dans le crime l'innocence du député) absurde. Mais ce sont les dignes représentants de l'appareil judiciaire qui décident d'ouvrir à nouveau l'enquête et de prendre tout en main. Il leur est alors facile de protéger le député comme bon leur semble et de voir dans la contradiction des témoignages un prétexte à l'acquittement. Car les témoignages comme les opinions, sont rarement en tous points identiques entre eux. Les individus nuancent les faits, tergiversent sur un détail par souci de vérité, et la relativité des points de vue qui en ressort sert l'appareil de justice, qui ne tient pas absolument à condamner un député.

Les déclarations contradictoires se succédaient sur cinquante pages. Bien sûr, il n'existe pas de témoin objectif. Inconsciemment, tout témoin mêle l'imaginaire au vécu. L'incident auquel il assiste se passe en lui-même autant qu'à l'extérieur. Chacun perçoit les faits à sa manière ; les faits sont refondus par la mémoire dans laquelle ils s'inscrivent : et chaque mémoire les restitue différemment. (J, p. 162.)

L'acquittement du député criminel qui a eu lieu grâce à la trop grande relativité des témoignages dans *Justice* donne raison au commissaire Baerlach du *Soupçon* qui réfléchit à cette manière qu'a l'État de justice de s'accommoder de certains crimes tout en se faisant un devoir de pourchasser les petits malfaiteurs. L'institution n'échappe pas au droit naturel; même liée de force aux lois positives et peut s'inspirer du droit naturel et de ses lois non écrites (protéger un bourgeois, par exemple, ou encore sauvegarder l'honneur, la réputation d'un dignitaire) lorsque la relativité des preuves le lui permet. C'est en quelque sorte une justice verticale qui s'applique lorsque les règles strictes sont insuffisantes à l'accomplissement d'une véritable justice. Or, «cette *justice réelle*, en tant que *justice de bas en haut*, s'oppose à la justice commutative et à la justice distributive, à l'injustice essentielle qui émet la prétention d'exercer la justice<sup>17</sup>», nous dit Ernst Bloch. C'est pourquoi il évoque la pensée de Marx qui prescrivait une saine méfiance contre cette fatalité vieille de plusieurs années qui veut que le pauvre soit plus fragile devant la justice que ne l'est le riche :

C'est au pauvre que sont destinés les huissiers, les prisons; le monsieur bien échappe la plupart du temps à une situation juridiquement désagréable. On pend les petits voleurs, on laisse courir les grands : c'est sur ce «lieu commun» que, depuis toujours, s'élèvent tous les palais de justice.<sup>18</sup>

Quelle n'est pas la stupéfaction de Baerlach, de voir étayée sa propre thèse d'une injustice flagrante causée par la société des classes, par la doctoresse Marlok, lors de leur entretien au sujet de sa complicité pour meurtre. Avec le même raisonnement que le commissaire s'employait à développer dans ses pensées, la doctoresse justifie ses actes criminels, son travail journalier dans une clinique où l'on tue des riches pour rétablir un équilibre dans la hiérarchie du droit naturel :

Le crime, l'atrocité, c'est qu'il y ait des pauvres et des riches dans cette vie, que le même navire qui nous emporte tous, sans aucune exception, au même gouffre pour un même naufrage, ait néanmoins des cabines de luxe pour les riches et les puissants, cependant que les malheureux sont indistinctement parqués dans les quartiers communs de l'entrepont. [...] Si je pouvais vous mener ici et là dans

---

<sup>17</sup> Ernst Bloch, *Droit naturel et dignité humaine*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. Critique de la politique Payot, 2002, p. 242.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 218.

cette clinique du Sonnenstein, commissaire, dans ce lieu qui a fait de moi ce que je suis à présent, ni femme ni homme, une chair qui réclame ses rations toujours plus chargées de morphine afin de pouvoir plaisanter comme il convient sur ce monde, je vous ferais voir une bonne fois à vous, policier émérite, usé, fini, je vous apprendrais *comment* les riches meurent. Je vous ouvrirais les portes de l'univers fantastique où ils tombent en putréfaction, ces chambres de malades de grand luxe, tantôt pompeuses et rococo, tantôt délicates et raffinées, ces fines cellules étincelantes faites pour le plaisir et la torture, le caprice et le crime! (*S*, p. 275-276.)

Même s'ils ne tirent pas les mêmes conclusions de leur raisonnement ni ne déploient la même logique d'actions à partir de leurs réflexions, le fondement de leur révolte est le même. Une injustice fondamentale émergeant du droit positif comme du droit naturel semble lier, d'une manière paradoxale, le commissaire à la criminelle dans leur rapport à l'État de justice : l'impossibilité inéluctable, pour n'importe quelle communauté d'hommes que ce soit, d'atteindre un jour la justice égale pour tous tant espérée depuis l'Antiquité.

Cette malédiction — un terme employé couramment par Friedrich Dürrenmatt — subie par ces deux personnages, l'un criminel, l'autre justicier, exprime un même pessimisme devant l'impuissance de l'État à faire régner la justice. Devrait-on dire «réalisme» ou encore «lucidité»? Si l'État ne peut lutter efficacement contre l'injustice comme telle, étant lui-même susceptible de contourner ses propres règles et d'adhérer à certaines lois naturelles afin de privilégier l'un ou l'autre de ses sympathisants liés au pouvoir, n'est-il pas normal que les individus se logeant en dehors de cet ordre social privilégié se détournent de l'État de droit positif par dépit et adoptent des comportements favorisés par le droit qui est dans la nature, non sans en éprouver une révolte grandissante?

Nous croyons en effet que si l'institution se permet de puiser au cœur de la tradition (jurisprudence, *common law*) et des lois non écrites (loi du plus fort ou du plus riche, par exemple) lorsque cela est «acceptable» à ses yeux, si l'institution se prévaut en certaines occasions du droit naturel et de ses lois souvent plus impitoyables que celles qui sont écrites, la communauté qui se trouve sous sa gouverne peut légitimement se sentir offusquée, voire trahie par cette dernière qui joue sur plusieurs terrains à la fois et pour qui «tout» semble permis.

Devant une justice dépourvue de son caractère idéaliste, qui revêt plutôt l'apparence d'une utopie, l'homme se révolte et s'en remet à sa seule conscience. Pour les juges de



*La Panne*, il s'agit de se débarrasser de l'aspect fastidieux qu'impose la rigueur des procédures; pour le commissaire Baerlach, de mener sa propre enquête en dehors des sentiers déjà empruntés de la Justice; et pour l'avocat Spät, d'écrire un rapport contraire au deuxième jugement de la Cour et de poursuivre lui-même le député criminel en chasse afin, espère-t-il, de l'éliminer. Chacun appliquant ses propres lois, sa propre justice, compte sur sa conscience pour le guider de façon à ce qu'une réelle justice soit accomplie.

Mais deux d'entre eux obtiennent au bout du compte un résultat contraire à ce que leur démarche voulait provoquer. Si le commissaire Baerlach est récompensé de son acharnement contre le médecin tortionnaire, non sans difficulté, avec l'aide de son ami Gulliver et de son médecin de famille qui viennent à sa rescousse pour coffrer le criminel, les juges, doivent de leur côté à la fin de *La Panne* faire face à leur conscience coupable devant un suicide qui, sans leur intervention ludique, n'aurait sans doute jamais eu lieu. L'avocat du roman *Justice*, quant à lui, échoue dans sa tentative de meurtre contre le député et doit finir ses jours reclus dans un village éloigné. C'est en ce sens que Dürrenmatt affirmait dans *La Mise en œuvres* que «l'individu ne pouvait pas louvoyer comme l'État, [qu'] il avait sa conscience» (*MO*, p. 200.), une conscience soit coupable, soit impuissante, qui le distingue de l'animal, mais qui le réduit en même temps à un stoïcisme insupportable devant les événements qu'il ne contrôle pas.

La réalité du droit naturel obéit en somme à une combinaison de causes et d'effets innombrables, qui échappent tantôt à la maîtrise de l'individu et qui parfois lui donne raison. Comment pourrait-il en être autrement? Les lois dictées par la nature sont tributaires de tant de ses éléments, sans compter la foule de relations qu'ils entretiennent. Comment, à coup sûr, évincer l'injustice sans qu'un autre aspect de la mère indomptable appelée «Nature» intervienne?

Le droit naturel serait-il un euphémisme du chaos, une manière pour l'homme de se résoudre au désordre qui règne sur la terre?

### **2.2.2 Métaphore du chaos : l'entropie des États**

Un passage de *La Guerre dans l'hiver tibétain* tente un rapprochement entre les grandes puissances du monde et la théorie du chaos. À la lecture de la métaphore, nous

comprenons que certaines lois de la nature agissent à l'intérieur des communautés ou entre les États sans qu'un consensus social soit nécessaire à leur émergence ou à leur action, et que le désordre imaginé au prononcé du mot *chaos* est peut-être plus ordonné qu'on ne le croit d'emblée. Car, nous dit Ernst Bloch, d'une certaine manière « là où tout a été aliéné, des droits inaliénables ressortent tout particulièrement<sup>19</sup> ».

Partant du principe que la loi naturelle «ne nous est pas connue en soi mais seulement dans ses effets, c'est-à-dire dans ses relations avec d'autres lois de la nature, qui ne nous sont connues à leur tour que comme des sommes de relations<sup>20</sup>», l'écrivain suisse explique la multitude de liens qui unissent notre monde aux lois de l'astronomie. Le mercenaire inscrit des songes et des idées aux parois de longs couloirs, établissant un parallèle entre notre monde et les astres :

Le soleil est un assemblage d'hydrogène; l'État, un assemblage d'humains. L'un et l'autre sont soumis aux mêmes lois. L'un et l'autre sont stables pourvu que règne l'équilibre des pressions, des énergies et des surfaces. Tous deux obéissent à la gravitation. Celle-ci commence à former un noyau qui s'entoure d'une zone de convection. D'une manière d'abord imperceptible : ces deux régions, dans un protosoleil, sont encore à peine différenciées, elles n'existent qu'en germe. (*MO*, p. 107.)

Dans le souci de léguer des notions d'histoire aux générations à venir, qui pénétreront dans le labyrinthe où il écrit ses pensées, le mercenaire raconte ce qui se produit lorsque «l'équilibre des pressions, des énergies et des surfaces» est rompu et privilégie l'exemple de la Deuxième Guerre pour y arriver :

Un beau jour, un empereur, avec son chancelier, grimpa sur son char à bœufs, et passa de cloître en cloître, de ville impériale en ville impériale, pour se faire traiter et couvrir d'honneurs. Ces deux personnages, c'étaient les autorités, et leur Saint Empire romain germanique était un protosoleil. À peine cinq cents ans plus tard, le protosoleil était devenu soleil instable : le Troisième Reich. Nul besoin

---

<sup>19</sup> Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 7.

<sup>20</sup> Friedrich Nietzsche, «Introduction théorique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral», dans *Le Livre du philosophe*, *op. cit.*, p. 191.

d'ajouter d'autres exemples historiques — donc incompréhensibles.<sup>21</sup> (*MO*, p. 107.)

Pourtant «la fonction de l'État consistait primitivement à fournir protection contre l'extérieur, contre l'intérieur, et contre les protecteurs au profit de qui l'individu remettait son pouvoir» (*MO*, p. 107.), écrit Dürrenmatt. L'État, que l'auteur représente dans cette métaphore par la zone de convection qui entoure le noyau (le peuple) du protosoleil, devrait selon toute logique protéger la masse qu'il englobe. Mais pour cela, il lui faut conserver sa stabilité et obéir à certaines lois naturelles, comme le sont entre autres la loi de l'équilibre des pressions<sup>22</sup> et la loi de l'équilibre des énergies<sup>23</sup>, lois auxquelles ne s'est pas soumis le régime d'Hitler pendant la guerre avec les résultats que l'on sait.

Or le mercenaire se trouve en plein cœur, non pas de la Deuxième, mais de la Troisième Guerre mondiale. Et les conclusions qu'il tire de son présent constituent un enseignement des plus clairvoyants :

Dans la société rompue, deux classes s'affirmèrent de plus en plus : le groupe de ceux qui s'étaient établis, en sécurité, dans la zone de convection; et la masse de ceux qui se trouvaient exposés sans protection à des températures et des pressions monstrueuses. [...] La pression devenait trop forte, la zone de convection se trouvait de plus en plus souvent défoncée de l'intérieur; de puissants empires économiques surgissaient, s'écroulaient, des crises faisaient rage, les inflations se multipliaient, et les trafics fantastiques, les actes terroristes insensés, la criminalité. Une véritable explosion. Tout était prêt pour la catastrophe. Bref, les États devinrent instables.

Impuissante à maîtriser ces protubérances monstrueuses, la politique devint cynique. À la manière d'une Église morte, elle ne fut plus que rite, et finalement rite occulte. On prêchait soit la lutte des classes, soit le libéralisme, sans se douter

<sup>21</sup> Le mercenaire croit ici s'adresser à des êtres qui viendront après l'extinction de l'espèce humaine, c'est pourquoi il juge que les exemples historiques leur seront peut-être incompréhensibles. On peut penser que l'exemple de la Deuxième Guerre mondiale constitue pour lui l'exemple le plus marquant de son époque.

<sup>22</sup> «En quoi consiste l'équilibre des pressions, dans un État stable? L'individu se meut le plus librement possible, dans la mesure où les autres individus le lui permettent; plus grande est leur masse, plus limitée est la liberté de chacun : la pression sur l'individu se fait plus grande, ainsi que la température de la masse. Celle-ci commence à sentir l'existence de l'État, à libérer des émotions contre l'État, etc.» (*MO*, p. 107-108.)

<sup>23</sup> «Quant à l'équilibre des énergies, il signifie, dans le Soleil, que l'astre ne convertit pas en énergie plus de matière qu'il ne pourra fournir de rayonnement. Dans un État, que la production ne doit pas outrepasser la dépense.» (*MO*, p. 108.)

que tout dépendait d'une conversion de la masse en énergie; sans songer à la manière dont un peuple se comporte lorsqu'il devient masse : il n'est plus prévisible. On faisait de la propagande pour l'État social, l'État libéral, l'État providence, l'État chrétien, juif, islamique, bouddhique, communiste, maoïste, etc., sans soupçonner le moins du monde qu'un État surchargé pourrait devenir un organisme aussi dangereux qu'une étoile trop lourde.

C'est bien ce qu'il advint : la troisième guerre mondiale éclata. L'effet des bombes à hydrogène sur les régions pétrolifères ne fut que l'indice symbolique d'une métamorphose en supernova — pour ne rien dire de l'effet des autres bombes. (*MO*, p. 110-111.)

La vision apocalyptique du mercenaire, d'une terrible lucidité quant à l'entropie actuelle de notre monde (dont Marx avait prédit la fatalité avec l'avènement du capitalisme), illustre de belle façon la force des mouvements de la nature sur lesquels notre emprise, en tant qu'être humain, et même, selon Dürrenmatt, en tant qu'État (puisque celui-ci aspire toujours à devenir un soleil de plus en plus lourd, par définition), est limitée, voire nulle. Dürrenmatt va même jusqu'à oser une certaine équation entre l'entropie des États, du monde, et la mort inévitable des hommes : «L'homme, parce qu'il se sait mortel, éprouve la mort non plus comme l'état final le plus vraisemblable, mais comme une issue certaine. La mort et l'entropie expriment la même loi générale, elles sont identiques.» (*MO*, p. 112.)

La comparaison de Dürrenmatt entre les lois de l'entropie et le fonctionnement de nos sociétés apporte à l'ensemble de notre analyse un éclairage nouveau : il existe des lois dans la nature, plus puissantes que la volonté des individus et des États, des autorités religieuses ou encore des dieux grecs qui, sporadiquement, dans l'histoire, se manifestent avec violence et éclat, sans que l'intervention de l'homme (malgré le fait que dans certains cas, elle a pu, au contraire, elle-même engendrer le chaos) y puisse quoi que ce soit.

Les mêmes lois s'appliquent-elles aux humains entre eux? Si «la loi qui régit l'Administration, c'est *homo homini lupus* (l'homme est un loup pour l'homme)» (*MO*, p. 113.), tel que le stipule Dürrenmatt, nous pouvons effectivement le croire.

### 2.2.3 Droit naturel et dignité humaine

À une échelle plus modeste que celle qui présente les États comme des protosoleils, il existe en effet des lois naturelles qui régissent les rapports humains. Ces lois, dont la mort fait partie, à la manière de l'entropie qui guette les astres de notre univers, ne sont pas «écrites», c'est-à-dire qu'elles n'ont pas été intégrées à un code législatif spécifique; elles ne font pas partie du «droit positif».

Certains préceptes ont pourtant été observés, analysés puis interprétés par des penseurs et philosophes du droit politique, qui ont écrit et témoigné de leurs réflexions dans des ouvrages traitant des fondements étatiques propres à leur ère. C'est le cas de la maxime «l'homme est un loup pour l'homme», tirée du *Léviathan* de Hobbes, paru en 1651, qui servit à l'époque à expliquer une certaine conception des liens qui unissaient les individus entre eux et le peuple au pouvoir. Mais la maxime révélait-elle une loi naturelle pour autant? Que veut signifier Dürrenmatt lorsqu'il affirme que la loi qui guide l'Administration est nulle autre que celle qu'a fait connaître Hobbes, il y a près de quatre siècles déjà?

Hobbes considère la nature de l'homme comme étant intrinsèquement mauvaise. Dans un état de nature fictif — l'homme dans la réalité des différentes sociétés qui le voit naître n'est jamais tout à fait naturel, le monde dans lequel il évolue le transformant indubitablement en un animal social — Hobbes voit se profiler l'homme naturellement mauvais, prédateur, loup d'entre les loups. Dans la fiction de cet état de nature, Hobbes imagine la loi du plus fort régner et le chaos s'imposer de lui-même. Mais, pense-il, les hommes, par instinct de conservation et de sécurité, légueront leur pouvoir à un souverain capable de réfréner l'action primitive et dangereuse de la meute des loups, de la masse des hommes. Ainsi protégés par leur souverain<sup>24</sup>, les individus ne vivent plus sous la crainte de l'Autre ou des effets de la loi du plus fort. L'homme cesse d'être un loup pour l'homme.

Là où la pensée de Hobbes conceptualise une vision politique contraignante pour la majorité qui doit se soumettre à un souverain pour sa survivance, Dürrenmatt voit les

---

<sup>24</sup> La terme de «Souverain» chez Hobbes, peut signifier «l'État», mais le pouvoir absolu et indivisible que le philosophe prône sera conféré de préférence à un monarque ou à un aristocrate selon sa conception.

dangers du totalitarisme poindre et se dissocie moralement du philosophe. Ernst Bloch explique la dimension politique qui découle, dans la théorie de Hobbes, de l'axiome célèbre :

Si chaque homme est par nature mauvais, c'est-à-dire ennemi de l'autre et enclin à lui nuire, alors le contrat d'État ne peut être un contrat social; aussi Hobbes, prenant comme prémisse la haine des hommes, accentue-t-il à nouveau le contrat de soumission et de domination. Dans l'état de nature *homo homini lupus*, l'homme est un loup pour l'homme, cela seul est sa liberté, et la conservation de soi commande aux hommes de l'abolir. En vue d'instaurer la sécurité ils abdiquent leur puissance et leurs droits (dans l'état originel force et droit coïncident) en faveur d'un individu unique, qui est aussi le seul, dans l'État ainsi formé, à conserver la force du loup originel.<sup>25</sup>

Dürrenmatt constate avec dépit l'existence d'exemples historiques illustrant la pensée politique de Hobbes. Les figures de Staline et d'Hitler, les plus dépeintes dans son essai *La Mise en œuvres* constituent sans doute celles qui viennent à l'esprit le plus aisément lorsqu'il est question d'imaginer un «loup originel» et de nous représenter la pensée de Hobbes par des études de cas. Mais Dürrenmatt ne se limite pas à décrire les deux hommes politiques comme des tyrans et à décrier les horreurs dont ils sont responsables. Il voit des conditions diverses à la montée des idéologies respectives qui ont permis leur ascension. Dürrenmatt cherche, non pas une cause — qu'Hobbes résumerait dans l'instinct de conservation de tout homme mauvais par nature —, mais plusieurs causes aux atrocités permises par l'ensemble des loups.

À la différence du philosophe, Dürrenmatt croit que nous sommes tous responsables, de nos bourreaux les plus immondes comme de nos victimes. À propos de la Deuxième Guerre mondiale, il affirmait : «Tout le monde, à mes yeux, portait la responsabilité d'un massacre sans précédent : les victimes et les bourreaux.» (*MO*, p. 194.) Même s'il adhère à la pensée voulant que l'homme soit un prédateur en lui-même, un loup parfois inconscient, il s'insurge contre le fait que les hommes abandonnent «leur puissance et leurs droits [...] en faveur d'un individu unique<sup>26</sup>» et que seule l'organisation d'un gouvernement puisse fonctionner selon cette règle du pouvoir de prédation.

---

<sup>25</sup> Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 62.

<sup>26</sup> *Ibid.*

La question de la responsabilité individuelle et étatique prise par Dürrenmatt va donc à l'encontre du schéma proposé par Hobbes où les hommes constituent une tribu primitive dépouillée de toute conscience morale qui relègue ce fardeau au seul loup originel. Chez Dürrenmatt, la responsabilité doit se partager entre les membres de l'Administration et également entre les individus d'une même cité. Mais s'ils portent le poids de la responsabilité, les personnages de l'écrivain héritent aussi des attributs de l'individu issu de l'état de nature fictif. Ils ne cèdent ni leurs droits ni leurs instincts. Ils sont donc tous quelque peu prédateurs d'un autre homme, d'un autre «animal malade». Dans les romans de Dürrenmatt, la loi de Hobbes «l'homme est un loup pour l'homme» s'applique. Alors que Hobbes évince la loi naturelle de «*homo homini lupus*» en édictant une loi supérieure qui prévaudra sur toutes les autres, celle du Souverain qui attire à lui à la fois les instincts de violence et l'autorité morale, Dürrenmatt de son côté refuse la solution politique proposée par le philosophe et lui préfère une vision sociale plus chaotique qui ressemblerait davantage à l'état de nature fictif que ce dernier a élaboré au point de départ.

Si la loi du plus fort persiste dans l'univers de l'écrivain suisse, ce n'est pas seulement dans une perspective pessimiste. Dürrenmatt entrevoit le droit naturel également sous l'angle de la dignité. Devant une utopie politique comme celle de Hobbes où le peuple se contraint au pouvoir d'un individu unique, le romancier se retire et revient à une fiction plus réelle encore que ne le sont les conclusions de Hobbes, celle où des hommes luttent avec raison, parfois avec violence, pour «renverser tous les rapports qui font de l'homme un être humilié, asservi, abandonné, méprisable<sup>27</sup>». Car la dignité commande à l'être de ne pas se soumettre. La loi du plus fort peut donc, selon le contexte, être entendue comme un appel à la dignité, représenter une volonté humaine légitime. Schiller l'exprime bien dans ce passage de l'ouvrage d'Ernst Bloch :

La volonté est le caractère générique de l'homme, la raison elle-même n'en est que la règle éternelle. Aussi rien n'est plus indigne de l'homme que de subir la violence, car la violence le nie. Celui qui nous fait violence ne fait rien de moins que nous contester l'humanité; celui qui la supporte lâchement rejette son humanité.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Marx; cité dans Ernst Broch, *op. cit.*, p. 9.

<sup>28</sup> Schiller, cité dans Ernst Broch, *op. cit.*, p. 10-11.



S'assujettir à la violence des autres, c'est renoncer à une dimension fondamentale de l'existence, celle de la responsabilité morale. C'est également se départir de la possibilité d'atteindre une certaine dignité. La frontière est mince entre la vengeance et l'instinct de survie, mais la loi du plus fort n'est pas qu'une tare, elle est aussi un outil d'affranchissement et de libération, un moyen d'accéder à des conditions de vie décentes, propres à inspirer le respect.

Mais *Le Soupçon* vient nuancer l'aspect moral proposé par Dürrenmatt sur cette question. C'est que l'écrivain s'amuse à confronter d'une manière ironique ses propres idées en exacerbant les réalités contraires à ses convictions profondes. Dans ce roman, l'infirmière complice du médecin tortionnaire introduit des notions relatives au droit naturel qui font douter de la possibilité d'instaurer une démarche authentique vers la dignité. Dans sa conversation avec le commissaire Baerlach, l'infirmière Klaeri Glauber lui apprend qu'on vient dans la clinique où il se trouve dans l'unique dessein d'y mourir. Elle lui tend fièrement une brochure qu'elle a elle-même rédigée qui s'intitule : *Klaeri Glauber : La Mort, But et Fin de notre Vie. Un guide pratique*. Ce titre laisse songeur lorsqu'on sait qu'une théorie du droit naturel est consacrée entièrement à cet aspect du But dans le droit.

*Le But dans le droit* d'Ihering se veut une réponse à l'approche plus romantique du droit élaborée par Savigny dont l'ouvrage le plus connu *Système du droit romain actuel*, fait l'objet d'une mention dans le roman *La Panne*<sup>29</sup>, a fait les belles heures de l'école historique du droit allemand. Sa conception du droit puise aux sources de la coutume et de la tradition dans une perspective historique qui témoigne selon lui des forces agissantes obscures du droit qui est dans la nature :

Savigny voyait dans le droit quelque chose de magique, le droit pour lui provenait de «forces inconscientes», de l'«action involontaire de l'esprit des peuples». [...] La formation du droit fut par là mystifiée, et d'une manière telle que la doctrine du contrat social semble à côté une conception digne du matérialisme économique. Mais, surtout, le droit rationnel fut qualifié de totalement inessentiel, de non noble même, le droit transmis, au contraire, fut traité avec tous les égards dus à un

---

<sup>29</sup> Les juges possèdent un exemplaire de cet ouvrage dans leur bibliothèque. Alfredo Traps le remarque ainsi que la présence de deux autres ouvrages : Hotzendorff, *Le Meurtre et la peine de mort*, dont l'auteur est un partisan du positivisme en droit, et Ernst-David Hölle, *Pratique de l'Interrogatoire*, dont on peut se douter qu'il fournit des moyens rhétoriques efficaces pour parvenir à obtenir la vérité des faits devant un témoin ou encore un accusé.



produit de la tradition, porteur de toute sagesse, à l'instar de la langue, du mythe. Tout droit repris de la raison ou conforme à la raison apparaît au contraire vulgaire comme de la «littérature d'asphalte», pour employer une expression moderne, et pourtant pas complètement anachronique. [...] L'abdication de la Ratio consciente chez Savigny fut si profonde qu'il confina dans la nuit des temps la créativité juridique et dénia à son époque la capacité de légiférer. Un droit ne peut être formé artificiellement, pas plus qu'une langue; et pas plus qu'un chant populaire, un principe du droit n'émane de l'entendement. Et pourtant cette époque précisément était parvenue à élaborer, sous l'influence idéologique et systématique du droit naturel, des codifications efficaces, tels que le Code civil général de Prusse (1794) et surtout le Code Napoléon (1804-1808); mais le romantisme juridique de l'école historique prônait uniquement le développement du droit coutumier.<sup>30</sup>

Ihering fait donc paraître son ouvrage *Le But dans le droit* dans un contexte où le droit est perçu comme autocréateur, se forgeant par lui-même un peu aléatoirement, sans direction précise, malgré le sens historique et la rigueur que Savigny lui attribuait.

En luttant contre le droit de l'école de Savigny, produit soi-disant organique de lui-même qui s'était ensuite perdu dans ses propres subtilités, Ihering effleura même l'ancien droit naturel : contre l'erreur obscure de la croissance organique, il fit jouer l'erreur plus claire qui veut que le droit soit une invention intentionnelle, faite selon un plan; Ihering à son tour joua avec cette fiction. Mais ce qui est plus important, c'est la tentative pour déduire et évaluer le droit positif à partir d'une fin de la volonté selon une norme. Selon Ihering, les articles de droit sont certes déjà convaincants par leur efficacité de fait; mais justement cette efficacité, cette aptitude à servir un but doivent être présentes. «Le but est le créateur de tout le droit»; thèse rationnelle qui pouvait permettre de sortir, dans une égale mesure, des brumes réactionnaires comme des incestes conceptuels de l'école de Savigny. Cette thèse évidemment n'aboutit qu'à un seul but : celui du profit, de l'entreprise privée et de l'État libéral.<sup>31</sup>

N'est-ce pas aussi dans un dessein pécuniaire que l'infirmière invite avec le médecin tortionnaire de riches personnages à venir mourir dans leur clinique privée? Sa brochure *Klaeri Glauber : La Mort, But et Fin de notre Vie. Un guide pratique*, n'établit-elle pas la thèse «libérale» dont Ihering s'est fait le porte-parole en introduisant l'idée du But dans le droit? Affirmer que la Mort est le But de l'homme, une fin en soi, paraît certainement étrange si ce n'est pour enrichir d'autres gens, le médecin

<sup>30</sup> Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 108-109.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 162.

tortionnaire en premier lieu. Nous croyons en tout cas que ce n'est pas innocemment que Dürrenmatt a ainsi titré le pamphlet pro-mort de l'infirmière.

Le droit naturel peut donc emprunter différentes manières de penser la nature et le droit. Parmi celles qu'évoque Dürrenmatt, la maxime de Hobbes «l'homme est un loup pour l'homme» et la pensée de Savigny qui préconise un droit créateur et coutumier (qui s'inscrivent dans la jurisprudence, l'étude du cas par cas où l'interprétation des lois naturelles et positives est permise), semblent correspondre à l'idée générale qu'il se fait du droit naturel. Ihering, au même titre que Hobbes lorsqu'il édicte la loi du Souverain tout puissant, semble au contraire irriter, voire effrayer, non sans raison, l'écrivain suisse. La question de la responsabilité que Dürrenmatt soulève et qui consiste à rendre l'homme responsable de ses instincts comme de sa dignité, est trop primordiale pour permettre à une loi si pernicieuse, «le but dans le droit», d'exister. À moins, bien sûr, que le but soit honnête. Mais ça!... Ce sont les loups qui en décident.

La conception de l'État et du monde de Dürrenmatt présente un univers résolument désordonné. Tout, dans ses œuvres, est soumis au doute et évalué en relation avec des causes, des éléments constitutifs. Que ce soit une image mythique ou une conception singulière de la justice qui apparaisse soudainement, il faut demeurer vigilant et ouvert à la quantité impressionnante de propositions qu'il offre. Dans le prochain chapitre nous verrons que certains éléments de réflexion de son œuvre expliquent d'où provient la relativité de la justice qu'il met en scène : la rhétorique des personnages, le moment de l'argumentation et le hasard, entre autres, sont des facteurs déterminants sur lesquels l'écrivain s'est penché.

## CHAPITRE III

### FACTEURS DE LA RELATIVITÉ DE LA JUSTICE

Il est vrai que les situations décrites par Dürrenmatt dans ses romans peuvent être interprétées à la lumière de mythes, de métaphores, de paraboles et de certaines théories du droit naturel. Mais parallèlement à ces empreintes reconnaissables à l'intérieur des contextes créés par l'écrivain dans ses récits, les événements romanesques en soi apportent d'autres pistes de réflexion. Les dialogues, l'espace-temps, les hasards qui forment une situation narrative X nuancent parfois à un tel point la vision qu'on peut se faire de l'histoire et de sa portée éthique qu'il est essentiel de les considérer avec attention.

Appréhender l'œuvre de Dürrenmatt sans tenir compte du détail qui fait basculer l'intrigue dans le drame, qui précipite les personnages au cœur de la tragédie, serait une erreur. Car l'élément déclencheur, le point de renversement ou de non-retour — il utilise la formule de la «pire tournure possible<sup>1</sup>» sur laquelle nous reviendrons — forge le récit, agit sur la forme autant que sur le fond de l'intrigue. En plus d'apporter une dimension dramaturgique à l'histoire racontée<sup>2</sup>, les circonstances culminantes imaginées par l'écrivain nous confrontent aux lois du *kairos* (terme grec signifiant

---

<sup>1</sup> Friedrich Dürrenmatt, «21 points au sujet des Physiciens», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2003, p. 8.

<sup>2</sup> La valeur proprement esthétique voire stratégique liée au concept de «pire tournure possible» est évoquée par Ulrich Weber : «La proverbiale «pire tournure possible» (dont l'interprétation abuse souvent comme d'un passe-partout) est une catégorie de l'économie dramatique visant à l'effet théâtral, et non une profession de foi pessimiste; la «pire tournure possible» sert avant tout à concentrer la matière au maximum et à donner à la pièce ses effets de surprise.» Ulrich Weber, «Les fins de parties de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat, op. cit.* p. 21.

*maintenant*<sup>3</sup>) ainsi qu'à celles de la relativité («Un événement n'a pas une cause, mais des causes infiniment nombreuses») (*MO*, p. 99). Dans chaque récit de Dürrenmatt cohabitent des forces qui finiront en effet par s'entremêler et s'opposer, qu'elles soient incarnées par des personnages (et leur dialectique singulière), ou des éléments connexes comme le temps, le hasard ou la science, et ce, jusqu'à ce qu'une fatalité survienne. Les représentations narratives de l'écrivain suisse sont fondées sur cette habileté qu'il possède à dénicher la «pire tournure possible» des événements, une voie apocalyptique, une ligne de séisme qui soient aptes à faire réfléchir l'Autre, que ce soit le lecteur ou le spectateur, sur les nombreuses causes qui conduisent à la circonstance malheureuse.

Malgré sa passion pour l'esthétique tragique et ses différentes règles, l'aspect philosophique n'est pas à négliger dans cette fascination que nourrit Dürrenmatt pour la fin du monde et les diverses catastrophes :

Les situations dernières sans cesse rejouées, les conflits pensés jusqu'à leurs ultimes conséquences témoignent que la fin, que ce soit celle du monde, l'effondrement d'un État ou la mort d'un individu, devient elle-même thème essentiel de l'œuvre. L'humour, à l'occasion volontiers insouciant, avec lequel les accidents, les catastrophes et les fins du monde sont mis en scène sur tous les plans, ne doit pas faire oublier que derrière les masques comiques et grotesques se cache une profonde gravité philosophique, qui veut suivre la vie en la remontant depuis sa fin.<sup>4</sup>

Cette gravité philosophique ne constitue cependant pas une réponse chez l'écrivain, bien au contraire. Elle subsiste parce que chaque fragment de l'aspect

---

<sup>3</sup> Alonso Tordesillas précise que la notion de *kairos* au sens général implique beaucoup plus que le temps de l'action narrative : «L'examen des diverses représentations de la notion de *kairos* et l'analyse des occurrences du terme convergent pour dégager une notion qui lie le temps, la circonstance, le degré, la proportion et la mesure.» Alonso Tordesillas, «L'instance temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique : la notion de *kairos*», dans *Le plaisir de parler / Études de sophistique comparée*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Arguments, 1986, p. 34.

<sup>4</sup> Ulrich Weber, «Quelques mots», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat, op. cit.*, p. 7.

moral d'une situation narrative X peut être diminué en importance, confiné à la neutralité par les autres; ce qui fait qu'au bout du compte, les arguments ou les éléments d'une situation finissent souvent par s'équivaloir. L'ironie, dans ce contexte, devient la meilleure arme pour l'écrivain, d'où l'impression laissée d'une profonde et inéluctable gravité philosophique dans son œuvre.

### 3.1 La notion de *kairos*

Une des définitions de la notion de *kairos* (quoiqu'il y ait d'autres façons de concevoir le terme) établie par Alonso Tordesillas, correspond à cette idée de trop-plein, de multitude écrasante, de débordement des possibles narratifs qui mènent nécessairement à l'appauvrissement moral de chacun d'eux et à une relativité des faits parfois déroutante :

... *kairos* est du domaine de l'entre-deux, du rien, du vide. Mesure entre le trop et le trop peu, il désigne sur le plan du discours, une place vide, un entre-deux. Point d'or de la symétrie, il est mi-lieu, occupé par rien, ordre, cosmos d'arguments dépourvus de plénitude.<sup>5</sup>

Cette proposition illustre bien l'impasse dans laquelle se trouvent les personnages de Dürrenmatt d'un point de vue moral. Mais la notion de *kairos* au sens large engage d'autres données que cette ambiguïté de «l'entre-deux» que l'on voit apparaître surtout au sein des dialogues.

Quoi qu'il en soit, c'est ce caractère de l'entre-deux fourni par le langage et encouragé par la sophistique que nous regarderons d'abord de près. Les nombreuses subversions auxquelles les dialogues donnent lieu nous offriront l'occasion de nous

---

<sup>5</sup> Alonso Tordesillas, *op. cit.*, p. 34.

questionner sur l'esprit des anciens sophistes, sur les règles d'art de la dialectique ainsi que sur les paradoxes qui en découlent lorsqu'il s'agit de penser la justice et de l'appliquer à la vie quotidienne, aux circonstances, au moment présent.

Car le moment de l'argumentation entraîne également son lot de conséquences fâcheuses, et parfois heureuses ; il détermine le cours des actions futures, il est un pôle non négligeable de la virtualité des événements. C'est cette tension entre un passé accompli (non pas révolu) et un futur rempli de possibilités créant une brèche dans le présent narratif que les Grecs ont à l'origine nommé *kairos*. Appliquée à d'autres domaines, la notion peut prendre l'appellation de «moment décisif<sup>6</sup>», d'«instant critique<sup>7</sup>», de «presque rien<sup>8</sup>», de «rencontre<sup>9</sup>». Nous pourrions ajouter les termes «pivot» ou encore «incidence» pour désigner d'une manière générale le concept de *kairos* observable dans les dialogues et intrigues de l'œuvre de Dürrenmatt et que l'on retrouve magnifiquement bien illustré dans *Le Soupçon*.

Nous évaluerons donc l'instance temporelle et son influence sur l'argumentation avant d'aborder un autre aspect de l'œuvre dürrenmattienne qui touche à la notion de *kairos* et à celle de la relativité. Le hasard — un élément qui, dans sa rencontre avec d'autres éléments, intervient sans qu'on ne puisse vraiment en expliquer la logique — nous amènera à réfléchir sur les notions de contingence et de probabilité, de miracle et de fatalité dont sont empreints les romans de l'auteur suisse. Mais considérons d'abord les dialogues et leurs enjeux.

---

<sup>6</sup> Alonso Tordesillas, *op. cit.*, p. 35.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 34.

### 3.1.1 Langage et subversion : l'esprit des anciens sophistes

Les dialogues dans les romans de Dürrenmatt sont d'une grande finesse d'esprit. L'auteur parvient à créer habilement une atmosphère entre les personnages qui explorent maintes directions rhétoriques tout en demeurant au cœur d'une intrigue bien précise. Maître du chaos organisé sur le plan du langage, il maintient la tension propre au *kairos* dans les discussions qu'il met en scène. «En rhétorique, le *kairos* est le principe qui gouverne le choix d'une argumentation, les moyens utilisés pour prouver et, plus particulièrement, le style adopté.<sup>10</sup>» Cela suppose que les différents narrateurs des histoires de Dürrenmatt possèdent un don particulier pour rendre le dialogue efficace. Cela signifie également que l'écrivain choisit sciemment les répliques dont il est le chef d'orchestre, qu'il doit éliminer certains possibles, qu'il est quelque peu garant du *kairos* engendré :

... *kairos* est la discrimination, et sur le plan subjectif l'acte même de discriminer, le choix. Art de la mesure, il relève les points importants de la narration et touche au but. *Kairos* met alors l'accent sur le caractère de mesure, de modération et de régulation.<sup>11</sup>

L'ambiguïté morale qui résulte des différents choix du narrateur dans les dialogues est donc souhaitée. Elle veut exprimer un malaise profond attribuable à la sophistique<sup>12</sup> et témoigne des paradoxes qui la font perdurer. Car la rhétorique n'est

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>12</sup> Nous utiliserons généralement les termes «sophistique», «rhétorique» et «dialectique» pour désigner l'art d'user d'arguments dans le but de convaincre, sachant toutefois que certaines distinctions s'imposent, la rhétorique étant mieux définie par les techniques langagières d'argumentation et de persuasion au sein d'un discours, la dialectique étant la terminologie adéquate pour illustrer les différents développements possibles d'un dialogue et enfin la sophistique pouvant se comprendre comme faculté et ou stratégie du rhéteur à l'égard de son vis-à-vis de tourner grâce à son éloquence la

pas seulement «techniques de persuasion, voire de manipulation<sup>13</sup>», elle représente également l'ouverture et la liberté :

La rhétorique renaît toujours lorsque les idéologies s'effondrent. Ce qui était objet de certitude devient alors problématique et soumis à discussion. [...] Dans ces moments intermédiaires et privilégiés où les schèmes anciens basculent et les nouveaux s'esquissent à peine, la libre discussion reprend ses droits, et de manière générale, la liberté.<sup>14</sup>

Pourtant, la sophistique fut décriée par les philosophes. Elle est pour être plus juste «ce mouvement de pensée qui, à l'aube présocratique de la philosophie, à la fois séduisit et scandalisa la Grèce et la philosophie<sup>15</sup>», nous prévient Barbara Cassin. Certains penseurs dont Platon et Aristote, ont été encouragés à réfléchir d'autant plus sur le phénomène des rhéteurs, véritables saltimbanques de l'éloquence, y voyant là un danger pour la moralité et la conduite d'une certaine justice.

L'art de la dialectique et la philosophie sont des champs du savoir que les individus de la fable platonicienne ne pourront d'ailleurs explorer qu'à la fin de leur parcours initiatique. La dangerosité que confère d'emblée Platon à ces sciences de l'esprit, parce qu'elles suscitent d'une manière toute naturelle le jugement critique — et parce que les étudier alors que la jeunesse, par nature, est impétueuse risquerait trop d'inciter les troupes à la révolte — est un élément suffisant, aux yeux du philosophe grec, pour retarder l'étude de ces dernières dans l'éducation des générations à venir. En fins stratèges, Socrate et Glaucon s'entendent donc dans leur dialogue pour repousser l'étude de ces arts de la pensée à un âge ultérieur à «l'âge du guerrier».

---

conversation ou le dialogue à son avantage sans que la vérité et la pertinence soient ses principales préoccupations. Il va sans dire que nous le ferons dans le dessein d'éviter certaines répétitions.

<sup>13</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction, op.cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>15</sup> Barbara Cassin, «Présentation» dans *Le plaisir de parler / Études de sophistique comparée, op. cit.*, p. 9.



Or, n'est-ce pas une importante précaution de les empêcher de goûter à la dialectique tant qu'ils sont jeunes? Tu as dû remarquer, je pense, que les adolescents, lorsqu'ils ont une fois goûté à la dialectique, en abusent et en font un jeu, qu'ils s'en servent pour contredire sans cesse, et qu'imitant ceux qui les réfutent, ils réfutent les autres à leur tour, et prennent plaisir, comme de jeunes chiens, à tirailler et à déchirer par le raisonnement tous ceux qui les approchent.<sup>16</sup>

Les recommandations de Platon à l'égard de la rhétorique et de son pouvoir paradoxal — car il est admis de tous ceux qui nous intéressent en l'occurrence que la faculté d'argumenter, de penser, de dialoguer doit être enseignée malgré ses écueils potentiels — ne sont pas étrangères à la vague de contestations qui eut lieu lors de ce qu'a nommé Barbara Cassin l'avènement de la première sophistique avec les dialogues *Protagoras* et *Gorgias* qui ont provoqué une scission entre deux domaines de la pensée auparavant interdépendants, soit la rhétorique et la philosophie. Platon, devant la menace d'une «entropie morale et intellectuelle<sup>17</sup>», s'est en effet insurgé à l'époque contre le fait qu'on puisse identifier certains rhéteurs comme étant des philosophes. L'usurpation étant trop évidente selon lui, les imposteurs devaient comprendre la distinction fondamentale entre l'«art d'avoir toujours raison<sup>18</sup>» et le domaine du savoir philosophique.

Ce qui lie les deux grandes périodes sophistiques se rapporte justement à cette séparation plus ou moins naturelle entre l'art de persuader (qu'on le nomme «rhétorique», «dialectique» ou «sophistique») et la philosophie. Sans qu'ils réfutent l'avantage manifeste que procure une plus grande liberté dans la parole et l'exploration des possibles dialectiques, les représentants de la seconde sophistique

---

<sup>16</sup> Platon, *op.cit.*, p. 298.

<sup>17</sup> Jacques Cazeaux, «Introduction» dans *Gorgias*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques de la philosophie, 1996, p. 10.

<sup>18</sup> Petit clin d'œil à Schopenhauer et à son essai *L'Art d'avoir toujours raison*, où il admet que «la vérité objective d'une proposition et la validité de celle-ci au plan de l'approbation des opposants et des auditeurs sont deux choses bien distinctes» et où il établit des stratagèmes pour illustrer cette idée. Arthur Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2000, p. 8.

ont vu également dans l'action de tout discuter le danger imminent d'une évacuation complète de la morale. Là où tout est permis, rien n'est éthique, peut-on en conclure.

Dürrenmatt dans *La Panne*, démontre bien le dilemme existant entre l'ouverture, la gaîté et le plaisir qu'entraînent le simple bavardage, l'échange, la négociation, la polémique et à la fois les conséquences tragiques auxquelles ils peuvent mener. Le suicide de Traps, fin dramatique, véritable «pire tournure possible des événements» imaginée par le narrateur, constitue à notre avis le meilleur exemple de ce questionnement en ce qui a trait au langage et à ses subversions incontournables. Mais pour mieux comprendre comment cette fatalité a pu advenir, il faut revenir au cœur de la discussion qui a précédé et peut-être même précipité le drame.

Alfredo Traps se présente chez des juges à la retraite pour demander l'hospitalité après être tombé en panne non loin de leur demeure. Son état d'esprit est celui d'un homme qui aurait préféré sortir faire la fête en ville ce soir-là plutôt que d'être accueilli par d'étranges vieillards, d'anciens juges de surcroît. Il pénètre dans l'univers de ses hôtes avec nonchalance et sans grand enthousiasme : «Il n'y avait plus qu'à s'attendre à des discussions sans fin et parfaitement oiseuses, car les lettrés de cette sorte, que savent-ils donc de la vie réelle? Rien, absolument rien du tout! Les lois sont faites comme cela.» (*P*, p. 23-24.) se dit-il au fond de lui-même en entrant chez ses logeurs.

La situation initiale présente un écart palpable entre la disposition mentale du convive et celle des juges en regard du jeu proposé. Le procès qu'ils entament est dès le départ quelque peu injuste si l'on considère qu'Alfredo n'est pas de taille devant ses adversaires. Non seulement le jeu en soi requiert des connaissances que seuls les juges maîtrisent, mais ils sont également davantage familiers avec l'art de la manipulation rhétorique; ce qui leur permet de déjouer les attentes de l'accusé, Alfredo Traps, sans trop de difficulté. Aussi lorsque ce dernier se demande si on lui fera subir un interrogatoire en règle, il est facile pour les hôtes de laisser planer le doute au sujet du moment où commencera véritablement l'interrogatoire en question.

Quelque temps plus tard, alors qu'ils ont réussi à extirper plusieurs informations pertinentes relatives au procès, Alfredo s'interroge et reformule de nouveau sa question aux juges qui ne sont pas peu fiers de la réussite de leur stratagème :

«Mais malheureux! Qu'est-ce que vous voulez dire : « dès que nous en serons à «l'interrogatoire»?»

Traps était en train de se servir de salade.

«Alors serait-ce qu'il a déjà commencé?» fit-il sans lever les yeux.

À ces mots, les vieillards piquèrent du nez dans leur assiette, se jetèrent des regards furtifs, échangèrent des sourires de connivence et finirent par glousser de plaisir avec des mines malicieuses et ravies. (*P*, p. 50.)

La stratégie est efficace car les informations recueillies leur ouvrent la voie d'une condamnation future. Les juges avaient même pris soin de prévenir leur convive de l'importance de se prémunir en ayant quelques recettes, trucs, astuces contre cette condamnation à venir : «Il n'y a pas d'innocence qui tienne, mon jeune ami! Et dites-vous bien : ce qui importe, ce qui décide de tout, c'est la tactique!» (*P*, p. 33-34.)

Il faut dire que leur éloquence stupéfie leur invité plus d'une fois. Pilet, le retraité qui joue le rôle du bourreau, emploie un ton qui fascine Alfredo : «Fameux» disait-il à mi-voix, en faisant siffler un F immense et plein d'emphase.» (*P*, p. 103.) L'effet est immédiat comme lorsque le procureur juché sur une chaise déclame les mérites de l'accusé.

Grimpé sur une chaise au beau milieu de la pièce, le procureur glapissait de toute la force de ses poumons que l'accusé avait avoué, avoué, avoué, et bientôt, assis maintenant sur le haut dossier, il chanta les louanges de ce cher invité qui jouait le jeu à la perfection de la perfection! (*P*, p. 86.)

Chaque fois Alfredo est ébahi, envahi d'un sentiment qui lui fait croire à une quasi-amitié avec ses nouveaux compagnons. Les gestes extravagants, le ton, la démesure des propos, les excès verbeux des juges le déstabilisent mais l'amadouent à

la fois, le séduisent. Si bien que la rhétorique exclamative que l'on rencontre dans le roman — «Bravo! Voilà qui est parler en homme, croassa le procureur en battant des mains; voilà ce que j'appelle du courage!» (*P*, p. 30.) alors qu'Alfredo accepte le poste vacant d'accusé ou encore «Par expérience! Voyez-vous cela? Par expérience! L'avez-vous entendu? Fameux! Fameux!» (*P*, p. 45.) se sont écriés les juges à la suite d'une révélation de Traps sur une dimension technique de son travail — amène bientôt Alfredo à employer lui-même des expressions hyperboliques qui frôlent l'exagération, et dont le vocabulaire risque de lui faire perdre le procès en cours.

Un dialogue est particulièrement significatif à cet égard, car on voit apparaître un vocabulaire expressif et imagé tant chez le juge que chez l'accusé qui s'emballe et dit franchement ce qu'il pense sur l'éthique de sa propre situation vis-à-vis son patron Gygax même si son avocat tente de l'en dissuader :

— Attention! Prenez garde! Maintenant cela devient dangereux, glissa à l'oreille de Traps son voisin, l'avocat [de la défense].

Oh! cela n'avait pas été facile, expliqua Traps. [...] Il lui avait fallu l'emporter sur Gygax, tout d'abord, ce qui était loin d'être une mince affaire.

Ah! Oui? Et ce Gygax, qui est-ce donc? [lui demande le procureur].

— Lui? C'était mon chef direct, avant.

— Qu'il vous a fallu éliminer, c'est bien cela?

— Avoir sa peau, oui, pour dire les choses aussi brutalement que nous les disons, nous autres, [...] Messieurs, reprit-il, vous permettrez que je vous parle avec franchise : dans les affaires, on y va carrément œil pour œil, dent pour dent! et celui qui voudrait s'y montrer gentil-homme, grand merci! tout le monde lui passe sur le ventre. (*P*, p. 46-47.)

Non seulement Alfredo ne se méfie pas du terme «éliminer» qui évoque pourtant le meurtre dans les circonstances mais en ajoute en utilisant les expressions «avoir sa peau», «œil pour œil, dent pour dent». Il enchaîne même comme s'il voulait se justifier : « Il se peut que ma façon de mettre le couteau sur la gorge du vieux Gygax n'ait pas été «fair-play», comme on dit, mais quoi, les affaires sont les affaires, n'est-il pas vrai?» (*P*, p. 47.)

Les juges, clairvoyants, profitent de l'occasion pour faire remarquer à l'accusé sa rhétorique coupable : « Avoir sa peau, le couteau sur la gorge, arriver, lui passer sur le ventre : ce sont là des propos plutôt inquiétants, ne trouvez-vous pas? » (*Ibid.*) Candidement, ne voyant dans sa propre expression enjouée et les termes utilisés qu'un pur plaisir associé au jeu, Alfredo s'esclaffe en affirmant que, bien sûr, «il convient de les prendre au sens figuré» (*Ibid.*). Conscient lui-même de ses écarts de langage, il n'y voit pas d'inconvénients bien que les juges usent de cette familiarité nouvelle entre eux pour obtenir des renseignements précieux.

Le sentiment de confiance qui s'installe au cours de la soirée contribue grandement à transformer le niveau de langage employé. À certains moments, le niveau semble beaucoup plus familier que solennel entre les personnages. Ainsi Alfredo n'hésite pas à déclamer, à la suite d'une déclaration du procureur son étonnement devant la perspicacité de son interlocuteur : «Kurt, ma vieille branche, comment fais-tu pour savoir tout cela? Tu es sorcier, ma parole!» (*P*, p. 92.)

L'intimité créée du fait que la vie d'Alfredo soit au centre de la discussion, le franc-parler, les multiples tentatives des juges de séduire leur invité en glorifiant son «crime», l'aspect ludique lié au fait que leur exercice a été présenté comme un jeu au départ suscitent la passion de l'accusé qui est manifestement touché<sup>19</sup> par l'attitude générale des juges sans qu'il n'y voie de manipulation comme tel. Les déclarations enthousiastes des juges à l'égard de son «crime», «l'un des plus extraordinaires du siècle» (*P*, p. 102.) comme ils le disent, au contraire, le réjouissent et l'attendrissent :

L'agent général [Alfredo Traps] se serrait avec émotion sur lui, appuyait tendrement sa joue contre la joue de Pilet [le bourreau], aimait son élégance calamistrée, se fondait tout entier dans un élan de pure cordialité. Appesanti et pacifié par le vin, il goûtait comme une volupté le plaisir d'être ce qu'il était, dans cette société infiniment compréhensive, d'être vraiment soi-même et sans

---

<sup>19</sup> Il serait intéressant dans le cadre d'un autre travail de proposer une étude plus approfondie du *pathos* en jeu en faisant un lien avec le syndrome de Stockholm.

mensonge, sans plus rien à cacher, sans secret — à quoi bon les secrets? — et de se savoir estimé, honoré, compris, aimé. (*P*, p. 103.)

La passion nouvelle qui anime l'accusé le pousse à réfléchir davantage sur sa condition, à ouvrir sa conscience à une justice hors norme mais néanmoins digne d'intérêt. N'est-ce pas d'ailleurs ce que souhaitaient provoquer les juges en lui présentant son crime comme étant celui d'un virtuose? N'est-ce pas exactement dans le but d'éveiller leur invité à son existence et à sa culpabilité («derrière chaque action peut se cacher un crime et derrière chaque individu un assassin» (*P*, p. 79.), dit le procureur), qu'ils ont conféré à Traps le statut de quasi-héros? Ils prétendent du moins que la conscience est un élément nécessaire à l'épanouissement de la justice et croient que le fait d'apprécier le crime de leur nouvel ami soulèvera la sienne vers des lieux insoupçonnés de lui jusque-là :

Quant à la perfection technique de l'acte accompli, nous allons l'apprécier à sa juste valeur. Et en affirmant que nous allons l'apprécier, j'use du terme qui convient et je crois avoir trouvé le mot propre : apprécier! Mon réquisitoire, en effet, ne saurait être l'implacable et funeste discours partout chargé de foudres, qui pourrait effaroucher, gêner, troubler notre ami, mais bien une appréciation, une estimation, une reconnaissance qui lui révélera son crime, qui l'épanouira dans sa fleur et lui en fera prendre connaissance. La conscience, en vérité, la conscience est ce marbre pur, le socle unique sur lequel on puisse fonder l'impérissable monument d'une parfaite justice! (*P*, p. 77.)

L'opération fonctionne très bien puisque Alfredo affectionne l'idée de justice suggérée par ses hôtes, lui qui n'y avait jamais vraiment porté attention :

Justice. Ah! que ce mot était donc enivrant! Comme il s'y complaisait, lui qui ne l'avait jamais conçu, dans les étroites limites de sa branche et de son expérience, que comme une odieuse chicane abstraite, et qui le voyait maintenant se lever comme un soleil immense et rayonnant, comme un prodige éblouissant et incompréhensible au-dessus de son petit horizon personnel : idée

sublime et grandiose, difficile même à concevoir, et qui n'en était que plus impressionnante, plus souveraine, plus splendide! (*P*, p. 104-105)

Serait-ce la passion insufflée par les propos des juges qui conduit Alfredo à s'autoriser autant de joie devant un concept qui le laissait auparavant si pantois? Nous pouvons le croire car la passion selon Michel Meyer est une force capable d'ébranler la raison de celui qui s'y abandonne. Ce dernier émet l'hypothèse voulant que la passion puisse, comme c'est le cas avec Alfredo surpris et ému de sa nouvelle conscience coupable, entraîner l'homme vers une connaissance de son être le forçant à accepter ses erreurs et même jusqu'à un certain point à se les pardonner :

En connaissant ses péchés, on peut s'en sauver. On sait que tout le problème est d'expliquer comment on arrive à cette lucidité, à cet «état de raison» sans le postuler. D'où l'idée de faire de la passion, une illusion, une force irrésistible, et de l'idée de cette force, la conscience de sa présence.<sup>20</sup>

Mais la passion n'agit pas seulement de façon positive sur l'esprit de l'accusé. Elle correspond à d'autres sentiments tels la peur, l'angoisse, le doute nés au cours du dialogue qui bouleversent Alfredo plutôt que d'aiguiser sa conscience de manière à l'apaiser. Les nombreux avertissements de son avocat<sup>21</sup> — «Attention à ce que vous dites!» (*P*, p. 39.), «Tâchez d'être prudent» (*P*, p. 43.), «Prenez garde, c'est un piège...» (*P*, p. 65), «Pour l'amour du Ciel, méfiez-vous!» (*Ibid.*) — marquent la cadence d'un jeu-réalité de plus en plus inquiétant, d'autant plus qu'Alfredo en constitue, même du point de vue ludique, la cible.

C'est lorsque Alfredo apprend le rôle que joue Pilet dans son procès qu'il devient le plus nerveux. Bien qu'il tremble et sente «sur son front perler une sueur froide» (*P*,

<sup>20</sup> Michel Meyer, *Le philosophe et les passions*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>21</sup> L'environnement physique contribue également au climat de peur. Sur les murs du salon, deux sentences morales sont soigneusement mises en évidence : « Heureux celui qui marche selon les voies de la Justice» et «Une conscience pure est le plus doux des oreillers» (*P*, p. 98.).

p. 58.) en songeant que Pilet est un véritable bourreau cependant, il se ressaisit aussitôt, réalisant l'ambivalence entre jeu et réalité, démystifiant la stratégie des juges à son égard :

Mon très cher défenseur, répondit Traps avec un mouvement de la tête, le vrai charme du jeu et sa magie singulière — pour autant que je puisse en juger et risquer une opinion, moi qui n'y suis qu'un novice — tient au frisson de peur qu'il provoque et au doute qu'il fait naître chez l'intéressé. Le jeu confine à la réalité, et voilà qu'on se demande tout à coup si l'on est ou si l'on n'est pas un véritable coupable, si l'on a réellement ou non supprimé le vieux Gygax. C'est ce qu'il vient de m'arriver à vous entendre : un vertige m'a pris. (*P*, p. 63.)

En tentant d'identifier la source de son vertige, Alfredo comprend que c'est précisément l'écart entre l'aspect ludique de la rencontre et l'appréhension de sa véritable culpabilité qui cause le sentiment d'effroi, la tension qu'il ressent par ailleurs aussi comme étant de la magie. «Le jeu confine à la réalité», dit-il. La distance entre l'espace-jeu et la réalité permet à Alfredo de se questionner, de penser sa situation, d'éprouver sa conscience, malgré les peurs générées, puisque l'idée du jeu demeure toujours présente, rassurante. «Comme jeu de société, il ne pensait pas qu'on pût inventer quelque chose de plus drôle.» (*P*, p. 55.) C'est également ce qui lui permet d'admettre à l'instar des juges que «risquer la peine capitale donne [au] jeu un relief et un intérêt bien plus mordants» (*P*, p. 57.).

Pourtant Alfredo Traps, en dernier recours, choisit de réduire la distance existant entre l'aspect ludique de la situation et sa réalité. Il fusionne les deux pôles jeu-réalité et abolit le dilemme rhétorique de la soirée en acceptant la mort, sublimée dans la fiction du procès, menaçante dans le réel. Nous croyons en effet que le suicide de Traps puisse constituer une sorte de réponse rhétorique à la manipulation des juges. L'accusé rompt par son geste la distance instaurée par la joute argumentative sciemment pour clore le débat. C'est la seule manière qu'il a trouvée de se débarrasser du poids insoutenable de la dialectique en cours et du *pathos* qui lui est



associé. Michel Meyer explique très bien cette idée de distance qui définit la rhétorique et son pouvoir sur les hommes :

En fait, la rhétorique est la rencontre des hommes et du langage dans l'exposé de leurs différences et de leurs identités. Ils s'y affirment pour se retrouver, pour se repousser, pour trouver un moment de communion, ou au contraire, pour en évoquer l'impossibilité et constater le mur qui les sépare. Chaque fois et toujours, le rapport rhétorique consacre une distance sociale, psychologique, intellectuelle, qui est contingente et d'occasion, qui est structurelle en ce qu'elle se manifeste, entre autres, par des arguments ou par séduction.

D'où notre définition : *la rhétorique est la négociation de la distance entre les sujets*. Cette négociation a lieu par le langage (ou pour être plus général, par *du* ou *un* langage), rationnel ou émotif, peu importe. La distance peut être réduite, accrue ou maintenue selon le cas. [...] La distance est l'enjeu de la rhétorique, même si l'objet du débat est toujours particularisé par une question : «La rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader.» [...]

D'où la définition générale que nous proposons maintenant de la rhétorique : *c'est la négociation de la distance entre des hommes à propos d'une question, d'un problème.*<sup>22</sup>

La culpabilité de Traps étant la question, ou le « problème » amené par le procès festif, la distance réside au cours de la discussion entre la culpabilité et l'innocence de ce dernier. Bien qu'il ait résisté un moment à l'idée d'avoir commis un crime, le charme du jeu et la négociation habile de la part des juges le conduisent à reconsidérer son statut devant la loi. Le procès se termine donc, avant que le suicide de Traps ne soit découvert, par les commentaires insistants de l'accusé quant à l'authenticité de sa culpabilité, qu'il réclame à grands cris : «Mais je n'en suis pas moins coupable! Coupable, entendez-vous!» (*P*, p. 106.)

Là encore, le revirement d'attitude de la part de l'accusé peut s'expliquer par la manipulation rhétorique de ses hôtes. L'avocat de la défense, plus particulièrement,

---

<sup>22</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, op. cit., p. 22.

entame un plaidoyer empreint de stratégies malicieuses visant à embellir le crime et à banaliser la capacité d'action de l'accusé, sa volonté, sa prestance :

... il reste absolument incapable d'un acte aussi caractéristiquement [sic], aussi exclusivement, aussi décidément mauvais que ce crime insigne, ce meurtre à l'état pur, cette manière de chef-d'œuvre unique dans le Mal, dont il serait absurde de lui faire endosser la géniale responsabilité. (*P*, p. 108.)

Pire, l'avocat feignant défendre les intérêts de Traps emploie des arguments manichéens, ironisant sur le Bien inaccessible selon lui aux êtres humains, désolantes marionnettes de leur époque condamnées à chercher vainement un sens à leur existence et se jetant comme des bêtes dans le Mal. D'une part, l'avocat réduit le crime de Traps à un simple acte répréhensible parmi une quantité innombrable de crimes qui ont marqué une époque (ce qui contraste avec le précédent caractère d'unicité et de splendeur que les juges attribuaient auparavant au crime), et d'autre part, il accentue volontairement l'écart entre le Bien et le Mal en concluant de façon fort douteuse que les hommes sont de toute façon victimes de ces deux pôles (que l'orateur semble par ailleurs considérer du haut de son expérience). Bref l'avocat cherche, par l'exagération de sa description de ce qu'est l'homme, un animal malade, à mettre en colère l'invité et à lui faire espérer la réalité de sa culpabilité :

Qui voudrait voir en lui un criminel, alors que nous avons affaire à un produit de l'époque, à une véritable victime de cette civilisation occidentale, hélas ! qui va s'égarant toujours plus loin de la foi, loin du christianisme, du bien commun (mimique et voix progressivement pathétiques et sombres) incapable d'offrir, dans son désordre chaotique, la moindre lumière apte à guider ceux qui s'égareront, la malheureuse humanité abandonnée à elle-même, les pauvres individus sans soutien qui tombent inévitablement dans l'immoralité, appliquent la loi du plus fort, se battent et se débattent dans les ténèbres d'un perpétuel vertige maléfique et sauvage? (*P*, p. 108-109.)

Mettre en relation les notions d'«innocence» et de «victime» tient dans ce cas précis de la malhonnêteté. Le concept d'innocence qui devrait, d'une manière générale, évoquer les vertus de la foi et du Bien, est diminuée par l'épithète de «victime» qui est employée dans le dessein d'enlever à Alfredo toute fierté liée au libre arbitre qu'il vient tout juste de se découvrir ayant désiré la mort de son patron et l'ayant provoquée. La culpabilité, dans cette perspective, devient plus intéressante pour l'accusé que le statut de victime égarée pareille aux milliers d'autres qui errent dans les filets du Mal sans identité ni caractéristiques propres. Elle lui redonne l'impression d'exister aux yeux des juges qui ont auparavant encensé son «crime», et à ses propres yeux également, puisqu'il s'est approché grâce à ses hôtes d'une dimension de l'homme qu'il n'avait jamais imaginée mais qui le rassure maintenant : la métaphysique.

Poursuivant son plaidoyer de non-culpabilité, l'avocat enchaîne avec un procédé rhétorique des plus mesquins. Il met en doute l'honneur de l'accusé en affirmant que ce dernier s'est fait berner, manipuler par la puissance, l'ingéniosité, les nombreuses ruses du procureur. En plus de questionner la liberté, la volonté, la particularité de l'être humain Alfredo Traps, l'avocat questionne maintenant sans scrupule son intelligence et l'humilie devant les compères de la soirée :

Mais à ce malheureux; à ce pauvre être sans secours, que lui advient-il à présent? Lui, cet homme moyen, ce médiocre personnage, au moment qu'il s'y attend le moins, le voilà pris en main par un procureur subtilement habile, un esprit raffiné entre tous, qui vous le tourne et le retourne, creuse et démonte, analyse et explique, éclaire, réunit de façon cohérente des faits isolés, des actes instinctifs et des réactions spontanées dans le domaine de son activité professionnelle, rapproche des éléments distincts de sa vie privée, allie des sentiments supposés ou des valeurs inconscientes, dissèque chacune des circonstances et des aventures d'une malheureuse existence faite surtout de perpétuels voyages, d'une perpétuelle lutte pour le pain quotidien à peine piqueté, ici ou là, de petites satisfactions dérisoires et de plaisirs relativement sans conséquence! Et cela, dûment réorganisé, logiquement articulé, on nous le représente, messieurs, comme un tout bien évident, cohérent, découvrant des

mobiles dans des actes purement fortuits et qui eussent fort bien pu se produire d'une autre manière, transformant, par la vertu interne de cet enchaînement singulier, transformant les données du hasard en intentions délibérées, le circonstanciel en déterminant, et une simple étourderie en un acte de claire volonté, de telle sorte qu'en un tournemain, pour finir, on vous fait surgir un assassin de l'interrogatoire, exactement comme le prestidigitateur vous tire un lapin de son chapeau. (*P*, p. 109-110.)

Les paroles de l'avocat, à la limite de l'insulte dans les circonstances, sont néanmoins lucides. Qu'Alfredo refuse la pitié qu'on devine dans les propos de son défenseur n'est pas si étonnant ni son suicide si l'on considère que son geste constitue une tentative d'obtenir le dernier mot, de manipuler à son tour, d'envoyer un message clair aux juges auquel ils ne pourront désormais plus répondre. L'accusé gagne-t-il ainsi le pari du procès bien qu'il ne possède ni les mots ni l'esprit des juges par son action concrète et irrévocable qui réaffirme son identité, sa volonté, son courage peut-être même ? Ou encore est-ce son inconscient nourri des émotions nouvelles plus que des arguments qui lui font poser ce geste sans réfléchir ? Les deux hypothèses demeurent valables et l'intérêt n'est pas tant de savoir à quel niveau la rhétorique des juges touche l'accusé mais bien plutôt de comprendre les mécanismes qui mènent à la prise de conscience coupable de ce dernier : ambiguïté entre la fiction et la réalité, passion suscitée par la mise en confiance de l'accusé, argumentation enflammée oscillant entre la glorification du crime et l'humiliation de l'invité. Pierre Bühler nous apprend d'ailleurs l'existence de deux fins différentes à l'histoire.

Dans le récit *La Panne*, Alfredo Traps se pend dans la lumière du matin, accomplissant la sentence de mort prononcée par les juristes à la retraite ; dans la pièce radiophonique du même nom, il repart le lendemain matin, réjoui et intrigué par l'aventure qu'il vient de vivre.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Pierre Bühler, «L'Apocalypse dans l'œuvre de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat, op. cit.*, p. 52.

Dans les deux cas, le lecteur et l'auditeur sont confrontés à la nécessité de penser le procès, entre réalité et fiction, et à constater combien le fil est mince entre les deux univers, combien il est difficile de trancher d'un point de vue moral sur ce qui, selon la justice, aurait dû advenir d'Alfredo et de son intention coupable. La sophistication des juges est-elle plus acceptable dans le cas où Alfredo ne se suicide pas ? Nous pouvons le croire. Car, même si cela peut paraître contradictoire, la prise de conscience qu'engendre la rhétorique des hôtes chez leur invité, malgré les abus de langage qu'ils se sont permis, est juste en soi. C'est la menace de mort, à notre avis, dont on peut questionner la légitimité, d'autant plus lorsque les frontières entre le jeu et le réel ne sont pas bien délimitées.

Quoiqu'il en soit, la rhétorique joue un rôle déterminant dans le développement de l'intrigue et le *kairos*, pris au sens du style adopté, génère effectivement une tension, provoque des points tournants, des revirements, et parfois donne lieu, en combinaison avec d'autres facteurs (le temps par exemple), comme aime à le dire Dürrenmatt, à la pire tournure possible des événements.

### **3.1.2 Moments de l'argumentation**

Le temps que les Grecs ont considéré comme étant le *kairos* en soi est un facteur incontournable lorsqu'on examine la relativité de la justice. La mesure temporelle apporte aux événements une précision, assure leur réalité, définit le contexte nécessaire à l'action narrative. En ce sens le temps agit comme régulateur, comme rythmique. Mais tout en étant objet de certitude, parfois d'exactitude comme l'est paraît-il l'heure suisse, le temps est sujet à certaines variations et devient, dès que les notions de passé, de présent et de futur entrent en ligne de compte, sujet à interprétations. Lorsque nous sommes en présence d'une incidence temporelle significative dans un roman de Dürrenmatt, nous savons donc que là encore, le *kairos*

s'accomplit, qu'une rencontre a lieu entre différents agents causals qui composent la scène dramatique ou romanesque : « ... *kairos* est l'accord nécessaire d'une action avec l'occasion de sa réalisation. Cette acception exhibe l'adéquation entre l'occasion extérieure et le *kairos* du discours énoncé. Elle met en valeur la notion de rencontre.<sup>24</sup>»

Attachée à l'idée de *kairos* vient aussi celle de renversement ou d'inversion dans l'argumentation, l'instant où par exemple l'esprit de l'accusé de *La Panne* ne désire plus sa propre innocence. Comment identifier et nommer ce moment décisif et ultime? Alonso Tordesillas parle d'un petit «rien» qui fait la différence :

La difficulté qu'il y a à donner une définition rationnelle de la notion de *kairos* tient au processus même de la démarche argumentative. Le *kairos*, en tant qu'il désigne un temps (vide) de l'argumentation, s'ajoute certes à l'argument et le rend efficace mais ne lui ajoute rien si ce n'est une considération temporelle. Dans la logique argumentative le supplément de rien est ce qui permet d'énoncer des «assertions de certitude anticipées» et présentement inébranlables. Ce rien est le moment où se produit l'inversion.<sup>25</sup>

On peut penser que la rhétorique des juges n'aurait pas eu le même effet si l'inversion, ce rien temporel ne s'était pas produit plusieurs fois au cours de la discussion. Mais on peut également considérer d'autres aspects de la temporalité du récit comme le fait qu'Alfredo revivait la mort récente de son patron Gygax remontant à tout juste une année, chose qui a pu l'ébranler. Les hôtes extirpent avec doigté les souffrances vécues dans le passé d'Alfredo, les mettant au jour et offrant leur profonde compréhension, même si elle paraît ironique, à leur invité qui se sent dès lors plus disponible au moment présent. De plus, l'avenir qui a toujours obsédé l'accusé d'un point de vue pécuniaire s'ouvre avec les juges sur la métaphysique,

---

<sup>24</sup> Alonso Tordesillas, *op. cit.* p. 34.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 44.

l'idée de justice et de liberté qui l'exaltent au plus haut point. Bref, la rencontre de ces hommes avec Alfredo ne se limite pas à la durée du souper et aux nombreuses inversions dialectiques qui ont pimenté la discussion. Elle intègre d'autres temps qui agissent sur la conscience de l'accusé et sur l'issue du procès d'une façon peut-être plus subtile mais néanmoins efficace.

Dans *Le Soupçon*, le temps joue également un rôle particulièrement important. Un dialogue parmi tous ceux qui auraient pu faire l'objet d'une étude approfondie (et ils sont nombreux) sur le sujet nous semble plus approprié pour illustrer cette idée d'inversion et d'une certaine brèche entre le passé et le futur qui caractérise le présent narratif dans le récit. La deuxième rencontre entre le commissaire Baerlach et le tortionnaire Emmenberger est en effet intimement liée à la question du temps. Rappelons d'abord les événements qui ont précédé l'apparition de ce *kairos* si bien orchestré.

Atteint d'une maladie incurable, le commissaire Baerlach est contraint à la retraite et aux bons soins de son médecin de famille, Hungertobel, dans une clinique respectable de la ville de Berne. Feuilletant un exemplaire du magazine *Life* datant de l'année 1945, le commissaire découvre l'existence d'un prétendu docteur Nehle, médecin dans les camps de concentration, qui selon l'article a pratiqué à l'époque plusieurs opérations sans narcose sur des détenus. Marqué par l'horreur que lui inspire la photographie (où le tortionnaire est à demi voilé) et par l'atrocité des événements décrits, Baerlach s'entretient avec son médecin au sujet de son indignation devant de tels crimes de guerre. Or son médecin hésite, paraît troublé à la vue de l'image. La ressemblance entre le médecin photographié et un collègue jadis fréquenté l'étonne et lui fait songer qu'il y a peut-être eu erreur sur le nom. Il s'agirait en somme de Emmenberger pratiquant toujours à Zurich et non pas de Nehle comme l'article l'indique.

Piqué par une curiosité naturelle, presque réjoui de l'occasion qui lui est offerte de pouvoir se sentir utile, Baerlach entame une enquête personnelle qui lui confirme

le soupçon de son médecin de famille. Il décide de se faire admettre dans cette clinique. En route vers Zurich, le commissaire est tout absorbé par l'idée de sa mort prochaine. Condamné à mourir, il réalise la folie de sa quête et l'inutilité de sa démarche. L'espace-temps du voyage en voiture lui fait revoir son passé et songer à l'impossibilité de son avenir :

Vient un jour où l'on meurt, se disait-il. Au bout de tant d'années, c'est fini, et l'on meurt exactement de même que meurent les cités, les nations, les continents au bout de leur temps. Crever, voilà bien le mot : crever ! pensait-il. [...] Le froid glacial de l'univers qu'on ne peut deviner de loin tant il est immense, inhumain, pétrifiant, était tombé sur lui : l'espace d'une seconde à peine ; le temps de toute une éternité. (S, p. 250-251.)

Cet instant de désespoir devant la certitude de sa mort prochaine, le commissaire le dépasse avec courage. Malgré l'intensité du moment, il se secoue et renoue avec l'espoir de dénicher dans la clinique où il se rend un criminel de guerre à qui il pourrait faire obstacle. Mais c'est précisément la tension de ce temps de réflexion sur la mort que le tortionnaire s'amusera à lui faire revivre sans cesse une fois qu'il sera admis dans son institution.

Arrivé sur les lieux, Baerlach constate rapidement que le tortionnaire fraye toujours avec l'inconcevable cruauté des camps, mais en toute légalité cette fois, à l'intérieur d'une clinique privée dont il est le maître absolu. Le commissaire, animé d'une soudaine vitalité malgré sa maladie chérit donc le projet d'un interrogatoire avec le tortionnaire : «Emmenberger m'ausculte et moi, je l'interroge» (S, p. 253.), confie-t-il à son médecin de famille qui le laisse entre les mains du bourreau, non sans craintes.

Au cours de l'interrogatoire officieux s'accomplissent quelques inversions dialectiques dignes d'intérêt. L'entretien qui débute sur un ton léger, les deux individus discutant du dialecte bernois qu'ils connaissent bien, prend rapidement la tournure d'une joute argumentative où chacun tente d'insuffler lentement la peur chez



l'autre. Baerlach commence le bal en évoquant le Chili, lieu où le tortionnaire prétend à tort avoir vécu. Le commissaire répète intentionnellement le mot «Chili» quelques fois sur un ton songeur pour signifier à son interlocuteur qu'il n'est pas dupe des mensonges que le tortionnaire lance innocemment. Ce dernier réalise que le commissaire s'est renseigné à son sujet et commence à craindre ce que Baerlach lui confirme quelque temps plus tard : «Nous cherchons l'un et l'autre : vous, à découvrir les maladies, et moi, à découvrir les criminels de guerre.» (*S*, p. 257.)

Malgré l'effet déstabilisant des interventions et des menaces à peine voilées du commissaire à l'égard de son vis-à-vis — «Oui, il crèvera de peur, affirma le vieux commissaire impassible» (*S*, p. 261.), sachant pertinemment que le médecin se reconnaît —, le flegme du tortionnaire est puissant et ses commentaires incisifs : «Je pense que les criminels de guerre vous laisseront ici reposer en paix» (*S*, p. 258.), affirme-t-il en laissant planer le doute sur ce que signifie réellement l'expression «reposer en paix», semant donc la crainte chez le malade alité et impuissant. L'ambiguïté de l'affirmation d'Emmenberger touche le commissaire de plein fouet, mais son adversaire le supplante en arguant à répétition que la maladie incurable dont il souffre est fatale. Si bien qu'à la fin du dialogue, le commissaire se voit plonger dans l'émotion qui le tenaillait alors qu'il était en route vers cette «clinique de la mort» :

Le sentiment de lassitude qu'il avait déjà éprouvé dans la voiture, en venant, envahit à nouveau le commissaire. Il luttait contre sa fatigue au moment que [sic] son chariot tournait pour prendre le couloir, quand il aperçut une dernière fois le visage d'Emmenberger. Souriant et serein, le médecin l'observait avec intérêt. Frissonnant de fièvre, le malade se laissa retomber. (*S*, p. 262.)

La perspective de sa mort prochaine ébranle Baerlach et lui fait perdre cette première manche argumentative avec le tortionnaire. Le médecin joue en effet si bien

La page 92  
est manquante

appréhendée, prépare le terrain pour que le processus mental infernal de l'anticipation fonctionne à plein régime chez son patient :

- Voyez-vous cette horloge? demanda-t-il.
- Oui, je la vois, dit Baerlach.
- Elle est exactement sur dix heures et demie, fit-il en vérifiant l'heure à sa montre-bracelet. Je vous opérerai à sept heures.
- Ce qui me fait huit heures et demie.
- Huit heures trente, confirma le médecin. Mais je pense qu'il nous faut avoir maintenant une petite conversation tous les deux, cher monsieur. C'est à peu près inévitable, et par la suite je ne vous dérangerai plus. Il paraît que ses dernières heures, on aime à les passer seul à seul. (*S*, p. 289-290.)

Cette stratégie d'un temps accordé avant la mort, doublée de l'insistance du tortionnaire rappelant au commissaire sans arrêt au cours de la discussion le spectre de l'horloge fixée au mur de la salle d'opération, ont l'effet d'un long moment décisif, d'un *kairos* d'envergure. La tension qui caractérise le dernier entretien du médecin avec son malade n'est cependant pas uniquement attribuable à l'instance temporelle. Les révélations d'Emmenberger jouent également un rôle en ce qui a trait aux émotions intenses vécues par le malade.

Le médecin commence par expliquer minutieusement tous les pivots du raisonnement qui a conduit le commissaire sur sa trace, puis le provoque en l'avertissant qu'il devra faire éliminer Hungertobel, le médecin de famille du malade, «par précaution» (*S*, p. 296.). C'est donc la combinaison de l'énonciation des arguments du tortionnaire au présent et le danger de mort imminente guettant le commissaire ainsi que son ami médecin Hungertobel qui ensemble créent la tension, le long et tortueux renversement. «Le propre de l'argumentation est de transformer un possible virtuel en un narratif actuel. Le *logos* délivre du présent et à partir du *kairos* départage le passé et l'avenir, rendant ainsi actuel ce qui se présentait comme

virtuel<sup>28</sup>», explique Alonso Tordesillas. Dans le contexte du roman, la mort virtuelle du commissaire devient actualisée (ainsi que celle de son ami) par les propos énoncés du tortionnaire : «Vos chances à vous sont nulles, puisqu'à sept heures, je serai là avec mes instruments ; et dans le cas contraire, si le hasard faisait qu'il n'en fût pas ainsi, vous serez mort dans un an au plus, du fait de votre maladie.» (S, p. 292.) En position défavorable sur le plan de la sophistique et prisonnier de l'espace-temps maîtrisé par son adversaire, le commissaire est réduit au silence.

Le tortionnaire lance en dernier recours un ultimatum au commissaire avec «toujours, en arrière-plan, le tic-tac de la pendule, incessant, égal à lui-même, et l'avance imperceptible et continue des aiguilles, le but visible vers lequel, irrévocablement, elles avançaient» (S, p. 298.) :

Je mets néanmoins à votre libération — c'est là qu'est ma méchanceté — une condition ridicule, une simple plaisanterie enfantine : que vous puissiez faire valoir une foi égale à celle que j'ai. Témoignez-en donc ! Que la croyance au Bien soit au moins dans l'homme aussi forte que la croyance au Mal ! Témoignez-en maintenant ! (S, p. 304.)

Ayant exposé dans un long réquisitoire sa foi en la matière dont il prétend pouvoir faire ce qu'il veut — philosophie qui le conforte par ailleurs dans sa fascination pour les corps en lambeaux —, le tortionnaire demande à son interlocuteur de le contredire, de lui apporter la preuve sophistique qu'il existe à son opposé une vision du monde empreinte de foi chrétienne et d'amour pour la justice. Le commissaire en est incapable, peut-être par défaut de croyance momentanée, mais peut-être bien aussi par répugnance à jouer le rhéteur devant cet être qu'il trouve infâme.

Fidèle à sa promesse, Emmenberger laisse ensuite le commissaire passer quelques heures seul dans la salle d'opération. Le cauchemar du temps qui fuit, non

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 50.

pas vers une multitude de possibles mais vers la mort étreint le commissaire qui tombe de son lit et attend son heure cloué au sol :

Il était assis là, et c'était en lui que passait le temps maintenant, en lui que se scandait le tic-tac. Plus besoin de lever les yeux vers la pendule : il *savait* qu'à présent il ne lui restait plus que quatre minutes, trois maintenant, deux encore ; puis ce furent les secondes qu'il compta, les battements de son cœur : encore cent, encore soixante, trente... Il les comptait jusque sur ses lèvres blanches, ces secondes qui s'égrenaient en lui, les laissant tomber de ses lèvres exsangues, une à une, dans un faible chuchotement jusqu'à la dernière, de sorte que c'était une horloge vivante qui fixait le carré de la porte et qui la vit s'ouvrir à sept heures juste, d'un seul coup, comme une gueule noire, une caverne béante, sur le fond de laquelle se découpait vaguement, à peine distincte, une énorme silhouette noire, fantastique. (*S*, p. 307.)

La convergence de la sophistique monstrueuse d'Emmenberger, de la menace de mort lancée contre le commissaire et du compte à rebours final a créé une tension si forte que l'avenir semble concourir pendant un bon moment, un *maintenant* s'éternisant, tout droit vers l'«assertion de certitude anticipée<sup>29</sup>» du tortionnaire qui prévoyait plonger avec cruauté ses longs couteaux dans la chair de son patient. Mais au moment même où le malade saisit la réalité du *kairos* qui s'accomplit, lorsqu'il voit la porte s'ouvrir, il comprend que ce n'est pas le tortionnaire qui entre pour l'opérer mais son ami, le géant Gulliver, un juif torturé à l'époque par le médecin fou, qui vient lui prêter main forte. La paix regagne alors le commissaire, le renversement étant maintenant à son avantage puisque Gulliver vient tout juste de forcer le tortionnaire à avaler une capsule de cyanure. La catastrophe dans ce cas précis a pu être évitée.

Le sens que le commissaire Baerlach accordait sans doute à la justice et au Bien et qu'il a préféré taire pendant l'entretien avec le tortionnaire triomphe finalement sur

---

<sup>29</sup> Jean-François Lyotard, cité par Alonso Tordesillas, *op. cit.* p. 44.

le plan de l'action narrative. Tout l'art de Dürrenmatt est de faire battre cette mesure entre les éléments constitutifs d'une intrigue ; entre le temps, l'argumentation et l'action principalement : «Le *kairos*-mesure est ce qui, par l'épreuve du temps (*kairos* équivaut alors à *khronos*), permet de retourner les arguments et de passer d'un argument faible au même argument fortifié.<sup>30</sup>» Le temps était contre le malade et malgré tout, c'est lui qui le sauve. L'argument de la foi en un monde juste était faible à cause de l'injustice de la maladie incurable du commissaire ; il est fortifié par la douce vengeance qu'il obtient en dernier lieu sur le tortionnaire.

L'instance temporelle a donc un effet tant sur l'esprit et les émotions des personnages que sur l'action narrative. Le facteur temps dans le déroulement des intrigues de Dürrenmatt a une incidence claire qu'il ne faut cependant pas négliger de mettre en relation avec d'autres causes de la relativité de la justice. Comme nous le démontre l'auteur suisse dans un passage de son essai *L'Édification*, le temps agit mais en corrélation avec la pensée des personnages. En l'occurrence, l'exemple choisi présente une pensée logique qui se construit autour de l'idée du temps et des périls qu'il entraîne parfois.

Le personnage F.D.3 est logicien et sa manière d'appréhender le temps et ses dangers potentiels le forcent à demeurer immobile, ce qui le protège du météore qu'il craignait de voir tomber sur sa tête :

- Il prend au sérieux le postulat selon lequel tout pont peut s'écrouler ; il en déduit la chose suivante : «S'il est toujours possible que le pont s'écroule, le pont devra s'écrouler un jour, car *toujours* se compose d'une infinité de *maintenant*». Il regarde devant lui. «Mais si je franchis le pont», marmonne-t-il, «le temps dont j'ai besoin pour le faire se décompose en une infinité de *maintenant*. Maintenant est intemporel. Chaque plage temporelle, ne serait-ce qu'une fraction de seconde, ou une fraction de cette fraction, ou encore une fraction de cette dernière, se décompose en une infinité de *maintenant*. » Il est saisi de vertige, il se représente des fractions toujours plus petites. Le jour s'est levé depuis longtemps, il n'a pas remarqué la chute du météore, des *maintenant*

---

<sup>30</sup> Alonso Tordesillas, *op. cit.*, p. 39.

La page 97  
est manquante

laissent le romancier quelque peu perplexe. Comment conçoit-il alors le hasard ? Quel rôle attribue-t-il à ce facteur qui par définition est ambigu et indéterminé ?

### 3.1.3 Le hasard : un autre champ du possible

Le hasard se définit généralement comme étant le résultat d'un concours de circonstances inattendu et inexplicable, un cas extraordinaire, un événement fortuit, une chance ou encore une malchance intervenant dans la vie de quelqu'un ou à l'intérieur d'un contexte précis, bouleversant le cours des choses. Aristote, qui emprunte aussi le terme «fortune» pour désigner la chance ou le hasard, bien qu'il distingue les expressions dans leurs champs d'actions (la fortune et la chance n'atteignent pas aussi largement les êtres, le hasard «a plus d'extension<sup>33</sup>») présente une définition du hasard tel que nous le concevons : un accident se produit, provoqué par plusieurs éléments qui convergent sans préméditation vers une fin, un résultat. Il souligne plus que nous cependant la valeur de «rareté» attachée à la notion de «hasard» (Nous croyons que cette dernière est contenue implicitement dans le terme d'«accident») : «... fortune et hasard sont tous deux des causes accidentelles, qui ne se rencontrent pas dans ce qui est susceptible de se produire de façon absolue ou même fréquente, mais qui sont de l'ordre de ce qui se produit en vue d'une fin.<sup>34</sup>»

La conception aristotélicienne du hasard se rapproche de celle que nourrit Dürrenmatt et qu'il expose en parlant de sa pièce *Les Physiciens* pour laquelle il a élaboré une théorie se déployant en vingt et un points autour de l'idée de la pire tournure possible des événements, de la pire malchance en quelque sorte. Pierre Bühler a réuni succinctement les principaux éléments de la thèse dürrenmattienne :

---

<sup>33</sup> Aristote, *Physique et métaphysique*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 69.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 68-69.



Une histoire est pensée jusqu'au bout lorsqu'elle a pris sa pire tournure possible. La pire tournure possible n'est pas prévisible. Elle arrive par hasard. L'art dramatique consiste à mettre en jeu le hasard de la manière la plus efficace possible. Les supports d'une action dramatique sont des êtres humains. Le hasard dans une action dramatique tient dans la question de savoir quand et où qui rencontre qui par hasard. Plus les êtres humains procèdent avec méthode, plus le hasard peut les toucher de manière efficace. Des êtres humains qui procèdent avec méthode veulent atteindre un but bien précis. Le hasard les touche de la pire manière lorsque par lui ils aboutissent à l'opposé de leur but : à ce qu'ils redoutaient, ce qu'ils cherchaient à éviter (par exemple Œdipe).<sup>35</sup>

Le hasard, agent dramatique et esthétique de l'auteur, intervient donc aux mêmes niveaux des intrigues qu'il propose que dans la définition d'Aristote : il y a accident (hasard), quand (temps, moments de l'argumentation) des causes contingentes convergent (qui rencontre qui où et ce qu'ils se disent) vers une fin (situation finale, *kairos*). Le hasard serait, ainsi illustré, l'amalgame des facteurs que l'on peut expliquer à partir du concept du *kairos* mais dont on ne peut comprendre ni interpréter outre mesure le croisement, la conjoncture.

C'est pourquoi malgré l'importance que Dürrenmatt accorde au hasard, à son incidence et à son utilité dramatique, il signifie une différence fondamentale entre l'existence du hasard (qu'il ne conteste pas, bien au contraire) et sa finalité : «Dans la vie il n'y a pas de hasards, il n'y a que des incidents que nous désignons tantôt comme nécessité, tantôt comme hasard, selon la connaissance, ou la méconnaissance, que nous avons des liens de cause à effet qu'ils entraînent.<sup>36</sup>» L'auteur suisse tient à cette distinction entre la nature des hasards et leur portée sachant trop bien que le thème constitue une arme facile pour le rhéteur surnois tenté de justifier ses actes ou une circonstance extérieure par le biais du seul hasard alors que d'autres éléments entrent aussi en ligne de compte.

---

<sup>35</sup> Friedrich Dürrenmatt, cité par Pierre Bühler, *op. cit.*, p. 51.

<sup>36</sup> Friedrich Dürrenmatt, *L'Édification*, *op. cit.*, p. 86.

Dans *Le Soupçon* certains commentaires d'Emmenberger créent une confusion autour de la notion de hasard. Si parfois le médecin vise juste en décrivant telle occurrence comme un hasard, il s'égare en d'autres occasions en prétendant que tel phénomène est légitimé par ce dernier. Ainsi lorsqu'il affirme qu'«un crime absolument sans trace est chose impossible dans un monde où règne le hasard» (S, p. 293.), en faisant référence à la revue *Life* sur laquelle est tombé le commissaire et où son visage voilé apparaissait en couverture, il s'agit effectivement d'un hasard qui a eu pour conséquence de faire naître un soupçon chez Baerlach avec la suite des événements que l'on connaît. Au contraire, lorsqu'il étaye une thèse sur le Bien et le Mal à l'aide du concept en négligeant des éléments essentiels dans son analyse (la moralité et la volonté humaines, en particulier), il fait fausse route et emprunte une rhétorique biaisée par son désir de se justifier qui transforme le sens véritable du vocable «hasard»:

On agit toujours au petit bonheur, et le hasard seul décide de vos actes, faits ou méfaits, qui tombent comme par un coup de loterie du côté du Bien ou du côté du Mal. On est un homme de bien par le fait du hasard, comme on est méchant homme par le fait du hasard. (S, p. 298.)

Le raisonnement du tortionnaire tente une corrélation entre la moralité des êtres humains et la loi des probabilités. Le lien de causalité unissant les deux affirmations est fautif car on ne peut fonder l'éthique sur un facteur aussi aléatoire et complexe que le hasard. Fruit de coïncidences diverses, le hasard se greffe à tant d'autres causes pour forger une occasion, qu'ignorer les éléments de la conjonction produite s'avère une erreur de jugement. C'est d'ailleurs l'élément principalement écarté par le tortionnaire dans son discours : la possibilité que l'être humain soit capable de jugement et de volonté en regard du Bien et du Mal. Mais le tortionnaire continue d'ironiser sur le hasard et fonde sa pensée matérialiste sur lui :

La partie que je suis n'est que de hasard éphémère, de même que la vie dans l'énormité de ce monde n'est qu'une de ses innombrables possibilités tout aussi hasardeuses que moi-même — que la terre approche un peu plus du soleil, et la vie n'existerait plus — si bien que ma raison est de n'être que cet éphémère, ce seul instant. Oh ! quelle nuit grandiose, celle où j'ai compris cela ! Rien de divin, rien de sacré que la matière : l'homme, l'animal, la plante, la lune, la Voie lactée, tout ce que je puis connaître ou rencontrer : il n'y a jamais là que des formes accidentelles, transitoires, inconstantes comme le sont les vagues ou l'écume sur l'eau. Que les choses soient ou ne soient pas, quelle importance ? elles sont interchangeables. Où une chose n'est pas, il en existe une autre ; et si la vie s'éteint sur cette planète, elle surgira quelque part ailleurs dans l'univers, sur une autre planète, exactement comme le bon numéro sort inmanquablement une fois, par hasard, selon la loi des grands nombres. (*S*, p. 300.)

L'argumentation du bourreau fait intervenir deux idées maîtresses dont les scientifiques ont fait leur labeur afin d'élucider le mystère qui entoure l'intervention du hasard et ses manifestations. D'une part, il introduit la question de la formation aléatoire du monde, des espèces, des êtres humains et de la matière qui cohabitent et luttent pour leur survie, s'adaptent, évoluent selon la loi de la sélection naturelle exposée par Darwin. Si le hasard a pu effectivement jouer un rôle dans l'attribution des caractéristiques de chacun des éléments de la chaîne, du plus faible au plus fort, il ne permet pas cependant de conclure comme le fait le bourreau que tout lui est permis : «Et je crois que j'existe en tant que fraction et partie de cette matière, énergie et masse, atome et molécule tout comme vous, cette existence me donnant le droit de faire ce que je veux.» (*Ibid.*) Car ce n'est pas sa survie qu'il protège mais son plaisir, sa perversité, son sadisme qu'il motive par sa vision matérialiste. Refusant de reconnaître à l'homme les facultés de pensée et de volonté qui le distingue des animaux, il s'appuie sur le hasard comme cause accidentelle de la formation de la matière pour arriver à la conclusion, l'effet, d'une liberté absolue de faire le Mal. Non seulement le lien qui unit la cause et l'effet est sordide mais il oublie que l'homme selon la conception de Darwin est un être évolué qui se différencie de la matière.

D'autre part, le tortionnaire soutient que la géométrie des hasards peut se comprendre par le biais de la loi des grands nombres, des probabilités. De cette proposition, il tire la conclusion hâtive suivante : si la vie est absurde du fait qu'elle est une loterie où s'opposent des gagnants et des perdants, pourquoi ne pas se proclamer gagnant sans autre considération ?

Il est absurde de prétendre au bonheur de l'humanité dans ce monde structurellement fait comme une loterie, comme si cela pouvait avoir un sens, quand on sait que pour un numéro qui gagne les quelques sous du gros lot, la plupart ne gagne absolument rien du tout ; comme s'il pouvait y avoir une autre aspiration que celle d'exister, d'être une fois, cette unique fois, le seul, l'unique gagnant, l'injustifiable et injustifié gagnant du gros lot ! Il est insensé de croire à la fois à la matière et à l'humanité : on ne peut croire qu'à la matière et au moi. (*S*, p. 301.)

La science a tellement voulu résoudre l'énigme que pose le hasard à son champ d'études qu'elle a effectivement proposé une «solution» mathématique afin d'atténuer le caractère indéterminé du hasard et de ses possibilités. Le mathématicien Antoine Augustin Cournot<sup>37</sup>, peu connu de son vivant, s'est intéressé à ce qu'il a appelé l'intersection ou encore la rencontre de séries causales indépendantes. Sa théorie a conduit à la loi des grands nombres de laquelle s'est inspiré Emmenberger pour fonder sa logique d'actions envers ses semblables. Mais est-ce pertinent de chercher un sens au hasard ? Ne se suffit-il pas à lui-même ?

La question de savoir si l'on peut déterminer la cause des hasards (rencontres, chance) a été longtemps un sujet de discussion : en droit, le hasard n'a pas de cause, puisqu'il est «contingence» pure (exemple type, cité par Cournot, de la

---

<sup>37</sup> Ses principaux ouvrages sont énumérés dans *Le petit Robert des noms propres : Recherches sur les principes mathématiques de la théorie des richesses*, 1838 ; *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, 1843 ; *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire*, 1861 et *Matérialisme, Vitalisme, Rationalisme*, 1875. *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 545.

tuile qui tombe du toit, «soit que je passe ou que je ne passe pas dans la rue» ; cependant, la science (calcul des probabilités) a porté son étude jusqu'au domaine de l'indéterminé : selon Cournot, le hasard ne serait en fait que la «combinaison d'événements qui appartiennent à des séries (de causes) indépendantes les unes des autres». C'est ainsi qu'on peut déterminer pratiquement, en fonction de la *loi des grands nombres*, la quantité exacte de coups de canon qui, pour une même hausse de la bouche à feu, tomberont dans les «différentes zones de dispersion du tir», cela à condition que le nombre de coups tirés soit assez grand (100, par ex.). Il n'y a donc pas, pour la science, d'indétermination pure, de hasard au sens large du terme : le hasard se ramène à une prévision statistique (à ce que la physique moderne appelle un «déterminisme global»<sup>38</sup>).

Dürrenmatt, qui emprunte une métaphore semblable à celle de Cournot (la traversée du pont), considère la question du hasard dans sa nature sans interpréter sa raison d'être. À celui qui veut voir un fondement scientifique aux incidents qui peuvent survenir, il réplique que pour ce qui touche l'être humain et ses valeurs, sa moralité, les statistiques sont inutiles et peu fiables : «Un concept mathématique ne peut s'appliquer qu'à des réalités physiques, ou, dans le domaine humain, à des institutions. Ailleurs, la loi des grands nombres ne joue aucun rôle.» (*MO*, p. 99.)

Le hasard, qu'il apparaisse dans les jeux, la loterie, les séismes ou les accidents, même s'il entraîne parfois l'injustice, n'est pas justifiable, il est en lui-même une cause parmi d'autres avec qui il entretient une relation inusitée et unique. Et c'est dans sa combinaison avec les autres éléments de la situation qu'il faut le concevoir. Son effet est d'autant plus grand qu'on ne peut en saisir la signification originelle. Pour les heureux hasards, on opinera sans difficulté que c'était une nécessité, que cela devait arriver, comme le souligne Dürrenmatt. Les hasards malheureux par contre abandonnent l'homme à son vertige car ils résistent à l'analyse rationnelle. C'est sans doute le constat de cette ignorance à laquelle on est condamnés au sujet du hasard qui fait naître la peur de son avènement. Ulrich Weber le constate lorsqu'il décrit la menace qui plane sur la civilisation industrielle :

---

<sup>38</sup> *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 1977, p. 120.

Dans la «société à risque», le hasard joue un rôle nouveau dans la mesure où la menace, dans un environnement permettant de supprimer l'humanité grâce à un «overkill» à la puissance X, part peut-être moins d'une volonté d'anéantissement total que d'une destruction involontaire, suite à une panne ou à ce qu'on appelle «défaillance humaine», ayant pour cause soit d'immenses dépôts d'armes, soit la technique prévue à des «fins pacifiques», comme l'ont montré la catastrophe chimique de Bhopal et le désastre atomique de Tchernobyl.<sup>39</sup>

Le hasard catastrophique peut donc dans nos sociétés avoir un impact encore plus grand qu'auparavant puisque nous appréhendons sa venue et cherchons par tous les moyens à l'éviter. Rappelons la théorie de Dürrenmatt au sujet de sa pièce *Les Physiciens* :

Plus les êtres humains procèdent avec méthode, plus le hasard peut les toucher de manière efficace. Des êtres humains qui procèdent avec méthode veulent atteindre un but bien précis. Le hasard les touche de la pire manière lorsque par lui ils aboutissent à l'opposé de leur but : à ce qu'ils redoutaient, ce qu'ils cherchaient à éviter.<sup>40</sup>

Ulrich Weber prétend que c'est exactement ce que l'homme contemporain tente de faire, procéder avec méthode et précision de manière à voir venir à temps la pire tournure possible des événements :

Dans ce contexte historique, la dramaturgie de la pire tournure possible n'est pas seulement une dramaturgie théâtrale efficace, mais elle correspond encore aux procédés des sciences techniques qui — ne serait-ce que pour les évaluations de risques des assurances et des réassurances — développent les scénarios (entre-temps éculés) du «worst-case» : «[...] il n'est pas nécessaire que le résultat ultime de la chaîne infinie et tortueuse des causes et des effets

<sup>39</sup> Ulrich Weber, «Les fins de partie de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, op. cit., p. 22-23.

<sup>40</sup> Friedrich Dürrenmatt, cité par Pierre Bülicher, «L'apocalypse dans l'œuvre de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, op. cit., p. 51.

soit une stupidité, comme le serait une troisième guerre mondiale. La meilleure tournure possible est tout aussi logique que la pire, quoique plus invraisemblable. Il faut en prendre notre parti : notre poisse est à l'échelle cosmique. Le choix entre deux possibilités également logiques n'est pas seulement un principe stylistique. Rien à voir non plus avec l'optimisme ou le pessimisme, il s'agit simplement de prudence. Celui qui choisit la pire tournure possible met en garde, celui qui préfère la meilleure tournure espère.<sup>41</sup>

Souhaiter se prémunir contre les affres du hasard dans la réalité paraît cependant difficile. Pour le créateur ou l'agent d'assurances, l'imagination suffit. Mais la majorité des hommes ne pourront pas prévoir les incidents qui les toucheront de manière à les empêcher. C'est le cas de Traps qui tombe en panne près de la demeure de juges à la retraite dans *La Panne*. Dans le roman *La Promesse*, un accident de la route dans lequel le meurtrier recherché est impliqué fait avorter les plans de Mathieu qui avait tout mis en œuvre pour appâter le criminel. L'homme est mort dans sa voiture quelques minutes avant que la stratégie du commissaire fonctionne. Dans *Le Soupçon*, l'arrivée de Gulliver est un hasard, une heureuse conjoncture qui sauve la vie du commissaire et qu'il peut désigner comme une nécessité, une veine, une chance, une fortune. *Justice*, pour sa part, fait intervenir le hasard au niveau de la résolution de l'intrigue : un éditeur tombe d'une façon inusitée sur le manuscrit de Spät et découvre ce que n'avait pas saisi l'avocat : la série de meurtres dont l'apparence laissait entendre qu'elle avait été planifiée selon le modèle d'un jeu de hasard (le billard) a trop bien été orchestrée par le député pour qu'on parle d'un mauvais sort.

La liste d'exemples pourrait s'allonger pour illustrer combien le facteur du hasard est reconnaissable à l'intérieur des situations narratives des romans de Dürrenmatt. Chaque occurrence mériterait un examen précis des causes qui se sont réunies pour donner lieu à la finale, au renversement, au *kairos*. Mais le constat répété de la relativité de la justice et de ses facteurs, suscite un questionnement essentiel

---

<sup>41</sup> Ulrich Weber, «Les fins de partie de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat, op. cit.*, p. 23-24.

autour de la dimension morale, éthique proposée par l'écrivain que nous allons, quoique brièvement, considérer avec attention.



## CHAPITRE IV

### JUSTICE ET ÉTHIQUE

«La justice a toujours un sens»  
DÜRRENMATT, *Le Soupçon*, p. 237.

«Juger», ou encore, tentons un terme plus faible, «interpréter» l'œuvre de Friedrich Dürrenmatt sous l'angle de la moralité est non seulement une entreprise périlleuse tant on est tenté de croire qu'elle sera nécessairement vaine, mais elle demande également énormément de sang-froid, de rigueur, d'abnégation. Car l'espoir s'immisce mal dans les interstices de la «farce universelle» (*MO*, p. 165.), «colossale» (*P*, p. 73.), de la «facétie désopilante» (*P*, p. 73.) qu'est le monde et qu'aime à dépeindre l'auteur. Non pas que la question morale soit évacuée par l'humour noir qui sous-tend toutes ses intrigues — au contraire elle n'en est que plus présente —, mais le regard qu'il pose sur l'univers de la justice est si sombre qu'il devient déconcertant d'y chercher des commandements phares, des principes moraux.

Néanmoins, les romans de Dürrenmatt reflètent une vision morale singulière, où le langage tient lieu d'indicateur de réalités et où le constat d'impuissance que l'on voit apparaître d'emblée chez l'auteur est relayé par l'exigence qu'il suggère de se fonder une éthique personnelle. Nous avons examiné la problématique du discours, sa relativité, son pouvoir de subversion dans les chapitres précédents. Nous verrons maintenant si une dimension morale propre à la conception que se fait le romancier de la justice émerge malgré toute l'ambiguïté qu'il attribue au langage. Nous observerons pour ce faire les représentations dans son œuvre qui renforcent l'idée d'échec et d'impuissance en regard de la justice. Puis, nous tenterons d'élucider, dans l'esthétique de la pire tournure possible choisie par Dürrenmatt, le mystère de son éthique personnelle et créatrice.

#### 4.1 Langage et moralité

Les ramifications du discours, ses multiples connexions avec l'être qui le génère rendent complexe la compréhension que l'on peut obtenir de sa dimension morale. On a l'impression d'assister à une répétition générale où chacun y va de sa sentence sans que le narrateur y puisse quoi que ce soit du point de vue moral, ou du moins, sans qu'il daigne trancher, prendre position. Michel Meyer explique bien la confusion que crée la rhétorique tant l'assemblage réunissant le *logos*, le *pathos* et l'*ethos* (nous pourrions aussi ajouter le *kairos*) est dense :

On a ainsi le sentiment que toutes les notions glissent et se brouillent une fois que la rhétorique s'en empare, comme si son objet perdait à l'analyse toute sa spécificité. Comment s'étonner, dès lors, que la rhétorique ait éclaté ? Si l'on met l'accent sur le *pathos*, on a la rhétorique-manipulation. Si on le place sur le *logos*, on a une vision logique et argumentative, voire linguistique, de la rhétorique, indépendante des effets d'adhésion de l'auditoire et des valeurs véhiculées par l'orateur. Enfin, si la rhétorique se trouve analysée à partir de l'*ethos*, on a plutôt une rhétorique où le rôle des sujets, leur «morale», devient déterminant, et de façon générale, leurs intentions, qu'elles soient manipulatrices ou non.<sup>1</sup>

Le député criminel dans *Justice* constate avec fierté la difficulté que soulève la question morale, que ce soit au plan des intentions ou de la justification rhétorique. Libéré, il est, des années plus tard, lors d'une soirée mondaine, en compagnie de l'éditeur qui publiera le récit abracadabrant de ses meurtres, et lui révèle avec emphase et boniment la réalité de son acte coupable. Ironisant sur sa libération et mettant au défi l'assistance de croire qu'il a bien commis le meurtre pour lequel il a été acquitté, il poursuit en considérant l'aspect moral de sa situation :

La question qui demeure, reprit à nouveau le vieillard, c'est la question morale. [...] On peut tuer ou ne pas tuer, disait-il. Moralement, c'est l'intention qui compte, non l'exécution. La société obéit à certains principes, ou feint d'y obéir. Un acte qui contrevient à ces principes est-il justifié? Telle est la question morale. Mais la justification, c'est une affaire de dialectique, y compris dans le domaine moral. C'est pourquoi toute justification manque de style, toute morale est immorale. J'exagère à peine. (*J*, p. 230.)

---

<sup>1</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, op. cit., p. 28.

La distinction entre l'intention et la justification morales qu'établit le député démontre deux choses. D'abord que les principes moraux condamnent effectivement davantage l'intention que le geste, au contraire du juriste qui a l'obligation de considérer l'exécution dans sa relation avec l'intention. La délibération des juges dans *La Panne* était en ce sens située du côté de la moralité et non du côté du droit positif comme nous l'avons constaté auparavant, leur réquisitoire se fondant en effet sur l'intention de l'accusé qui dans les faits n'a pas tué son patron. La justification de leur condamnation apporte cet argument éthique lié à l'intention (confirmée par l'accusé lui-même), mais constitue un plaidoyer qu'on ne peut qualifier de moral sur toute la ligne.

La remarque du député nous fait également comprendre que la justification morale ne correspond pas à la moralité ; elle est une virtualité rhétorique qui puise en son champ des arguments qui pourront être de même nature, mais dont l'ensemble n'est pas assimilable au domaine de l'éthique. Le discours visant à légitimer une action est déterminé par d'autres éléments que la morale : le *logos* et le *pathos* mêlés à l'*ethos* font intervenir une multitude d'idées et de sentiments qui ne sont pas obligatoirement moraux. C'est pourquoi l'acte de justifier son statut moral peut s'avérer trompeur.

Les personnages de Friedrich Dürrenmatt, tout en intégrant à leurs discours des données éthiques, évaluent pour eux-mêmes à l'occasion et parfois justifient devant les autres, leur statut moral. Sont-ils coupable, victime ou bourreau dans tel contexte précis ? Pourquoi un personnage passera d'un rôle social à un autre, sans nécessairement agir dans le sens du changement de statut qui s'accomplit ? Ces trois figures, ces trois rôles sociaux complexes que nous jouons — coupable, victime, bourreau — sont-ils interchangeables ? La mutabilité du statut de l'homme en regard de la justice est-elle si grande qu'on ne puisse jamais totalement demeurer vertueux et juste à tous les égards ? Selon le regard de celui qui observe et la justification rhétorique de chacun, nous verrons que les rôles évoluent, que les figures deviennent interchangeables.

On peut déceler le phénomène dans les trois romans étudiés. Dans *La Panne*, l'esprit d'Alfredo Traps balance entre son statut de victime et de coupable au rythme de la tergiversation des juges et de sa conscience répondant au mouvement rhétorique de ces derniers. À la fin du récit, après qu'il se fut enlevé la vie, on s'étonne même de songer qu'il peut constituer un bourreau aux yeux de ses hôtes qui s'exclament, presque désespérés : « Alfredo, mon bon Alfredo ! Mais à quoi as-tu donc pensé, pour l'amour du Ciel ? C'est notre plus magnifique soirée que tu nous as fichue au diable ! »

(*P*, p. 124.) Le renversement qui s'opère dans cette finale abandonne les juges à une conscience morale qu'ils n'avaient pas prévu visiter : la leur.

Dans *Le Soupçon*, une inversion de statut moral se produit également non pas entre le commissaire Baerlach et le bourreau Emmenberger comme on aurait pu le croire, mais bien entre le tortionnaire et le Juif Gulliver qui vient sauver le malade des griffes de son agresseur. Les deux amis, Gulliver et Baerlach, s'étaient rencontrés avant que le commissaire ne pousse plus loin son enquête au sujet du bourreau. Déjà la perception du commissaire à l'égard de son vis-à-vis Gulliver était juste : « C'était un juge qu'il avait devant lui : un juge qui s'était fait ses propres lois, appliquait sa propre justice, condamnait ou absolvait à sa guise, sans s'arrêter aux codes ni aux mœurs légales des glorieuses patries de cette terre. » (*S*, p. 218.) Pourtant, dans les faits, son ami est un déporté des camps de concentration, brutalisé par Emmenberger lui-même, sans papiers parce que déclaré mort à la suite de la guerre, son corps couvert « des coutures et des cicatrices horribles que lui avaient laissées les plus atroces tortures » (*S*, p. 211). Le portrait dressé de lui évoque davantage le profil d'une victime que celui d'un juge et pourtant le commissaire voit avant le renversement de situation la virtualité de ce statut moral chez son ami. Lorsque l'inversion se produit, Gulliver prend conscience de la mutabilité des rôles qui s'effectue :

Hormis Dieu seul, qui l'a permis, personne que nous deux n'a besoin de savoir ce qui s'est passé entre nous, entre le juif et son bourreau tortionnaire ; ni comment les rôles, selon la loi de la Justice, se sont trouvés invertis, faisant de moi le bourreau et de lui la victime. Cela ne regarde que Dieu. Et toi et moi, monsieur [*sic.*] commissaire, nous nous disons adieu. (*S*, p. 312.)

La perception que l'on peut avoir des statuts en justice, de la culpabilité et de l'innocence, du jugement et de la torture influence le regard que l'on porte sur les hommes et leur moralité. Au-delà de la justification rhétorique pure et simple et des intentions morales, il existe des notions à contenu variable comme le dirait Perelman, qui touchent différemment les individus selon leur relation avec les autres personnages et leur conception personnelle du *logos* impliqué. Pour le commissaire, Gulliver était un bon juge, un homme sensé et heureux dans sa clandestinité de retrouver une certaine dignité ; aux yeux du tortionnaire, il est un bourreau insolent parce qu'il ne frappe qu'une seule fois dans la mire du Mal en le forçant à se suicider, mais il frappe juste.

La faculté utilisée au cours de l'exercice d'observation du statut moral peut modifier l'idée que l'on se fait de l'autre. Le commissaire, pour qui l'imagination n'est pas une tare, bien au contraire, voit le juge en Gulliver avant qu'il n'en soit un dans la réalité. La logique du tortionnaire ne peut le mener à penser que son adversaire soit un juge ; l'imagination l'y aurait peut-être conduit. En logicien, son esprit se dit sans doute qu'il s'agit d'une vengeance, qu'ayant été le bourreau de Gulliver jadis, il est maintenant sa victime à l'heure où ce dernier l'oblige à avaler le poison mortel. Donc, que Gulliver est son bourreau. La pensée pragmatique d'Emmenberger est aussi teintée d'une forte tendance à la dichotomie. Révélant au commissaire le plan qu'il fomente à son égard, le tortionnaire propose une vision des événements à venir où l'opposition de deux contraires représente selon lui l'objectivité de leur situation morale :

Voilà qui devrait vous faciliter les choses et vous permettre d'examiner avec moi, en toute objectivité, l'affaire Baerlach-Emmenberger. Non ? Car nous sommes tous deux des hommes de science, si nos objectifs sont diamétralement opposés : deux joueurs d'échecs face à face, sur le même échiquier. (S, p. 292.)

Cette métaphore des échecs, chère à Dürrenmatt, qui exprime d'un point de vue esthétique de façon superbe la dualité entre les personnages, l'écart entre le Bien et le Mal, et qui se retrouve également illustrée dans *Le Juge et son bourreau* est néanmoins limitée lorsqu'on s'y appuie pour fonder notre moralité comme le fait le tortionnaire du *Soupçon*. Pour ce dernier, la lutte entre le commissaire et lui se résume à deux espaces moraux qui s'affrontent, l'un noir, l'autre blanc, sans nuances possibles. Il défie son adversaire d'être aussi pur dans ses intentions que lui se proclame génie dans le Mal.

Appréhender la moralité sous cet angle dichotomique Bien-Mal pouvant toujours se faire — n'est-ce pas ce que les religions et les guerres nous ont enseigné ? —, il appert que les réflexions que tente de susciter Dürrenmatt au sujet de la morale sont plus denses et plus complexes que ce que suggère la confrontation de deux termes philosophiques, aussi obscurs et difficiles à saisir soient-ils<sup>2</sup>. L'écrivain lui-même est

---

<sup>2</sup> Dürrenmatt, au sujet de la Deuxième Guerre mondiale écrit : «Avant la guerre déjà, je fis la connaissance d'émigrés. Qualifier de fictions leurs horribles récits devenait toujours plus difficile. L'image naïve que je me faisais du monde politique s'écroula, et je sombrai dans le vide. Je n'arrivais pas à voir le destin du monde comme un combat entre les «forces du bien» et celles du mal.» (MO, p. 194.)

conscient que son esthétique littéraire à la structure dualiste dans le cas de la métaphore des échecs est «diabolique» et qu'elle apporte, si l'on ose et seulement si, d'autres avenues dans le labyrinthe de la pensée morale :

Dürrenmatt aime partir de constellations apparemment claires et de règles prévisibles, par exemple le combat de deux protagonistes incarnant le bien et le mal ; dans le roman policier *Le juge et son bourreau* (1951), le débat autour du crime parfait et de la possibilité de se servir des êtres humains comme de figures d'échecs est à la base du duel entre le meurtrier nihiliste Gastmann et le commissaire Bärlach, un duel ressemblant à une partie d'échecs meurtrière qui durerait autant que la vie. Bärlach a toujours un coup de retard sur Gastmann, jusqu'à ce qu'il fasse fi des barrières juridiques et se serve du policier meurtrier Tschanz comme d'une figure du jeu qu'il sacrifie au moment décisif. «Une fin de partie diabolique», ainsi que le constate le romancier Friedrich dans le scénario de Dürrenmatt en 1974 pour le projet d'adaptation du roman à l'écran par Maximilian Schell, avant de résumer indirectement le conflit dialectique entre Bärlach et Gastmann en recourant une fois de plus à l'image du jeu d'échecs : «Supposons deux joueurs se faisant face. L'un a les noirs, l'autre les blancs. Celui qui a les noirs fait le mal, non par conviction, mais parce que ça lui fait plaisir, celui qui a les blancs fait le bien, non parce que ça lui fait plaisir, mais par conviction. Ils jouent l'un contre l'autre. Vers la fin de la partie, celui qui a les noirs sera contraint de faire le bien, par plaisir, et celui qui a les blancs contraint de faire le mal, par conviction.»<sup>3</sup>

La métaphore du jeu d'échecs dont se sert l'auteur ne peut donc pas se concevoir uniquement dans la confrontation du Bien et du Mal. Elle met en scène un jeu stratégique qui est lié à des intentions, qui implique des raisonnements et dont le dénouement ne dépend pas uniquement d'une distance rhétorique qui oscillerait entre un perdant et un gagnant comme la logique du tortionnaire le souhaiterait.

La précarité, l'ambivalence du statut moral des personnages n'est pourtant pas seulement causée par le type de pensée engagée par le personnage ou encore la faculté (imagination, logique, raison cartésienne) dont il use pour se justifier devant les autres. Il est aussi amené par la conscience de soi, de ses intentions, de l'intégrité de ses actions en regard de ses propres principes et de ses lois morales. Le personnage du

---

<sup>3</sup> Ulrich Weber, «Les fins de partie de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, op. cit., p. 14-15.

commandant dans *Justice* le fait remarquer à l'avocat Spät quelque peu illuminé par son désir absolu de justice :

Alors, vous ? Si vous voulez néanmoins que la Justice triomphe en cette affaire, il ne vous reste plus qu'à condamner Kohler à la peine capitale, puis à prononcer contre vous la même condamnation. Puis à exécuter la sentence. Il ne vous reste plus qu'à prendre le revolver que vous cachez derrière ce canapé, et à vous expédier *ad patres*, Kohler et vous-même ; ça me paraît logique, mais absurde en même temps : devant la Justice, vous ne faites pas meilleure figure que Kohler. Je vous rappelle le rôle que vous avez joué dans la mort de Daphné. Bref, devant la Justice, Kohler et vous, cela fait deux meurtriers. L'office d'un juge, certes, est discutable. Le juge doit veiller au bon fonctionnement d'une institution qui, dans ce bas monde, veille à ce que les humains respectent certaines règles du jeu. Un juge, en son for intérieur, n'a pas besoin d'être juste, pas plus qu'un pape n'est tenu d'avoir la foi. Mais vouloir s'ériger soi-même en justicier, c'est le commencement de l'inhumanité. C'est oublier une chose : la friponnerie est parfois plus humaine que ce qui prétend la corriger. [...] Bref, un fanatique de la Justice doit être lui-même un Juste. Est-ce votre cas ? À vous de répondre, et d'en répondre, devant vous-même. (*J*, p. 211-212.)

L'avocat épris de justice participe malgré ses intentions louables au phénomène d'interchangeabilité des rôles dont il étudie le fonctionnement. Tant pour lui-même que pour les personnages impliqués dans son enquête, Spät réalise la mutabilité sociale de l'être devant la morale :

[...] la justice, pour une large part, est affaire de coulisses. Et dans les coulisses on voit s'évanouir les compétences que la galerie tient pour assurées, on voit les rôles s'échanger ou se répartir différemment; des personnages qui, aux yeux du public, sont d'irréductibles ennemis sont surpris à dialoguer. Bref, la tonalité de l'ensemble est différente. (*J*, p. 33.)

Paradoxe du langage ou de notre propre liberté ? Si tout statut moral peut éventuellement se fondre à un autre et inversement, comment dans cette mouvance idéologique et d'action s'y retrouver, imputer une certaine moralité à nos actes ? Si l'idée de grand justicier est un leurre, «que reste-t-il de nous, que représentons-nous ?», se demande alors l'avocat aux prises avec l'ambivalence du statut moral de tout un chacun et avec l'objectif qu'il s'est néanmoins fixé d'atteindre la vérité. Quelle est la réponse qu'attend le justicier ? Qui lui fournira ? D'où surgira-t-elle ? Apparaîtra-t-elle

par la voie du langage malgré sa relativité et toute la subversion dont il est capable ?

Michel Meyer, en tout cas, semble le croire :

Reprocher au discours d'*être* manipulateur revient en réalité à reprocher au discours d'*être*. Car il est dans la nature de la discursive de se présenter avant tout comme répondre, comme réponses, de même qu'il est dans le pouvoir des hommes de décider de le voir ou non, de l'accepter ou non, de jouer le jeu ou non, de rechercher les problèmes sous-jacents ou non, et enfin, de se prononcer sur eux librement ou en se fiant à ce que d'autres proposent, souvent en fonction de leurs propres intérêts. [...] Si la rhétorique, précisément, est utile, cela tient au fait qu'elle permet d'amener les hommes à exercer en pleine conscience leur sens critique et leur jugement.<sup>4</sup>

Par le biais du langage, de la rhétorique, l'homme est habilité à penser, à juger et à vouloir s'engager moralement au sein des situations qu'il rencontre. À ce titre, le langage est un outil indispensable. Il favorise la compréhension de la Moralité dans la mesure où il indique, précise les contours de ses composantes que constituent l'intention (la *mens rea*, en termes juridiques), la justification rhétorique, le jugement (ainsi que les facultés qui l'engendre) et conduit l'homme à les utiliser. Mais, il contribue également au mensonge, à l'ambiguïté morale qui persiste dans chaque intrigue durrenmattienne et au constat d'impuissance que fait l'écrivain en regard de la Justice.

#### 4.2 Constat d'impuissance

La conscience d'une possible fin du monde n'est pas nouvelle : elle a habité l'esprit des humains à de multiples reprises. Mais elle a incontestablement pris de l'ampleur au cours du XX<sup>e</sup> siècle, alimentée par les horreurs de deux guerres mondiales, de génocides sans précédent et de terreurs totalitaires à grande échelle, mais aussi par les inquiétudes de techniques qui s'emballent et qui accumulent les menaces sur l'humanité. Ainsi, de la science-fiction à la vulgarisation scientifique, en passant par la philosophie et la théologie, les discours sur la fin se multiplient, envisageant différents scénarios possibles : guerres, épidémies, hiver nucléaire, catastrophes écologiques, collision avec un météorite, etc.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, op. cit., p. 45-46.

<sup>5</sup> Pierre Bühler, «L'Apocalypse dans l'œuvre de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, op. cit., p. 40.



Dürrenmatt, qui semble parfois nager lui-même en plein drame faustien, reporte sa propre inquiétude liée à la connaissance qu'il a du monde et de l'homme dans les discours de ses personnages. Le Juif Gulliver s'adressant au commissaire après qu'il l'eut sauvé, loin de voir son acte (forcer le tortionnaire à se suicider) comme un triomphe pour la Justice livre un témoignage intéressant sur notre impuissance, sur la faiblesse de l'homme sans cesse confronté à l'injustice :

Les nazis ont voulu Stutthof, les millionnaires cette clinique ; d'autres viendront, qui voudront et feront d'autres choses. Qu'y pouvons-nous ? Impossible de sauver le monde à titre singulier : l'entreprise est aussi désespérée que celle du pauvre Sisyphe. Le monde n'est pas dans notre main, pas plus qu'il n'est dans la main d'un potentat, d'une puissance ou même du diable. Le monde est dans la main de Dieu, qui arrête seul ses sentences. Il ne nous est possible d'intervenir que sur le plan particulier, pas sur le plan général ; on peut aider son prochain mais pas tous : telles sont les frontières qui ont été fixées au pauvre juif Gulliver comme à tous les humains. Nous n'avons pas à essayer de sauver le monde, parce que la seule aventure qu'il nous reste, dans nos temps attardés, c'est de survivre. (S, p. 312-313.)

La comparaison de l'homme désireux de justice avec Sisyphe<sup>6</sup> qui teinte les propos de Gulliver introduit l'idée de l'absurdité du monde, de l'existence. Au contraire de Camus cependant, l'auteur n'imagine pas Sisyphe heureux («Il faut imaginer Sisyphe heureux<sup>7</sup>», est le décret qui termine la fable) ni ne fonde en la création l'espoir de recueillir ou d'apporter une lumière qui pourrait adoucir le sentiment de l'absurdité chez l'homme. «Et toutes mes entreprises, toute cette vie passée à prendre le monde comme matière à théâtre, à prose ou à dessin, à transformer le monde en histoires, à le métamorphoser en formes, tout cela me parut si ridiculement vain que je me mis à rire» (MO, p. 165.), confie Dürrenmatt dans *La Mise en œuvres*.

---

<sup>6</sup> Dürrenmatt a réalisé une gouache sur le thème de *Sisyphe*. Il nous fait part de ses réflexions sur le sujet : « À propos de *Sisyphe*, je voudrais seulement remarquer que je me posais d'abord la question de savoir ce qui contraint le héros à rouler sans cesse à nouveau sa pierre vers le haut de la montagne. Peut-être est-ce une manière de se venger des dieux : il met en évidence leur injustice. » Friedrich Dürrenmatt, *Remarques personnelles sur mes tableaux et mes dessins*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, Cahier No. 1, 2000, p. 11.

<sup>7</sup> Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe / Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1993, p. 168.

Dans plusieurs passages de cet ouvrage, il établit un parallèle entre l'écriture qui est sa forme privilégiée d'action, son impuissance et le rire, l'humour noir qui en découle. «Moi qui suis dans l'obscurité totale des galeries, je grave sur la paroi cette histoire de mort solaire. Voilà qui ne manque pas d'ironie.» (MO, p. 104) Pour Michel Meyer, le langage ironique trahit justement une impuissance involontaire, que l'on aimerait pouvoir dépasser : «Immergée dans une rhétorique qu'elle voudrait pouvoir transcender pour accéder une fois pour toutes à la vérité, la conscience ironique se sait tragiquement et irrémédiablement rhétorique.<sup>8</sup>» Pierre Bühler voit pour sa part dans le style de l'écrivain une tentative de pousser le tragique au-delà de lui-même : «Le grotesque met à distance, et donc libère en quelque sorte de la panique apocalyptique. C'est un peu comme si on pouvait s'imaginer aller au-delà de la catastrophe. C'est pourquoi se pose la question et "après ?".<sup>9</sup>» Que l'humour noir de Dürrenmatt soit dû à une quête de vérité ou à la volonté de se libérer du poids qu'occasionne la pire tournure possible des événements dans la conscience humaine, il n'en demeure pas moins qu'il a l'effet d'une catharsis chez le spectateur et chez le lecteur.

Mais si un autre commentateur a également signifié qu'il fallait voir en l'humour de l'écrivain «une espérance eschatologique qui ne dit pas son nom, espérance que la catastrophe soit aussi une transgression, et que de cette catastrophe où s'engloutit un vieux monde surgisse quelque chose de neuf<sup>10</sup>», il faut demeurer prudent. Car Dürrenmatt exècre la pensée voulant que la littérature puisse apaiser ou encore changer le monde<sup>11</sup> :

J'ai raconté une fois que le pire qui puisse m'arriver, ce serait de passer devant une librairie, et de voir dans sa vitrine un petit livre portant le titre « Dürrenmatt le

<sup>8</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, op. cit., p. 102.

<sup>9</sup> Pierre Bühler, «L'Apocalypse dans l'œuvre de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, op. cit., p. 67.

<sup>10</sup> Ulrich Weber, «Les Fins de partie de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, op. cit., p. 13.

<sup>11</sup> «La question actuellement à la mode, et que se doit de poser chaque reporter et chaque critique, la moderne question de Gretchen, c'est : votre écriture ne veut-elle ni ne peut-elle changer le monde ? Ou même : pourquoi ne l'a-t-elle pas encore changé? [...] C'est absurde, pour ne pas dire indécent.» (MO, p. 200.)

peut pas donner de consolation. C'est d'autres choses qui le peuvent. À mon avis, la littérature ne peut apporter que de l'inquiétude. Et je n'ai le droit de donner que ce que je suis capable de donner. Si je détenais une consolation, je pourrais en faire cadeau.<sup>12</sup>

Le constat d'impuissance de Friedrich Dürrenmatt ne se situe pas tant dans l'*agir* mais au niveau de la foi, du *croire*, de l'espérance, de son intention morale, qu'il ne peut transmettre qu'avec beaucoup d'ironie, voire avec cynisme. Si on retrouve ces «matières» avec parcimonie dans son œuvre, il les traite effectivement le plus souvent avec l'impudence du stratège tragique. Dans *Le Soupçon*, il crée un bourreau pour qui l'espérance de ses victimes est une arme. Dans l'extrait qui suit, le Juif Gulliver explique au commissaire Baerlach quel esprit tordu animait le tortionnaire (qu'il nomme Nehle, un pseudonyme utilisé par Emmenberger lors de la guerre) et ce qui facilitait son ouvrage cruel, c'est-à-dire l'espérance des hommes et «les limites à sa volonté» (S, p. 273.).

Son diabolisme, c'était de ne rien entreprendre sans le consentement de ses victimes. Aussi invraisemblable que cela paraisse. Nehle n'opérait que des Juifs volontaires, sachant très bien à quoi ils s'exposaient et qui même, c'était la condition qu'il y mettait, assistaient préalablement à des opérations et constataient de visu l'atrocité de la torture, avant que de pouvoir consentir, en toute connaissance de cause, à subir à leur tour les mêmes affres.

— Comment est-ce possible ? souffla Baerlach dans son angoisse.

— L'espérance, ricana le Juif qui respirait avec effort. C'est l'espérance, chrétien! (S, p. 222.)

Dürrenmatt dispose donc de deux notions liées à la morale, de l'espérance et de la volonté, de manière à démontrer leur potentiel dans le Mal, leur versant infernal plutôt que d'affirmer positivement ce qu'il croit nécessaire à l'avènement d'une certaine justice. Ce faisant, l'auteur prouve néanmoins qu'il entrevoit l'horreur de cette association entre torture et espérance, entre crime et consentement des victimes. En un certain sens, on peut penser qu'il la condamne. En effet s'il avoue que «le *Principe Espérance* n'est que trop souvent le fait de ceux qui sont trop paresseux pour

---

<sup>12</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Répliques / Choix d'entretiens*, Genève, Éditions Zoé, 2000, p. 54.

penser<sup>13</sup>», il est permis de croire que le manque de volonté et de jugement moral qu'il impute aux victimes dans la situation serait à proscrire selon lui même s'il est conscient de la puissance maléfique de l'espoir qui les a aveuglées. Dans *La Panne*, nous retrouvons un passage où cette critique lancée aux hommes qui «sont trop paresseux pour penser» est adressée à l'accusé par le narrateur : «Les discussions intellectuelles et les spéculations de l'esprit n'attiraient guère cet homme simple, adroit certes et capable de ruse dans le domaine des affaires, mais peu enclin par nature aux efforts de la réflexion.» (*P*, p. 29-30.) N'est-ce pas en somme la véritable faute de Traps, lui dont la «raison elle aussi est tombée en panne» (*P*, p. 112.), aux yeux de l'auteur ?

À la question d'Heinz-Ludwig Arnold : «Vous ne poussez pas à penser idéologiquement mais à critiquer les idéologies ?<sup>14</sup>», Friedrich Dürrenmatt répond qu'il est impératif de développer cette faculté de la pensée qui manque à son personnage et dont il se fait en quelque sorte le défenseur ainsi que le peintre dans ses œuvres avec le doute cartésien qui le caractérise.

Je dissuade. Je dissuade tout le monde. J'entraînerais vers l'incroyance quiconque n'est capable que d'elle. La seule chose que je reconnaisse, et que je revendique, c'est ceci : s'il existe une foi, s'il existe un Dieu, alors il existe aussi quelque chose qui pose Dieu : le doute. C'est seulement si je prends ce doute au sérieux que je peux discuter. [...] Mettre ce doute de côté est la plus grande injustice qui soit. Je ne sais pas si je m'exprime clairement, mais je suis un douteur. Je doute, je doute, je doute.<sup>15</sup>

#### 4.3 Éthique individuelle : la liberté à double sens

Ce n'est ni sous la forme de thèses ni dans un esprit moralisateur que Dürrenmatt laisse transparaître malgré ses éternels doutes, peut-être grâce à eux, une certaine éthique personnelle à travers ses œuvres. Car les indices tout enchevêtrés, l'intérêt qu'il témoigne à des aspects moraux plus qu'à d'autres, sont habilement alambiqués dans ses récits narratifs.

<sup>13</sup> Friedrich Dürrenmatt, cité par Ulrich Weber, «Les fins de partie de Dürrenmatt», dans *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat, op. cit.*, p. 24.

<sup>14</sup> Heinz-Ludwig Arnold, *Répliques / Choix d'entretiens*, Genève, Éditions Zoé, 2000, p. 36.

<sup>15</sup> Friedrich Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 36.

Prenons le doute, justement. La philosophie de Descartes qui est perceptible dans son commentaire sur le doute semble justifier son ambivalence morale, l'expliquer. Dürrenmatt refuse tout système et ne peut se résoudre à une étiquette idéologique, quelle qu'elle soit. Demeurer un libre penseur pour qui le doute est une méthode de raisonnement presque ontologique constitue sa loi naturelle. Devant chaque problème philosophique porté à son attention, Dürrenmatt veut être son propre arbitre. N'être sous le joug d'aucune doctrine, voilà sa formule. Précisément à cause de cette liberté qu'il s'accorde de douter, sa pensée est labyrinthique et n'identifie que rarement des vérités qui la structurent. L'auteur est conscient de la difficulté que pose sa manière d'appréhender le monde :

L'écrivain d'aujourd'hui, mais aussi le peintre d'aujourd'hui cherche en général inconsciemment une idéologie, quelque chose d'universel. Depuis toujours je me suis refusé à me laisser mettre sous un dénominateur commun. C'est pourquoi je ne suis nécessairement compréhensible que d'un petit nombre de gens. On ne saisit pas si aisément les fondements de ma création littéraire, ni de mes tableaux. Ces fondements relèvent d'une pensée personnelle essentiellement liée à la théorie de la connaissance, et d'un humour de nature subjective. C'est pourquoi l'on préfère ne pas me prendre au sérieux, sans quoi l'on serait obligé d'entrer dans ma pensée.<sup>16</sup>

Pénétrer la pensée de l'auteur n'est pas une mince tâche, en effet. Mais c'est une aventure et un défi qui en valent la peine car comme la traversée du labyrinthe offre au voyageur la possibilité de retrouver le mystère qui le fonde, la pensée de Dürrenmatt apporte à l'être qui y plonge des conflits, des problématiques qui l'obligent ou du moins l'incitent à réfléchir à leur existence ainsi qu'à s'interroger sur la possibilité de leur résolution.

Plusieurs lecteurs de Dürrenmatt ont insisté sur cette parenté entre le type de pensée de l'auteur et l'image du labyrinthe. L'auteur lui-même y consent lorsqu'il dit : « ... sans que j'en prenne vraiment conscience, le labyrinthe reflétait aussi, au fond de ma caverne, ma propre situation, et celle de mon pays » (*MO*, p. 69.). Intimement liés, le mythe du labyrinthe et l'esprit durrenmattien sont l'expression d'un duel constant entre le désordre qui existe et le désir inconscient d'ordre :

---

<sup>16</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Remarques personnelles sur mes tableaux et mes dessins*, *op. cit.*, p. 18.

[...] la structure du labyrinthe dans la forme que Dürrenmatt lui donne naît de la tentative d'appliquer un système d'organisation logique ou moral, politique ou poétique à un monde intérieur ou extérieur fondamentalement alogique et amoral. Le labyrinthe n'est donc pas une structure objective du monde mais le résultat d'une recherche d'ordre et de sens là où il n'y en a pas.<sup>17</sup>

Le critique littéraire saisit bien le mouvement de l'esprit de l'écrivain qui hésite entre l'attrait que représente le chaos et le besoin, la curiosité intellectuelle qui le pousse à vouloir y voir toujours plus clair. Ulrich Weber croit que l'instinct des grandes constructions qui agite l'esprit de Dürrenmatt est directement lié à son amour du doute, à son scepticisme :

Le labyrinthe et la construction de la tour babylonienne sont les deux métaphores architecturales centrales du scepticisme de Dürrenmatt face aux possibilités de l'être humain de connaître et de créer de l'ordre, des métaphores souvent variées, ou combinées avec d'autres mythes (Œdipe, Sisyphe, chez qui sont soulignés davantage les actes d'errance et d'efforts vains que la construction). Et ces métaphores du monde intérieur et extérieur apparaissent dans une dimension encore plus profonde et plus cohérente lorsqu'on les comprend comme résultat d'un conflit entre le fait d'être sujet à des visions et la volonté de donner forme, c'est-à-dire entre construction (d'un système) et (sa) destruction. Entre le pôle du chaos sans structure et celui d'un ordre absolument systématique, l'écriture de Dürrenmatt révèle la quête continue de la liberté que l'être humain peut s'arroger.<sup>18</sup>

La conscience d'une liberté possible vient au secours de l'écrivain qui sans elle ne jurerait que par la loi sévère du doute, une règle fort contraignante en création. Et par liberté, il faut entendre, non pas la loi qui régit une société avec ses «fictions régulatrices<sup>19</sup>» pour une meilleure entente mais une liberté de penser et de créer à partir de ses connaissances, une «loi morale intérieure qui concerne le «caractère intelligible» de l'homme en tant que citoyen de mondes intelligibles<sup>20</sup>». Kant explique bien la différence entre la liberté dite «légale» et celle dont veut s'approcher Dürrenmatt :

---

<sup>17</sup> Ulrich Weber, «Ordre et chaos : l'évolution du jeune dramaturge Friedrich Dürrenmatt», dans la *Nouvelle revue neuchâteloise/Visites à Friedrich Dürrenmatt*, Neuchâtel, Herausgeber, No. 65, printemps 2000, p. 93.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>19</sup> Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 87.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 89.

Ces lois de la liberté sont appelées *morales* à la différence des lois de la nature. Lorsqu'elles ne portent que sur des actions extérieures et leur légalité, elles sont dites *juridiques*; mais si elles exigent de plus d'être en tant que telles (comme lois) les principes de détermination des actions, elles sont alors éthiques, et on dit donc que l'accord avec les lois juridiques est la *légalité* des actions, tandis que l'accord avec les lois morales en est la *moralité*. La liberté à laquelle se rapportent les lois juridiques ne peut être que la liberté dans son usage extérieur, mais celle à laquelle se rapportent les lois morales est la liberté dans l'usage tant externe qu'interne de l'arbitre, pour autant qu'il est déterminé par des lois rationnelles.<sup>21</sup>

L'écrivain remercie d'ailleurs Kant pour sa conception du droit sans laquelle le principe de liberté interne n'aurait pu être compris de la même façon. Dans son essai *L'Édification*, l'auteur suisse déclare à ce sujet :

Kant a appris à l'homme à accepter le labyrinthe, il a délivré le minotaure non pas en le tuant comme Thésée, mais en le métamorphosant en homme, il lui a enseigné à supporter l'emprisonnement de sa connaissance, et lui a offert la liberté de l'esprit, la possibilité de s'affranchir de son emprisonnement en l'acceptant.<sup>22</sup>

Les narrations de Dürrenmatt qui empruntent la forme et les images des mythes anciens, allient les deux forces morales du doute rationnel et de la liberté qui sont chères à l'auteur. Il en résulte des histoires possibles faciles à apprécier pour leur caractère grotesque mais où la pensée de l'auteur est sinueuse, faisant constamment intervenir des vérités contradictoires. «La vérité est un problème tellement difficile que la plupart des gens n'y voient aucune difficulté<sup>23</sup>», affirme d'ailleurs ce dernier. On comprend mieux pourquoi même si la liberté constitue une loi morale à ses yeux, il se méfie également de son pouvoir : «Nous mourrons de la liberté que nous accordons, que nous nous accordons.» (*J*, p. 258.) Mais, au fond, ce côté franchement paradoxal qui teinte son esprit, n'est-ce pas ce qui fait l'intérêt de sa pensée? «Pas plus que les logiciens, les dramaturges ne peuvent éviter le paradoxal. [...] C'est dans le paradoxal qu'apparaît la réalité<sup>24</sup>», écrira-t-il. Vaut mieux alors écouter le conseil prodigué par Baerlach qui déclare cette vérité dont on ne peut, cette fois-ci, vraiment douter :

---

<sup>21</sup> Emmanuel Kant, *Métaphysique des mœurs*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 4<sup>e</sup> édition, 1988, p. 88.

<sup>22</sup> Friedrich Dürrenmatt, *L'Édification*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>24</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, *op. cit.*, p. 9

Quand ce serait un crime de penser ce que nous pensons, nous n'allons tout de même pas nous effrayer de nos propres pensées. Il nous faut, au contraire, en prendre clairement conscience si nous voulons être capables de les mettre à l'épreuve, afin de les dominer victorieusement dans le cas où nous aurions eu tort. (*S*, p. 195.)

Si «la justice a toujours un sens» (*S*, p. 237.), comme le prétend encore Baerlach, il est en effet impératif de le chercher dans les dédales de la pensée et de ne négliger ni nos doutes ni la liberté d'exploration et de connaissance que nous avons. C'est ce qui semble être la seule issue possible, dans l'esprit de Dürrenmatt, à la relativité.



## CONCLUSION

Conclure est un acte de la volonté, un dessaisissement;  
tout bien considéré, c'est une perte, un oubli,  
qu'on ne vit pas sans résignation.  
DÜRRENMATT, *La Mise en œuvres*, p. 13.

Avant d'être un fabuleux créateur et un peintre passionné par la mythologie, Friedrich Dürrenmatt demeure, à nos yeux, un esprit libre en quête de sens, de vérité, de lois morales, qui définiraient mieux le monde dans lequel nous vivons. Les confidences qu'il fait à la fin de sa vie prouvent qu'il n'a jamais cessé de combattre le chaos des idées et que sa recherche personnelle s'est poursuivie au-delà de ses romans : « [...] l'univers dans lequel j'étais né, c'était mon labyrinthe, l'expression d'un monde mythique, énigmatique, échappant à mes prises, un monde innocent, au langage de coupable, et dont les lois demeurent inconnues » (*MO*, p. 79.).

Malgré le principe d'incertitude qui l'a guidé au cours de son existence, nous avons tenté un parcours dans les couloirs de sa pensée qui nous a conduit à regarder le langage comme étant un élément central de ses réflexions sur la question de la justice. L'exploration de trois types de rhétorique — judiciaire, philosophique et littéraire —, nous a permis de mieux comprendre certaines règles langagières et différents modes d'opération utilisés quand il s'agit de persuader, de manipuler ou de se justifier. Nous avons découvert chez l'auteur des considérations très actuelles sur le pouvoir de la rhétorique. « Pour le meilleur et pour le pire, notre époque vit elle aussi à l'heure de la rhétorique. Il suffit pour s'en assurer d'allumer la télévision, de lire le journal, d'écouter les hommes politiques ou encore de s'attarder aux messages publicitaires.<sup>1</sup> »

---

<sup>1</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1994, p. 7.

Friedrich Dürrenmatt, malgré l'érudition qu'on lui connaît et qui l'a mené à travers diverses périodes de l'histoire, est un homme bien ancré dans son époque. L'étude du langage qu'il nous a permis de faire grâce à son intérêt pour la subversion rhétorique nous a obligé à considérer les mythes, les paraboles comme étant des indicateurs de vérité, des miroirs de notre monde. Nous avons pris conscience que, les traits grossiers des récits hyperboliques, même s'ils laissent place à l'interprétation et ne sont pas dépourvus d'ambiguïté, dessinent néanmoins des lignes claires où des sentences émergent : «Chacun est son propre ennemi», «Il est possible de penser au fond de la caverne» ou encore «L'État dirige un chaos d'êtres humains où l'individu est abandonné à sa souffrance». Mais la concision des formules à laquelle on arrive contraste avec la relativité qu'elles sous-tendent. La maxime de Hobbes «L'homme est un loup pour l'homme» que nous avons ensuite analysée en abordant le phénomène du droit naturel en est un bon exemple. Même si son décret est clair et nous permet de voir immédiatement que l'homme est un prédateur à l'état de nature, il en résulte une relativité de la justice manifeste dans l'esprit de Dürrenmatt qui n'adhère pas à la solution politique proposée par Hobbes pour qui le règne du Souverain annihile l'instinct de violence des hommes.

Le relativisme de notre époque, qu'il soit causé par la rhétorique, le moment où l'argumentation a lieu, le hasard ou encore notre propre liberté, est magnifiquement bien illustré par les représentations narratives de Dürrenmatt. L'auteur propose une vision que certains qualifieront de pessimiste, d'autres de grotesque, mais qui a le mérite de cerner notre post-modernité dans la difficulté qu'elle éprouve, ébranlée par tous les possibles, à établir solidement ses valeurs, et ce, que ce soit au niveau politique, social, ou même au sujet de l'amour et de sa conception de la cellule familiale.

Sommes-nous condamnés à errer dans le labyrinthe de la connaissance, éternellement pris au piège d'un vertige devant toutes les avenues qu'il est loisible d'emprunter, à ne rien fonder éthiquement ? Nous croyons que le motif du labyrinthe si cher à l'écrivain au contraire suggère l'action, le mouvement et oblige l'individu à faire des choix. La direction qu'il prend peut être contestable comme la rigueur de certains principes moraux défendus au détriment de la vérité. Mais la nécessité d'avancer ne semble pas faire doute dans l'esprit de l'auteur. «Ce qui me stimule, c'est de formuler quelque chose, de faire quelque chose, même si c'est tout à fait dépourvu de sens, et

même si j'ai le sentiment que ce que je fais ne convient pas. [...] Faire, voilà l'important.<sup>2</sup>», stipule ce dernier.

Si l'on observe la problématique d'un point de vue historique, nous arrivons à la même conclusion : qu'il faut continuer à penser notre temps, à œuvrer, à croire. Paul Ricœur qui s'est beaucoup intéressé au thème de la justice en interrogeant ses multiples dimensions, constate que la relativité que nous reprochons à notre époque, sa trop grande ouverture, répond en quelque sorte, d'une manière sans doute plus réfléchie que celle qui l'a précédée, au relativisme qui a permis aux guerres et à l'esprit totalitaire de s'instaurer :

Dans la mesure même où l'hypothèse centrale du totalitarisme repose sur le «tout est possible», une citoyenneté sensée et une action raisonnable doivent reposer sur l'hypothèse inverse d'une constitution de la nature humaine, justifiée elle-même par sa capacité d'ouvrir, de préserver, ou de reconstruire un espace politique.<sup>3</sup>

Le relativisme, au sens où Ricœur l'entend, le «tout est possible» (même au-delà du politique), ne dépeint pas uniquement notre esprit contemporain hésitant, absorbé par le doute. Il est en soi l'assurance que tout peut arriver, le meilleur comme le pire. La conscience que nous avons de cette réalité et notre connaissance de l'Histoire ne devraient pas constituer un obstacle à la pensée et à l'expression de valeurs nouvelles. En dépit du risque que comporte tout choix moral, et des injustices que certains d'entre eux génèrent, il est urgent d'acquiescer des valeurs, une pensée claire quoique nuancée, à l'affût des enjeux de notre condition d'homme moderne.

Dürrenmatt, un an avant sa mort (décembre 1990), terminait l'écriture de son dernier roman, *Val Pagaille* par la description d'un incendie décimant un village. Au loin une femme s'étant fait violer par un des hommes engloutis par les flammes observait la scène : «Elle souriait. Noël, souffla-t-elle. L'enfant, dans son ventre, tressaillit de joie.<sup>4</sup>» Comme quoi la fiction peut elle aussi se régénérer. Sans être garante d'espoirs nouveaux ou de consolation, elle signifie avec insistance, chez Dürrenmatt, l'existence de mondes à reconstruire.

---

<sup>2</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Répliques/Choix d'entretiens*, op. cit., p. 55.

<sup>3</sup> Paul Ricœur, «Préface», dans Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, coll. Agora, 1994, p. 13.

<sup>4</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Val Pagaille*, Paris, Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, 1991, p. 137.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

**Dürrenmatt**, Friedrich. 1986, *Justice*, traduit de l'allemand par Étienne Barilier, Paris, Éditions Julliard | L'Âge d'Homme, première édition (Diogènes, 1985), 259 p.

\_\_\_\_\_. 1988, *La Panne*, traduit de l'allemand par Armel Guerne, Paris, Albin Michel, coll. Le Livre de Poche Biblio, première édition (Albin Michel et Die Arche, 1958), 124 p.

\_\_\_\_\_. 1996, «Le Soupçon» dans *Romans*, Paris, Albin Michel, première édition (Verlagsanstalt Benziger & Co. AG. Einsiedeln, 1953 et Albin Michel, 1961), p.189-314.

### Corpus théorique

**Aristote**. 1965, *Éthique de Nicomaque*, Paris, Garnier Flammarion, 310 p.

\_\_\_\_\_. 1966, *Physique et métaphysique*, Paris, Presses universitaires de France, 190 p.

\_\_\_\_\_. 1991, *Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, Classiques de la philosophie, 403 p.

**Barthes**, Roland. 1957, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points/Essais, 233 p.

**Bloch**, Ernst. 2002. *Droit naturel et dignité humaine*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. Critique de la politique Payot, sous la direction de Miguel Abensour, 396 p.

**Broch**, Hermann. 1985, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 378 p.

**Camus**, Albert. 1993, *Le Mythe de Sisyphe/Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 194 p.

**Cassin**, Barbara (sous la dir. de). 1986, *Le plaisir de parler/Études de sophistique comparée*, Paris, Les Éditions de minuit, Colloque de Cerisy, ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres, coll. Arguments, 255 p.

**Centre Dürrenmatt Neuchâtel.** 2003, *Friedrich Dürrenmatt, échec et mat*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, cahier no. 6, 72 p.

**Dürrenmatt, Friedrich.** 1999, *L'Édification*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Au cœur du monde, 192 p.

\_\_\_\_\_, 1989, *La Mise en œuvres*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. 10/18 (première édition française: Julliard/L'Âge d'Homme, 1985), 320 p.

\_\_\_\_\_, 2000, *Remarques personnelles sur mes tableaux et mes dessins*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, cahier no. 1, 22 p.

\_\_\_\_\_. 2000, *Répliques/Choix d'entretiens*, Genève, Éditions Zoé, 304 p.

**Kant, Emmanuel.** 1988. *Métaphysique des mœurs* précédé de la première partie de *Doctrine du droit*, Introduction et traduction de Alexis Philonenko, préface de Michel Villey, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, sous la direction de Henri Gouthier, 280 p.

**Meyer, Michel.** 1993, *Le Philosophe et les passions*, Paris, Livre de Poche, Biblio/Essais, 414 p.

\_\_\_\_\_. 1997, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio/Essais, 157 p.

\_\_\_\_\_. 1994, *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*, Paris, Le Livre de Poche, Biblio/Essais, 159 p.

**Nietzsche, Friedrich.** 1990, *Considérations inactuelles III et IV*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio/Essais, 204 p.

\_\_\_\_\_. 2001, *La Généalogie de la morale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio/Essais, 212 p.

\_\_\_\_\_. 1969. *Le Livre du philosophe*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. Aubier-Flammarion bilingue, 252 p.

**Perelman, Chaïm.** 1976, *Droit, morale et philosophie*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, Bibliothèque de philosophie du droit, 202 p.

\_\_\_\_\_. 1990, *Éthique et droit*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 825 p.

\_\_\_\_\_. 1963, *Justice et raison*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, travaux de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles, tome XXV, 256 p.

\_\_\_\_\_. 1984, *Les Notions à contenu variable en droit*, Bruxelles, Bruylant, coll. Travaux du Centre national de recherches de logique, 377 p.

\_\_\_\_\_. 1974, *Les Présomptions et les fictions en droit*, Bruxelles, Bruylant, coll. Travaux du Centre national de recherches de logique, 350 p.

\_\_\_\_\_. 1984, *Le Raisonnable et le déraisonnable en droit: au-delà du positivisme juridique*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, Bibliothèque de philosophie du droit, 203 p.

**Perelman, C. et Olbrechts-Tyteca, L.**, 2000, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, 5<sup>e</sup> édition, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 734 p.

**Platon**. 1966, *La République*, Introduction, traduction et notes par Robert Baccou, Paris, GF-Flammarion, 510 p.

\_\_\_\_\_. 1996, *Gorgias*, Traduction nouvelle, introduction, notes et commentaires de Jacques Cazeaux, Paris, Le Livre de Poche, coll. Classiques de la philosophie, 338 p.

\_\_\_\_\_. 1967, *Protagoras/Euthydème Gorgias/Ménexène/Ménon/Cratyle*, Trad., notices et notes par Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 503 p.

**Schopenhauer, Arthur**. 2000, *L'Art d'avoir toujours raison/La Dialectique éristique*, Traduit de l'allemand par Dominique Miermont, postface de Didier Raymond, Turin (Italie), Éditions Mille et une nuits, 96 p.

## Revue

**Nouvelle revue neuchâteloise**, *Visites à Friedrich Dürrenmatt. Études et témoignages*, no. 65, 17<sup>e</sup> année, printemps 2000, publiés par Laurent Gobat et Michel Schlup, préface de Blaise Duport, Suisse.

## Autres

**Arendt, Hannah**. 1994, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, coll. Agora, préface de Paul Ricœur, 406 p.

**Dürrenmatt, Friedrich**. 1961, *Le Juge et son bourreau*, Paris, Albin Michel, coll. Le Livre de Poche Biblio, 126 p.

\_\_\_\_\_. 1988, *Les Physiciens*, Genève, Éditions L'Âge d'Homme, coll. Poche Suisse, 99 p.

- \_\_\_\_\_. 1960, *La Promesse*, Paris, Éditions Albin Michel, 252 p.
- \_\_\_\_\_. 1991, *Val Pagaille*, Paris, Éditions de Fallois, 137 p.