



**HAL**  
open science

# L'altération du dialogue et sa reconstruction dans le théâtre de Friedrich Dürrenmatt

Philippe Wellnitz

► **To cite this version:**

Philippe Wellnitz. L'altération du dialogue et sa reconstruction dans le théâtre de Friedrich Dürrenmatt. Cahiers d'études germaniques, 2004, 47 (2), pp.83-98. <10.3406/cetge.2004.1655>. <hal-03870965>

**HAL Id: hal-03870965**

**<https://hal.science/hal-03870965v1>**

Submitted on 24 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

L'altération du dialogue et sa reconstruction dans le théâtre de  
Friedrich Dürrenmatt  
Philippe Wellnitz

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Wellnitz Philippe. L'altération du dialogue et sa reconstruction dans le théâtre de Friedrich Dürrenmatt. In: Cahiers d'Études Germaniques, numéro 47, 2004/2. Dialogues. Etudes réunies en hommage au Professeur René Girard. pp. 83-98;

doi : <https://doi.org/10.3406/cetge.2004.1655>

[https://www.persee.fr/doc/cetge\\_0751-4239\\_2004\\_num\\_47\\_2\\_1655](https://www.persee.fr/doc/cetge_0751-4239_2004_num_47_2_1655)

---

Fichier pdf généré le 03/11/2022

# L'altération du dialogue et sa reconstruction dans le théâtre de Friedrich Dürrenmatt

Philippe WELLNITZ

Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Le théâtre en tant que genre artistique est indissociable de sa forme, le dialogue, et même si inversement le dialogue connaît bien d'autres lieux d'épanouissement que le théâtre, le dialogue est un élément majeur pour définir ce qui distingue le théâtre des autres formes littéraires. Sans être synonyme de théâtre, le dialogue est donc une condition *sine qua non* du théâtre en tant que genre<sup>1</sup>.

Étant donné que l'étymologie du dialogue nous semble assez claire, que c'est à *travers* (gr. *dia*) *le(s) mot(s)* (gr. *logos*) qu'un message est exprimé, nous ne distinguerons pas ici entre monologue et dialogue. Sans nier l'intérêt d'une différenciation entre monologue et dialogue, nous considérons donc ici le dialogue théâtral dans toute son étendue, soit comme dialogue synonyme d'énonciations multiples entre différents personnages sur scène, soit comme monologue synonyme d'énonciation simple, ce qui n'exclut pas une situation de "dialogue", étant donné que le personnage qui produit le monologue a également un récepteur, le public. Certes, d'un point de vue interne à l'œuvre dramatique, la différence entre monologue et dialogue porte avant tout sur les destinataires explicites ou potentiels de ces messages. Mais compte tenu du fait que dans un cas comme dans l'autre, les mots énoncés sur scène sont, selon la formule de Pierre Larthomas, un "langage surpris" ou plus précisément un "langage comme surpris"<sup>2</sup>, il va de soi que ce qui est *dit* sur

---

1 Pour le théâtre moderne, on peut bien sûr penser à des scènes condensées en prose qui constitueraient en quelque sorte le matériau brut d'une représentation ultérieure sur scène (p.ex. chez Heiner MÜLLER) – mais l'actualisation dans la représentation se fait malgré tout sous forme de discours théâtral qu'il est convenu d'appeler "dialogue", surtout si l'on tient compte du public comme destinataire du message (cf. *infra* LARTHOMAS, UBERSFELD et KERBRAT-ORECCHIONI).

2 Pierre LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1990<sup>3</sup> (citations p. 436). Larthomas explicite ces termes de la façon suivante : "[...] tout se passe comme si le spectateur surprenait une série de dialogues, de la même façon apparemment que nous pouvons surprendre et écouter des propos échangés sans qu'on s'aperçoive de notre présence" (436) et "La réplique la plus banale est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public" (437). Ces théories de Larthomas ont été développées plus encore, d'un point de vue de l'énonciation, par Catherine KERBRAT-ORECCHIONI dans son article "Le dialogue

scène est en réalité un langage *représenté* en faveur d'un certain public. Pour Anne Ubersfeld, le spectateur est d'emblée inscrit dans le texte théâtral, ce langage n'est donc même pas "surpris", le spectateur n'est pas un vrai "voyeur", il est "prévu"<sup>3</sup>. La communication fonctionne donc de ce fait non pas exclusivement entre différents personnages sur scène, mais bien entre des personnages d'une part, lesquels jouent des rôles qui s'actualisent avant tout dans les dialogues, et les personnages et le public d'autre part. Il y a deux types de fonctionnement du dialogue qui ne sont différents qu'en apparence : le dialogue intra-scénique entre plusieurs personnages et les paroles prononcées sur scène en direction des "destinataires indirects" constitués par le public<sup>4</sup>. Le dialogue est unique, mais les destinataires sont multiples et dépassent le cadre de la scène.

Du point de vue de l'analyse énonciative, Catherine Kerbrat-Orecchioni considère même que le *seul* réel destinataire du dialogue théâtral est le public : "le discours théâtral se caractérise en propre par le fait que, semblant s'adresser à certains personnages, c'est en réalité au public qu'il est en première et dernière instance adressé"<sup>5</sup>. À cet égard, Kerbrat-Orecchioni accorde un statut particulier au monologue<sup>6</sup>, lequel, adressé apparemment à aucun personnage sur scène, l'est en réalité au seul spectateur. Certains types de monologues rempliraient ainsi par défaut pour le texte théâtral une fonction analogue à celle du narrateur dans le roman, à savoir celle de combler un retard d'information du lecteur/spectateur. Il y a donc bien un "échange", un "dialogue" au sens commun entre un énonciateur et un récepteur lorsqu'un monologue est prononcé sur scène. Mais ce dialogue-là n'est pas l'échange *sur* scène, mais bien l'échange *entre* la scène et la salle. Cette fonction du monologue conforte donc l'idée du dialogue théâtral comme discours adressé en direction du public. Anne Ubersfeld précise :

Les non-dialogues – monologues et soliloques – sont naturellement et même doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont au théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur; dialogues, ensuite, parce

---

théâtral", in *Mélanges de langue et littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, ENS, 1985, p. 235-249, [= collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles n° 26] (cf. aussi une version plus accessible du même propos : C. KERBRAT-ORECCHIONI, "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", in André PETITJEAN (dir.), *L'écriture théâtrale* [= *Pratiques* 41 (mars 1984)] : 46-61). Dans ces deux contributions, KERBRAT-ORECCHIONI développe notamment ce qu'elle appelle le "trope communicationnel" (*Mélanges*, p. 239 sq.) en parlant des "destinataires indirects".

3 Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, t. III, Paris, Belin Sup, 1996, p. 34 : "Inutile de dire que la présence du spectateur n'est ni inconnue de l'acteur, ni étrangère aux paroles mêmes du dialogue : le spectateur n'est pas un vrai voyeur; il participe à cette relation triangulaire qui est celle de tout dialogue de théâtre, qui est parole non seulement devant un tiers, mais aussi pour ce tiers 'prévu'".

4 KERBRAT-ORECCHIONI, "Double adresse et récepteur multiple", in Jürgen SIESS et Gisèle VALENCY, *La double adresse*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 15-40 (ici p. 16).

5 KERBRAT-ORECCHIONI, "Le dialogue théâtral", p. 242.

6 *Ibid.*, p. 246.

qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur "autre".<sup>7</sup>

Sans aller plus en avant dans cette distinction entre monologue et dialogue, et en acceptant l'idée d'un "dialogue" pour *toutes* les énonciations inscrites dans le texte théâtral, nous nous poserons donc la question du rapport entre le dialogue sur scène et les spectateurs.

Si l'on admet que, dès le départ, les dialogues au théâtre sont adressés au public, il faut tenir compte du fait que ce rapport d'échange entre la scène et la salle évolue évidemment avec les changements de la société et des formes théâtrales. George Steiner<sup>8</sup> souligne l'évolution du public à travers l'histoire : après la Révolution française, le public se démocratise et le théâtre comme lieu de prestige social perd de son importance. Mais c'est aussi à un niveau plus abstrait, en raison des valeurs véhiculées par le *langage*, que naît un clivage entre le théâtre et le public, lequel ne partage plus, pour des raisons sociales et culturelles, de manière unanime ces valeurs véhiculées par le dialogue sur scène<sup>9</sup>. Un renouveau du théâtre ne pouvait donc que passer par une évolution des formes du dialogue. Parallèlement au regain d'intérêt pour le théâtre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle agité par les mutations sociales, de nouvelles manières de concevoir les dialogues sur scène affleurent. En effet, dès le tournant entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle, les auteurs de théâtre concentrent de plus en plus souvent *l'agon* dramatique sur la difficulté à communiquer et sur l'incompréhension (entre les classes sociales, entre l'homme et la femme, etc.), et la forme même des dialogues censés traduire cela s'en ressent<sup>10</sup>. L'introduction du dialecte dans le drame naturaliste pour souligner les antagonismes sociaux, les silences pesants dans les couples mis en scène (ou plutôt mis en pièces) chez Ibsen et Strindberg, l'insertion du rêve sur scène traduisant les non-dits de l'inconscient dans les pièces viennoises (Schnitzler)<sup>11</sup>, et la mécanisation des dialogues (Brecht, Horváth<sup>12</sup>) due à la réification des

---

7 Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, t. III, p. 21.

8 George STEINER, *La mort de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1993 [= Folio Essais 224].

9 Au service d'une argumentation ciblée (le déclin progressif de la forme tragique du théâtre), George STEINER constate : "Après le XVII<sup>e</sup> siècle, le public cessa d'être une communauté organique dans laquelle ces idées et *les habitudes de langage figuratif* [c'est nous qui soulignons] qui les accompagnaient étaient naturelles ou trouvaient un écho immédiat" (*La mort de la tragédie*, p. 192).

10 La crise du langage dont parle Hofmannsthal découle bien de la crise du sujet.

11 À Vienne aussi, dans *Der Traum ein Leben* (1834) de Franz GRILLPARZER, on trouve le procédé du rêve qui révèle les désirs inavoués déjà bien avant l'élaboration de la psychanalyse.

12 Ces interférences chez Ödön von Horváth sont traitées dans Ingrid HAAG, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade : description d'une forme théâtrale* (Lyon II, 1987) [*Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form*, Peter Lang, 1995] et Ingrid HAAG, "Ödön von Horváth und die 'monströse Idylle'", *Recherches Germaniques* 6 (1976), p. 152-168 ; cf. également Theo BUCK, "Die Stille auf der Bühne. Zum dramaturgischen Verfahren Ödön von Horváths", *Recherches Germaniques* 9 (1979), p. 174-185 ; Philippe WELLNITZ, "Apories du langage dans le Volksstück de Ödön von

hommes réduits à l'état d'automates dans le processus de production – tout ceci a fortement altéré le dialogue théâtral au XX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

La réduction, même extrême, du dialogue théâtral, comme par exemple dans les écritures dramatiques contemporaines qui renoncent jusqu'aux mots<sup>14</sup> n'empêche pourtant pas le spectacle d'avoir lieu, ni même qu'un échange entre scène et salle ait lieu, sinon ces salles de théâtre avant-gardiste seraient vides.

Nous souhaiterions aborder ce clivage paradoxal entre la réduction du dialogue sur la scène du XX<sup>e</sup> siècle et le maintien d'un "dialogue" entre scène et salle à travers l'œuvre dramatique de Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) qui reste un théâtre de facture conventionnelle. Cependant, Friedrich Dürrenmatt présente l'intérêt de se situer entre deux pôles majeurs du théâtre au XX<sup>e</sup> siècle, entre les certitudes affichées du théâtre brechtien (lequel cherche explicitement à faire passer un message entre la scène et la salle) et les tâtonnements langagiers sur le mode beckettien (pièces où l'on "dialogue" moins sur scène et où – en apparence seulement – l'auteur se soucie moins de l'échange avec le spectateur).

Notre propos consistera d'abord à décrire ce cheminement vers le silence du dialogue chez Friedrich Dürrenmatt, puis de conclure sur les "modes de communication" qui "rétablissent" l'échange entre scène et salle dans son théâtre.

Par rapport à l'étude du dialogue dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt premier du théâtre de Friedrich Dürrenmatt est qu'il a revendiqué le grotesque comme épithète de son théâtre, qualificatif qui caractérise selon l'auteur autant un monde qui a mené à la bombe atomique que le *moyen* de le décrire :

Notre monde a aussi bien mené aux grotesques [notons le pluriel de la traduction française !] qu'à la bombe atomique, comme sont grotesques les tableaux apocalyptiques de Jérôme Bosch. Mais le grotesque n'est qu'une expression sensible, un paradoxe sensible, à savoir la forme de l'informe, le visage d'un monde sans visage [...].<sup>15</sup>

---

Horváth", in Jeanne BENAY et Gilbert RAVY (éds.), *Écritures et langages satiriques en Autriche (1914-1938)*, Peter Lang, 1999, p. 397-407.

13 Pour le contexte plus général du XX<sup>e</sup> siècle, on peut se reporter à Erika FISCHER-LICHTE (éd.), *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart, Metzler, 2001 [Actes d'un colloque DFG de 1999].

14 Un bon exemple en sont les spectacles-créations de la troupe catalane *La Fura dels Baus* ou encore les réécritures de Shakespeare par la *Footsbarn Traveling Company*, où les gestes dominent nettement par rapport à l'échange verbal. Mais sans parler des seules représentations, on peut évidemment penser à l'écriture du silence dans le théâtre de langue française de Samuel Beckett et dans le théâtre de Fernando Arrabal qui est également écrit en français.

15 Friedrich DUERRENMATT, *Problèmes du théâtre*, in F.D., *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 66 (= trad. fr. de Friedrich DUERRENMATT, *Theaterprobleme*, [= Werk-ausgabe detebe 24, Zurich, Diogenes, 1980], p. 62 : "Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt.").

Dans l'esprit de l'auteur, le grotesque est donc avant tout une forme, un langage théâtral en l'occurrence. Dürrenmatt parle en effet du "grotesque mis en œuvre justement pour l'amour de la distance que *seul ce moyen* peut créer [...]"<sup>16</sup>. En effet, ce langage grotesque de Dürrenmatt n'est pas sans influence sur la nature des dialogues. Au regard de notre problématique, nous avons décelé quatre temps forts pour une étude du dialogue chez Dürrenmatt.

Le premier concerne l'altération de la situation d'échange interne à la pièce qui caractérise habituellement les dialogues : nous traiterons cet aspect en parlant de phénomènes de juxtaposition et de répétition. Le deuxième aspect est le langage lui-même que nous aborderons sous l'angle des valeurs véhiculées, autrement dit, il sera question de la dévalorisation du langage. À cet aspect s'ajoute un troisième qui découle du précédent, à notre sens le plus important, celui du silence progressif qui s'installe dans les pièces de Dürrenmatt. La quatrième approche du dialogue dans le théâtre de Dürrenmatt tentera en conclusion de démontrer par quels procédés le dialogue renaît, non seulement sur scène, mais surtout avec la salle.

## 1. L'altération du dialogue sur scène : juxtaposition et répétition des répliques

Une des premières pièces de Dürrenmatt, *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1952) fit scandale parce que "l'ordre" habituel des scènes y était inversé – la fin de la pièce se jouait en prologue – et surtout parce que les personnages ne semblaient pas discuter réellement ensemble ni parler de la même chose. Dans la seule critique théâtrale qu'on lui connaît, Gottfried Benn s'en indigna en demandant : "Ist dies noch ein Stück? Ist dies noch Theater?"<sup>17</sup>.

En effet, la pièce met en scène un procureur, Mississippi, qui rend visite à Anastasia, la veuve de l'homme avec lequel le trompait son épouse, décédée le même jour que le mari d'Anastasia. Mississippi démontre qu'Anastasia a tué son mari et lui avoue avoir fait de même pour sa propre épouse grâce à un poison fourni par le médecin Übelohe, amour de jeunesse d'Anastasia. Après cette aide illégale, Übelohe est parti comme missionnaire sous les tropiques. Mais Mississippi a également un passé douteux : dans sa jeunesse, il se prostituait avec un ami devenu révolutionnaire, nommé Saint-Claude. L'arrivée du révolutionnaire Saint-Claude et le retour du Comte Übelohe qui prêche l'amour et une justice de pardon, mettent en scène trois conceptions

---

16 C'est nous qui soulignons ici. Citation dans Friedrich DÜRRENMATT, *Remarque sur la comédie*, in F.D., *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 81 (= trad. fr. de Friedrich DÜRRENMATT, *Anmerkung zur Komödie* [= Werkausgabe detebe 24, Zurich, Diogenes, 1980], p. 24 : "Groteskes eben der Distanz zuliebe, die *nur* durch dieses Mittel zu schaffen ist [...]"). Le texte original allemand contient cette mise en relief du mot "nur" que la traduction française a gommée.

17 Gottfried BENN, "Die Ehe des Herrn Mississippi", in G.B., *Gesammelte Werke*, Band 7 (Hrsg. Dieter WELLERSHOFF), Wiesbaden 1968, p.1754-56.

de justice fort distinctes qui sont incarnées par les trois protagonistes masculins : justice institutionnelle, revue et corrigée par l'idée de vengeance de l'Ancien Testament, justice sociale révolutionnaire et justice du pardon chrétien, inspirée du Nouveau Testament.

On peut considérer que les concepts de justice véhiculés de manière monomaniaque par Mississippi et Saint-Claude sont désavoués du fait que ces deux protagonistes font une auto-satire du type de justice qu'ils sont censés incarner. Pour Mississippi, il n'y a plus de système de justice valable dans ce monde : "Nur noch weltfremde Idealisten können glauben, dass der Check gedeckt ist, mit dem die Justiz zahlt" (33)<sup>18</sup> et ses propres tentatives d'instaurer une justice mosaïque le mènent en asile de fous. Pour Saint-Claude, les Russes sont inaptes au communisme (*Ehe* 52) et il considère le communisme actuel comme fiction macabre (*Ehe* 55). L'affirmation d'une alternative possible à travers l'apparition d'un personnage comme Saint-Claude incarnant *un* type particulier de justice est donc aussitôt démentie par les propos de ce personnage, outre le fait qu'il finira assassiné par des sbires staliniens dès son apparition au prologue. Non seulement chacun des deux tenants d'un type de justice "parle dans son coin", il n'y a pas de "discussion" de l'idée de justice entre eux, mais en plus, chacun désavoue par ses paroles et par ses actes sa propre version de la justice. Tous les espoirs semblaient donc permis à propos de Übelohe, le tenant de la justice de pardon du Nouveau Testament. Mais cette justice-là est également sans issue, comme nous le révèle le dialogue entre lui et sa bien-aimée Anastasia : "ich bin in höchster Verzweiflung in die Tropen geflüchtet, um [...] deine Schuld zu sühnen, ich verzichtete auf dich, die ich seit Anbeginn liebe, um unsere Beziehung durch ein Opfer aufs neue zu heiligen" (69). À ce ton pathétique d'une justice désespérée, Anastasia répond par une litanie de ses prétendues "souffrances". On comprend vite que les valeurs de Übelohe n'ont plus cours, qu'il s'agit d'une monnaie dévaluée, alors que Anastasia joue sur les mots qui ne correspondent à aucun fait réel, constituent une fausse monnaie dans cet échange qui n'en est pas un.

Cette apparente multitude de points de vue qui ne s'affrontent pas vraiment sont en fait une succession de propos à caractère monologique, une variation à l'infini d'un même sujet sur lequel "l'échange" est factice. Il n'est donc pas étonnant que Cesare Cases, spécialiste italien de Brecht, ait critiqué le côté "abstrait" de ces "marionnettes en bois"<sup>19</sup> et nous souscrivons au jugement du critique Mensching qui écrit : "Kein Zeichen weist richtig, immer ist sogleich auch ein anderes da, das in die entgegengesetzte Richtung weist"<sup>20</sup>. Cette juxtaposition de conceptions différentes existe également dans *Die Physiker* (1962) en ce qui concerne les devoirs et les limites de la recherche scientifique, sans que l'on puisse déceler laquelle des conceptions, qui sont

18 Nous citons les pièces de DÜRRENMATT d'après la *Werkausgabe* de 1980 en indiquant la page entre parenthèses après la citation dans le corps du texte.

19 Cesare Cases parle de "astrattezza e la legnosità delle marionette" : Cesare CASES, *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963, p. 212.

20 Gerhard MENSCHING, *Das Grotteske im modernen Drama*, Bonn, Phil. Diss., 1961, p. 132.

exposées plus qu'elles ne sont discutées dans un dialogue, serait au centre du message de la pièce. On peut se demander si ces dialogues réduits à des monologues juxtaposés arrivent à atteindre le spectateur, perturbé par ce message polyphonique brouillé.

Ces propos juxtaposés sont rejoints au niveau du langage dramatique par un autre phénomène, celui de la *répétition*. C'est dans la pièce-phare de Dürrenmatt, *Der Besuch der Alten Dame* (1956), que cela apparaît peut-être le mieux.

*Der Besuch der Alten Dame* se situe aux antipodes de la *polis* grecque et de ses héros : nulle grandeur tragique dans les propos de l'épicier Ill qui est le seul avec Claire Zachanassian à porter un nom propre. Tous les autres personnages sont désignés par leur fonction (maire, policier, etc.), voire assortis d'un numéro (maris VII, VIII et IX), ce qui ôte tout caractère individuel à leur personnage et donc à leurs propos. Il existe même des personnages, les serviteurs de Claire, qui portent des noms qui correspondent à des phonèmes dépourvus de sens : Roby, Toby, Koby, Loby, ce qui laisse pressentir le côté mécanique et dupliqué de leur langage. Deux particularités caractérisent ces personnages : c'est Claire qui les a renommés ainsi, et lorsque Koby et Loby parlent, ils répètent toujours simultanément les mêmes phrases.

Ces deux serviteurs ont un rôle bien particulier dans la pièce car si cette pièce parodie de manière assez explicite tous les *topoi* de la tragédie, il s'agit aussi et avant tout d'une attaque en règle contre le dialogue de la tragédie. Chez Dürrenmatt, des êtres sans personnalité propre sont ainsi également dépourvus de répliques individuelles. Si le dialogue signifie action, alors ici, le dédoublement des répliques signifie une incapacité d'agir en tant qu'individu, car il y a une mécanisation du langage. Les villageois, quant à eux, n'ont pas non plus l'étoffe de héros tragiques et ce n'est pas un hasard si à un moment crucial du drame, lorsque Ill découvre que tous les villageois sont en train de le trahir, cette duplication des répliques s'impose à leur discours. En fait, tous les villageois spéculent sur le meurtre futur de Ill qui devrait leur apporter la prospérité promise par la Vieille Dame en échange de cet assassinat commandité. Les villageois s'endettent de plus en plus et le signe apparent de cet endettement collectif, en quelque sorte le signe de ralliement de cet acte de trahison, sont les nouvelles chaussures jaunes qu'ils portent tous. Ill, qui décode ce signe extérieur d'un groupe hostile homogène, leur adresse, d'ailleurs lui aussi en répétant ses propos, la réplique suivante :

Ill *blickt nach den Füßen des Ersten*: Auch du, Hofbauer. Auch du hast neue Schuhe.

*Er blickt nach den Frauen, geht zu ihnen, langsam, grauenerfüllt*. Auch ihr. Neue gelbe Schuhe. Neue gelbe Schuhe. [...]

Die Frauen: Wir ließen's aufschreiben, Herr Ill, wir ließen's aufschreiben. (59-60)

Ce redoublement des phrases signifie la contamination des villageois par le langage des serviteurs de Claire Zachanassian. Il apparaît donc que cette modification du langage ne permet plus aucune confrontation à travers un dialogue. À un moment qui donnerait lieu à un échange passionné dans une

tragédie, on assiste tout au plus aux atermoiements effrayés d'un épicier de village qui se heurte à un mur de mots tout faits, prêts à être dupliqués à satiété. On retrouve ces mêmes répétitions plus tard, lorsque Ill cherche en vain à s'enfuir à la gare et que les uns et les autres répètent quasiment toutes leurs phrases dans ce faux dialogue, comme par exemple ces propos hypocrites répartis sur trois locuteurs : "Wir begleiten Sie!"(80), ou encore "Hier sind Sie am sichersten. ALLE Am sichersten, am sichersten"(81), etc.

Ce qui importe dans ces phénomènes de juxtaposition et de répétition, c'est que Dürrenmatt cherche à "casser" le dialogue classique dans ce qu'il a d'inadapté à notre époque ou inversement à dénoncer les valeurs usurpées par les locuteurs actuels. Comme nous l'évoquions au début, les types de dialogue possibles sont étroitement liés à un état donné de la société dans laquelle ils sont joués et surtout à la capacité du public d'en déceler la teneur profonde. Bien sûr, chez Dürrenmatt l'intention est satirique, vise toujours une communication avec le spectateur. Par définition, la satire veut améliorer le monde : Dürrenmatt a doté *Der Besuch der Alten Dame* de deux chœurs "denen der griechischen Tragödien angenähert, *nicht*<sup>21</sup> zufällig, sondern als Standortbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale" (132). Dürrenmatt insiste dans un *post scriptum* ("Randnotizen, alphabetisch geordnet", 137-141) sur le fait qu'il n'a pas voulu se moquer de Sophocle : "*Sophokles* Wird nicht verhöhnt. Der Autor achtet ihn hoch (siehe Chor)" (140). Mais même si l'auteur espère "restaurer" le dialogue sur scène ou du moins celui de la scène avec son public, cet examen critique du langage dramatique entraînera fort loin l'auteur dans la manière de construire ses dialogues, comme nous le verrons plus tard.

## 2. Les valeurs véhiculées par le langage dramatique

On constate que non seulement il y a une emprise du langage de Claire sur toute la société villageoise de Gullen, mais que les valeurs affichées sont vidées de leur sens. En effet, toutes les valeurs que préconisent les personnages-type dans leurs propos adressés à Ill signifient l'exact contraire pour Ill. On peut parler de cinq grands domaines représentés, à savoir le Pouvoir (le maire), la Justice (le policier), la Religion (le pasteur), la Culture (l'instituteur) et la Science (le docteur). Ill désespéré cherchera successivement à entrer en dialogue avec eux, à chaque fois en vain, tant ces valeurs que ses interlocuteurs brandissent en guise de fin de non-recevoir sont en contradiction avec les pensées réelles de leur énonciateur. Le maire, qui a, comme les autres, tout acheté à crédit, rétorque :

Sie vergessen, daß Sie sich in Gullen befinden. In einer Stadt mit humanistischer Tradition [...] Diese Werte verpflichten. [...] Wenn Sie kein Vertrauen in unsere Gemeinde zu setzen vermögen, tun sie mir leid. Ich habe diesen nihilistischen Zug nicht erwartet. Wir leben schließlich in einem Rechtsstaat. (69)

21 C'est nous qui mettons ce "nicht" en relief.

Les choses se corsent encore dans l'échange avec le pasteur :

Ill: Es geht um mein Leben.  
Pfarrer: Um ihr ewiges Leben. (74)

C'est le représentant de la culture, l'instituteur, qui justifiera le meurtre *au nom* des valeurs qu'il invoque :

[...] es geht darum, ob wir Gerechtigkeit verwirklichen wollen, und nicht nur sie, sondern auch all die Ideale, für die unsere Altvorderen gelebt und gestritten hatten und für die sie gestorben sind, die den Wert des Abendlandes ausmachen ! (121)

Dürrenmatt nous présente ces valeurs non pas comme illusoire en soi mais comme perverties et dévoyées par ceux qui les emploient. Son propos reste dans le droit fil de la satire qui raille le *mundus perversus* qui selon Helmut Arntzen se manifeste de nos jours dans la *lingua perversa*<sup>22</sup>. Cette contamination du dialogue par les valeurs perverties qui n'ont plus leurs sens dans la bouche de ceux qui en usent et en abusent conduit cependant Dürrenmatt à faire évoluer très nettement son langage dramatique vers des formes très laconiques.

### 3. Le silence progressif ou le dialogue qui s'éteint

Nous nous appuyerons sur les propos du Prix Nobel de littérature Schwitter, qui est le personnage principal de la pièce *Der Meteor* (1966) pour décrire ce cheminement progressif vers le silence de l'auteur Dürrenmatt qui semble parler à travers son protagoniste :

Schuld, Sühne, Gerechtigkeit, Freiheit, Gnade, Liebe, ich verzichte auf die erhabenen Ausreden und Begründungen, die der Mensch für seine Ordnungen und Raubzüge braucht. (90)

En effet, on peut considérer cette pièce comme le tournant définitif du théâtre de Dürrenmatt vers un théâtre grotesque (die Grotteske), alors que jusqu'alors, le grotesque n'était qu'un moyen stylistique (das Grotteske) au service de la satire. À force de recourir à un langage altéré, où toutes les normes deviennent incertaines tant elles sonnent creux dans des faux dialogues, la satire avec ses contours réformateurs a du mal à se profiler. En effet, l'incertitude exprimée à travers et surtout à *propos* du langage, la difficulté à établir un réel dialogue, tout ceci corrobore une *Weltanschauung* grotesque où le doute est omniprésent. Pour rester dans le cadre de la description du dialogue chez Dürrenmatt, on peut dire que ce doute global incite, comme l'annonçait au niveau interne du texte théâtral Schwitter, les personnages à parler de moins en moins, de manière de plus en plus laconique, voire lacunaire. Un seul exemple de "dialogue" évanescant suffira :

---

22 Helmut ARNTZEN, "Satire und Deutschunterricht", in *DU* 1966, p. 29-38 (cf. ARNTZEN, *Literatur im Zeitalter der Information*, München, Athenäum, 1971, p. 193-202).

Muheim: Nun? / Schwitter: Muheim? / Muheim: Sterben Sie mal! / Schwitter: Gebe mir Mühe. / Muheim: Ich warte. / Schwitter: Fühle mich eigentlich ganz wohl / Muheim *erschrocken*: Verflucht. / Schwitter: *Aber der Puls* – Fühlt. / Muheim: Na? / Schwitter: Geht langsamer. / Muheim: Gott sei Dank. / Muheim: Haben Sie noch zu saufen? / Schwitter: Auguste. *Stille*. Auguste! Hopp! *Stille*. / Schwitter *enttäuscht*: Niemand. (67)

Dès qu'il s'agit de mort, les dialogues "agonisent" eux aussi à cause de la brièveté des répliques. On note l'indication scénique "Stille". Dans *Der Besuch der Alten Dame*, des indications scéniques fréquentes "Schweigen" signifient un non-dit hypocrite. Le non-dit dans *Der Besuch der Alten Dame* débouche sur un non-lieu, faute de coupable individuel qui révélerait ses actes à travers ses dires : après l'assassinat de Ill, cette indication "Schweigen" est alors remplacée par "Stille" (*Besuch*, 130), ce qui nous semble, comme dans l'exemple de *Der Meteor* cité *supra*, aussi impliquer un arrêt dans l'*agon*.

Deux pièces postérieures, "destinées à l'entraînement des acteurs" (*Play Strindberg* (1968) et *Porträt eines Planeten* (1970)<sup>23</sup>, marquent cette évolution du dialogue vers le silence, voire échafaudent un contre-système au dialogue, esquissent ce que l'on serait tenté d'appeler une grammaire du silence.

Les indications scéniques préliminaires de *Play Strindberg* contiennent ce qui s'apparente à un "code" du silence. Dürrenmatt précise en effet : "Im Text bedeutet größerer Abstand längere Pause, Strich Zäsur" (10). Walter Weideli traduit<sup>24</sup> ce passage de la manière suivante : "le signe = désigne un silence prolongé; le signe – une simple pause" (page 7 de l'édition française). Weideli traduit le mot allemand "Pause" par "silence" (que l'on retraduirait par "Stille"), "Zäsur" par "pause" en français. À l'évidence, "Pause" signifie en allemand un arrêt dans l'action, mais l'action ne se borne ici quasiment qu'à des affrontements *dans* les dialogues qui ont remplacé l'action qui se manifeste *à travers* les dialogues. Weideli a donc peut-être raison de traduire ce terme par "silence". D'autre part, "Zäsur" qui devrait se traduire par "césure" ou "coupe", signifie un "repos" dans la phrase – mais ici les "césures" interviennent *entre* deux phrases, sont des coupures dans le dialogue. Dans les deux cas, il nous semble y avoir une coupure du dialogue que le traducteur semble avoir mis en évidence.

C'est justement cette rupture de dialogue qui est au cœur de *Play Strindberg*. Il n'y a pas dans *Play Strindberg* cette connivence des médiocres dont

23 Ces deux pièces ont un rôle à part dans la création théâtrale de Dürrenmatt. Elles figurent dans le même tome de l'édition complète (*Werkausgabe* 1980) et portent le sous-titre "Übungsstücke für Schauspieler". Ceci est une réserve par rapport aux autres pièces, également destinées à être lues en tant qu'œuvres littéraires. Dans *Allgemeine Anmerkung zu der Endfassung 1980 meiner Komödien*, Dürrenmatt précise qu'il s'agit de deux comédies écrites à l'usage exclusif de la scène et qu'elles furent créées lorsqu'il était metteur en scène à Bâle. *Play Strindberg* est une adaptation d'après *La danse macabre* (1905) d'August STRINDBERG, et *Porträt eines Planeten* est une succession de tableaux (sans lien entre eux) qui brossent un portrait de notre planète.

24 Nous citons en français d'après la traduction de Walter Weideli, parue chez Gallimard en 1972.

les tournures préfabriquées compensent des silences embarrassés. *Play Strindberg* alterne du début à la fin les indications “Stille” et “Schweigen”. “=” (“*größerer Abstand*”) est donc élevé au niveau de signe dans la syntaxe dramatique. Dans *Play Strindberg*, ces interruptions de dialogue sont plus significatives que le contenu des dialogues eux-mêmes.

Quelques exemples tirés de *Play Strindberg* devraient nous en convaincre :

Le “premier round” (premier tableau) de la pièce qui est censé être une “conversation avant de passer à table” commence par :

*Coup de gong / = / Alice brodant [...], / = / Long silence ; il ne se passe rien. /= / Edgar remonte sa montre. (10).*

Les échanges verbaux les plus caractéristiques de la pièce se résument bien dans les répliques suivantes : “Edgar : Qu’est-ce que la joie ? / Alice : Je ne sais pas. / Edgar : Moi non plus” (11).

Les silences qui ponctuent, voire dominant ce premier dialogue annoncent déjà l’absence de dialogue réel entre les deux époux. Par exemple le non-dialogue suivant, où l’affirmation est aussitôt infirmée : “Alice : Tu as de quoi payer ? / Edgar : Oui. / Alice : Tout de suite ? / Edgar : Plus tard” (12).

À première vue, *Play Strindberg* met en scène le refus délibéré de dialogue dans un couple, comme le font nombre de pièces de théâtre qui traitent du mariage dans le droit fil de *Dödsdansen* [*Danse macabre*] (1905) d’August Strindberg dont *Play Strindberg* est une adaptation moderne. Chacun des époux profère sa vérité qui n’intéresse pas l’autre (Edgar : “Et dire que j’ai été un écrivain militaire célèbre !” / Alice : “Et dire que j’ai été une actrice célèbre !”, / *Edgar baille* [...]) / Edgar : “Que puis-je faire d’autre ? Nous avons chaque soir la même conversation. = ” (19). Edgar demande même à un visiteur si sa performance n’était pas “grandiose” ; à la réponse évasive de celui-ci, Edgar ajoute aussitôt : “C’est toujours grandiose, quand je danse” (39). Les questions n’ont qu’une réponse valable : celle attendue par celui qui les pose.

Au fil de la pièce, l’incompréhension augmente : “*Alice et Edgar parlent en même temps*” (indication scénique, 53), Alice : “Crève enfin [...].” Edgar : “Je ne suis pas malade, je n’ai jamais été malade”(53)<sup>25</sup>.

Au début, Alice n’exprimait sa haine ouvertement que lorsque Edgar était dans l’incapacité de répondre (scène de coma, 32). La haine verbalisée de plus en plus explicitement par Alice reflète donc la faiblesse grandissante d’Edgar. Cette faiblesse physique est annoncée par la faiblesse communicative du langage, comme dans *Der Meteor* l’évanescence des dialogues accompagne l’agonie du protagoniste. À la perte de l’autonomie physique d’Edgar et à l’adultère d’Alice correspond la perte du langage autonome.

---

25 Dans *Le Roi se meurt* (1962) d’Eugène Ionesco, le Roi Bérenger proclame : “Je mourrai quand je voudrai, je suis le Roi, c’est moi qui décide”. Mais Dürrenmatt qui avait, comme l’a cru observer sa traductrice lors d’une rencontre entre les deux hommes, fait montre de peu de sympathie pour Ionesco, s’est toujours défendu d’être un auteur du théâtre absurde.

Edgar utilise la formule “N’en parlons plus” (25/29), lorsqu’il ne *peut* plus dire ce qu’il voudrait. Les personnages ne sont donc plus les maîtres de leur discours. Quand l’excitation est trop grande pour s’exprimer par le langage verbal, c’est le langage gestuel qui l’emporte (p. ex. indications scéniques p. 27 : *Edgar tape sur la table. Alice tape sur la table*). La déchéance physique d’Edgar le prive finalement de parole – il ne s’exprime plus que par grognements (74/75), de toutes façons, Alice sait de quoi il “parle”.

C’est purement et simplement les limites du langage que Dürrenmatt décrit : qu’Edgar utilise des mots ou qu’il s’exprime par grognements, ce qu’il dit semble dépourvu de sens, même si cette aporie du sens premier est bien sûr significative. En mettant en avant les silences et les autres apories du langage, qui matérialisent la rupture du dialogue, Dürrenmatt nous amène à réfléchir sur la valeur communicative des dialogues, voire sur la langue en tant que système de communication. C’est ce manque de fiabilité des sens possibles, cette oscillation qui est constitutive du *genre* grotesque. En effet, Wolfgang Kayser définit ainsi le grotesque : “Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen”<sup>26</sup>. Dans *Play Strindberg*, la défection du langage reflète la défection des normes. Il ne s’agit plus d’une simple altération du dialogue, mais bien d’une rupture du dialogue.

Dürrenmatt détruit-il par son écriture les faux-semblants du langage en le mettant à nu, en le montrant au “degré zéro” ?

Dominique Iehl constate que le “piétinement” dans le rythme de la pièce *Portrait eines Planeten* “ramène à Beckett” et qu’il “est peut-être le signe d’un langage nouveau”<sup>27</sup>. Dürrenmatt a déclaré que les acteurs n’ont pas besoin de beaucoup *dire*, qu’ils doivent avant tout *indiquer*<sup>28</sup>. Vouloir “indiquer” grâce à (ou malgré) l’oscillation grotesque ne s’apparente pas forcément au refus ou à l’impossibilité de signifier du théâtre absurde. Au contraire, Roland Barthes définit ainsi *Le degré zéro de l’écriture* : “Toutes proportions gardées, l’écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l’on veut amodale”<sup>29</sup>.

Dans la postface à sa pièce, Dürrenmatt dit avoir touché aux limites du théâtre : “Ich bin mir durchaus im klaren, im Portrait eines Planeten an die Grenzen dessen vorgestoßen zu sein, was eigentlich Theater vermag [...]” (198)<sup>30</sup>. En fait, il s’agit peut-être des limites de l’auteur Dürrenmatt. Dans *Portrait eines Planeten*, dans un des autoportraits de ses personnages,

26 Wolfgang KAYSER, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg, Stalling, 1957, p.37.

27 Dominique IEHL “Grotesque et signification dans le théâtre de Beckett et de Dürrenmatt”, in *Annales de l’Université de Toulouse-le Mirail*, t. 14, 1978, p. 19-33 (ici p. 33).

28 Samuel Beckett se moque un peu de ces auteurs qui (comme lui ?) cherchent à “signifier” à tout crin : dans *Fin de partie* (1956), Clov a cette merveilleuse réplique : “Signifier ? Nous signifier ! (*Rire bref*) Ah elle est bonne !”

29 Roland BARTHES, *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil [= Points Seuil 35], p. 56.

30 Nous citons à nouveau d’après la *Werkausgabe*. La pagination indiquée renvoie donc au volume 12 paru chez detebe.

procédé monologique que Dürrenmatt affectionne<sup>31</sup> (cf. la fin des *Physiciens*, où les physiciens se “présentent” face au public), un peintre vivant en asile psychiatrique décrit sa démarche artistique. D’abord, ce peintre a immortalisé les hommes, puis leurs œuvres, enfin le peintre a abandonné la peinture réaliste pour laisser finalement les toiles vierges. À la fin, il a supprimé les toiles en exposant des cadres vides ce qui fut un succès commercial considérable. Lorsqu’il supprima même les cadres, il fut pris pour fou et interné.

Als ich jedoch auch die Bilderrahmen wegließ, um das Nichts noch reiner darzustellen, kaufte mir niemand meine Bilder mehr ab. Jetzt sitze ich hier am Ufer des Sees und male Bilder, indem ich den See und das Ufer wegdenke und nur noch das Nichts vor mir habe. (165)

Le monde ne peut être dépeint tel qu’il est – à nouveau Dürrenmatt semble nous dire que l’oscillation du grotesque est insaisissable et que son écriture est vaine en tant que message prêt à consommer. Il écrit dans sa postface à *Porträt einens Planeten* qu’il déteste désormais les belles phrases : “[...] sind mir die schönen Sentenzen und Sätze verhaßt” (197). Son écriture revêt de fait une fonction *sémiotique* : “Die Spannung zwischen den Sätzen ist mir wichtiger geworden als die Sätze selbst”(197). Cela affecte bien sûr le style dramatique : “Ich versuche dramaturgisch immer einfacher zu zeigen, immer sparsamer zu werden, immer mehr auszulassen, nur noch anzudeuten” (197).

Roland Barthes mesure les limites d’une telle littérature : “Fuyant toujours en avant une syntaxe du désordre, la désintégration du langage ne peut conduire qu’à un silence de l’écriture”<sup>32</sup>. Poursuivre la voie de ce que Dominique Iehl appelle un “grotesque de réduction”<sup>33</sup> aurait peut-être signifié un terme de l’écriture théâtrale pour Dürrenmatt, condamné ainsi à partager le triste sort du peintre qui vient d’être évoqué.

#### 4. Renouer le dialogue avec le public : la technique du contrepoint grotesque

Cette aventure stylistique, la réduction à zéro du dialogue, qui a aliéné Dürrenmatt de son public, n’a pas été poussée plus loin, ni même simplement poursuivie par l’auteur, car elle aurait vraisemblablement signifié l’abandon de sa création littéraire, du moins au théâtre<sup>34</sup>. Il faut bien dire que Dürren-

---

31 Ce type de monologue moderne tend à conforter les théories de Catherine Kerbrat-Orecchioni, selon lesquelles toute énonciation sur scène est adressée en priorité sinon exclusivement au public.

32 Roland BARTHES, “L’écriture et le silence”, in *Le degré zéro de l’écriture*, p. 54.

33 Dominique IEHL, “Grotesque ou réduction? Aspects du théâtre allemand au XX<sup>e</sup> siècle”, *Études Germaniques*, janvier-mars 1988, p. 97-108.

34 Ces pièces *Play Strindberg* et *Porträt eines Planeten* datent des années où Dürrenmatt a fait une peu glorieuse expérience comme metteur en scène au “Stadttheater” de Bâle. Ce n’est pas un hasard, si ces années ont été accompagnées de différentes réécritures de pièces de Shakespeare, de Büchner, etc. Mais les créations originales en ont pâti : *Der*

matt est l'auteur de 23 pièces et qu'après cette phase quasi beckettienne, Dürrenmatt n'a plus écrit comme œuvres théâtrales que *Die Frist* (1977), une version scénique de *Die Panne* (1979)<sup>35</sup>, *Dichterdämmerung* (1980) et sa pièce *Achterloo* (1983/86) dont il existe plusieurs moutures<sup>36</sup> : sa phase "tardive", où il chercha à renouer un dialogue tari au fil des pièces, ne concerne donc qu'un nombre très limité de pièces au regard de l'œuvre entière. Il fallait en tout cas trouver un nouveau souffle à ce langage grotesque qui avait en quelque sorte "étranglé" le dialogue, il s'agissait de lui donner un fonctionnement propre, significatif du nouveau genre théâtral qu'il incarnait désormais.

Pour ce faire, Dürrenmatt semble avoir mis à profit une technique que nous appelons "le contrepoint grotesque". Cette appellation à consonance musicale nous a semblé convenir aussi à la description du dialogue théâtral. Deux techniques du comique sont en effet réunies dans ce procédé : la répétition d'une part et le contraste comique d'autre part. Les scènes les plus exubérantes et les plus licencieuses de la première pièce jouée de Dürrenmatt, *Es steht geschrieben* (1947) sont ponctuées du mot "Amen" qui y est employé à tout bout de champ. Autre exemple, celui de l'adaptation de *King John* de Shakespeare sous le titre *König Johann* (1968) : face aux montagnes de cadavres, le Comte Österreich demande ce qu'il y a à manger. Plus le désespoir augmente, plus l'appétit de ce personnage bouffon en décalage se manifeste bruyamment. À cela rien de bien original au regard de la longue histoire du théâtre comique, si ce n'est que le cadre de référence n'est plus clairement une comédie. En effet, cette présence *simultanée* d'un pôle tragique et d'un pôle comique créent ce que nous avons nommé "l'oscillation", caractéristique essentielle du grotesque à nos yeux. Le contrepoint fonctionne donc en moteur de l'oscillation du grotesque.

---

*Mitmacher* pièce de 90 pages qui date de 1973, est étouffée par quelque 240 pages de post-face(s), contenant entre autres des pages se perdant dans les raisons de l'échec de cette pièce. Dürrenmatt se consacrera dans les années suivantes surtout à ses matériaux d'écrivain (*Stoffe*) et à la reprise d'œuvres en prose des années 50 restées en jachère (p. ex. son roman *Justiz* paru en 1985).

35 *Die Panne* était à l'origine une nouvelle (1955) qui a été aussi diffusée dans une version radiophonique (1955), différente de la nouvelle quant au dénouement. *Die Panne* en tant que pièce de théâtre constitue donc une autre réécriture qui est d'autant plus intéressante qu'elle nous révèle un fonctionnement du dialogue différent. Seule la nouvelle est traduite en français, et il est sidérant de constater que depuis la mort de Dürrenmatt, trois théâtres parisiens ont joué cette pièce d'après la version en prose traduite, tout en ignorant purement et simplement qu'il en existait une version scénique en langue allemande qui aurait au moins pu livrer des clefs pour l'interprétation au sens théâtral du terme (nous faisons allusion ici notamment aux deux plus récentes mise en scène, celle de Zoran Jovanovic et Denis Sylvain au Théâtre Sorano de Vincennes en 2002 et à celle d'Arlette Tephany au Ranelagh, à Paris en 2004).

36 La critique n'a d'ailleurs même pas mené ses attaques habituelles contre Dürrenmatt à propos de ses pièces tardives, elle les a superbement ignorées. Dürrenmatt se moque largement de lui-même et du microcosme littéraire dans sa pièce *Dichterdämmerung* qu'il a réuni avec une version modifiée de *Der Meteor* dans un même volume de la *Werkausgabe* intitulé "Nobelpreisträgerstücke".

Les choses évoluent nettement à partir de *Porträt eines Planeten*, car il y a subitement une multiplication de ces phénomènes de “contrepoints”, c’est-à-dire qu’un même élément événementiel aura plusieurs “contrepoints” en écho. Dans *Porträt eines Planeten* par exemple, il s’agit du “Notre Père” et de la chanson “O my darling” qui ponctuent respectivement les bombardements qui constituent la toile de fond d’une scène unique. L’hésitation engendrée par l’oscillation tend à augmenter, car le spectateur a du mal à suivre la logique interne de ce va-et-vient, subitement en déséquilibre.

S’il faut attendre *Die Frist* (1977)<sup>37</sup> pour renouer avec des dialogues moins réduits qu’auparavant, c’est aussi *Die Frist* qui utilisera cette technique dialogique du “contrepoint” de manière un peu inattendue. Nous avons souligné que ces répliques utilisées par Dürrenmatt pour constituer un pôle comique opposé à une situation tragique fonctionnent habituellement par contraste. Il y a donc un lien logique d’opposition entre le contrepoint et ce qu’il est censé accompagner.

Dans *Die Frist*, il y a un personnage collectif, les ancêtres débiles du dictateur agonisant, dont les apparitions sont autant de propos répétés en contrepoint à la situation d’agonie. D’un point de vue énonciatif, ce sont elles qui portent le contrepoint grotesque. On peut bien sûr souligner que ces “immortelles” (elles figurent sous cette appellation au générique) constituent un pôle d’opposition par excellence à la mort, véritable protagoniste de la pièce. Mais que penser de phrases qui semblent comme prises hors contexte “Ich will auch einen Mann zwischen den Beinen” (37 *passim*). Là encore, la procréation réduite à un propos de comique bas serait-elle en opposition avec l’agonie ? Mais le lien avec le dialogue en cours n’est plus du tout apparent dans *Die Frist*. Ceci est encore plus manifeste dans les propos des autres “immortelles” qui multiplient les “coupures du dialogue” par des sons “gugugus” et “dadadas”.

En restant dans le cadre de notre propos sur le dialogue dans une perspective qui privilégie l’énonciation en direction du public, on pourrait interpréter ces contrepoints multiples de manière beaucoup plus abstraite. En effet, ces contrepoints semblent ici, dans *Die Frist*, comme détachés du pôle avec lequel ils doivent entrer en contraste. Il n’y a plus cet aspect “commentatif” mais bien une autonomie grandissante de ces “interruptions” constituées par le contrepoint, car on ne perçoit plus ce par rapport à quoi ils sont censés fonctionner. Il y a donc d’une part des échanges dialogués et d’autre part les irrutions de ces contrepoints dans ce qui est le dialogue au niveau interne du jeu théâtral. Les contrepoints semblent donc “détachés de leur(s) “point(s)”... Si on admet leur importance – et la fin de la pièce qui se termine sur ces sons des immortelles tend à aller dans le sens de cette supposition – alors on pourrait considérer que le contrepoint n’est plus un simple élément constitutif

---

37 *Die Frist* décrit l’agonie d’un dictateur que l’on maintient artificiellement en vie pour régler la succession au pouvoir. Ce personnage n’apparaît pas sur scène si ce n’est comme élément du décor (paravent derrière lequel s’affairent des médecins). La mort est donc le réel protagoniste de la pièce.

du dialogue, qu'il n'a pas non plus subitement été réduit à un simple élément supplémentaire "hors dialogue interne", mais que sa fonction est de former un pôle qui serait en contraste avec le dialogue dans son ensemble, c'est-à-dire qu'ainsi ce serait non pas une situation singulière qui subirait l'effet du contrepoint, mais le dialogue en tant que structure de fonctionnement.

Par un biais radicalement différent du questionnement beckettien (réduction du dialogue) qu'il pratiquait auparavant, Dürrenmatt poserait alors ici la question du dialogue en tant que dialogue. Ce serait bien la structure en tant que telle qui, en bloc, serait livrée à la réflexion du public. Au lieu de réduire le dialogue à néant devant les yeux du public, le dialogue serait alors mis en exergue en tant que fonctionnement du discours au théâtre pour que le public s'en saisisse non pas au niveau de sa signification première événementielle et stylistique mais qu'il réfléchisse à ses mécanismes ou du moins à son rôle. En livrant ce dialogue à la réflexion du public, ce serait un nouveau dialogue qui naîtrait : celui entre le créateur et son public au sujet de l'acte de créer<sup>38</sup>. Admettons-le cependant franchement : il nous est difficile d'étayer ici plus concrètement notre point de vue, qui n'est qu'une hypothèse, mais qui nous semblait néanmoins digne d'être soulevée dans le cadre du sujet posé.

Pour s'en tenir aux résultats plus tangibles de nos remarques, nous retiendrons que Dürrenmatt éprouve d'abord les dialogues par des figures comme la répétition et la juxtaposition – cette dernière prouvant à quel point "le dialogue" transformé en monologues successifs signifie avant tout pour Dürrenmatt un moyen d'entrer en dialogue avec son public. Ensuite, il apparaît que Dürrenmatt questionne aussi les valeurs véhiculées par ces dialogues : ces valeurs peinent à être actualisées dans des contextes contemporains qui ne sont plus ceux de la *polis* grecque. Le troisième point, celui auquel nous accordons le plus d'importance dans le cadre du thème du "dialogue", concerne le cheminement progressif du dialogue vers le silence. Mais pour reprendre les termes de Roland Barthes cités *supra*, l'écriture théâtrale de Dürrenmatt pourrait être aussi "amodale", en ce sens que son mode, le dialogue – grâce à des techniques de dépouillement au propre et au figuré – ferait à son tour l'objet d'un dialogue critique avec le spectateur, à travers son actualisation, la représentation pour le public qui est son destinataire.

---

38 La publication par Dürrenmatt de ses matériaux d'écrivain, *Stoffe I-III* et *Turmbau. Stoffe IV-IX* irait dans ce sens.