Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie
Espace Tilo-Frey 1
2000 Neuchâtel

(Auto)portrait(s). Dürrenmatt et les arts visuels

Thèse pour l'obtention du titre de Docteur ès sciences humaines et sociales,
soutenue le 30 juin 2023 par
Myriam Minder

Direction
Prof. Dr Régine Bonnefoit, directrice de thèse
Professeure ordinaire à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel

Composition du jury
Prof. Dr émérite Pierre Bühler
Professeur émérite de théologie, Université de Zurich
Prof. Dr Philippe Kaenel
Professeur associé en histoire de l'art contemporain, Université de Lausanne
Prof. Dr Martin Stingelin
Professeur ordinaire de littérature allemande, Technische Universität Dortmund
Dr Ulrich Weber
Docteur en littérature allemande, collaborateur scientifique aux Archives littéraires suisses à Berne

unine
Université de Neuchâtel

Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Espace Tilo-Frey 1
CH - 2000 Neuchâtel
Tél. +41 32 718 1700
secretariat.lettres@unine.ch

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Régine Bonnefoit, directrice de thèse, professeure, Université de Neuchâtel ; M. Martin Stingelin, professeur, Université de Dortmund, Allemagne ; M. Philippe Kaenel, professeur associé, Université de Lausanne ; M. Pierre Bühler, professeur émérite, Université de Zurich ; M. Ulrich Weber, collaborateur scientifique aux Archives littéraires suisses, Berne autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Myriam Minder en laissant à l'autrice la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 30 juin 2023

Le doyen
Louis de Saussure

Résumé

Ce travail offre une première étude sur Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) en tant qu'artiste graphique et en tant que peintre. En effet, le célèbre écrivain suisse a dessiné et peint toute sa vie, réalisant ainsi une production visuelle importante. Cependant, alors qu'il revendique son identité d'écrivain, il répète toute sa vie ne pas être un peintre. Comment interpréter cette apparente contradiction ? Quel est donc le rapport que Dürrenmatt entretient avec les arts visuels d'une part, et son propre œuvre peint d'autre part ?

La première partie de ce travail interroge les connaissances et affinités de Dürrenmatt pour les arts visuels, afin de proposer un aperçu de son musée imaginaire (André Malraux). La seconde questionne la pratique qu'a Dürrenmatt du dessin et de la peinture, à savoir ses processus créatifs, ses destinataires et ses fonctions. La réception de cet œuvre graphique et peint est également examinée, de même que le discours que Dürrenmatt tient sur son œuvre. Cela permet d'appréhender sa posture face aux arts visuels et à son identité de peintre, héritiers de la légende de l'artiste (Ernst Kris et Otto Kurz).

Loin d'ignorer l'importance de la production littéraire de Dürrenmatt, cette thèse se distingue d'autres travaux qui prennent pour objet de recherche son œuvre peint en lien avec son œuvre littéraire, ou encore comme artiste à double vocation.

Le choix des sources réunit l'œuvre graphique et peint de Dürrenmatt, sa bibliothèque, ses agendas personnels, sa correspondance, les dossiers d'expositions, sa propre collection d'œuvres d'art de tiers, des témoignages de personnes qui l'ont connu, un corpus d'articles de presse, ainsi que les écrits de l'artiste lorsque ceux-ci concernent les arts visuels ou l'œuvre peint.

Une des clefs de lecture du lien que Dürrenmatt entretient avec son œuvre peint est l'analyse de ses autoportraits, à savoir la manière dont l'artiste choisit de se présenter au monde. Traversant la production graphique et peinte de Dürrenmatt, l'autoportrait offre à l'artiste un miroir que ce dernier choisit d'orienter tant vers son public que vers lui-même. Genre réflexif par excellence, il lui sert de prise de distance pour questionner son identité. L'étude de ces autoportraits montre comment Dürrenmatt, en tant que fin connaisseur des modèles de l'autoreprésentation dans l'histoire de l'art, joue avec la

typologie du genre et sa diversité. Elle montre également le développement progressif de sa posture vis-à-vis des arts visuels et de son identité de peintre. Le portrait proposé ainsi n'est pas figé mais prend en considération l'évolution de sa posture d'artiste au fil du temps.

Mots-clés

arts visuels ; beaux-arts ; histoire de l'art ; critique d'art ; autoportrait ; portrait ; cryptoportrait ; autoportrait caché ; autoportrait délégué ; autoportrait travesti ; autoportrait indépendant ; autobiographie visuelle ; œuvre peint ; œuvre littéraire ; peintre ; peinture ; peindre ; huile ; artiste ; art ; dessinateur ; dessin ; dessiner ; collage ; caricaturiste ; caricature ; écrivain ; littérature ; écrire ; dramaturge ; collectionneur ; collection ; collectionner ; exposition ; exposer ; illustrateur ; illustration ; illustrer ; bibliothèque ; atelier ; bureau ; Restaurant Kronenhalle Zurich ; Restaurant Kunsthalle Bâle ; Restaurant du rocher Neuchâtel ; Galerie Daniel Keel ; Loeb Galerie Berne ; Erker Galerie Saint-Gall ; Éditions Diogenes ; Archives littéraires suisses (ALS) ; Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN) ; Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) ; Bibliothèque nationale suisse (BN) ; Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ; Lotti Geissler Dürrenmatt (1919-1983) ; Charlotte Kerr Dürrenmatt (1927-2011) ; Ernst Kris ; Otto Kurz ; Hans Liechti (1924-2009) ; Manuel Gasser (1909-1979) ; Ronald Searle (1920-2011) ; Paul Flora (1922-2009) ; Oskar Kokoschka (1886-1980) ; Varlin (1900-1977) ; Hans Falk (1918-2002) ; Elsi Giauque (1900-1989) ; Eric Fischer (*1939) ; Walter Jonas (1910-1979) ; Tomi Ungerer (1931-2019) ; Hildi Hess (1911-1998) ; Jef Verheyen (1932-1984) ; Suisse ; suisse ; Neuchâtel ; Neuchâtelois ; art dégénéré ; Renaissance ; expressionisme ; expressionniste ; avant-garde ; avant-gardiste ; surréalisme ; surréaliste ; art figuratif ; art concret ; légende de l'artiste (Ernst Kris/Otto Kurz) ; texte image ; musée imaginaire (André Malraux) ; work in progress ; position ; posture ; privé ; public ; réflexivité ; réflexif ; œuvre réflexive

Inhaltsangabe

Dies ist eine erste Forschungsarbeit über Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) als Grafiker und Maler. Der berühmte Schweizer Schriftsteller zeichnete und malte sein ganzes Leben lang und kam so zu einem beachtlichen bildnerischen Werk. Er sah sich als Schriftsteller und bestand zeitlebens darauf, kein Maler zu sein. Wie ist dieser scheinbare Widerspruch zu interpretieren? Wie ist Dürrenmatts Verhältnis zur Malerei im allgemeinen einerseits und zu seinem eigenen bildnerischen Werk andererseits?

Der erste Teil dieser Dissertation untersucht Dürrenmatts Kenntnisse und seine Affinität zur Malerei und gibt einen Einblick in sein "imaginäres Museum" (André Malraux). Im zweiten Teil wird Dürrenmatts zeichnerische und malerische Praxis auf seine Schaffensprozesse, seine Rezipienten und seine Funktionen hin untersucht. Die Rezeption dieses zeichnerischen und malerischen Werks wird ebenso untersucht wie Dürrenmatts Aussagen über sein Kunstwerk. Dies ermöglicht einen Einblick in seine Einstellung zur Malerei und seine Identität als Maler, die von der Legende vom Künstler (Ernst Kris/Otto Kurz) geprägt ist.

Ohne die Bedeutung von Dürrenmatts literarischer Produktion ignorieren zu wollen, unterscheidet sich diese Dissertation von anderen Studien, die sein bildnerisches Werk in Verbindung zu seinem literarischen Werk stellen oder ihn als Künstler mit doppelter Begabung zum Forschungsgegenstand machen.

Die Quellenauswahl umfasst Dürrenmatts bildnerisches Werk, seine Bibliothek, seine persönlichen Tagebücher, seine Korrespondenz, seine Ausstellungsunterlagen, seine Sammlung Kunstwerke Dritter, Aussagen von Personen, die ihn kannten, einen Korpus von Presseartikeln sowie seine Schriften über die bildende Kunst oder sein bildnerisches Werk.

Einer der Schlüssel zum Verständnis von Dürrenmatts Beziehung zu seinem bildnerischen Werk ist die Analyse seiner Selbstporträts, und zwar der Art und Weise, in der der Künstler sich der Welt präsentiert. In Dürrenmatts Werk bietet das Selbstporträt dem Künstler einen Spiegel, den er sowohl seinem Publikum als auch sich selbst vorhält. Es ist das reflexive Genre schlechthin, das es ihm ermöglicht, Abstand zu gewinnen und seine Identität zu hinterfragen. Die Untersuchung dieser Selbstporträts zeigt, wie Dürrenmatt als Experte für die Modelle der Selbstdarstellung

in der Kunstgeschichte mit der Typologie der Kunstgattung und ihrer Vielfalt spielt. Sie zeigt auch die allmähliche Entwicklung seiner Haltung gegenüber der Malerei und seiner Identität als Maler. Das hier vorgeschlagene Porträt ist nicht statisch, sondern berücksichtigt die Entwicklung seiner Haltung als Künstler im Laufe der Zeit.

Stichwörter

visuelle Künste; bildende Kunst; Kunstgeschichte; Kunstkritik; Selbstporträt; Selbstbildnis; Porträt; Bildnis; Kryptoporträt; verstecktes Selbstporträt; stellvertretendes Selbstporträt; autonomes Selbstporträt; visuelle Autobiografie; bildnerisches Werk; literarisches Werk ; Maler; Malerei; malen; Öl; Künstler; Kunst; Zeichner; zeichnen; Collage; Karikaturist; Karikatur; Schriftsteller; Literatur; schreiben; Dramatiker; Sammler; Sammlung ; sammeln; Ausstellung; ausstellen; Illustrator; Illustration; illustrieren; Bibliothek; Atelier; Büro; Restaurant Kronenhalle Zürich; Restaurant Kunsthalle Basel; Restaurant du rocher Neuchâtel; Galerie Daniel Keel; Loeb Galerie Bern; Erker Galerie St. Gallen; Diogenes Verlag; Schweizerisches Literaturarchiv (SLA); Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN); Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA); Schweizerische Nationalbibliothek (NB) ; Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ; Lotti Geissler Dürrenmatt (1919-1983) ; Charlotte Kerr Dürrenmatt (1927-2011) ; Ernst Kris ; Otto Kurz ; Hans Liechti (1924-2009) ; Manuel Gasser (1909-1979) ; Ronald Searle (1920-2011) ; Paul Flora (1922-2009) ; Oskar Kokoschka (1886-1980) ; Varlin (1900-1977) ; Hans Falk (1918-2002) ; Elsi Giauque (1900-1989) ; Eric Fischer (*1939) ; Walter Jonas (1910-1979) ; Tomi Ungerer (1931-2019) ; Hildi Hess (1911-1998) ; Jef Verheyen (1932-1984) ; Schweiz; schweizerisch; Neuenburg; entartete Kunst; Renaissance; Expressionismus; Expressionist; Avantgarde; Avantgardist; Surrealismus; surrealistisch; figurative Kunst; konkrete Kunst; Legende vom Künstler (Ernst Kris/Otto Kurz); Bildtext; imaginäres Museum (André Malraux); work in progress; Position; Haltung; privat; öffentlich; Reflexivität; reflexiv; reflexives Werk

Summary

This is a first study of Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) as both a graphic artist and a painter. The famous Swiss writer drew and painted throughout his life, producing a substantial visual production. Yet while he claimed to be a writer, he insisted all his life that he was not a painter. How is this apparent contradiction to be interpreted? What is Dürrenmatt's relationship with the visual arts on the one hand, and his own paintings on the other?

The first part of this thesis examines Dürrenmatt's knowledge of and affinity for the visual arts, offering a glimpse into his imaginary museum (André Malraux). The second part examines Dürrenmatt's practice of drawing and painting, in terms of its creative processes, its recipients and its functions. The reception of this graphic and painted work is also examined, as is Dürrenmatt's discourse on his artwork. This provides an insight into his attitude to the visual arts and his identity as a painter, influenced by the image of the artist (Ernst Kris/Otto Kurz).

Far from ignoring the importance of Dürrenmatt's literary body of work, this thesis differs from other studies that focus on his artwork in relation to his literary production, or as an artist with a dual vocation.

The choice of sources consists of Dürrenmatt's graphic and painted work, his library, his personal diaries, his correspondence, his exhibition files, his own collection of third-party works of art, interviews with people who knew him, a corpus of press articles, as well as the artist's own writings about the visual arts or his artwork.

One of the keys to understanding Dürrenmatt's relationship with his paintings is the analysis of his self-portraits, the way in which the artist chooses to present himself to the world. Throughout Dürrenmatt's graphic and artwork, the self-portrait offers the artist a mirror that he chooses to hold up to both his audience and himself. A reflexive genre above all, it allows him to distance himself and question his identity. The study of these self-portraits shows how Dürrenmatt, as an expert on the models of self-representation in art history, plays with the typology of the genre and its diversity. It also shows the gradual development of his stance towards the visual arts and his identity as a painter. The portrayal presented here is not static, but takes into account the evolution of his posture as an artist over time.

Keyword

visual arts; fine arts; art history; art criticism; self-portrait; portrait; inserted self-portrait; hidden self-portrait; visual autobiography; graphic and painted work; literary work; painter; painting; oil; artist; art; draughtsman; drawing; collage; caricaturist; caricature; writer; literature; writing; playwright; collector; collection; collecting; exhibition; exhibit; illustrator; illustration; illustrate; library; studio; office; Restaurant Kronenhalle Zurich; Restaurant Kunsthalle Basel; Restaurant du rocher Neuchâtel; Galerie Daniel Keel ; Loeb Galerie Berne ; Erker Galerie Saint-Gall; Diogenes Verlag ; Swiss Literary Archives (SLA) ; Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN) ; Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA) ; Swiss National Library (NL) ; Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ; Lotti Geissler Dürrenmatt (1919-1983) ; Charlotte Kerr Dürrenmatt (1927-2011) ; Ernst Kris ; Otto Kurz ; Hans Liechti (1924-2009) ; Manuel Gasser (1909-1979) ; Ronald Searle (1920-2011) ; Paul Flora (1922-2009) ; Oskar Kokoschka (1886-1980) ; Varlin (1900-1977) ; Hans Falk (1918-2002) ; Elsi Giauque (1900-1989) ; Eric Fischer (*1939) ; Walter Jonas (1910-1979) ; Tomi Ungerer (1931-2019) ; Hildi Hess (1911-1998) ; Jef Verheyen (1932-1984) ; Switzerland; Swiss; Neuchâtel; Neuchâtelois; degenerate art; Renaissance; expressionism; expressionist; avant-garde; avant-gardist; surrealism; surrealist; figurative art; concrete art; image of the Artist (Ernst Kris/Otto Kurz); image text; imaginary museum (André Malraux); work in progress; position; posture; private; public; reflexivity; reflexive work

REMERCIEMENTS

À Régine Bonnefoit, directrice de cette thèse dont l'accompagnement bienveillant, patient et exigeant m'a permis de mener à terme cette recherche après plus de dix ans (2012-2023). Sa confiance et ses encouragements durant ces années m'ont permis de trouver un équilibre nécessaire entre vie professionnelle, familiale et académique. Première professeure d'histoire de l'art à s'intéresser spécifiquement à l'œuvre peint de Dürrenmatt, Madame Bonnefoit m'a offert un contexte jusque-là inédit dans la recherche sur cet artiste pour ce qui forme désormais la première étude globale sur le sujet.

À chaque membre du jury de thèse dont l'interdisciplinarité représente un défi et une richesse pour ce travail :

À Ulrich Weber, meilleur connaisseur du fonds Dürrenmatt des Archives littéraires suisses, référent incontournable sur le projet littéraire autobiographique et labyrinthique des *Stoffe* de Dürrenmatt et spécialiste de la vie de l'auteur à qui aucune imprécision ni erreur n'échappent. La révision du second manuscrit doit beaucoup à ses questions et au généreux partage de ses connaissances.

À Pierre Bühler, théologien, qui a été parmi les rares premiers scientifiques à définir l'œuvre peint de Dürrenmatt comme objet d'étude. Dès le début et jusqu'à la fin de mon travail, ses généreux conseils, sa patience et sa minutie, mais également le partage d'une vision plus globale de l'homme Dürrenmatt ont été constants. La méthode de l'herméneutique qu'il a choisie pour étudier certaines œuvres de Dürrenmatt m'a montré qu'aborder l'artiste ainsi était possible.

À Martin Stingelin, spécialiste littéraire, dont les réflexions, l'enthousiasme et les échanges ont été décisifs pour le chapitre sur les autoportraits et la direction qu'a prise mon travail. M'ayant invitée à enseigner à ses côtés sur le sujet durant un semestre, il m'a offert un temps de recherche exclusif qui forme une exception dans le processus de mon travail.

À Philippe Kaenel, historien de l'art et unique membre « non-dürrenmattien » du jury, dont le regard d'expert externe et arrivé en dernier m'a permis une prise de distance nécessaire et enrichissante, tant dans la méthode que dans les références au domaine de l'histoire de l'art.

Un travail de cette ampleur nécessite un accès privilégié aux sources. Mes remerciements s'adressent aux Archives littéraires suisses à Berne de la Bibliothèque nationale suisse et à leurs collaborateurs pour m'avoir ouvert généreusement l'accès aux richesses du fonds Dürrenmatt dans lequel j'ai passé de nombreuses années.

Ils s'adressent aussi au Centre Dürrenmatt Neuchâtel pour son incroyable travail sur l'inventaire de l'œuvre peint et à son équipe, passée et présente. Merci à ses directrices : tout d'abord Janine Perret-Sgualdo, qui s'est intensément investie pour le début du projet, et ensuite Madeleine Betschart. Un merci particulier à Duc-Hanh Luong, collaboratrice scientifique, pour son long et précieux suivi, à Nadine Murgida également collaboratrice scientifique ainsi qu'à Beate Schlichenmaier, ancienne directrice adjointe, pour m'avoir donné accès à l'œuvre peint de Dürrenmatt et pour avoir nourri ma recherche.

Merci au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, à son département des arts plastiques, en particulier à Lucie Girardin-Cestone, ancienne conservatrice assistante et à sa successeure Diane Antille, pour m'avoir ouvert l'accès aux archives.

Merci à l'Institut suisse pour l'étude de l'art pour la mise à disposition d'informations et de documents, en particulier à Michael Schmid, directeur des archives et de la documentation et à Silja Meyer, collaboratrice scientifique.

Merci au Kunstmuseum/Kunstverein St. Gallen pour l'envoi des documents relatifs à Dürrenmatt, en particulier à Céline Gaillard, collaboratrice scientifique.

Un remerciement particulier s'adresse aux personnes qui ont connu Dürrenmatt et qui ont accepté de partager leurs souvenirs ou de répondre à mes questions, parfois intempestives et particulièrement curieuses. Verena Dürrenmatt (†), sœur de l'artiste, Dagmar Hirtz, réalisatrice et monteuse du film *Der Richter und sein Henker*, Rudolf Jäggli, fondateur de l'Aktionsgalerie à Berne, Pia Giauque-Andry (†), fille de l'artiste textile Elsi Giauque et Pierre A. Lachat, ancien employé de Dürrenmatt et fin connaisseur artistique.

Merci également à cette exceptionnelle communauté de chercheurs, scientifiques et spécialistes de Dürrenmatt, qui rendent les discussions si riches et intéressantes. Merci aux participants du colloque semestriel « Text-Bild-Gespräche » du 20 novembre 2014, organisé par les Archives littéraires suisses et le Centre Dürrenmatt

Neuchâtel, pour leurs exigences, leurs questions et leurs idées. À Hans-Jürgen Schrader, pour ses remarques sur les portraits lors de ma conférence à Jassy en 2015. Merci aussi aux étudiants du séminaire donné en commun avec Martin Stingelin à l'Institut für neuere Deutsche Literatur de la Technische Universität Dortmund durant le semestre d'hiver 2015-2016. Je ne peux que donner raison à Martin Stingelin : ils m'ont étonnée par leur regard neuf, stimulant et combien pertinent.

« […] quand on est chercheur […], on cherche surtout à joindre les deux bouts. »[1] Si ma recherche a été en majeure partie auto-financée, certaines de ses étapes ont bénéficié d'une aide financière ponctuelle et incontournable. Le travail a pu débuter grâce au soutien décisif de la Fondation Charlotte Kerr Dürrenmatt, qui a accordé sa confiance à deux reprises au projet : non seulement pour la préparation du projet de thèse en 2012-2013, mais également pour la phase d'enseignement à la Technische Universität Dortmund en 2015-2016. Mes remerciements s'adressent aussi à la Commission et au Service de l'égalité des chances de l'Université de Neuchâtel qui m'ont soutenue pour ce même semestre d'enseignement.

Mes remerciements s'adressent également aux nombreux ayants-droits et propriétaires qui m'ont autorisée à reproduire les citations non-publiées et les œuvres d'art.

La relecture du (trop) grand nombre de pages a pu bénéficier de l'aide d'un trio d'amies. Merci à Eva Volery, pour sa patience et les nombreuses heures passées à la lecture de mon laborieux premier manuscrit. Merci à Armelle Droval pour le soutien technique et moral combien motivant et décisif. Merci à Laura Richard pour le regard curieux et l'aide à la synthèse. Les filles, votre indéfectible soutien et votre amitié me sont précieux.

Un travail de cette ampleur et mené sur une si longue durée a rimé avec un investissement personnel et une généreuse implication de mes proches, tant financier, moral que logistique. Mes remerciements vont :

[1] Citation exprimée par le professeur d'histoire interprété par Fabrice Luchini dans le film de fiction *Paris*, de Cédric Klapisch, Ce Qui Me Meut, Studio Canal, Studio Canal Image, France 2 cinéma, 2008, 00:25:05-00:25:08.

À mon mari Numa Glutz, magnifique compagnon de route sans qui ce travail n'aurait pas abouti.

Aux membres de ma famille qui m'ont offert un soutien ou qui, lors de mes propres absences, ont été présents les uns pour les autres : ma sœur et mon frère Aurélie et Adrien Minder, mon père Pierre Minder et sa compagne Michelle Robert, ma grand-mère Maryse Minder (†), ma tante Anne-Lise Minder et sa compagne Marlyse Merazzi, mes beaux-parents Karin et Hannes Glutz (un merci particulier pour leurs compétences en suisse-allemand), ma belle-sœur Aya Kato et mon beau-frère Lukas Glutz.

Cette recherche a été un travail solitaire. Réalisée parallèlement à une vie professionnelle intense au Musée d'histoire de La Chaux-de-Fonds, elle a été généreusement complétée par le quotidien muséal en équipe. La pratique complémentaire de ces deux domaines est un privilège. Merci à la conservatrice Sylviane Musy, puis à son successeur Francesco Garufo, pour leur confiance et leur soutien. Merci à mes collègues pour leur patience et leurs encouragements et en particulier à Sandrine Girardier, qui m'a précédée dans l'exercice de la soutenance de thèse, me faisant l'amitié de nombreux et riches échanges.

Les discussions tant formelles qu'informelles amènent des éléments de réflexion et des outils qui sont différentes formes de soutien difficilement valorisables. Qu'il s'agisse de l'aide à la lecture des labyrinthiques textes de Dürrenmatt, de celle pour trouver le courage d'écrire et de parler en allemand ou encore d'un simple encouragement sincère, ces marques d'accompagnement ont été précieuses. Pour ce soutien invisible, j'adresse mes remerciements les plus sincères à toutes les personnes concernées et en particulier à : Manuelle Beurdeley, Denise Bloch, Marion Dangeon, Martial Debély, Aurélie Gogniat, Ilona Huguenin, Rolf Kohler, Kornelia Imesch-Oechslin, René Jaquenoud, David Jucker, Sandrine Keriakos Bugada, Claude-Alain Kuenzi, Nicola Kuhrt, Dietgard et Ingo Mallwitz, Nathalie Marielloni, Nicolas Margraf, Sylvie Pipoz, Martine Rahier, Elisa Rusca, Alexandra Schiess, Magali Stoller, Lada Umstätter, Benthe Verhagen et Émilie Voumard.

J’aimerais dédicacer cette recherche à deux personnes. Tout d’abord à ma mère, partie trop tôt, de qui j’ai hérité la curiosité et une exigence de travail méticuleux, et qui, comme Dürrenmatt, avait tendance à prévoir la pire tournure possible. À mon fils, à qui je souhaite des opportunités de découvertes et de réflexions aussi riches et passionnantes que celles que cette recherche m’a apportées.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 2

SOMMAIRE 7

INTRODUCTION 8

1 DÜRRENMATT ET LES ARTS VISUELS 45

1.1 REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET VISUELS 45
1.2 DÉJÀ-VU 82
1.3 ÉCRITS SUR LES ARTS VISUELS ET SES PERSONNALITES 115
1.4 DÜRRENMATT COLLECTIONNEUR HYBRIDE 231

2 DÜRRENMATT ET SON ŒUVRE PEINT. AUTOPORTRAITS 247

2.1 CRÉATION. OUTILS, PROCESSUS ET FONCTIONS 247
2.2 DU PRIVÉ AU PUBLIC 310
2.3 L'ARTISTE PAR SON ŒUVRE 376

CONCLUSION 427

TABLE DES MATIÈRES 435

BIBLIOGRAPHIE 439

LISTE DES ANNEXES 480

INTRODUCTION

« Immer wieder : ich bin kein Maler. »[2] Ainsi s'exprime Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) en 1978 alors qu'il ouvre sa première exposition de peintures et dessins dans une galerie d'art. Écrivain suisse mondialement connu, il l'a déjà dit quelques années plus tôt et le répétera régulièrement par la suite. Et pourtant, sa pratique du pinceau et de la plume semble le contredire. Sa vie durant, il dessine et peint, laissant derrière lui une œuvre riche et nombreuse. En 1982, il réalise un autoportrait dans lequel il adopte la posture du peintre : debout devant le chevalet, il lève sa main vers la toile, prête à l'action (Ill. D 1). Tant dans la citation formulée plus haut que dans cet autoportrait, Dürrenmatt émet un discours sur lui-même, se positionnant face à l'identité du peintre ainsi qu'aux arts visuels. Que le discours passe par le langage verbal ou celui de l'image qu'il réalise de lui-même, il se situe tant face à sa propre production qu'aux arts visuels de manière générale.

Notre travail questionne la manière dont Dürrenmatt se présente au monde, à ce qu'il choisit de montrer de lui dans le domaine des arts visuels. En effet, comment interpréter sa posture qui semble de premier abord contradictoire ou du moins ambiguë ? Comment interpréter l'image qu'il donne de lui dans son autoportrait ? Notre objectif est l'analyse des dessins et peintures de Dürrenmatt (ci-après « œuvre peint »[3]) qu'il réalise au moyen des arts visuels, en particulier l'analyse de cet autoportrait, ainsi que d'autres créés tout au long de sa vie.

Lieu d'autoreprésentation par excellence de l'artiste, il permet à ce dernier de se situer vis-à-vis du monde et de lui-même. Ainsi, il dit quelque chose sur son identité, cette dernière pouvant être plurielle.

---

[2] DÜRRENMATT Friedrich, « Persönliche Anmerkung », in : STRICH Christian (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen*, Zurich : Diogenes Verlag, 1978, [s.p.]. La pratique scientifique implique de nous référer à la source. Une partie des premières éditions des textes de Dürrenmatt sont cependant sans pagination. Pour des raisons de lisibilité, nous choisissons de recourir de préférence à l'édition complète réalisée par Diogenes en 1998. Pour ce texte, il s'agit de : DÜRRENMATT Friedrich, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen. 1978 », in : *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden,* Zurich : Diogenes, vol. 32, 1998, p. 215.

[3] L'œuvre peint est compris au masculin. Dans le domaine des arts visuels, œuvre au masculin désigne l'ensemble produit par un artiste. Cela nous permet de le distinguer de l'œuvre littéraire comprise au féminin. Nous empruntons ainsi la distinction utilisée par le Centre Dürrenmatt Neuchâtel dans les années 2000-2010.

Cet objectif nous amène à interroger le rapport de Dürrenmatt aux arts visuels en commençant par ses connaissances[4]. Quels sont les éléments de son « musée imaginaire », pour reprendre la célèbre expression d'André Malraux[5], qui l'accompagnent au long de sa vie ? Comment, à quels moments et grâce à qui acquiert-il ses connaissances, ses représentations et ses convictions sur ce domaine ? Quelle est leur étendue ? Dürrenmatt connaît personnellement des acteurs de ce milieu, tant des artistes que des galeristes. Rédigeant également des textes sur certains d'entre eux, il puise des références à l'histoire de l'art pour les intégrer dans sa littérature et dans son œuvre peint. Il visite des expositions, entretient des liens avec des artistes et des personnalités des arts visuels et acquiert certaines œuvres. Nous pensons que ces connaissances forment un héritage visuel qu'il intègre dans son œuvre tant littéraire que peint. Interroger son discours nous permettra d'identifier ses affinités comme ses désintérêts tout en questionnant les ambiguïtés qui l'habitent. En cela aussi, c'est la posture qu'adopte Dürrenmatt face à ce domaine que nous interrogeons et la manière dont il intègre ces connaissances et préférences dans son propre œuvre peint.

Le recours à différentes sources, telles que les éléments biographiques, l'apparition des arts visuels dans l'œuvre littéraire et l'œuvre peint ou encore la collection d'œuvres d'art de tiers, permettent une contextualisation générale. Notre analyse prend en considération l'ensemble de ces sources comme discours, qu'il soit verbal ou visuel. À de nombreuses reprises, Dürrenmatt se positionne face à l'identité du peintre dans ses écrits et dans des entretiens. Parmi ces postures, nous en citons trois parmi les plus récurrentes que nous souhaitons étudier. La première définit le peintre en fonction de la pratique et de la technique pratiquée. En 1978, il écrit :

[4] Dans ce travail, nous avons choisi d'appliquer le pronom « nous » dit « de modestie » qui implique une syllepse avec l'emploi de l'accord au féminin singulier : « Quand les pronoms personnels *nous* et *vous* sont employés pour un seul être […], l'adjectif, attribut ou épithète, le participe passé qui s'accordent normalement avec ces pronoms, se mettent au singulier (et au genre correspondant au sexe de la personne) : […]. » GREVISSE Maurice, GOOSSE André, *Le bon usage. Grammaire française*, 13e éd., Paris/Louvain-la-Neuve : Duculot, 1993, pp. 659 et 962.
[5] MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, [Paris] : Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 2012.

> « Ich lernte nie zeichnen oder malen. Ich weiss jetzt noch nicht, wie man Ölbilder malt. Der einzige Mensch, den ich fragte : 'Wie malt man eigentlich Öl ?', war Anna Keel. Und sie sagte mir : 'Nimm Petrol.' »[6]

À cette époque et dans ce texte, Dürrenmatt associe-il la figure du peintre à la pratique de la peinture à l'huile ? Lui-même autodidacte, il explique s'être tourné vers une artiste ayant étudié la peinture pour lui demander conseil. La réponse qu'il dit recevoir de cette personne du métier ne lui apporte pas de connaissances supplémentaires sur la technique recherchée. La notion de « métier » revient sept ans plus tard, dans son discours préparé et prononcé au vernissage de son exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Il y dit n'avoir jamais appris le métier et s'excuser d'être resté un amateur[7]. Cette question de la technique, énoncée par Dürrenmatt, se confirme-t-elle dans sa pratique ? Quelle est celle qu'il utilise ? Y en a-t-il plusieurs et, le cas échéant, en privilégie-t-il une en particulier ? Y a-t-il des évolutions ou des phases durant sa vie qui témoignent d'une pratique différente ? L'étude de la technique appelle celle du processus créatif – ou des processus créatifs – et du lieu – ou des lieux – de création. Comment crée-t-il et dans quel lieu ? Ces questions relatives aux outils et modes de création entrent-elles en dialogue avec le discours que Dürrenmatt forme sur les arts visuels de manière générale ? Peut-on identifier, par exemple, des similitudes entre ses propres techniques et processus, ainsi que ce qu'il valorise chez d'autres artistes visuels ? L'étude de l'œuvre peint réunit ici les aspects pratiques et techniques collectés dans l'inventaire du Centre Dürrenmatt Neuchâtel (ci-après « CDN ») avec les discours de l'artiste et des témoignages externes.

Si la position de Dürrenmatt face à la figure de peintre est liée à la technique et à ses processus, elle semble aussi l'être face au domaine des arts visuels. Il ne s'agirait pas

---

[6] DÜRRENMATT Friedrich, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen. 1978 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, p. 213. Désormais, toutes les références provenant de la *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden* sont indiquées selon le modèle suivant dans les notes de bas de pages que dans la bibliographie : *WA* 1998, [n° volume], [titre du texte], p. [n° page]. Dans les sources primaires, elles sont ordonnées par ordre chronologique des volumes et indiquées ainsi : *WA* 1998, [numéro du volume] [titre du texte puis le reste comme une référence normale].

[7] Discours en français, préparé et prononcé par Dürrenmatt au vernissage de son exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel le 7.09.1985. ALS, SLA-FD-C-2/19 bis C-2/27, Dossier FD-C-II 22 Teil 2 « Ausstellung 7.9.85 – 19.1.86 Musée des Beaux-Arts Neuchâtel ». Discours en allemand, préparé par Dürrenmatt pour le vernissage de son exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel le 7.09.1985. ALS, SLA-FD-C-2/19 bis C-2/27, Dossier FD-C-II 22 Teil 2 « Ausstellung 7.9.85 – 19.1.86 Musée des Beaux-Arts Neuchâtel ».

uniquement du « peintre », mais également de son domaine de manière générale, celui des arts visuels. C'est ainsi qu'on peut interpréter le refus de Dürrenmatt de paraître dans le Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART) en 1990. Ce dernier, publié par l'Institut suisse pour l'étude de l'art, réunit les artistes, suisses ou actifs de manière continue sur le territoire helvétique, « principalement dans le domaine des arts visuels » et qui témoignent de « […] participation régulière à des expositions dans des espaces d'art professionnels, la réception des pratiques artistiques sous la forme de publications et la reconnaissance par des distinctions (prix, bourses, etc.) »[8] Sous « arts visuels » sont compris certes les peintres, mais également les autres expressions artistiques comme la caricature, le dessin, la photographie, etc. En 1990, l'Institut considère que Dürrenmatt répond aux critères de sélection et contacte l'artiste pour collecter les informations nécessaires à la création de son inscription dans le Dictionnaire. Ce dernier refuse cependant de répondre au questionnaire et par là-même d'intégrer l'inventaire[9]. Dans la lettre de réponse, il justifie sa position en disant considérer sa peinture comme relevant du domaine privé. Cette fois, l'information indique que Dürrenmatt admet certes réaliser des peintures – et donc formuler une forme de reconnaissance pour son activité de peintre – tout en refusant d'être associé au domaine des arts visuels par l'aspect « privé » de son œuvre. Cependant, cet œuvre reste-il encore « privé » lorsque l'artiste consent à participer à des expositions et à publier, comme c'est le cas pour Dürrenmatt ? Dès lors, comment se passe la diffusion de cet œuvre ? Par quels moyens et à partir de quand semble-t-il passer du domaine privé à une existence publique ? Et finalement, peut-on identifier une évolution dans la posture de l'artiste face à son œuvre peint ? La diffusion et le passage du privé au public seront étudiés en puisant dans une sélection d'archives comprenant notamment des articles de presse.

La dernière récurrence que nous souhaitons aborder dans le discours de Dürrenmatt est le destinataire de son œuvre peint. En 1978 dans son texte sur ce sujet, il affirme

---

[8] Critères de sélection pour figurer dans le Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART). Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) (éd.), *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, disponible à l'adresse URL : https://recherche.sik-isea.ch/fr/everything/in/sikart:exp/thematic_entry/list?ui.page=cms:section_selection-criteria, consulté en ligne le 2.04.2023.

[9] C'est Peter Rüedi qui fait cette découverte. RÜEDI Peter, « Friedrich Dürrenmatt und die Ahnung vom Ganzen. Bild, Sprache, Gedanke : Der Stoff, aus dem die Stoffe sind », in : WEBER Ulrich, PLANTA Anna von (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, Berne/Zurich : Archives littéraires suisses/Kunsthaus Zürich, 1994, p. 26.

peindre pour lui : « […] ich male für mich verständliche Bilder : Ich male für mich. Darum bin ich kein Maler. »[10] Ici, il semble que son refus de l'identité de peintre soit lié au destinataire. Disant peindre « pour lui », se positionnerait-il ainsi comme l'unique destinataire de son œuvre ? À qui ce dernier serait-il destiné ? Plus précisément, au service de quoi le mettrait-il ? Ce discours nous incite à étudier les raisons de l'existence de l'œuvre peint. À nouveau, nous recourons au discours de l'artiste et à celui de témoins pour analyser l'émergence et l'utilisation qu'il fait de son œuvre peint.

Nous cherchons à interroger la formulation du discours de Dürrenmatt en lien avec son activité de peintre et de dessinateur. Il dit refuser de correspondre à une vision qu'il a du peintre. À travers son discours et son œuvre peint, nous interrogeons sa vision du peintre. Dans quelle tradition s'inscrit-elle ? Et est-il possible de discerner un impact du discours de l'artiste sur la réception de l'œuvre peint ?

Une grande partie de ces questions, que nous discutons d'abord en lien avec le discours de Dürrenmatt, peuvent être posées sur la base de son œuvre peint. Comme il s'agit d'un positionnement de l'artiste, nous avons estimé que le sujet qui permettait le mieux de l'étudier était le genre de l'autoportrait. En effet, dans ses autoreprésentations, Dürrenmatt émet également un discours sur lui-même et sur le monde, ainsi que sur les arts visuels. Comment, quand et pour quelles raisons Dürrenmatt se représente-t-il dans ses peintures et dessins ? Nous terminons notre travail sur l'étude de ce genre traditionnel que Dürrenmatt a longuement pratiqué.

Dans sa posture en lien avec les arts visuels, constituée de discours et d'actes concrets, Dürrenmatt crée une image de lui qu'il offre au monde, une autoreprésentation que nous qualifions d'autoportrait. Notre objectif ici est l'analyse de cette forme d'autoportrait. Ce travail propose dès lors de former ainsi un portrait de l'artiste dans son lien aux arts visuels. Ainsi se résume le titre de notre travail : (Auto)portraits. Dürrenmatt et les arts visuels.

[10] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 214.

État de la recherche

> « Selten hat ein Schriftsteller mit so viel Fassungen so vielen Literaturwissenschaftlern zu so viel akademisch-editorischem Brot verholfen. »[11]

Friedrich Dürrenmatt s'inscrit ici parmi les exceptions de la littérature suisse. Il est un des rares écrivains suisses du 20e siècle à avoir pu vivre de sa plume. Il offre non seulement une littérature riche, mais également des écrits et des entretiens dans lesquels il revient sur sa propre création dans une démarche réflexive. Ayant attiré l'attention des journalistes d'abord, des scientifiques ensuite, une abondante littérature secondaire s'est développée jusqu'à aujourd'hui. Celle recensée sur le site des Archives littéraires suisses, compilée de 1987 à 2015, en témoigne[12]. Cette profusion contraste avec la recherche sur son œuvre peint, alors très clairsemée en 2012 au début de notre travail. D'autres recherches se consacrent en partie à l'œuvre peint, en prenant pour objet d'étude la double vocation de Dürrenmatt.

Double vocation et études intermédiales

Lorsque Dürrenmatt participe à sa première exposition en 1957, c'est associé à d'autres écrivains qui ont également une activité de peintre et dessinateur[13]. Si l'objectif de cette exposition est surtout de montrer l'impressionnante quantité d'artistes avec cette double vocation, c'est pour montrer qu'il s'agit plutôt d'une norme que d'une exception parmi les artistes, une idée qu'on retrouve dans des publications postérieures du même genre[14]. Si dans ces publications, l'œuvre peint est évoqué dans sa dialectique avec l'œuvre littéraire, les textes reprennent essentiellement le discours que Dürrenmatt formule sur sa propre pratique, sans approfondir ou même

---

[11] LOETSCHER Hugo, « Friedrich Dürrenmatt – labyrinthische Erinnerungen », in : LOETSCHER Hugo, *Lesen statt klettern. Aufsätze zur literarischen Schweiz*, Zurich : Diogenes Verlag, 2003, p. 404.

[12] Wissenschaftliche Sekundärliteratur, Bibliothèque nationale suisse, disponible à l'adresse URL : https://www.nb.admin.ch/dam/snl/fr/dokumente/literaturarchiv/bibliografien/fd_wissenschaftliche_sekundaerliteratur.pdf.download.pdf/fd_wissenschaftliche_sekundaerliteratur.pdf, consulté en ligne le 19.07.2022.

[13] SCHEIDEGGER Ernst (éd.), *Malende Dichter, dichtende Maler. Eine Anthologie mit 180 Abbildungen von Goethe, Gottfried Keller, Eichendorff bis zu Hermann Hesse, Garcia Lorca und Friedrich Dürrenmatt, mit Gedichten von Modigliani, Miro, Picasso, Kandinsky, Maurice Utrillo und andern*, Zurich : Im Verlag der Arche, 1957.

[14] MÜLLER Lothar, « Nadja und der Minotaurus. Über Schriftsteller und Malerei im 20. Jahrhundert », in : BAERLOCHER Nicolas, BIRCHER Martin (éd.), *Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler*, Zurich : Strauhof, 2002, pp. 21-29. FRIEDMAN Donald, « Friedrich Dürrenmatt », in : *Peintures & dessins d'écrivains. De Victor Hugo à Boris Vian*, trad. de l'anglais par Christian-Martin Diebold *et al.*, [Issy-les-Moulineaux] : Beaux-Arts éditions, 2013, pp. 70-71.

questionner le sujet. C'est le cas de nombreuses publications sur Dürrenmatt qui évoquent l'œuvre peint.

L'apparition de cette double vocation chez Dürrenmatt appelle à questionner la place, l'utilité et la valeur de l'autre expression artistique, à savoir l'œuvre peint. Cette question est déjà posée en 1978 dans un des deux seuls articles consacrés à l'œuvre peint de Dürrenmatt du vivant de l'artiste[15]. Son auteur, Manuel Gasser ((1909-1979), situe la « Doppelbegabung » de Dürrenmatt par rapport à d'autres écrivains-artistes, en mettant au même niveau l'œuvre peint et littéraire :

> « Im Falle Dürrenmatts nun steht nicht das mit jeder Doppelbegabung verbundene Schwanken zwischen zwei Ausdrucksmitteln im Vordergrund, sondern die Tatsache, dass er beim Schreiben sowohl als beim Zeichnen und Malen stets von einer bildhaften Vorstellung ausgeht und dass die Formgebung dieser am Anfang des schöpferischen Prozesses stehenden Vision von sekundärer Bedeutung ist. »[16]

Tant cette idée, que la description du processus créatif, sont issues du discours que Dürrenmatt formule lui-même. Gasser évoque les différentes techniques pratiquées par l'artiste mais se concentre sur les sujets qu'il traite, comme le fait aussi Dürrenmatt. Il faut attendre l'article de Peter Rüedi en 1994, quatre ans après le décès de Dürrenmatt, pour revenir sur la place de cet œuvre peint dans la vie du créateur[17]. Cependant, si Rüedi parle de l'œuvre peint, c'est essentiellement en se basant à nouveau sur les textes de Dürrenmatt, et non sur les images.

C'est en 2004 qu'émerge l'idée d'une nouvelle méthodologie pour aborder Dürrenmatt : celle de l'intermédialité. Monika Schmitz-Emans émet l'hypothèse que Dürrenmatt croyait devoir choisir entre peinture et écriture, mais qu'il n'a pas réellement réalisé ce choix[18]. Dans son étude, Schmitz-Emans articule son analyse non pas sur la base unique de textes, mais également sur un dessin (Ill. D 48). Dans un essai de typologie, elle propose une liste d'interférences entre image et texte chez

---

[15] GASSER Manuel, « Zu den Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt », in : STRICH Christian (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen*, Zurich : Diogenes Verlag, 1978, [s.p.]. Pour les mêmes raisons que les textes de Dürrenmatt, nous privilégions désormais la référence à la réédition du texte de Gasser : GASSER Manuel, « Eine Doppelbegabung », in : KEEL Daniel (éd.), *Über Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1998.
[16] GASSER 1998, p. 366.
[17] RÜEDI 1994, pp. 17-39.
[18] SCHMITZ-EMANS Monika, « Im Labyrinth der Bilder und Texte », in : *Dürrenmatt im Zentrum*, 7. Internationales Neuenburger Kolloquium, Neuchâtel, 2000, textes réunis par Jürgen Söring et Annette Mingels, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 2004, pp. 11-44.

Dürrenmatt, considérant les deux formes artistiques comme des sources équivalentes et questionnant ainsi leur lien[19]. Elle propose donc de changer la méthode et affirme qu'étudier Dürrenmatt ne peut se faire qu'en réunissant les deux formes[20]. Ainsi, elle lance un nouveau champ de recherche sur l'auteur-artiste[21]. Cette approche est désormais adoptée dans une partie de la littérature secondaire et fait d'ailleurs l'objet d'un article dans le *Handbuch* de référence sur Dürrenmatt[22]. Les dernières publications qui exploitent cette dialectique entre l'œuvre littéraire et l'œuvre peint sont les trois grands volumes intitulés *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt*, dont les articles ciblent des sujets éclairés tant par l'une que l'autre forme d'expression artistique[23]. Ces études portant sur des thèmes, elles ne ciblent pas spécifiquement d'analyses transversales sur les outils et matériaux ou encore sur les processus de l'œuvre peint pour lui-même. Intrinsèquement liées à l'œuvre littéraire, elles n'éclairent pas l'œuvre peint pour lui-même, ni ne l'étudient dans son propre développement. L'objet d'étude n'est pas l'œuvre peint en lui-même et l'objectif n'est pas de le situer dans le contexte des arts visuels.

Notre objet d'étude ne s'inscrit pas dans ce courant d'analyse d'artiste à double vocation. Sans délaisser la présence de la production littéraire de Dürrenmatt dans son œuvre peint, la présente thèse a pour objet l'étude de l'œuvre peint de Dürrenmatt en soi.

Œuvre peint comme objet d'étude

---

[19] SCHMITZ-EMANS 2004, pp. 26-32.
[20] SCHMITZ-EMANS 2004, pp. 41-42.
[21] Soit l'objet d'étude est l'œuvre peint et littéraire de Dürrenmatt, soit il est étudié avec d'autres auteurs-artistes. Par exemple : STINGELIN Martin, « Ein Selbstporträt des Autors als Midas. Das Spannungsverhältnis zwischen Schrift und Bild in Friedrich Dürrenmatts Spätwerk », in : GIURIATO Davide, KAMMER Stephan (éd.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Bâle/Francfort-sur-le-Main : Stroemfeld Verlag, 2006, pp. 269-292. BIGLER Regula, *Surreale Begegnungen von Bild und Text. Lektüren im intermedialen Dialog*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2014.
[22] GLOOR Lukas, « Intermedialität », in : WEBER Ulrich *et al.* (éd.), *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin : J. B. Metzler, 2020, pp. 339-341. Le développement des lectures intermédiales se poursuit en interrogeant par exemple les liens entre écriture et film chez Dürrenmatt : La recherche s'intéresse aussi progressivement au lien entre texte et film : LINDEN Patricia, « Literatur als 'Wiederholungstäterin' Dürrenmatts Werke zwischen Text und Film », in : *Germanica*, n° 53, 2013, pp. 121-135, disponible à l'adresse URL : http://germanica.revues.org/2279, consulté en ligne le 4.01.2017.
[23] BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 1-3, 2021-2022.

La recherche considérant l'œuvre peint de Dürrenmatt comme objet d'étude principal reste extrêmement discrète jusqu'en 2012. Jusque-là en effet, cet œuvre est certes présent dans la littérature scientifique, mais fait rarement l'objet d'une étude en soi : l'image étant utilisée comme support ou comme complément au texte, l'œuvre peint est plus montré que discuté. Un exemple est relevé par Guido Magnaguagno :

> « Der Katalog der Retrospektive im Museum von Neuchâtel 1985 blieb bezeichnenderweise textfrei, und die Berührungsangst der Kunsthistoriker und Museumsleute versteckte sich hinter Pauschalurteilen oder schlichter Ignoranz. »[24]

Ponctuellement, un ouvrage sur l'écrivain réserve un chapitre à l'œuvre peint, le premier étant celui de la journaliste et critique de théâtre Elisabeth Brock-Sulzer en 1964[25] ; mais l'étude de cet œuvre reste marginale et rare et considère plutôt l'œuvre peint comme une curiosité en soi. Et même si Brock-Sulzer pose la question de l'évolution du trait de l'artiste en proposant une hypothèse, l'intérêt premier reste la littérature de Dürrenmatt. Dans ces années-là, alors que l'œuvre peint est encore peu public, il est impossible d'avoir une vue d'ensemble et difficile de prendre le recul nécessaire pour une étude.

Le premier article pouvant correspondre à l'étude de l'œuvre peint comme objet de recherche en soi est celui du critique d'art Manuel Gasser, rédigé à l'occasion de la première monographie sur cet œuvre en 1978 et que nous avons cité plus haut. Il s'intéresse aux modèles visuels de Dürrenmatt, à son processus créatif et place pour la première fois l'œuvre peint au même niveau que l'œuvre littéraire, expliquant que Dürrenmatt part d'images mentales qu'il traduit ensuite soit de manière littéraire, soit visuelle. Gasser cherche à situer l'œuvre peint dans un contexte plus global que celui de la littérature mais n'échappe pas à la reprise du discours de l'auteur[26].

Après le décès de l'artiste en 1990, le premier article prenant l'œuvre peint comme objet d'étude date de 1992 et est rédigé par l'historienne de l'art Heidi E. Violand

---

[24] MAGNAGUAGNO Guido, « Mit dem Fernrohr und der Lupe », in : WEBER Ulrich, PLANTA Anna von (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, Berne/Zurich : Archives littéraires suisses/Kunsthaus Zürich, 1994, p. 180.

[25] BROCK-SULZER Elisabeth, « Der Zeichner Dürrenmatt », in : BROCK-SULZER Elisabeth, *Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes. Mit Fotos, Zeichnungen, Faksimiles*, 2e éd., Zurich : Arche Verlag, 1964, pp. 255-266.

[26] Notamment sur les références visuelles de l'enfant Dürrenmatt et le processus créatif. GASSER 1998, p. 368.

Hobi[27]. Dans une revue intitulée *Source. Notes in the History of Art*, elle situe Dürrenmatt comme artiste en évoquant ses trois expositions monographiques. Hobi se concentrer sur un thème en particulier, celui du Minotaure. S'attachant à de longues descriptions des images qui lui offrent une base d'analyse, elle propose des interprétations symboliques des personnages mythologiques mais assez peu étayées. Les références aux arts visuels sont quasiment absentes, à quelques exceptions qui nous semblent étonnantes, notamment lorsqu'un motif cubiste est évoqué.

En 1994, dans le cadre d'une grande publication consacrée à Dürrenmatt en tant qu'écrivain et peintre, Guido Magnaguagno fait un constat d'état de la recherche sur l'œuvre peint et propose des hypothèses d'interprétation[28]. Il évoque des liens entre l'œuvre peint de Dürrenmatt et celui d'autres artistes peintres. Certains de ces derniers, qualifiés de « Verwandtschaften zu Vorbildern »[29], sont déjà cités par Dürrenmatt dans ses textes ; Magnaguagno ne développe pas ces pistes, l'article étant trop concis pour cela.

Dans la même publication paraît l'article de Peter Rüedi[30], un des biographes de Dürrenmatt. Son travail cherche à faire une place à l'œuvre peint en le situant dans la création globale de Dürrenmatt. Il est le premier à questionner le discours de l'artiste selon lequel Dürrenmatt aurait abandonné la peinture pour se consacrer à l'écriture. Il le fait notamment sur la base de la publication de la lettre que Dürrenmatt écrit à son père en 1941 et dans laquelle il dit devoir choisir entre les deux disciplines[31]. Relevant la distance entre un discours et une pratique chez Dürrenmatt, il la juge apparente. En reprenant le discours formulé par Dürrenmatt en 1978 déjà, il rappelle que l'artiste pense en images et que son travail l'amène à traduire ces dernières soit en œuvre peint, soit en œuvre littéraire[32]. Il identifie une utilité à l'œuvre peint, celle d'une pratique qui allège le travail de Dürrenmatt, qui le « régénère » en lui permettant de retourner à la force de création de l'enfance[33]. Démarche nouvelle dans la littérature secondaire sur Dürrenmatt, Rüedi cherche à dresser les contextes artistiques visuels

---

[27] VIOLAND-HOBI Heidi E., « Friedrich Dürrenmatt's Minotaur images », in : *Source : Notes in the history of art*, vol. 11, printemps-été 1992, pp. 70-80.
[28] MAGNAGUAGNO 1994.
[29] MAGNAGUAGNO 1994, p. 181.
[30] RÜEDI 1994, pp. 17-39.
[31] RÜEDI 1994, p. 18.
[32] RÜEDI 1994, pp. 18-19.
[33] RÜEDI 1994, p. 20.

avec lesquels Dürrenmatt a été en contact. Évoquant les artistes de sa jeunesse à Zurich, il se concentre essentiellement sur l'amitié que Dürrenmatt entretient avec le peintre Varlin pour thématiser un sujet qui les concerne les deux : le rejet de l'art abstrait et concret. Malgré cela, Rüedi reste très proche du discours de Dürrenmatt, considérant ce dernier comme un écrivain, notamment en estimant qu'il doit son choix de l'écriture à deux peintres : « Die Geburt als Schriftsteller verdankte Dürrenmatt (direkt und indirekt) einem Maler und einer Malerin. »[34] Cet article est le premier, après le décès de Dürrenmatt, à aborder si directement l'œuvre peint en le contextualisant dans la vie de l'artiste. Il reste néanmoins très proche du discours formulé par Dürrenmatt sur son propre œuvre. Cet ouvrage publie de nombreuses reproductions de l'œuvre peint, montrant que l'accessibilité à l'œuvre peint augmente progressivement. Néanmoins, cette dernière reste encore très partielle et morcelée.

En 1995, à l'occasion de la restauration des peintures murales réalisées par Dürrenmatt dans sa mansarde à Berne durant les années 1940, l'historienne de l'art Ludmila Vachtova propose la véritable première analyse poussée sur une des œuvres de Dürrenmatt[35]. Contextualisant la réalisation de cette œuvre dans la biographie de l'artiste, Vachtova procède à de nombreuses descriptions des images. Elle relie ces peintures murales à d'autres images de l'œuvre peint. Elle propose l'identification des personnages, se réfère aux artistes mentionnés par Dürrenmatt lui-même dans sa littérature, tout en élargissant le champ des modèles visuels aux avant-gardes du début du 20^{e} siècle. Cette œuvre est considérée par Vachtova comme celle qui a vu naître et mourir le peintre. Ainsi, elle rejoint l'avis des scientifiques de l'année précédente selon lesquels Dürrenmatt a abandonné la carrière de peintre. Elle y identifie également la présence d'autoreprésentations de l'artiste, « […] und überall mischen sich unter die Mächtigen kleine Frizlis mit Pfeife […] »[36], sans cependant préciser que Dürrenmatt répète ce procédé dans son œuvre peint jusqu'à la fin de sa vie.

L'année suivante, l'historienne de l'art Katrin Künzi s'intéresse pour la première fois à un sujet purement pictural, l'utilisation du noir dans les gouaches de Dürrenmatt des

---

[34] RÜEDI 1994, p. 23.
[35] VACHTOVA Ludmila, « Dämonen der Mansarde – ein frühes Hauptwerk », in : ERISMANN Peter Edwin, WEBER Ulrich (éd.), *Die Mansarde. Die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse*, Zurich : Diogenes Verlag, 1995, pp. 31-54.
[36] VACHTOVA 1995, p. 44.

années 1980[37]. Considérant les sept gouaches peintes entre 1987 et 1988 comme un cycle par leur recours à la peinture noire, elle analyse cette dernière comme symbole de modernité en se basant d'abord sur le discours du peintre Varlin (1900-1977)[38]. Outre ce rapprochement stylistique entre les deux artistes suisses qui étaient amis, elle compare ce qu'elle appelle les « tableaux noirs » de Dürrenmatt avec ceux, célèbres, du peintre Goya, y voyant des similitudes vers la fin de leurs vies respectives[39]. En citant des exemples concrets tirés de l'histoire de l'art, Künzi poursuit une démarche qui amorcée chez Vachtova, mais en restant au stade de la comparaison sans interpréter plus profondément les liens avec le reste de l'œuvre peint.

Prendre l'œuvre peint comme objet d'étude est la démarche de quelques mémoires universitaires non publiés[40]. Rédigés après le décès de l'artiste, ils sont dépendants des publications partielles de l'œuvre peint. Une vision d'ensemble reste difficile pour ces études, car l'inventaire n'est pas encore réalisé.

Dans deux articles, l'un publié en 2003 sur l'apocalypse et l'autre réservé à la figure de Don Quichotte dans l'œuvre de Dürrenmatt, Pierre Bühler, théologien, amène deux nouveautés. Dans son article sur l'apocalypse[41], il compare une œuvre de Dürrenmatt avec une peinture de Jérôme Bosch, pour en montrer la réappropriation très personnelle de Dürrenmatt. En effet, ce dernier en inverse le sens, tant dans la forme que dans le fond. Il souligne ainsi spécifiquement un processus dans l'œuvre peint de Dürrenmatt qui n'avait pas encore été identifié comme tel. Sept ans plus tard, il applique une approche scientifique complémentaire en recourant à la méthodologie de l'herméneutique de manière explicite ; il offre ainsi l'analyse d'une œuvre incluant

---

[37] KÜNZI Katrin, « Endspiele – Dürrenmatts späte 'Schwarze Bilder' », in : KÜNZI Katrin (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen. Tableaux et dessins*, Studen : Fondation Saner, 1996, pp. 25-37.
[38] KÜNZI (2) 1996, pp. 25-30.
[39] KÜNZI (2) 1996, pp. 31-37.
[40] KRAMER Heide, *Der Zeichner und Maler Friedrich Dürrenmatt. Das zeichnerische und malerische Labyrinth bei Friedrich Dürrenmatt*, Magisterarbeit sous la direction de Peter Fidler, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, 1994 (document non publié). KUHRT Nicola, *Der Literat als Maler. Dürrenmatt und die bildende Kunst*, Magisterarbeit sous la direction de Werner Bellmann, Bergische Universität Gesamthochschule Wuppertal, 2000 (document non publié). BIRBAUMER Nadja, *Friedrich Dürrenmatt. Entre image et texte. Analyse de sept dessins à la plume en relation avec la pièce de théâtre « König Johann : Nach Shakespeare »*, Mémoire de licence sous la codirection de Pascal Griener et Pierre-Alain Mariaux, Université Neuchâtel, 2004 (document non publié).
[41] BÜHLER Pierre, « L'apocalypse dans l'œuvre peint de Dürrenmatt », in : BÜHLER Pierre, WEBER Ulrich (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 6), 2003, pp. 40-68.

une méthode utilisée en histoire de l'art[42], telle qu'on la trouve formulée par Oskar Bätschmann[43].

La création du CDN en 2000 va offrir progressivement une place à la recherche sur l'œuvre peint. C'est à son impulsion qu'est édité un ouvrage sur cet œuvre, proposant des catégories introduites par de petits textes ; ce livre publie ainsi des œuvres rarement vues réunies de cette manière[44]. Il s'agit de la première publication qui propose un ensemble d'éclairages sur de nombreux thèmes de l'œuvre peint. La sélection est variée, passant d'un aspect biographique (œuvres de jeunesse), à une sélection selon des destinataires (œuvres pour ses enfants, pour le théâtre), selon la forme (caricatures) et selon les sujets traités (portraits et autoportraits, mythes gréco-romains et bibliques). Cet ouvrage présente Dürrenmatt comme un dessinateur. Il reprend ainsi le processus créatif que ce dernier décrit dans son autobiographie, à savoir une création intrinsèquement liée à son écriture, car se déroulant en alternance écriture-dessin sur le bureau sur lequel il rédige son œuvre peint. La prise de distance avec le discours de l'auteur n'est ici pas visée. La place des autoportraits est moindre, ces derniers étant mêlés aux portraits ; il est pris pour acquis que ces derniers relèvent de la sphère privée, à nouveau tel qu'on le retrouve dans le discours de l'artiste.

2011 est l'année où le CDN organise un colloque international qui invite à aborder tant l'œuvre littéraire que l'image[45] et lors duquel certaines conférences ciblent un thème ou une œuvre de l'œuvre peint. À cette occasion, l'historienne de l'art Régine Bonnefoit étudie la représentation de la fin du monde dans l'œuvre peint dans le domaine

---

[42] BÜHLER Pierre, « Don Quijote als Gleichnis des mutigen Menschen. Ein hermeneutischer Zugang zu Dürrenmatts Cervantes-Rezeption », in : LIARD Véronique, GEORGE Marion (éd.), *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur*, Munich : Martin Meidenbauer, 2011, pp. 131-144.

[43] BÄTSCHMANN Oskar, « Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik », in : BELTING Hans *et al.* (éd.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 6e éd., Berlin : D. Reimer, 2003, pp. 199-228.

[44] BERTRAND Valère, « Rire au nez du Minotaure, ou le dessin chez Dürrenmatt », « Œuvres de jeunesse, premiers pas décisifs », « Caricatures de critiques, de papes et de plumitifs », « Albums pour ses enfants », « Scènes et portraits, peintures privées », « Le théâtre du dessin », « Écrire est un métier, les grands mythes », « Le dessin comme labyrinthe », in : *Dürrenmatt dessine. Œuvres de la collection du Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, Paris/Mont-sur-Lausanne : Buchet-Chastel/J. Genoux (coll. « Les cahiers dessinés »), 2006, pp. 32-33, 35-38, 65-66, 88, 104, 127, 141, 161.

[45] Il s'agit du symposium international intitulé *Friedrich Dürrenmatt. Text und Bild* qui s'est déroulé les 2 et 3 septembre 2011 au CDN. Les actes du symposium ont été publiés sous le titre suivant : WEBER Ulrich *et al.* (éd.), *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*, Göttingen : Wallstein Verlag (coll. « Dürrenmatt Studien », n° 1), 2014.

spécifique de l'histoire de l'art[46]. Cette démarche lui permet de démontrer que l'art apocalyptique de Dürrenmatt est loin d'être un sujet isolé parmi les artistes au 20e siècle. Après l'article de Ludmila Vachtova qui restait très général sur les comparaisons avec les œuvres d'autres artistes, et celui de Pierre Bühler qui soulignait la réappropriation d'une œuvre de Bosch en particulier, Régine Bonnefoit apporte d'autres exemples d'héritage tirés des arts visuels visibles dans l'œuvre peint de Dürrenmatt.

Lors du même colloque, le spécialiste de la littérature Peter Rusterholz propose l'analyse d'une œuvre en elle-même, la peinture sur toile intitulée *Die Katastrophe* (Ill. D 36)[47]. L'étude prend cette œuvre comme exemple type de la théorie développée par Dürrenmatt sur la force dramaturgique dans les arts visuels. Cette œuvre ayant fait l'objet d'une description par l'artiste lui-même, Rusterholz la reprend en l'analysant avec la théorie générale formulée par Dürrenmatt. Cette analyse permet de mieux saisir la théorie de Dürrenmatt et apporte une compréhension de l'œuvre différente de celle proposée par l'auteur. Rusterholz laisse cependant de côté les liens à l'histoire de l'art pour s'intéresser uniquement aux images créées par Dürrenmatt.

En 2012, le remarquable travail d'inventaire de l'œuvre peint réalisé par le CDN est mis en ligne[48], offrant dès lors une vue d'ensemble complètement inédite. Désormais, les chercheurs ne dépendent plus uniquement des œuvres reproduites dans les publications, notamment celle éditées du vivant de l'artiste, qui, comme celles qui ont suivi, ne donnaient qu'une vision fragmentaire. Cela donne matière à plusieurs articles sur des sujets spécifiques qui se succèdent ces dernières années. Les articles portant sur des aspects spécifiques de l'œuvre peint sont souvent publiés dans des ouvrages accompagnant des expositions sur le même sujet.

En 2013, Stefan Zweifel et Juri Steiner, les commissaires de l'exposition « Balades avec le Minotaure », explorent de manière libre le thème du Minotaure chez

---

[46] BONNEFOIT Régine, « 'Weltuntergang ahoi !' Friedrich Dürrenmatts 'apokalyptische Kunst' », in : *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*, Göttingen : Wallstein Verlag (coll. « Dürrenmatt Studien », n° 1), pp. 161-187.

[47] RUSTERHOLZ Peter, « Dürrenmatts Bild *Die Katastrophe*. Ein Modellfall seiner dramaturgischen Erfindung », in : *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*, Göttingen : Wallstein Verlag (coll. « Dürrenmatt Studien », n° 1), pp. 143-160.

[48] Inventar der Bildwerke 1916-1990, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=251167, consulté en ligne le 31.07.2022.

Dürrenmatt. Cherchant à le faire dialoguer avec de nombreux autres artistes, tant ceux cités par Dürrenmatt lui-même que d'autres ayant travaillé sur le même sujet[49], cet article est plus un essai qu'une étude scientifique.

En 2014, celui de Beate Schlichenmaier étudie les similitudes de l'œuvre d'art totale entre Dürrenmatt et Armand Schulthess, ce dernier appartenant à la catégorie de l'art brut[50]. L'article présente l'avantage d'aborder l'œuvre d'art totale chez Dürrenmatt, ce qui est une nouveauté, mais n'a pas le temps de l'étudier en profondeur.

La même année, Pierre Bühler et nous-même avons esquissé une étude sur les sujets religieux, cherchant à en souligner la caractéristique récurrente et exploratoire, l'artiste développant indéfiniment les mêmes types de motifs[51]. Là, à nouveau, la concision de l'écriture ne permet pas d'approfondir le sujet.

En 2016, nous avons proposé un court article sur la pratique de la lithographie par Dürrenmatt, nous intéressant pour la première fois spécifiquement à une autre technique que le dessin habituellement thématisé[52]. Une analyse des sujets représentés manque dans cette étude.

Le mythe comme parabole a été étudié en 2018 par Régine Bonnefoit en analysant l'utilisation de la parabole chez Dürrenmatt et Kokoschka[53]. Son article analyse le rapport de Dürrenmatt aux concrets et remet l'artiste dans le contexte spécifique de la querelle des images dans la seconde partie du 20e siècle.

---

[49] ZWEIFEL Stefan, STEINER Juri, « Minotauromachies. Dans le labyrinthe de Dürrenmatt, sur le fil de la passion », in : ZWEIFEL Stefan *et al.* (éd.), *Balades avec le Minotaure*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2013, pp. 20-34.

[50] SCHLICHENMAIER Beate, « 'De quelques tentatives de maîtriser le monde'. Aspects de l'œuvre d'art totale chez Armand Schulthess et Friedrich Dürrenmatt », in : PERRET SGUALDO Janine *et al.* (éd.), *Le labyrinthe poétique d'Armand Schulthess*, Bellinzona/Neuchâtel : Sottoscala/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2014, pp. 42-52.

[51] BÜHLER Pierre, MINDER Myriam, « Friedrich Dürrenmatt : explorer les potentialités dramaturgiques des motifs religieux », in : PERRET SGUALDO Janine (éd.), *The hidden world. Jim Shaw didactic art collection, with Jean-Frédéric Schnyder & Friedrich Dürrenmatt*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2014, pp. 14-27.

[52] MINDER Myriam (2), « Variations sur la pierre. Une approche des explorations lithographiques de Friedrich Dürrenmatt », in : BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Ionesco-Dürrenmatt. Explorations lithographiques. Lithografische Werke*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 13), 2016, pp. 29-60.

[53] BONNEFOIT Régine, « Kokoschka – Dürrenmatt. Der Mythos als Gleichnis », in : BETSCHART Madeleine, BONNEFOIT Régine (éd.), *Kokoschka-Dürrenmatt. Le mythe comme parabole. Der Mythos als Gleichnis*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson *et al.*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 20), 2018, pp. 15-26.

La caricature de Dürrenmatt est jusqu'à présent le champ de recherche le plus exploré de l'œuvre peint. Étudiée pour la première fois en 2004 par Peter Rusterholz, ce dernier en soulignait alors l'absence totale dans la littérature secondaire[54]. Il y associe la notion de paradoxe apparent pour les considérer comme des fonctionnements fondamentaux de la création de Dürrenmatt. En effet, face au paradoxe, face à ce qui est contraire à ce qui est attendu, le sujet est amené à réagir par lui-même, un principe hérité du philosophe Søren Kierkegaard. La caricature dans ses diverses formes est un sujet approfondi dans le cadre de l'histoire de l'art dans plusieurs articles de Régine Bonnefoit[55] et par d'autres auteurs comme Pierre Bühler[56] et Philippe Kaenel[57] entre 2020 et 2022.

Nous signalons qu'une thèse de doctorat ciblant l'œuvre peint de Dürrenmatt est en cours[58].

L'étude de l'œuvre peint dans ses particularités intrinsèques comme son processus créatif, ses sujets, ses techniques et matériaux, mais également son inscription plus large au sein de l'histoire de l'art fait désormais l'objet d'un chapitre dans l'ouvrage de référence sur Dürrenmatt intitulé *Dürrenmatt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*[59]. Synthétique, il présente l'avantage de donner une vision globale. L'article n'analyse

---

[54] RUSTERHOLZ Peter, « Paradox und Karikatur als Grundformen der Darstellung des Dichter-Malers Dürrenmatt », in : HERWIG Henriette, AUST Robin-M., *Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts,* Baden-Baden : Ergon, 2017, pp. 137-164.

[55] BONNEFOIT Régine, « '[…] j'ai un plaisir fou à commettre des insanités avec mon crayon' – Friedrich Dürrenmatt caricaturiste », in : BETSCHART Madeleine *et al.*, *Friedrich Dürrenmatt. Caricatures. Karikaturen*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 24), 2020, pp. 51-70. BONNEFOIT Régine (1), « 'Die Karikatur ist eine Waffe des menschlichen Geistes'. Friedrich Dürrenmatt als Karikaturist », in : HÜSSY Annelies, EGLI Barbara (éd.), *Kosmos Dürrenmatt. Eine Annäherung an den Denker, Dichter und Maler*, Berne : Berner Zeitschrift für Geschichte, cahier 3, 2021, pp. 128-143. BONNEFOIT Régine, « La Suisse en caricatures. Déconstruction et satire des mythes suisses », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 3, 2022, pp. 195-208.

[56] BÜHLER Pierre, « L'humour, perspective fondamentale pour les caricatures de Dürrenmatt », in : BETSCHART Madeleine *et al.*, *Friedrich Dürrenmatt. Caricatures. Karikaturen*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (collection « Cahier », n° 24), 2020, pp. 83-94.

[57] KAENEL Philippe, « Friedrich Dürrenmatt, la caricature et la Guerre froide : un engagement ludique », in : BETSCHART Madeleine, BONNEFOIT Régine (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Caricatures. Karikaturen*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 24), 2020, pp. 105-118.

[58] La doctorante Nicola Kuhrt, qui avait rédigé un mémoire sur le lien aux arts visuels (KUHRT 2000, document non publié), écrit en ce moment cette thèse intitulée *Critique génétique der « Physiker » von Friedrich Dürrenmatt* ; elle est dirigée par le Prof. Max Bergengruen et inscrite à l'Université de Würzburg.

[59] BONNEFOIT Régine, MINDER Myriam, « Bildnerisches Werk », in : WEBER Ulrich *et al.* (éd.), *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk - Wirkung*, Berlin : J. B. Metzler, 2020, pp. 223-239.

cependant pas la posture de l'artiste face à son propre œuvre peint, ni ne place l'œuvre peint dans son évolution.

Autoportraits

La posture de Dürrenmatt selon laquelle il aurait choisi l'écriture et renoncé à la peinture est présentée par Peter Rüedi en 1994 sur la base non pas de l'autobiographie de l'artiste, mais d'une lettre adressée à son père[60]. S'il souligne le paradoxe du discours, la question de l'identité de Dürrenmatt en tant que peintre est discutée par Monika Schmitz-Emans dans l'article déjà évoqué. Analysant l'autoportrait dessiné en dramaturge (Ill. D 48), Schmitz-Emans pose l'hypothèse fort intéressante que Dürrenmatt n'aurait pas réellement choisi entre l'écriture et la peinture, contrairement à l'affirmation communiquée à ses parents et la répétition du choix de l'écriture dans son autobiographie[61]. Elle amène ainsi à poser la question de la posture à travers l'autoportrait.

La représentation de l'identité sous forme d'autoportraits est abordée lors d'un séminaire de recherche mené à la Technische Universität Dortmund. Intitulé « (Selbst-)Porträts von Friedrich Dürrenmatt in Text und Bild » il est mené sous la direction de Martin Stingelin avec notre collaboration en 2015-2016 et établit un dialogue entre recherche en histoire de l'art et en littérature.

Nous proposons une étude des types d'autoportraits de Dürrenmatt en 2015, afin d'en démontrer la variété de formes et de présenter les différentes identités auxquelles Dürrenmatt s'associe. Ce jeu des identités est cependant considéré de manière générale, sa composante évolutive n'étant pas étudiée[62]. La question de la posture dans l'autoportrait continue de nous intéresser. Nous étudions certaines des autoreprésentations de l'artiste en lien avec la théorie du mythe de ce dernier[63].

---

[60] RÜEDI 1994, p. 18.
[61] SCHMITZ-EMANS 2004, pp. 11-44.
[62] MINDER Myriam (1), « Ein Porträt des Malers Dürrenmatt. Selbstporträts und Identitäten », in : *Friedrich Dürrenmatt. Rezeption im Lichte der Interdisziplinarität*, actes du colloque international *Friedrich Dürrenmatt Rezeption im 21. Jahrhundert. Eine internationale Tagung anlässlich des 25. Todesjahres des Dramatikers*, Jassy, 23-25 novembre 2015, textes réunis par Dragos Carasevici et Alexandra Chiriac, Jassy/Constance : Editura Universitatii Alexandru Ioan Cuza/Hartung-Gorre Verlag, 2016, pp. 129-142.
[63] MINDER Myriam, « L'autoreprésentation de Dürrenmatt en personnages mythologiques. Une actualisation des mythes », in : BETSCHART Madeleine, BONNEFOIT Régine (éd.), *Kokoschka-Dürrenmatt. Le mythe comme parabole. Der Mythos als Gleichnis*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier »), n° 20, 2018, pp. 47-55.

Analysant une autre forme d'autoreprésentation, nous interprétons une série d'autoportraits dans laquelle les multiples personnages correspondent à plusieurs autoreprésentations simultanées[64]. Ces recherches restent parcellaires, sans remises dans le contexte de l'œuvre peint de Dürrenmatt ni dans l'évolution de ce dernier.

Œuvre littéraire et arts visuels

S'il est un domaine sur lequel la littérature reste peu développée, c'est sur le lien entre l'œuvre peint de Dürrenmatt et les arts visuels. Sur la base des indications de Dürrenmatt lui-même, des recherches de filiations visuelles tirées de l'histoire de l'art se développent progressivement. Une vision d'ensemble manque encore.

La présence et l'utilisation des arts visuels sont attestées dans la littérature de Dürrenmatt comme en témoigne l'article du *Handbuch der Kunstzitate*[65]. Consacré à la présence des arts visuels dans la littérature de Dürrenmatt, il en montre l'étendue et la diversité des références. Se basant sur quelques articles de littérature secondaire et sur l'œuvre littéraire en lui-même, l'article met en évidence un vaste champ d'étude encore non exploité.

Comme le montre la littérature secondaire mentionnée dans l'article du *Handbuch der Kunstzitate,* la recherche sur la présence et l'utilisation des arts visuels dans la littérature de Dürrenmatt commence dans les années 1990. Un article de 1993 s'intéresse particulièrement au sujet spécifique du marché de l'art[66]. On y trouve le concept de « faux » dans l'art. Ces rapports aux arts visuels sont peu nombreux et établis uniquement sur la base de textes de Dürrenmatt. C'est donc bien l'œuvre littéraire et non l'œuvre peint qui est pris comme objet d'étude.

Dans les articles que nous avons mentionnés plus haut et qui placent l'œuvre peint comme objet d'étude, le rapport aux arts visuels est parfois évoqué, mais toujours de

---

[64] MINDER Myriam, « Les *alter ego* anthropomorphes de Friedrich Dürrenmatt. La caricature dans la série *Le rhinocéros écrit à la tigresse* (1983-1990) », in : BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Caricatures. Karikaturen*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 24), 2020, pp. 131-142.

[65] RAUCHENBACHER Marina, « Friedrich Dürrenmatt », in : FLIEDL Konstanze *et al.* (éd.), *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, Berlin/Boston : Walter de Gruyter GmbH & Co, vol. 1, 2011, pp. IX-XIV, pp. 161-166.

[66] Voir : ISELE Klaus von, « Friedrich Dürrenmatt, die Kunst und das Liechtensteinische », in : *Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Ausgewählte graphische Arbeiten 1978-1990*, catalogue d'exposition, Schaan, Galerie Theater am Kirchplatz, 15 septembre-22 octobre 1993, sous la direction de Mechthild Weiss-Raichle, Schaan : Galerie Theater am Kirchplatz, 1993, pp. 7-10.

manière relativement limitée à un artiste, à une série d'artistes ou à un thème en particulier. Une lecture plus transversale n'a pas vraiment été menée. Finalement, la très riche biographie de Dürrenmatt parue en 2020 apporte de nouveaux éléments permettant d'éclairer le lien de l'artiste-écrivain aux arts visuels[67]. Cette publication intègre les repères visuels de Dürrenmatt, tout en ne les ciblant pas comme objet d'étude principal.

L'état de la recherche nous amène à constater un intérêt pour l'étude de la double vocation de Dürrenmatt. Considérer l'œuvre peint comme objet d'étude premier est développé depuis 2012, mais reste fragmentaire, comme l'étude des autoportraits et de la manière dont l'artiste se présente. Finalement, le lien entre l'œuvre peint et les arts visuels reste un champ à explorer. Nous souhaitons donc approfondir cette thématique et ouvrir le champ de la recherche sur l'œuvre peint de Dürrenmatt.

Choix méthodologiques

Comme nous l'avons mentionné, Dürrenmatt est souvent abordé à travers le prisme des écrivains-artistes. Bien que l'intermédialité désormais fréquente représente un angle d'approche cohérent par rapport à sa pratique, cette méthode de recherche n'est pas celle sur laquelle nous souhaitons axer notre analyse ; notre intérêt s'est dirigé sur Dürrenmatt dans son rapport au domaine des arts visuels. Dans ce travail, Dürrenmatt ne sera pas situé parmi d'autres artistes à double vocation. Nous abordons donc l'œuvre peint comme objet d'étude en soi, en le situant dans le domaine de l'histoire de l'art. Ce choix fondamental distingue notre approche des précédentes pour une étude de cette ampleur. Nous nous écartons volontairement de ce type d'approche pour nous concentrer principalement sur Dürrenmatt en tant qu'artiste graphique et peintre et analyser sa posture vis-à-vis des arts visuels[68].

Pour étudier le rapport de Dürrenmatt aux arts visuels, nous formulons des hypothèses sur ses connaissances et ses préférences. Pour cela, nous cherchons à identifier les références aux arts visuels en nous appuyant, dans un premier temps, sur des aspects biographiques. Ses connaissances en arts visuels se retrouvent aussi dans sa

[67] WEBER Ulrich, *Friedrich Dürrematt. Eine Biographie*, Zurich : Diogenes Verlag, 2020.
[68] Nous reprenons l'acception utilisée par le Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART) évoquée précédemment et qui réunit les artistes réalisant des œuvres visuelles, tels que les peintres, caricaturistes, dessinateurs, photographes, etc.

littérature, notamment dans la fiction. Ces présences sont intéressantes dans le sens où elles sont mises au service du récit.

Dürrenmatt s'exprime également de manière directe, tant sur son propre œuvre peint que sur les arts visuels de manière générale. Le texte de Dürrenmatt le plus cité en lien avec son œuvre peint est celui qu'il rédige en 1978 pour la première publication de ce dernier. *Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen*[69] est constamment utilisé pour citer sa posture – en tant que non peintre – et le lien qu'il entretient à son œuvre peint. Mais s'il contient de nombreuses et précieuses informations, ainsi que des anecdotes sur son propre œuvre, il esquisse aussi une vision sur les arts visuels de manière générale. Nous l'aborderons donc en miroir avec un autre texte, *Dramaturgie der Vorstellungskraft*, dans lequel il parle de la réception des arts visuels ainsi que de l'évolution de ces derniers entre le Moyen Âge et le 20e siècle.

La conception des arts visuels selon Dürrenmatt est aussi abordée de manière indirecte. C'est le cas dans la quinzaine de textes consacrés à des personnalités de ce domaine. Identifier ces textes nous ouvre tout d'abord le champ des connaissances de Dürrenmatt. Ces textes nous permettent en outre de dégager les préférences et les valeurs de l'auteur en matière d'arts visuels : que dit-il, qu'omet-il, comment se positionne-t-il en valorisant ou en écartant tel ou tel sujet ? Cela permet de préciser son discours. Notre objectif n'est pas de nous focaliser sur les artistes auxquels l'écrivain consacre ces rédactions, mais plutôt de questionner les choix faits par Dürrenmatt et, en particulier, le discours formulé à leur attention. Que dit Dürrenmatt de ces personnalités et comment se positionne-t-il vis-à-vis d'elles ? De notre point de vue, ces choix sont révélateurs du lien que Dürrenmatt entretient avec les arts visuels, car lorsqu'il parle des autres, il parle aussi de lui-même. Conscient de cela, il le formule d'ailleurs avec humour en 1975 dans l'introduction du texte qu'il consacre à l'artiste Hans Falk. En rédigeant un texte sur un artiste ou son art, il affirme écrire essentiellement à son propre sujet :

[69] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », pp. 201-216.

> « Wer gerne schildert, erzählt sich zuliebe, damit ist sein Schildern subjektiv gerechtfertigt ; die Schriftstellerei, falls sie über Bilder schreibt, braucht keine andere Rechtfertigung. »[70]

Ainsi, il considère ouvertement que les textes sur les arts visuels et les artistes sont superflus mais justifie leur existence par le plaisir de les rédiger[71]. Certes, le recours à l'affirmation littérale peut amener à en questionner la profondeur ; néanmoins nous estimons que l'artiste est conscient de se livrer. Ce qui nous importe est l'avis de Dürrenmatt sur ces sujets, sa compréhension et sa vision de ces derniers, qui reflètent une part de son lien aux arts visuels. Une partie de notre démarche consiste à interroger le discours de Dürrenmatt en le contournant. En effet, ce dernier a longuement parlé de son propre travail et a indiqué comment il devait être compris. Une sorte de « Dürrenmatt expliqué par Dürrenmatt ». C'est d'ailleurs un processus qu'il revendique pour ses *Stoffe* : « Ich weise darauf hin, auf welche Vorfälle und auf welche Eindrükke mein Leben zurückgeht. »[72] En contournant le discours de Dürrenmatt par Dürrenmatt, nous cherchons à sortir de cette auto-interprétation.

S'intéresser à ce que Dürrenmatt dit de lui ou dit de son œuvre est nécessaire. Cependant il est aussi crucial de saisir ce dont il ne parle pas[73]. Nous souhaitons questionner l'ambiguïté et les contradictions entre le discours de Dürrenmatt et ses actions pour mieux comprendre ce qu'il dit, sa façon de considérer son travail. Dürrenmatt est conscient de la portée de son propre discours et probablement aussi des silences. En témoigne une des collaboratrices impliquées dans la mise en scène d'une pièce qui se rappelle ceci :

> « […] le silence est le résultat des non-dits. Dans un entretien qu'il [Dürrenmatt] nous a accordé à Neuchâtel en août 1978, il précise : 'Souvent, une personne se caractérise plus par ce qu'elle ne dit pas que par ce qu'elle dit.' Et : 'au moment où toutes les cartes sont abattues, on peut faire de grandes jérémiades, mais on peut aussi se taire. Un acteur doit savoir ça.' »[74]

Si chaque source nécessite une approche critique spécifique, celles liées à Dürrenmatt requièrent une attention particulière. En effet, les documents de la main de Dürrenmatt

---

[70] DÜRRENMATT Friedrich, « Notizen zu Hans Falk », in : BILLETER Fritz (éd.), *Hans Falk*, Zurich : ABC, 1975, p. 9.
[71] DÜRRENMATT 1975, p. 9.
[72] s. n., « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Gazette. Die Zeitung für die Frau*, 1975 [?], pp. 76-77 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[73] L'auto-interprétation de l'artiste est toujours à analyser en tant que telle : THÜRLEMANN Felix, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Berne : Benteli, 1986.
[74] WALLISER-KLUNGE Marie-Pierre, *Dürrenmatt. La liberté de penser*, Gollion : Infolio éditions, 2021, pp. 25-26.

ont été donnés aux Archives littéraires suisses (ci-après « ALS »)[75] par l'artiste lui-même pour la plupart. Le responsable du Fonds Dürrenmatt, Ulrich Weber, souligne à ce sujet les précautions à prendre lors de la consultation des documents : « Fiktion und Realität haben hier die gleichen unscharfen Grenzen. »[76] Dürrenmatt s'en amuse d'ailleurs lorsqu'il écrit dans son propre agenda :

> « Teuflische Idee : Einer schreibt ein Tagebuch, alles erlogen, die unanständigsten Sachen, was er alles getrieben mit Frauen usw. Nach seinem Tod wird alles geglaubt. »[77]

Ainsi, connaître le discours de l'artiste est nécessaire, mais s'en contenter ne suffit pas, comme le souligne Oskar Bätschmann[78]. Les silences et les vides sont complétés par des dépouillements systématiques. Pour sortir du discours de l'artiste, nous avons cherché à diversifier les sources et à les questionner par le prisme de son rapport aux arts visuels. Nous avons dépouillé ses agendas, sa correspondance ou encore sa littérature, en nous mettant tout d'abord à la recherche de noms d'artistes ou d'autres personnes liées aux arts visuels, mais également de lieux, de concepts artistiques ou encore d'œuvres d'art[79]. À ces sources directement issues de la main de Dürrenmatt ou ayant transité par lui, nous avons ajouté les discours produits par d'autres locuteurs établissant par là une vue d'ensemble plus étendue. Ce dépouillement-ci, essentiellement basé sur des corpus d'articles de presse permet d'élargir le champ de recherche. L'apport de notre recherche est essentiellement d'avoir procédé au dépouillement de différentes sources à la recherche systématique de liens avec les arts visuels et avec l'œuvre peint.

Nous précisons encore que si le domaine des arts visuels peut comprendre des réalisations cinématographiques par exemple, nous n'abordons pas ces dernières

---

[75] Particulièrement les manuscrits, même si nous serons attentifs également aux autres types de documents, comme les documents épistolaires, les agendas, les interviews et récits autobiographiques. C'est d'ailleurs ce legs qui a provoqué la création des ALS à Berne en 1991. Voir Archives Littéraires Suisse (ALS), Histoire : dernier opus de Friedrich Dürrenmatt – un fonds pour les archives littéraires nationales, disponible à l'adresse URL : http://www.nb.admin.ch/sla/03142/03144/index.html?lang=fr, consulté en ligne le 23.12.2012.

[76] Friedrich Dürrenmatt cité dans WEBER Ulrich, « Dürrenmatts Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv », in : WEBER Ulrich, PLANTA Anna von (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, Berne/Zurich : Archives littéraires suisses/Kunsthaus Zürich, 1994, p. 309.

[77] Dürrenmatt cité dans : WEBER 1994, p. 309.

[78] BÄTSCHMANN 2003, pp. 207-208.

[79] Au vu de l'ampleur du corpus, nous avons choisi de nous focaliser sur les écrits publiés.

dans notre travail. Nous estimons qu'au vu de l'implication de Dürrenmatt dans ce champ-là, une étude en soi serait nécessaire.

Ainsi, notre objectif a été de réunir des sources pour croiser les informations. En abordant le sujet par une approche herméneutique, nous pouvons prendre en compte non seulement le discours de l'artiste, certes incontournable, mais en le mettant en dialogue avec d'autres sources jusqu'ici peu sollicitées et travaillées différemment.

En nous appuyant certes sur des éléments de la biographie d'artiste, notre étude se rapproche plutôt de l'analyse de la posture de ce dernier. Ce n'est pas tant la vie et l'œuvre du peintre Dürrenmatt qui nous occupent, mais des aspects de ces derniers dans leur rapport aux arts visuels. C'est la manière dont l'artiste se positionne vis-à-vis d'eux, la posture qu'il choisit de prendre. Usuel et commun, le terme « posture » a été théorisé notamment par Jérôme Meizoz pour parler de la construction de l'identité de l'auteur dans le champ littéraire. « La posture constitue l''identité littéraire' construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. »[80] Auto-mise en scène intrinsèquement liée à l'activité publique, il s'agit d'un rôle que l'auteur se forge et joue sur la scène littéraire. Pour établir une posture, un auteur puise dans un « matériau symbolique ancien, des mythologies », à savoir des références communément admises[81]. Acte de communication, d'affirmation, il choisit des valeurs ou des actions dans la biographie pour créer une « fable historique »[82]. En histoire de l'art, cette démarche se rapproche de la « légende de l'artiste », expression théorisée au début du 20e siècle par Ernst Kris et Otto Kurz[83]. Analysant les biographies d'artistes, Kris et Kurz ont mis en évidence des motifs-types traversant l'histoire de l'art et formant l'image de l'artiste encore aujourd'hui. Notre hypothèse est que Dürrenmatt n'échappe pas à ces motifs, qu'il les utilise pour construire mais également questionner son image de manière évolutive dans le temps. Si la posture est un acte de communication et d'affirmation public, nous interrogeons également dans le cas de Dürrenmatt une dimension réflexive dans l'analyse de certains de ses

[80] MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, p. 18.
[81] MEIZOZ 2007, p. 26.
[82] MEIZOZ 2007, p. 30.
[83] KRIS Ernst, KURZ Otto, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, trad. de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, nouvelle édition, Paris : Ed. Allia, 2010.

autoportraits : dans ce cadre, l'auteur se donne à voir non seulement à un public externe, mais également à lui-même.

Nous cherchons donc à établir le contexte non pas littéraire, mais celui des arts visuels dans lequel Dürrenmatt évolue et sur lequel il prend position. Cela nous permet d'analyser l'objet d'étude que nous avons choisi, à savoir l'œuvre graphique et peint de Dürrenmatt et de ses autoportraits en particulier. En cela, nous proposons de déplacer le centre de l'intérêt porté habituellement sur l'œuvre de Dürrenmatt en établissant l'œuvre peint comme objet d'étude en lui-même. Notre démarche sort de la majorité des recherches que nous avons consultées jusqu'ici et qui examinent l'œuvre littéraire, les relations de l'œuvre littéraire avec l'œuvre peint, ou encore les thèmes représentés par Dürrenmatt, tant à travers la littérature que dans son œuvre peint – comme les motifs mythologiques et bibliques par exemple. Notre travail se détache également des études entièrement biographiques par sa focale sur l'œuvre peint de l'artiste dans le contexte des arts visuels. Ce choix peut paraître subversif, car cela fait entrer Dürrenmatt dans le domaine des arts visuels, alors que lui-même l'a toujours refusé de son vivant. Il nous semble cependant essentiel de questionner ce rapport aux arts visuels. En effet, les images ne viennent pas de nulle part, elles apportent avec elles leurs propres références et procèdent à la construction du discours au sens large de Dürrenmatt. Par ailleurs, la question de la posture que Dürrenmatt revendique renvoie à un aspect qui nous est très contemporain : celui de l'auto-mise en scène. Interroger le discours verbal, dont nous avons des traces écrites, amène à questionner celui qui est formulé directement dans l'œuvre peint. Cette démarche place l'œuvre peint comme objet d'étude en soi. En effet, que peut-on voir et comprendre de son rapport à son identité, à lui-même, dans son œuvre peint ? Le premier dessin publié de Dürrenmatt est un autoportrait (Ill. D 76)[84]. Placés sur une charrette à moteur, deux personnages se font face. L'un d'eux, minuscule et défini par une annotation à la plume comme « Sekretär », est assis devant une machine à écrire, se tenant au service de son formidable vis-à-vis six fois plus haut que lui : un imposant Dürrenmatt. La disproportion entre les deux personnages implique un rapport de force caricatural : Dürrenmatt, les bras croisés et au ventre énorme, semble tout puissant et dicter son discours à son interlocuteur. Se représente-t-il comme écrivain ? C'est

[84] Publié dans NOLL Hans, « Fritz Dürrenmatt. Ein Porträt », in : *Basler Studentenschaft*, Cahier 6, mai 1948, p. 128 (source : archives CDN).

possible, car le dessin est daté de l'année où il affirme vouloir le devenir[85]. Et pourtant, on peut interroger cette identité, car ce n'est pas le Dürrenmatt de l'image qui écrit, amenant une ambiguïté dans le message. Les autoportraits de Dürrenmatt sont récurrents dans l'œuvre peint et produisent un discours en eux-mêmes. À travers la présence répétée chez Dürrenmatt de ce genre traditionnel en histoire de l'art, nous interrogeons la – les – identités de l'auteur-artiste, et par là même les raisons de l'existence de l'œuvre peint.

Dans ce travail, nous utilisons le terme « artiste » pour qualifier Dürrenmatt. Cet usage n'exclut pas celui d'« auteur » auquel nous recourons également périodiquement, principalement lorsque nous évoquons son œuvre littéraire. Ce travail s'inscrivant dans le champ de l'histoire de l'art, nous privilégions cependant le terme « artiste » pour son lien commun à « artiste peintre » ou simplement à artiste comme créateur œuvrant dans le domaine des arts visuels. Même si la tension relative à l'identité d'artiste peintre est thématisée par Dürrenmatt lui-même, ce parti pris nous semble cohérent dans le cadre de cette thèse et par rapport à son activité graphique et peinte.

Sources : potentialités et limites

L'œuvre peint

Le CDN recense et documente la majeure partie de l'œuvre peint – estimé à environ 1'800 œuvres toutes catégories confondues[86]. Cet inventaire comprend non seulement les œuvres appartenant au CDN, mais également celles en mains de propriétaires privés, et offre ainsi une vision d'ensemble de l'œuvre peint. À quelques exceptions près, cet inventaire est mis en ligne par la Bibliothèque nationale suisse[87]. Le CDN possède plus de la moitié des œuvres de Dürrenmatt. En effet, la majorité des œuvres de Dürrenmatt sont restées la propriété de l'artiste et ont été léguées au CDN. Lors de son long travail d'inventorisation, l'institution a entrepris une large prospection auprès des potentiels propriétaires privés afin de répertorier un maximum d'œuvres et de collecter de précieuses informations. L'inventaire est considéré comme non

[85] PLANTA Anna von *et al.* (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Sein Leben in Bildern*, Zurich : Diogenes Verlag, 2011, pp. 74-75.
[86] Estimation transmise par le CDN en 2014.
[87] Inventar der Bildwerke 1916-1990, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=251167, consulté en ligne le 31.07.2022. Chaque objet est identifié par un numéro d'inventaire unique.

exhaustif mais très complet. Il reste ouvert, car la mission du CDN est notamment de poursuivre son enrichissement. En effet, de nouvelles œuvres encore inconnues apparaissent de temps à autre. À titre d'exemple récent, mentionnons l'une d'entre elles, publiée dans la presse en 2021. Elle est tirée du livre d'or du restaurateur chez qui Dürrenmatt et sa seconde femme ont fêté leur mariage en 1984 (Ill. D 2)[88]. Une autre, récemment découverte par les ALS, est la gouache *Amazone* reproduite dans un article de presse en 1981 (Ill. D 3)[89]. Nous remarquons encore que certains dessins semblent rester inaccessibles. Connaissant les nombreuses réalisations de Dürrenmatt dans le livre d'or de Hans Liechti (1924-2009), un de ses restaurateurs préférés, nous avons contacté la Kronenhalle à Zurich, un autre restaurant fréquenté par Dürrenmatt. Il nous a été répondu que les livres d'or de cet établissement ne sont mis à disposition ni du public, ni de la recherche[90].

L'inventaire est une source fondamentale pour la vue d'ensemble de l'œuvre peint. Outre le fait qu'il reste non exhaustif, ses limites se trouvent, comme dans de nombreux inventaires, dans l'absence de certaines datations. L'attribution des titres est en principe précisée : il est permis de penser que Dürrenmatt a validé ceux des œuvres qui ont été publiées de son vivant, de même lorsque le titre est indiqué directement sur l'objet. Pour les autres, les titres sont normalement indiqués entre crochets[91].

L'inventaire a été consulté de manière générale durant tout notre travail ; il a été dépouillé systématiquement pour le chapitre sur les autoportraits. En complément à cet inventaire en ligne, nous avons pu bénéficier des données sous forme de fichiers Excel et de reproductions des images, transmises par le CDN en 2014 afin de faciliter le travail de recherche.

<u>Les bibliothèques de Dürrenmatt</u>

[88] Dessin publié dans : STUDER Lotti, « Ein gezeichnetes Nashorn und die passenden Gläser », in : *Bieler Tagblatt*, 12.01.2021, p. 2.
[89] Gouache publiée dans : s. n., « Weltschau eines genialen Einzelgängers. Bilder von Friedrich Dürrenmatt », in : *Penthouse. Das internationale Magazin für Männer*, novembre 1981, p. 88 (source : ALS).
[90] E-mail de Marius Casanova, Geschäftsführer de la Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung, à Myriam Minder, 9.08.2019 (document non publié).
[91] Information transmise par Ulrich Weber en 2023.

Nous nous sommes penchée sur les ouvrages relatifs aux arts visuels dans les bibliothèques de Dürrenmatt, réparties dans ses deux maisons de Neuchâtel. Ces lieux sont répartis comme suit selon la dénomination retenue pour le catalogage : dans la première maison achetée par Dürrenmatt se trouve la « Wohnzimmer Bibliothek »[92], celle qui est devenue l'espace de la bibliothèque par excellence. Dans la seconde maison se trouvaient deux autres bibliothèques : l'une d'elles lui permettait d'avoir des livres à disposition dans son bureau et contenait essentiellement des ouvrages de référence (« Handbibliothek um den Schreibtisch »)[93] ; la dernière se trouvait dans sa chambre à coucher (« Bibliothek im Schlafzimmer »)[94], elle correspondait aux dernières années de sa vie et contenait plutôt des ouvrages de science naturelle et de philosophie mais également plusieurs ouvrages d'art[95].

Selon l'inventaire en ligne désormais complet[96], lorsqu'une recherche est lancée sur la base de la classification décimale de Dewey pour les numéros 700-709 « Künste und Unterhaltung », 730-739 « Bildhauerkunst, Keramik, Metallkunst », 740-749 « Grafik, angewandte Kunst », 750-759 « Malerei », 760-769 « Graphik », on obtient environ 750 ouvrages sur ces sujets[97]. La bibliothèque comprenant approximativement 8'000 publications[98], la proportion de livres sur les arts visuels représente donc un peu moins d'un dixième.

---

[92] La cote des livres de cette bibliothèque débute par : SLA-FD-D-01-WZ. Dans ce travail, lorsqu'un ouvrage provenant des bibliothèques de Dürrenmatt est cité uniquement pour mentionner son existence, sa référence n'est pas reportée dans la bibliographie générale ; elle est simplement indiquée par son numéro d'inventaire. Pour retrouver l'ouvrage en ligne, le numéro d'inventaire, commençant par SLA-FD-D-01-[suivi par un acronyme : HB, SZ, WZ ou encore GZ, puis par deux *numerus currens*], est à inscrire dans le champ de recherche « Signatur » sur le site de la Base de données des archives de la Bibliothèque nationale suisse, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/feldsuche.aspx, consulté en ligne le 28.07.2022.

[93] La cote des livres de cette bibliothèque débute par : SLA-FD-D-01-HB.

[94] La cote des livres de cette bibliothèque débute par : SLA-FD-D-01-SZ.

[95] Pour cette évaluation des trois bibliothèques, voir : WEBER Ulrich, « Friedrich Dürrenmatt und seine Bibliothek », in : RUCH Ursula (éd.), *Autorenbibliotheken. Bibliothèques d'auteurs. Biblioteche d'autore. Bibliotecas d'autur*, Berne/Genève : Archives littéraires suisses/Slatkine (coll. « Quarto : revue des Archives littéraires suisses », n° 30/31), 2010, p. 111. Un quatrième lieu est référencé dans le catalogage en ligne. Il correspond à la « Gästezimmerbibliothek ». La cote des livres de cette bibliothèque débute par : SLA-FD-D-01-GZ.

[96] Bibliothèque Dürrenmatt, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/archivplansuche.aspx?ID=164301, consulté en ligne le 31.07.2022.

[97] Détail du nombre de notices recensées par descripteur : 700-709 « Künste und Unterhaltung » : 236 ; 730-739 « Bildhauerkunst, Keramik, Metallkunst » : 31 ; 740-749 « Grafik, angewandte Kunst » : 331 ; 750-759 « Malerei » : 139 ; 760-769 « Graphik » : 17.

[98] WEBER 2010, p. 111.

La plus grande partie d'entre eux se trouve dans ladite « Wohnzimmerbibliothek ». Dans cette pièce, il est facile d'identifier quatre rayonnages où ce type d'ouvrages est rassemblé. Les livres d'arts visuels contenant de nombreuses reproductions d'images, il s'agit souvent de grands formats qui sont regroupés pour des raisons pratiques de dimensions et de poids. On trouve donc essentiellement des ouvrages sur la peinture et la gravure sur les deux rayonnages du bas au milieu du mur sud de la bibliothèque[99]. Toujours sur ce même mur, à l'extrémité droite, se situent deux rayonnages contenant surtout des ouvrages de caricatures. Des ouvrages sur les arts visuels sont encore réunis sur ce mur sud, à l'extrémité gauche cette fois, tandis que le reste est disséminé dans la bibliothèque. Parmi ces derniers, on trouve notamment des livres pour bibliophiles dans les rayonnages jouxtant directement les deux portes d'entrée de la pièce, dont deux ouvrages d'un artiste surréaliste, Max Ernst *Une semaine de bonté*[100] ou encore *La femme à 100 têtes*[101].

La bibliothèque d'un auteur fonctionne souvent comme « identification mimétique »[102]. En effet, il est d'usage de représenter un homme de lettres dans une bibliothèque : « En miroir, il rassemble en lui tous les auteurs de ces livres parmi lesquels les siens sont ou seront un jour. »[103] Si cette citation concerne « journaliste, académicien, éditeur », elle fait écho à une des utilisations que Dürrenmatt a de sa bibliothèque, car il y reçoit des journalistes[104]. La bibliothèque d'un artiste est, quant à elle, récemment considérée par la recherche comme présentant de l'intérêt[105]. En effet, désormais établie comme une source, elle permet d'être croisée avec les autres sources visuelles et textuelles :

---

[99] Cotes SLA-FD-D-01-WZ-B-06/01 à SLA-FD-D-01-WZ-B-06/49, et SLA-FD-D-01-WZ-A-06/01 à SLA-FD-D-01-WZ-A-06/49.
[100] ERNST Max, *Une semaine de bonté. Die weisse Woche. Ein Bilderbuch von Güte, Liebe und Menschlichkeit*, Berlin : Gerhardt, 1963. Cote : SLA-FD-D-01-WZ-J-01/02. Lorsque nous citons un ouvrage de la bibliothèque de Dürrenmatt, il est considéré comme une source et non comme un ouvrage de la littérature secondaire.
[101] ERNST Max, *La Femme à 100 têtes*, Berlin : Gerhardt, 1962. Cote : SLA-FD-D-01-WZ-J-01/03.
[102] LEVAILLANT Françoise, « Les bibliothèques d'artistes et la culture de l'imprimé », in : LEVAILLANT Françoise *et al.* (éd.), *Les bibliothèques d'artistes. XX^e – XXI^e siècles*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 15.
[103] LEVAILLANT 2010, p. 16.
[104] WEBER 2010, p. 111. Par exemple, il reçoit dans sa bibliothèque les journalistes Eric Wagner et Sandro Briner de l'émission *Hôtel*. Disponible à l'adresse URL : http://www.rts.ch/archives/tv/culture/hotel/3467847-face-aux-critiques.html, consulté en ligne le 27.07.2012.
[105] LEVAILLANT 2010, p. 11.

> « Une source livresque permet en effet d'identifier, de dater et d'expliciter un thème ou un motif, selon la méthode iconographique courante qui croise les indications textuelles et les comparaisons visuelles. Elle permet aussi de démontrer une 'filiation', intellectuelle ou technique, et d'inscrire enfin telle ou telle œuvre dans un environnement socio-culturel en suivant une méthode iconologique frappée au sceau de l'érudition panofskyenne sans compter que les livres sont souvent des réserves d'images en tout genre ; parmi eux, notamment, les albums lus ou regardés dans l'enfance et l'adolescence, dont deux ou trois titres suffisent à restituer un imaginaire en acte dans le processus artistique. »[106]

Selon le biographe Ulrich Weber, Dürrenmatt utilise sa bibliothèque comme outil de travail. Si cette source présente un grand potentiel, elle présente aussi des limites. Parmi celles-ci se trouve souvent l'impossibilité de savoir si le propriétaire de la bibliothèque a effectivement ouvert et lu l'ouvrage. Les critères considérés comme fiables pour supposer l'ouverture d'un livre est la citation des références dans d'autres sources et la présence d'annotations dans les livres eux-mêmes[107]. L'étude de la bibliothèque d'un écrivain est cependant encore plus délicate, car si tous les livres ne sont pas forcément acquis par le propriétaire, il est courant que les écrivains reçoivent de nombreux livres en cadeau[108]. La présence d'un livre dans la bibliothèque est donc à évaluer au cas par cas. Dans les ouvrages liés aux arts visuels, les annotations de la main de Dürrenmatt sont quasiment absentes. Il lui arrive de noter son nom, un indice considéré par son biographe comme un signe qu'il aurait effectivement lu le livre. Nous pouvons citer le livre rédigé par Willy Rotzler et intitulé *Konstruktive Konzepte. Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*[109]. Cet ouvrage contient le nom autographe de Dürrenmatt sur la première page. Et en effet, en croisant les sources, on constate que Dürrenmatt en tire une citation dans un de ses propres textes[110]. D'autres ne contiennent que son nom, sans qu'il soit possible de croiser des sources, comme par exemple un ouvrage sur le peintre Raphaël[111], un

---

[106] LEVAILLANT 2010, p. 12.
[107] LEVAILLANT 2010, p. 13.
[108] FERRER Daniel, « Bibliothèques réelles et bibliothèques virtuelles », in : RUCH Ursula (éd.), *Autorenbibliotheken. Bibliothèques d'auteurs. Biblioteche d'autore. Bibliotecas d'autur*, Berne/Genève : Archives littéraires suisses/Slatkine (coll. « Quarto : revue des Archives littéraires suisses », n° 30/31), 2010, p. 16.
[109] SLA-FD-D-01-WZ-A-06/26.
[110] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 104.
[111] ZERNER Henri, DE VECCHI Pierluigi, *Tout l'œuvre peint de Raphaël,* Paris : Flammarion, 1969. SLA-FD-D-01-WZ-B-06/13.

autre sur Dürer[112] ou encore deux livres sur l'art byzantin[113]. La consultation de cette source a été précieuse pour l'étude des textes que Dürrenmatt a rédigés sur des artistes.

Agendas de Dürrenmatt

Conservés aux ALS, les agendas concernent les années 1947-1948, 1950 (l'année 1951 est partiellement insérée dans l'agenda de 1950), 1953-1961 et 1963-1989[114]. Les renseignements qui s'y trouvent sont essentiellement d'ordre factuel : Dürrenmatt y insère les noms des personnes qu'il rencontre, les lieux où il se déplace, et parfois d'autres types de renseignements. Les inscriptions sont donc souvent sibyllines. Le fait qu'un mot ou qu'un nom soit inscrit seul laisse une grande part à l'interprétation[115]. Des recherches complémentaires et des croisements de sources sont nécessaires pour éclairer l'inscription et lui donner un sens. S'ajoute à cela la difficulté de lecture due à un respect très lâche des règles de grammaire et d'orthographe[116].

Nous avons procédé au dépouillement systématique de ces agendas en cherchant plusieurs informations : les lieux où il indique se rendre, les patronymes et toutes les mentions pouvant être mises en lien avec les arts visuels, comme des visites d'expositions et des remarques sur sa propre production de peintures et dessins, par exemple. Cette recherche nous a été précieuse pour retrouver un texte que Dürrenmatt a rédigé sur Eric Fischer, un texte absent des œuvres complètes de Dürrenmatt éditées par Diogenes et de toutes les autres publications. L'agenda de 1977 indique son nom à plusieurs reprises, indiquant la rédaction d'une préface au sujet de l'artiste, et qu'il assiste au vernissage de ce dernier[117]. Cet indice nous a permis de trouver cette publication. Dans les agendas, il est rarement question de l'œuvre peint directement. Néanmoins, il est possible de trouver des informations intéressantes

[112] KNAPPE Karl-Adolf, *Dürer. Das graphische Werk*, Vienne/Munich : Verlag von Anton Schroll, 1964. SLA-FD-D-01-WZ-B-06/07.
[113] GRABAR André, *La peinture byzantine*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira (coll. Les grands siècles de la peinture), 1953. SLA-FD-D-01-WZ-B-06/10. RICE David Talbot, *Kunst aus Byzanz*, Munich : Hirmer Verlag, 1959. SLA-FD-D-01-WZ-B-06/14.
[114] Les agendas jusqu'en 1947 et ceux de 1949, 1951-1952 et 1962 manquent dans la succession de Friedrich Dürrenmatt. Voir ALS, SLA-FD-C-1 Agenden.
[115] Voir pour cela le cas du nom « Kokoschka » dans : BONNEFOIT 2018, p. 27.
[116] Voir pour cela : WEBER 2020, p. 60. Les variations orthographiques peuvent aussi concerner les patronymes, par exemple celui de son éditeur Daniel Keel dont on trouve aussi le nom écrit « Kehl », le 17.11.1978. ALS, SLA-FD-C-1-Agenden 1978.
[117] Les dates lors desquelles le nom de Fischer est référencé en 1977 sont les suivantes : 26.01, 25.02, 26.02. ALS, SLA-FD-C-1-Agenden 1977.

comme la mention de la réalisation d'un dessin en 1951, publié la même année dans le journal *Die Woche*, et qui est probablement perdu, car il est absent de l'inventaire du CDN (Ill. D 4)[118]. On constate aussi par exemple la présence de références aux œuvres graphiques et peintes en 1978 que Dürrenmatt mentionne avant son exposition à la Galerie Daniel Keel ; ainsi, on comprend qu'il y porte un soin particulier à préparer l'événement[119].

La correspondance

La correspondance qui a été consultée est celle conservée aux ALS. Il s'agit essentiellement de lettres qui ont été envoyées à Dürrenmatt[120]. Elle fait l'objet de plusieurs mètres linéaires de boîtes d'archives. Le choix des lettres à consulter a été fait sur la base des patronymes identifiés par le croisement de nos sources. Ces documents nous ont été utiles essentiellement pour les textes que Dürrenmatt a rédigés sur les artistes, mais aussi sur des sujets divers et parfois fort peu connus, comme le soutien de Dürrenmatt à des initiatives politiques à travers son œuvre peint, ou le projet de rédaction d'un texte sur le peintre Arnold Böcklin, qui sont des éléments sur lesquels nous reviendrons.

Dossiers thématiques sur les expositions

Des dossiers thématiques sur les expositions sont conservés aux ALS et dans les archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. De la documentation sur les expositions se trouve aussi à l'Institut suisse pour l'étude de l'art et aux archives du Kunstverein de Saint-Gall, mais cette documentation ne fait pas l'objet de dossiers spécifiques.

Le dossier du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel concerne l'exposition organisée dans l'institution en 1985-1986[121]. Il contient des listes et des reproductions

[118] Œuvre mentionnée dans l'agenda le 18.07.1951 (ALS, SLA-FD-C-1-Agenden 1951) et publiée dans : DÜRRENMATT Friedrich, « Dem französischen Konsul in Teheran zu übersenden … Eine Geschichte von Friedrich Dürrenmatt », in : *Die Woche. Neue illustrierte Zeitung*, 27.08 – 2.09.1951, p. 22 (source : Bibliothèque nationale).
[119] Il s'agit des dates suivantes : les 8.04, 9.04, 10.04, 12.04 et 13.04.1978. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1978.
[120] Il s'agit tant des lettres provenant de dossiers individuels que de la correspondance générale. ALS, SLA-FD-B-2.
[121] Archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

photographiques des œuvres, de la correspondance remontant à 1981 témoignant déjà d'un premier projet d'exposition, mais également des sollicitations pour une itinérance de l'exposition réalisée, les documents d'organisation de prêt et de transport des œuvres, des brouillons de texte pour le catalogue, des renseignements sur les supports publicitaires ainsi que les cartes postales éditées pour l'exposition et l'affiche, le déroulement du vernissage et une abondante revue de presse.

Les archives de l'Institut suisse pour l'étude de l'art conservent deux types de dossiers[122]. L'un contient des documents relatifs aux expositions à partir de 1975, comme de nombreux articles de presse, les cartons d'invitation ou des listes d'œuvres ; l'autre dossier conserve de la documentation sur Dürrenmatt lui-même en tant qu'artiste, ainsi que le formulaire type envoyé par l'Institut aux artistes pour collecter des informations générales. Il s'agit du formulaire évoqué plus haut que Dürrenmatt a refusé de remplir en 1990.

Les archives de la Ville de Saint-Gall qui conservent celles du Kunstverein n'ont préservé aucune correspondance directe avec Dürrenmatt. Les documents attestent cependant que des prêts ont été consentis tant par Dürrenmatt lui-même que par Arche, son éditeur de l'époque[123].

Les dossiers thématiques des expositions conservés aux ALS concernent cinq expositions de Dürrenmatt. La première en 1976 à l'Hôtel du Rocher à Neuchâtel est documentée par de la correspondance, des articles de presse et l'invitation à la presse[124]. La seconde exposition a lieu à la Galerie Daniel Keel en 1978 ainsi que l'édition de l'ouvrage la même année[125]. On y trouve de la correspondance, notamment des demandes de précision des titres, une liste des œuvres reproduites dans la publication, des listes d'œuvres vendues, et le carton d'invitation. Dans le dossier de l'exposition organisée en 1978-1979 en soutien à l'initiative « Atomschutz »[126] sont conservés un programme d'activités, le prospectus de vente et de la correspondance. Le dossier de la Loeb Galerie en 1981[127] contient le carton d'invitation, la liste des

[122] SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt.
[123] E-mail de Céline Gaillard, Kunstmuseum / Kunstverein St.Gallen, à Myriam Minder, 9.05.2016 (document non publié).
[124] SLA, ALS-FD-D-10-d-01, Ausstellung Neuchâtel, Hôtel du Rocher, Hans Liechti, 3.-30.11.1976.
[125] SLA, ALS-FD-C-2-20, Ausstellung Daniel Keel 1978 et SLA, ALS-FD-C-2-40, Manuel Gasser Bilder und Zeichnungen.
[126] SLA, ALS-FD-C-2-41, Atomschutz-Initiative Ausstellung.
[127] SLA, ALS-FD-C-2-21, Ausstellung Loeb Galerie.

œuvres exposées, de la correspondance et même un plan de l'espace d'exposition à disposition. Les dossiers de la dernière et grande exposition monographique de Neuchâtel en 1985-1986[128] préservent les cartes postales éditées pour l'occasion, de la correspondance liée à l'organisation de l'exposition et du vernissage, ainsi que la mention de prêt d'œuvres à la Librairie Reymond de Neuchâtel. Ce dossier contient aussi le discours tenu par Dürrenmatt à l'organisation, une version en allemand et en français, légèrement différentes.

Articles de presse

Différentes archives ont collecté des articles de presse mentionnant l'œuvre peint de Dürrenmatt. Il s'agit des ALS[129], des archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel[130], des archives du Kunstverein de Saint-Gall[131], et des archives de l'Institut suisse pour l'étude de l'art[132]. Nous avons complété les documents trouvés dans ces archives par un dépouillement des archives historiques des quotidiens neuchâtelois *L'Express* et *L'Impartial* consultables en ligne[133], de quelques documents transmis directement par le CDN et par les rares trouvailles faites en lien avec le dépouillement d'autres sources (par exemple les agendas). La constitution de ce corpus est hybride : alors que le dépouillement de la presse neuchâteloise est systématique, celui de la presse au niveau national repose uniquement sur les articles réunis par les institutions conservatoires mentionnées. La matière ainsi réunie nous semble cependant suffisamment riche pour avoir un aperçu des expositions et également de la manière dont l'œuvre peint est perçu et diffusé. Au vu de l'utilisation que nous en avons faite, nous en avons réalisé une annexe en elle-même[134], séparant ce corpus de la littérature secondaire et distinguant ces références dans les notes de bas de page par la mention « (source : [référence de la source]) ».

---

[128] SLA, ALS-FD-C-2-22, Ausstellung Musée d'art et d'histoire Neuchâtel.
[129] Cote commençant par « SLA-FD-D » et « SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3 ».
[130] Archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.
[131] Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen.
[132] SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt.
[133] Archives historiques des quotidiens neuchâtelois *L'Express* et *L'Impartial* entre 1900 et 1990, disponibles à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/Olive/APA/SwissSNP_Fr/default.aspx#panel=home, consultées en ligne le 19.07.2022.
[134] Annexe 7.

Collection d'œuvres d'art de tiers

Dürrenmatt a été en possession d'œuvres d'art d'autres artistes. Parmi ces artistes, celui qui a intéressé la recherche jusqu'à présent est Varlin, une exposition ayant été consacrée aux deux hommes[135]. Le CDN conserve une collection d'œuvres d'art de tiers, cependant toutes les œuvres listées n'ont pas forcément été acquises par Dürrenmatt[136]. Les traces laissées pour traiter ce sujet restent partielles.

Textes et entretiens de Dürrenmatt publiés

Les sources étudiées comprennent les textes rédigés par Dürrenmatt sous la forme de leur édition complète par Diogenes, dont nous avons utilisé la version de 1998 pour notre travail[137]. Cette édition forme notre référence principale, car elle est la plus complète et offre une vision globale des écrits de Dürrenmatt[138]. À cette publication s'ajoutent d'autres textes rédigés par Dürrenmatt sur les personnalités des arts visuels ; publiés, ils n'ont pas été inclus dans l'édition de Diogenes. Les textes sur les arts visuels et ses personnalités, qui sont présents dans la publication de Diogenes de 1998, ont également été consultés dans leur première édition. Le colossal projet d'édition des manuscrits autobiographiques intitulés *Stoffe* a été mené à terme à la fin de notre travail. Nous l'utilisons donc de manière très parcellaire[139].

À ces textes de la main de Dürrenmatt s'ajoutent les entretiens qu'il a accordés à des journalistes ou des spécialistes littéraires. Il s'agit des *Gespräche*, publiés en quatre volumes en 1996 également par Diogenes[140]. Des entretiens complémentaires menés par Peter André Bloch ont été publiés plus récemment, ils ont également été pris en compte[141].

---

[135] WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin – Dürrenmatt horizontal*, Zurich/Berne : Verlag Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005.
[136] Cette liste est disponible en ligne avec la cote CDN-ND-1 – CDN-ND-64, Kunstsammlung nicht-dürrenmattscher Werke (Bestand), Bibliothèque nationale suisse (BNS), Centre Dürrenmatt Neuchâtel, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=684543, consulté en ligne le 31.07.2022.
[137] Il s'agit des *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, Zurich : Diogenes Verlag, 1998.
[138] Une nouvelle version des éditions complètes a été publiée à l'occasion du 100e anniversaire de la naissance de l'auteur. Elle n'offre cependant pas de transformation essentielle utile à notre travail.
[139] Publié en cinq volumes, nous avons utilisé le premier, référencé par le nom des deux directeurs de la publication : WEBER Ulrich, PROBST Rudolf, *Friedrich Dürrenmatt. Das Stoffe-Projekt. Zur Geschichte meiner Schriftstellerei. Manuskripte 1957-1981*, Zurich : Diogenes, vol. 1, 2021.
[140] Les entretiens sont référencés sous le nom de Dürrenmatt d'abord, puis du journaliste et se trouvent dans les sources primaires.
[141] Cet ouvrage est référencé sous le nom de Peter André Bloch, il se trouve dans la bibliographie secondaire et non dans les sources. BLOCH Peter André, *Friedrich Dürrenmatt – Visionen und*

Témoignages

Parmi les publications sur l'œuvre peint se trouvent des récits de témoins de la vie et de l'œuvre de Dürrenmatt. On pense notamment aux articles rédigés par Charlotte Kerr Dürrenmatt, la seconde femme de Dürrenmatt[142] ou ceux de Hans Liechti, un des amis proches de Dürrenmatt[143]. Ces textes sont intéressants, dans le sens où ils apportent des éclairages personnels et de précieuses informations documentaires.

Entretiens

Quelques entretiens semi-directifs et échanges par e-mail ont été menés avec des témoins dans le cadre de notre recherche. Nous avons rencontré Verena Dürrenmatt, la sœur de Dürrenmatt[144], Pia Giauque Andry[145] et Pierre A. Lachat[146]. Nous avons en outre pu échanger par e-mail avec Rudolf Jäggli, le propriétaire de l'Aktionsgalerie[147]. Ces entretiens ont été menés dans le cadre de cette thèse entre 2014 et 2022 ; les informations transmises sont précieuses et permettent d'étayer, jusqu'à les réorienter, certaines de nos hypothèses ; nous sommes également consciente que ces entretiens ont eu lieu longtemps après le décès de Dürrenmatt, ce qui nécessite une prudence dans l'interprétation des éléments.

Plan

Dès lors, nous sommes partie à la recherche des occurrences liées aux arts visuels autour de Dürrenmatt. Nous avons d'abord listé celles mentionnées par lui-même. Les réunir nous permet d'identifier des tendances et de les mettre en perspective. Cela

---

Experimente. Werkstattgespräche – Bilder – Analysen – Interpretationen, Göttingen : Wallstein Verlag (coll. « Dürrenmatt Studien », n° 2), 2017.

[142] Par exemple dans : KERR DÜRRENMATT Charlotte (1), « Bilder haben Geschichten », in : WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin – Dürrenmatt horizontal*, Zurich/Berne : Verlag Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005, pp. 135-141. KERR DÜRRENMATT Charlotte (2), « La vérité n'existe que si nous la laissons en paix », in : MELA Charles *et al. (*éd.), *Les mythes de Dürrenmatt. Dessins et manuscrits. Collection Charlotte Kerr Dürrenmatt*, [Milan] : Skira, 2005, pp. 27-34.

[143] LIECHTI Hans, « Von einem Zäziwiler an einen Konolfinger. Erinnerungen an meinen Freund Fritz », in : KÜNZI Katrin (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen. Tableaux et dessins*, Studen : Fondation Saner, 1996, pp. 9-24. LIECHTI Hans, « Meine Begegnungen mit Friedrich Dürrenmatt », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt*, Munich : Richard Boorberg Verlag (coll. « Text + Kritik »), 2003, pp. 151-160.

[144] Entretien avec Verena Dürrenmatt mené par Myriam Minder le 19.03.2014 (document non publié).

[145] Entretien avec Pia Giauque Andry mené par Myriam Minder le 4.03.2022 (document non publié).

[146] Deux entretiens avec Pierre A. Lachat menés par Myriam Minder les 27.04.2022 et 1.05.2022 (documents non publiés).

[147] Plusieurs échanges entre Myriam Minder et Rudolf Jäggli sur une durée allant du 17.09.2017 au 15.01.2018 (documents non publiés).

nous offre l'opportunité de proposer un premier aperçu de son « musée imaginaire » dans une perspective biographique, donc de ses références, de ses goûts et de l'étendue de ses connaissances. Il s'agit de l'analyse du contexte et du discours sur les connaissances et préférences de l'artiste.

Nous abordons ensuite la présence des arts visuels dans sa littérature en interrogeant les choix et le sens qui y sont donnés au sein de narrativités littéraires. La même démarche est ensuite appliquée à l'œuvre peint.

Nous poursuivons en nous intéressant aux textes rédigés par Dürrenmatt sur des sujets spécifiques aux arts visuels et qui concernent plus précisément des artistes, des œuvres d'art et des acteurs de ce milieu. Pour chaque texte, nous cherchons à interroger le contexte dans lequel émerge la rédaction, puis de voir comment Dürrenmatt s'approprie le sujet, révélant ainsi ses propres valeurs et son propre fonctionnement.

Nous terminons cette première partie en questionnant la collection d'œuvres d'art de tiers que Dürrenmatt a collectée, nous intéressant à nouveau à identifier ses préférences et le sens de ses choix.

Interroger le rapport de Dürrenmatt aux arts visuels nous permet ensuite de questionner son propre œuvre peint. La seconde partie de cette recherche met en dialogue le champ des arts visuels tel qu'il a été construit dans la première partie, et l'œuvre peint de Dürrenmatt. La focale est d'abord dirigée sur la pratique de ce dernier. Nous abordons les outils utilisés – quels matériaux et techniques, ses lieux de création, sa prédilection pour l'une ou l'autre technique – pour les mettre en contexte avec la création graphique et picturale au 20^{e} siècle. Ensuite, ce sont les processus créatifs qui nous interpellent, et sa prise de distance avec ceux des arts visuels qu'il connaît. Étudier les processus créatifs de cet œuvre, ses commanditaires, nous amène à interroger les raisons pour lesquelles Dürrenmatt peint, dessine, colle et gratte. Nous chercherons à étayer l'hypothèse selon laquelle elles sont nombreuses.

Après cette partie sur la création de l'œuvre peint, c'est la diffusion de ce dernier qui nous occupe. Nous nous sommes interrogée sur le passage du domaine privé à l'exposition publique : quand, dans quels contextes et par quels moyens ces images ont-elles été diffusées ? Quelle pouvait être la réception de cet œuvre durant le vivant de son auteur ? Cette connaissance est dépendante de différents facteurs que nous

avons tenté d'identifier, en nous questionnant sur l'impact que le discours de l'auteur peut avoir sur la réception de son œuvre.

Après avoir exploré les conditions de création de l'œuvre peint et sa réception, la dernière partie de notre travail se concentre sur l'autoportrait, un genre spécifique développé par Dürrenmatt dans son œuvre peint. L'œuvre peint est considéré comme une affaire privée par l'artiste. L'autoreprésentation et ses variations nous permettent de remettre l'artiste au centre de son œuvre, d'éclairer ce dernier dans sa relation à lui-même et au public.

1 DÜRRENMATT ET LES ARTS VISUELS

1.1 REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET VISUELS

« Und ich hatte einfach das Gefühl : Was ich da gemacht habe, gibt es nicht. »[148]

Par ces mots, Dürrenmatt exprimerait son sentiment d'isolement et d'unicité dans sa créativité tel qu'il le ressent dans ses années de formation. Une des interprétations de cette citation serait la suivante : ce que Dürrenmatt créerait serait unique en son genre[149]. Quelles étaient ses connaissances des arts visuels pour l'amener à exprimer cela ?

Dans son livre intitulé *Le Musée imaginaire*, André Malraux parle du musée comme un lieu de sélection des œuvres d'art de manière individuelle. Chacun aurait son propre musée imaginaire dans lequel les souvenirs d'œuvres d'art – qu'ils soient proches, car basés sur la contemplation immédiate d'œuvres originales ou de reproductions, ou lointains, car l'expérience devant l'œuvre est distante dans le temps – peupleraient notre mémoire. L'augmentation de la diffusion de reproductions d'œuvres d'art par rapport au 19e siècle fait dire à Malraux que toute personne a désormais la possibilité de relier différentes sources – qu'il s'agisse de musées, de livres, etc. – et que : « […] nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée. »[150] Le musée imaginaire est donc un lieu individuel dans lequel le souvenir réunit des œuvres provenant de différents lieux, et contemplées dans différents temps. Comme chacun d'entre nous, Dürrenmatt crée son propre musée imaginaire. Il est intéressant de se

---

[148] DÜRRENMATT Friedrich, ARNOLD Heinz Ludwig, « Lesen und Zeichnen », « Erzählen und Malen », « Malen und Schreiben : Theater », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, vol. 2, p. 122.

[149] La citation complète conserve une certaine ambiguïté. « Das ist eine viel spätere Geschichte. Ich hatte immer Schwierigkeiten in der Schule. Ich war ein Mensch ohne Gedächtnis, ich war ein Träumer und kam nie in der Schule nach ; ich war wie besessen, habe immer gezeichnet – und meine Eltern haben mir einfach versprochen : Wenn ich die Maturität mache, dann könne ich Maler werden. Und als ich die Maturität hatte, kam mein Zusammenbruch : im Grunde lachte alles über meine Malerei. Das war eine Zeit, da ganz Bern impressionistisch malte ; der Expressionismus existierte nicht. Klee war gar nicht anerkannt ! Und meine Mutter ging natürlich zu Kunstmalern wie Cuno Amiet, ein guter Maler, Impressionist, früher ein bisschen Expressionist – die lachten alle über meine Bilder, über meine phantastischen Bilder, und sagten : Ich solle mal lernen, Äpfel zu zeichnen – ich hatte überhaupt keine Lust, Äpfel zu zeichnen. Und ich hatte einfach das Gefühl : Was ich da gemacht habe, gibt es nicht. So wurde ich kein Maler. » DÜRRENMATT/ARNOLD 1996, pp. 121-122. Nous privilégions l'acception mentionnée.

[150] MALRAUX 2012, p. 16.

demander quelles œuvres y sont présentes : qu'a-t-il vu, où et quand, et avec qui s'est-il entretenu pour former ses connaissances sur les arts visuels ? Naturellement, ce musée imaginaire est en constante évolution, en proposer une liste exhaustive est irréalisable. Notre objectif prend ici la forme d'un essai de reconstitution de points de repères liés aux arts visuels que Dürrenmatt a pu rassembler. Organisés dans une perspective chronologique, certains repères sont néanmoins transversaux et étudiés en tant que tels, proposant ainsi une vue d'ensemble de connaissances et références. Œuvres, artistes, galeristes, musées, expositions, lectures, formation, l'objectif est de donner un contexte dans lequel se retrouvent les chapitres suivants. Une grande partie des informations qui nous sont parvenues sont émises par l'auteur lui-même et complétées, voire questionnées, par d'autres sources. Ainsi, le discours de l'artiste et sa posture sont intégrés et interrogés dans ce premier chapitre.

1.1.1 Enfance et légende de l'artiste (1921-1939)

Les premières références aux arts visuels évoquées par Dürrenmatt datent de son enfance dans son village natal. Il mentionne l'expérience d'avoir posé pour un peintre.

> « In Konolfingen erlebte ich auch meine ersten künstlerischen Eindrücke. Meine Schwester und ich wurden vom Dorfmaler gemalt. Stundenlang malte und zeichnete ich von nun an im Atelier des Meisters. Die Motive Sintfluten und Schweizerschlachten. »[151]

Son père étant pasteur, le double portrait est un cadeau offert par la communauté religieuse à ses parents[152]. Le peintre, Hans Gartmeier (1910-1986), a réalisé deux portraits distincts dans un style réaliste. Les deux œuvres sont de même dimension et de même facture ; elles représentent les enfants à mi-corps (Ill. A 82 et Ill. A 83). Peints de trois-quarts, la position des deux portraiturés invite à les placer côte à côte : Verena Dürrenmatt, la sœur cadette, à gauche, le frère à droite, comme s'ils pouvaient entrer en dialogue. Cette mise en scène est renforcée par le décor à l'arrière des portraits : le paysage rural de l'Emmental, représenté dans les tons verts parsemés de fermes aux toits rouges, dessine une ligne descendante qui, lorsque les deux portraits sont mis l'un à côté de l'autre, forme un horizon continu. Cependant, malgré la construction

[151] *WA* 1998, 32, « Vom Anfang her [1957] », pp. 11-12. L'inventaire du CDN a conservé plusieurs de ces dessins d'enfant représentant des scènes de batailles : Ill. D 5, Ill. D 6, Ill. D 7, Ill. D 8.
[152] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 32.

en binôme, les regards sont tournés vers le bas et ne se font pas réellement face, faisant perdre l'illusion du dialogue entre les deux enfants.

Hans Gartmeier n'est pas l'unique peintre que Dürrenmatt raconte avoir rencontré dans son village, car il en mentionne trois. Il précise tout de suite que ces derniers ont déçu l'enfant qu'il était, car ils ne répondaient pas à la représentation qu'il se faisait d'un peintre. Un des objets de cette déception était le choix des sujets peints, ces derniers étant essentiellement des paysages, comme il le dit dans son autobiographie[153]. Le double portrait évoqué à l'instant ne semble pas non plus éveiller un intérêt particulier chez Dürrenmatt, n'en parlant pas spécifiquement dans la version publiée de son autobiographie, qualifiant de « unmoderne, beinah altmeisterliche Ölporträts » ces œuvres dans un fragment antérieur[154]. En mentionnant l'atelier dans l'extrait cité plus haut, Dürrenmatt explique surtout qu'il a pu y prendre place lui-même pour peindre ses propres sujets de prédilection, à savoir des « Sintfluten » et des « Schweizerschlachten ». Ces sujets-là se distinguent justement de ceux pratiqués par les peintres rencontrés dans son enfance. Ainsi, Dürrenmatt affirme une position déjà forte en tant qu'enfant, celle d'un désintérêt pour la peinture réaliste et des sujets tels que la nature morte et le paysage. Mais outre les sujets, ce sont d'autres peintres et d'autres peintures qui retiennent son attention.

Une des premières œuvres dont il fait mention dans son autobiographie est une peinture de Rembrandt (1606-1669) qu'il intitule *Der Mennonitenprediger Cornelius Claesz von Anslo* (Ill. A 1)[155]. Il s'agit d'une reproduction que son père a accrochée dans son bureau. Si cette première rencontre avec l'œuvre de Rembrandt ne semble pas convenir à Dürrenmatt, car il dit ne pas apprécier cette image, d'autres œuvres de l'artiste semblent néanmoins l'inspirer par la suite, laissant des traces dans son propre œuvre peint[156]. C'est également le cas dans son œuvre littéraire, car il introduit en

[153] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », pp. 31-33.
[154] Dürrenmatt cité dans WEBER/PROBST 2021, vol. 1, p. 60.
[155] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 23. Le titre officiel de la peinture est légèrement différent de celui que donne Dürrenmatt : *Der Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo (1592-1646) und seine Frau Aeltje Gerritsdr Schouten*. Voir : site internet de la Gemäldegalerie de Berlin qui est propriétaire de l'œuvre, disponible à l'adresse URL : https://smb.museum-digital.de/object/61451?navlang=de&navlang, consulté en ligne le 11.10.2021.
[156] Comme le proposent BONNEFOIT/MINDER 2020, pp. 227-229.

1951 la description d'une peinture du maître dans un de ses romans policiers, la célèbre toile intitulée *Anatomische Vorlesung des Dr. Nicolaes Tulp* (Ill. A 2)[157].

Cet exemple de Rembrandt est représentatif du développement des connaissances des arts visuels de Dürrenmatt et de l'image de l'artiste qu'il a durant son enfance : elles sont essentiellement issues de publications, provenant notamment de la bibliothèque de son père. Cette dernière contient des ouvrages reproduisant des gravures de Rembrandt et de Dürer (1471-1528)[158]. C'est à partir de ces artistes que Dürrenmatt enfant construit sa première représentation du peintre :

> « Zu meiner Enttäuschung malte er [un des peintres du village] Landschaften, während mich Rembrandts Radierungen und Dürers Holzschnitte zur Apokalypse beeindruckten, das Hundertguldenblatt, die Kreuzigung in drei verschiedenen Fassungen […]. »[159]

La représentation de la crucifixion de Dürer a laissé des traces dans certaines œuvres de Dürrenmatt[160]. Les anges représentés dans la série des gravures *L'apocalypse* sont vengeurs et rappellent ce que Dürrenmatt dit au sujet des anges de manière générale : ils seraient des êtres effrayants[161]. Un autre livre de la bibliothèque paternelle est régulièrement évoqué, il s'agit de la biographie illustrée de Michel-Ange rédigée par Herman Grimm[162]. Dans un des nombreux manuscrits de son autobiographie rédigés entre 1971 et 1974, Dürrenmatt donne d'autres précisions relatives aux sujets des œuvres qui l'intéressent :

> « In seinem Atelier begann ich zu malen, aber nicht der Meister war mein Vorbild, das war gleich Michelangelo, den ich aus Herman Grimms Biographie kennenlernte, nicht, dass ich sie gelesen hätte, aber die Bilder faszinierten mich, besonders das Jüngste Gericht, das Aufsteigen der Seligen, das Heruntersausen der Verdammten, der Höllenfürst, der mächtig mit seinem Ruder zuschmetternde Charon. Ich begann, Michelangelo nachzuahmen, kindlich freilich, die Männer als Muskelpakete darzustellen, mit den Frauen wusste ich weniger anzufangen: etwas Busen und lange Haare. »[163]

Comme dans la citation mentionnant la « Sintflut » et les « Schweizerschlachten », les thèmes sont tirés de sujets d'histoire, qu'elle soit religieuse ou mythologique. Mais

---

[157] RAUCHENBACHER 2011, pp. 162-163.
[158] RÜEDI Peter, *Dürrenmatt oder die Ahnung vom Ganzen. Biographie*, Zurich : Diogenes Verlag, 2011, p. 84.
[159] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 33.
[160] Voir BONNEFOIT/MINDER 2020, p. 227-229.
[161] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 204.
[162] RÜEDI 2011, p. 85.
[163] Dürrenmatt cité dans : WEBER/PROBST, 2021, vol. 1, p. 126.

dans cette dernière citation, Dürrenmatt positionne le jeune enfant qu'il estime avoir été en élève du célèbre artiste de la Renaissance. Rétrospectivement, il se place en héritier de cette tradition.

Outre la bibliothèque de son père, Dürrenmatt se fait prêter par le médecin du village des livres sur le peintre néerlandais Pierre Paul Rubens (1577-1640) et le suisse Arnold Böcklin (1827-1901)[164]. Dans celui sur Rubens, son enthousiasme va à la force de la mise en scène de batailles :

> « Mich aber begeisterte die 'Amazonenschlacht', dieses tolle Durcheinander von Menschen und Rossen auf der Brücke, das Zuschlagen und Zustechen, wild schlägt Theseus zu, das Angreifen der Athener und das Flüchten der Amazonen, die in den Fluss stürzenden Pferde- und Frauenleiber, und selbst die Wolken schienen sich im düsteren Himmel zu bekämpfen ; doch noch mehr beeindruckte mich die 'Löwenjagd', eine 'Menschenjagd' eigentlich, sind es doch die zwei rasenden Bestien, die über die Menschen herfallen, die sich verzweifelt wehren ; der anspringende Löwe, die fauchende Löwin. »[165]

Il est difficile d'identifier la publication à laquelle Dürrenmatt fait référence. Cependant les œuvres de Rubens qu'il cite sont connues, car il s'agit probablement de *Die Amazonenschlacht* (Ill. A 3) et de *Löwenjagd* (Ill. A 4). Quant au livre sur Arnold Böcklin, il dit le fasciner, car, à nouveau cette œuvre lui raconte des histoires :

> « Auch ein Buch über Arnold Böcklin, das mir der Arzt lieh, betrachtete ich stundenlang, immer wieder : Der Faun, zwischen dem Schilf hervorgrinsend, die grellen Sonnenflecke [sic], der ungeheure Drache aus einem Felsloch kriechend, die zwei Zentauren ineinander verkrallt über den Boden rollend, während ein dritter Rossmensch einen gewaltigen Stein über die beiden schmettert. »[166]

Ici aussi, les œuvres citées sont facilement identifiables : le faune doit être *Pan im Schilf* (Ill. A 5), le dragon *Drachen in einer Felsenschlucht* (Ill. A 6). Celle qui représente des centaures est probablement *Kentaurenkampf* (Ill. A 23). Tant les sujets que les constructions des images de Böcklin et Rubens rappellent quelques œuvres de Dürrenmatt. Les mêlées des protagonistes dans les scènes de combats peintes par Rubens semblent laisser des traces dans des dessins de jeunesse comme celui qui représente des corps qui se succèdent dans leur chute (Ill. D 183). Pour le *Kentaurenkampf* de Böcklin, nous pensons notamment à la gouache intitulée *Zornige*

---

[164] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 33.
[165] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 33.
[166] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 33.

Zentauren (Ill. D 9) ou encore aux différentes œuvres sur lesquelles Dürrenmatt représente des personnages en colère, dressant des pierres au-dessus de leur tête dans l'intention de les utiliser comme projectiles : *Zorniger Atlas* (Ill. D 10), *Zornige Atlasse* (Ill. D 11), *Zorniger Gott* (Ill. D 12) ou encore, sur un mode caricatural, la série des *Zorniger Schweizer Atombombe werfend I-IV* (une de ces images : Ill. D 13) et le dessin *Frau mit Bombe I* (Ill. D 14). Böcklin est un nom qui apparaît à différentes étapes de sa vie. L'intérêt qu'il porte à ce peintre devait être connu, cela pourrait être la raison pour laquelle il est sollicité bien des années plus tard, en 1977, pour rédiger un texte à l'occasion du 150e anniversaire de l'artiste[167]. En outre, ce n'est probablement pas un hasard si un journaliste compare en 1980 l'œuvre de Böcklin à celui de Dürrenmatt :

> « Dürrenmatt sieht sich als eine Art Arnold Böcklin des Weltraum-Zeitalters. Vor ziemlich genau hundert Jahren hat sich Böcklin der Symbolik der griechischen Mythologie bedient, um sich mitzuteilen. Dürrenmatt tut dies auch, aber nicht naturalistisch, sondern in einem ihm eigenen Stil, der oft fälschlicherweise als surrealistisch bezeichnet wird. »[168]

Lorsque le jeune Dürrenmatt quitte son village natal à quatorze ans pour emménager à Berne avec ses parents, il a désormais la possibilité d'aller voir les œuvres *de visu* directement dans les musées.

> « Museumsbesuche gehören sich für den Pfarrerssohn. Als ausgesprochener Bücherwurm versäumte er auch keine Gelegenheit, neue Bildinformationen zu erhalten [,] und begnügte sich nicht mit den theologischen Schriften aus der Bibliothek des Vaters. »[169]

Outre les livres, l'exposition des œuvres du Prado au Musée d'art et d'histoire de Genève en 1939 lui permet de voir de nombreuses toiles originales. Cette visite a lieu dans le cadre d'une excursion du gymnase de Berne, le choix ayant été laissé aux étudiants entre cette exposition et l'exposition nationale. Dürrenmatt choisit les œuvres du Prado[170]. L'exposition, présentée entre juin et août 1939, s'intitule *Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado* et propose des peintures des maîtres espagnols du 16e au 18e siècles dont Goya (1746-1828), El Greco (1541-1614) et Diego Velázquez (1599-1660) sont les représentants les plus célèbres[171]. Les sujets sont

---

[167] Lettre de Dorothea Herzog-Christ à Dürrenmatt, le 27.10.1976. ALS, SLA-FD-B-2-_Allg_1975 bis B-2-1976.
[168] s. n., « Weltschau eines genialen Einzelgängers. Bilder von Friedrich Dürrenmatt », in : *Penthouse. Das internationale Magazin für Männer*, novembre 1981, pp. 87-88 (source : ALS).
[169] VACHTOVA 1995, p. 42.
[170] WEBER 2020, p. 50.
[171] *Les chefs-d'œuvre du musée du Prado*, catalogue d'exposition, Musée d'art et d'histoire, Genève, juin – août 1939, Genève : Ville de Genève, 1939, pp. 7-17.

essentiellement des portraits, de la peinture religieuse et quelques peintures d'histoire. Le catalogue d'exposition de 1939 ne mentionne pas les célèbres gravures de Goya dont Dürrenmatt possède des reproductions dans des livres de sa bibliothèque. Il a donc dû faire leur connaissance plus tard. Une de ces publications reproduit les quatre-vingt-deux gravures de la série *Desastres de la guerra*[172]*,* une autre est consacrée aux gravures de la série *Caprichos*[173]. L'éditeur de ces ouvrages sur Goya, qui est aussi celui de Dürrenmatt, avait proposé à ce dernier de rédiger la préface de l'édition des *Caprichos*, « […] was aus Zeitnot jedoch nicht zustande kam. »[174] Mais revenons à l'exposition des œuvres du Prado en 1939. Trois œuvres de Jérôme Bosch dont deux triptyques sont également exposés[175]. Dürrenmatt voit pour la première fois des originaux de Rubens, un autoportrait de Dürer et des œuvres du Titien (vers 1488-1576)[176]. Finalement, une grande œuvre de Pieter Brueghel l'ancien (vers 1525-1569) intitulée *Le triomphe de la mort* (Ill. A 19)[177] met en scène des allégories de la mort sous forme de squelettes et d'instruments de torture, dont les roues rappellent certains dessins exécutés par Dürrenmatt quelques années plus tard. On peut citer par exemple un dessin de roué réalisé pour sa pièce *Es steht geschrieben* en 1946 (Ill. D 20), ou un autre intitulé *Hölle* (Ill. D 21).

Il est frappant de constater que des sujets comme les combats, les catastrophes et les récits historiques et mythologiques se répètent dans l'œuvre peint de Dürrenmatt jusqu'à la fin de sa vie[178]. Dürrenmatt évoque à de nombreux endroits que son enfance

---

[172] GOYA Y LUCIENTES Francisco José de, *Desastres de la guerra*, Zurich : Diogenes Verlag, 1972 : SLA-FD-D-01-WZ-N-03/51.
[173] GOYA Y LUCIENTES Francisco José de, *Caprichos*, Zurich : Diogenes Verlag, 1972 : SLA-FD-D-01-WZ-N-03/50.
[174] WEBER 2020, p. 453.
[175] Il s'agit du *Chariot de foin* qui propose des scènes de la création jusqu'au bannissement du Paradis ainsi que de l'*Enfer*, de *L'adoration des mages* et de *La tentation de St. Antoine*. Voir : *Les chefs-d'œuvre du musée du Prado* 1939, p. 19.
[176] *Les chefs-d'œuvre du musée du Prado* 1939, pp. 20, 24-26.
[177] *Les chefs-d'œuvre du musée du Prado* 1939, p. 20.
[178] Pour cela, voir : BONNEFOIT Régine (2), « Atlas et Sisyphe. Figures mythiques de l'être humain », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 1, 2021, pp. 201-210. BONNEFOIT Régine (3), « L'art apocalyptique. 'La tentative de décrire non une catastrophe, mais *la* catastrophe' », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 2, 2021, pp. 237-248.

a été bercée par les récits mythologiques gréco-latins racontés par son père, et les histoires bibliques par sa mère[179]. À ces récits sont associées des images, comme les anges de Dürer[180] ou les sujets mythologiques de Rubens[181]. À ces références connues qui ont pleinement été citées et étudiées dans la littérature secondaire, on pourrait ajouter une autre source de récits mythologiques provenant de la tradition du Nord : les *Eddas*. Dürrenmatt a peut-être hérité de son père l'exemplaire de 1855 encore présent dans sa bibliothèque[182]. Dans un de ses discours en 1975, il mentionne la version de Snorri Sturluson en tant que traité islandais pour les poètes scandinaves[183]. Si les sujets provenant des références à la mythologie grecque ont été officiellement exploités par Dürrenmatt, il serait intéressant de chercher les traces laissées par les *Eddas* dans son œuvre peint. En effet, le cheval Sleipnir appartenant à cette tradition possède huit pattes, comme les chevaux représentés par Dürrenmatt dans son dessin *Apokalypse IV* (Ill. D 15)[184] ou dans sa gouache intitulée *Amazone* (Ill. D 3).

Dans son autobiographique, Dürrenmatt revient sur l'expérience décevante de sa rencontre avec les peintres dans son village, car ces derniers réalisent des paysages et des portraits devant leur modèle dans un style réaliste. Il dit en retenir l'idée de la peinture comme une simple imitation de la nature, de la réalité. Il y oppose la peinture qu'il découvre dans les livres, un art dont les sujets d'histoire religieuse et mythologique stimulent sa créativité : la réalité est décevante au contraire de l'imagination. Plus que les mouvements de peinture dans lesquels s'insèrent les artistes évoqués, nous proposons d'y voir une opposition entre des sujets : d'un côté

---

[179] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », pp. 22-24.
[180] Il les évoque dans : *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 204. Pour les sujets religieux que Dürrenmatt traite, voir aussi l'article BÜHLER/MINDER 2014. Dürrenmatt est conscient de la présence constante dans la peinture de thèmes bibliques : « Der Tod des Holofernes ist früher für die Maler ein berühmtes Motiv gewesen. » Dürrenmatt cité dans : DÜRRENMATT Friedrich, KERR Charlotte, « Protokoll einer fiktiven Inszenierung », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Achterloo I : Komödie in zwei Akten. Rollenspiele : Protokoll einer fiktiven Inszenierung von Charlotte Kerr, sowie Achterloo III. Achterloo IV : Komödie*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 18), 1998, p. 133.
[181] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 33.
[182] s.n., *Die Edda, die Ältere und Jüngere, nebst den mythischen Erzählungen der Skalda*, trad. de Karl Simrock, Stuttgart : Cotta, 2e éd., 1855. SLA-FD-D-01-WZ-C-03/23.
[183] DÜRRENMATT Friedrich (1), « [Rede von Friedrich Dürrenmatt zum 75. Geburtstag von Elsi Giauque] », in : LIECHTI H[ans] (éd.), *Elsi Giauque, Texte von Erika Billeter, Friedrich Dürrenmatt, Hans Fischli, Elsi Giauque [et al.]*, Neuchâtel : Edition Galerie Bernard, [1980], [s.p.].
[184] Cette référence a été proposée par un étudiant lors d'un projet muséal sur les sujets religieux dans l'œuvre peint de Dürrenmatt dirigé par Régine Bonnefoit à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel en 2013-2014.

les paysages, le portrait ou la nature morte, de l'autre les sujets d'histoire ou associés à un récit qui font prendre vie au réalisme descriptif alors décevant. Ces sujets d'histoire stimulent l'imagination et déchaînent les passions du jeune Dürrenmatt. À travers Rembrandt, Rubens ou Dürer, c'est l'irruption d'un certain fantastique, d'une exception à la réalité avec la promesse de l'aventure où tout peut arriver.

Cette valorisation de l'imagination et de la créativité appelle une représentation de l'artiste comme créateur, comme artiste divin ; il s'agit d'une valeur diffusée par Vasari notamment à la Renaissance, à une époque où les artistes travaillent à se distinguer des arts manuels ; cette représentation de l'artiste divin forme un des motifs types récurrents dans les biographies d'artistes selon Ernst Kris et Otto Kurz dans leur célèbre essai intitulé *La légende de l'artiste* :

> « L'appel à l'imagination de l'artiste détermine aussi le stade nouveau auquel la théorie de l'art de la Renaissance élève la production artistique. […] la diligence et le zèle d'une exécution minutieuse, ne sont plus les qualités premières ; c'est la 'furore dell'arte', l'exaltation artistique, qui donne à présent la mesure. »[185]

Cette image de l'artiste divin valorise la créativité, celle qui permet de dépasser la simple imitation de la nature. Kris et Kurz estiment que ce motif type constitue une image de l'artiste héritée des récits antiques et renouvelés à la Renaissance, devenant ainsi un motif traditionnel largement répandu dans la société.

Dans son autobiographie, l'imagination est également valorisée par une de ses expériences personnelles. Lorsque Dürrenmatt, dans la citation évoquée plus haut, explique qu'il peint lui-même dans l'atelier du peintre, il précise les sujets qui l'intéressent, à savoir des déluges et des scènes de combats de l'histoire suisse[186]. Ses dessins sont présentés à un concours pour être édités dans le calendrier Pestalozzi. Ce calendrier publie des dessins d'enfants de dix à quinze ans sélectionnés sur concours[187]. Dürrenmatt se présente en 1933 et 1934 dans la catégorie « nach eigener Phantasie » et remporte un prix à chaque reprise. « Der junge Dürrenmatt erhielt Anerkennung für sein Talent, indirekt die Aufforderung, sich

[185] KRIS/KURZ 2010, p. 57.
[186] *WA* 1998, 32, « Vom Anfang her », pp. 11-12.
[187] BOSCHE *et al.*, « Der verschollene Dürrenmatt. 'Die Schweizerschlacht' im Pestalozzi-Kalender », in : *Kosmos Dürrenmatt. Eine Annäherung an den Denker, Dichter und Maler*, HÜSSY Annelies, EGLI Barbara (éd.), Berne : Berner Zeitschrift für Geschichte, cahier 3, 2021, p. 146.

weiterhin künstlerisch zu betätigen, […]. »[188] À l'âge de douze ans, il reçoit donc une première reconnaissance positive pour ses dessins et l'encouragement à poursuivre. La catégorie dans laquelle il remporte son prix valorise une qualité qu'il met ensuite toute sa vie en avant : l'imagination.

1.1.2 L'exposition *Entartete Kunst* de Munich (1937)

Dürrenmatt fait remonter sa découverte de l'art d'avant-garde du début du 20e siècle à la visite d'une exposition qui a laissé une trace sombre dans l'histoire, celle de l'art dit « dégénéré » à Munich en 1937. Il évoque ses souvenirs vécus en juillet et août comme ceux d'une expérience marquante :

> « Als ich 1937 mit dem Fahrrad nach Deutschland reiste, über Tuttlingen, Ulm nach München, war dort gerade die Eröffnung der Deutschen Kunstausstellung. Da sah ich zum ersten mal die Bilder der Expressionisten, die auf mich einen irrsinnigen Eindruck machten, denn die hatten grosse Ähnlichkeit mit meinen eigenen Bildern. Aber die hingen in der Abteilung, wo die sogenannte entartete Kunst ausgestellt wurde. Da stand ich also völlig fassungslos mir selbst gegenüber, aber nun war ich entartet. Man hatte mir auch zu Hause immer gesagt, was ich male, das seien völlig verrückte Sachen. »[189]

Selon les propos de Dürrenmatt, sa première rencontre avec l'art contemporain, dont il retient uniquement le courant expressionniste, est une expérience vécue comme un choc. À notre avis, cette narration, qui a lieu plus de quarante ans après les faits, participe à la construction de la posture de Dürrenmatt face aux arts visuels, mais également à l'image du peintre qu'il souhaite donner. C'est la distance temporelle qui nous invite à interroger en ce sens le discours de l'artiste, nous y reviendrons. Pour le moment, revenons sur les éléments fournis par Dürrenmatt et par d'autres sources relatives à cette exposition si particulière.

---

[188] BOSCHE *et al.* 2021, p. 145.
[189] DÜRRENMATT Friedrich, MÜLLER André, « Entschluss, Schriftsteller zu werden », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Im Bann der 'Stoffe'. Gespräche 1981-1987*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, p. 97.

Ulrich Weber, son biographe, va dans son sens en soulignant l'effet de surprise de la découverte pour le jeune homme dont le musée imaginaire avait été jusque-là essentiellement peuplé d'images d'histoire de l'art de la Renaissance[190] :

> « Bis dahin war seine Vorstellung von Kunst durch Figuren wie Michelangelo, Leonardo da Vinci und Rubens geprägt gewesen, wohingegen seine gezeichneten Motive aus den germanischen Sagen wohl Vorbilder aus der Romantik hatten. Die Eindrücke der Münchner Ausstellung bedeuteten einen Einbruch der künstlerischen Gegenwart in seinen bisherigen Horizont. »[191]

Certes, selon Oskar Bätschmann, le contexte culturel et politique ambiant prédominant entre 1914 et 1945 amène un repli sur les nationalismes et un rejet de ce qui est étranger et avant-gardiste.

> « Entre 1914 et 1945, tout ce qui est étranger et nouveau apparaît comme une menace. Selon la situation, il s'agit, estime-t-on, de production démentes ou de tentatives d'atteindre à la sûreté de l'État. […] En 1925, les autorités se réfèrent à certains tableaux de Hans Arp pour déceler chez l'artiste les symptômes d'une maladie mentale imminente. Ce n'est pas drôle. Le psychologue Carl Gustav Jung diagnostique une schizophrénie chez Picasso à l'occasion de l'exposition à Zurich en 1932. Toutes ces réactions ne sont nullement inoffensives. Elles ne révèlent pas simplement un goût pour l'art conservateur, qui peut se justifier. […] Cette attitude par rapport à l'art, qui correspond largement au comportement officiel, se trouve renforcée par les exclusions similaires de tout élément étranger. »[192]

Toutefois, nous relevons que Dürrenmatt dépeint ce qu'il découvre dans l'exposition comme un miroir identitaire : il retrouve des similitudes entre sa propre manière expressive graphique et celle des artistes d'avant-garde allemands, et par la même occasion, se sent associé aux artistes dits « dégénérés ». La visite de l'exposition *Entartete Kunst* est un des arguments utilisés par Dürrenmatt dans les années 1980 pour justifier son choix de l'écriture. Il explique alors n'avoir pas pu voir comment gagner sa vie avec une forme d'art qui ne recevait pas d'approbation du public et des autorités : « Ich sah nicht wie ich mit so etwas je zu Geld kommen sollte. »[193]

---

[190] Voir notamment la description qu'il fait du prêt du livre de Pierre Paul Rubens ou de la découverte du livre illustré d'Herman Grimm sur Michel-Ange dans la bibliothèque de son père : *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », pp. 33-34.
[191] WEBER 2020, p. 50.
[192] BÄTSCHMANN Oskar (éd.), *La peinture de l'époque moderne*, trad. de l'allemand par Françoise Senger, Disentis : éditions Desertina (coll. « Ars Helvetica VI, Arts et culture visuels en Suisse »), 1989, p. 223.
[193] DÜRRENMATT/MÜLLER 1996, p. 97.

Dans son discours, Dürrenmatt constate avoir pratiqué un style « expressionniste » sans le savoir et indépendamment des peintres de ce courant[194]. On pourrait néanmoins se demander si, au contraire, Dürrenmatt, en tant que visiteur de musée[195], n'avait pas déjà vu des artistes appartenant à l'avant-garde avant de découvrir l'exposition *Entartete Kunst*. En regardant par exemple la liste des expositions de la Kunsthalle de Berne dans ces années-là, on constate que Paul Klee a été exposé en 1935 et en 1940, Wassily Kandinsky en 1937[196]. À Zurich, de nombreux représentants des avant-gardes internationales ont été exposés avant 1937. Les rapports annuels du Kunsthaus font mention d'expositions entre 1930 et 1935 de plusieurs impressionnistes et autres artistes qui se sont retrouvés dans l'exposition *Entartete Kunst* comme Egon Schiele, Georges Grosz, Max Beckmann, Emil Nolde, Oskar Schlemmer, Edvard Munch, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka ou encore Franz Marc[197]. Les avant-gardes non-figuratives avaient fait l'objet d'une exposition phare dans la même institution en 1936[198]. Dans son autobiographie, Dürrenmatt explique s'être rendu à Zurich pour la première fois seulement en 1937, à l'issue de son voyage en Allemagne[199]. Cependant, s'il n'a pas eu la possibilité de voir ces œuvres à Zurich, il en a peut-être entendu parler dans la presse. Sans indiquer de date précise, l'historienne de l'art Ludmila Vachtova cherche les sources d'inspiration à disposition du jeune Dürrenmatt pour la réalisation de nombreuses peintures dans les années 1940 sur les murs de sa chambre. Elle aussi souligne la présence des avant-gardes en ville de Berne :

> « Nach Dürrenmatts Ankunft in Bern zeigten zwar das Kunstmuseum und die Kunsthalle kein international bahnbrechendes Ausstellungsprogramm. Immerhin aber waren Rembrandt, Daumier, Klee, Kandinsky, Picasso und Gris oder die Künstler der Berliner Galerie 'Der Sturm' mit Marc Chagall, Oskar Kokoschka und August Macke zu sehen. »[200]

Dürrenmatt aurait en tout cas eu la possibilité de voir ces mouvements artistiques. Et on peut se demander si, plus que le développement autonome d'un style

---

[194] DÜRRENMATT/MÜLLER 1996, p. 97
[195] VACHTOVA 1995, p. 42.
[196] AMMANN Jean-Christophe, SZEEMANN Harald, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Berne : Benteli, 1970, pp. 50-53.
[197] Voir Rapports annuels du Kunsthaus Zürich, disponibles en ligne à l'adresse URL : https://digital.kunsthaus.ch/viewer/toc/20416/1/-/, consulté en ligne le 24.07.2022.
[198] Voir : *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik,* catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus, 13 juin-22 juillet 1936, Zurich : Sekretariat des Kunsthauses, 1936.
[199] *WA* 1998, 28, p. 274.
[200] VACHTOVA 1995, p. 42.

expressionniste, l'utilisation de la référence à *Entartete Kunst* est plus symbolique dans le discours rétrospectif de Dürrenmatt. Néanmoins, on peut aussi interpréter différemment l'importance de cette exposition dans le souvenir de Dürrenmatt : plus que les œuvres, cela pourrait être le discours formulé sur l'avant-garde en 1937 qui le frappe durablement.

En effet, cette exposition est construite dans un contexte particulier. Afin de mieux comprendre le contexte, mentionnons ici un témoignage intéressant, celui de Peter Guenther, un jeune Allemand visiteur de l'exposition alors du même âge que Dürrenmatt. Guenther rapporte les souvenirs de sa propre visite en 1937 dans le grand catalogue de 1991 consacré rétrospectivement à cette exposition[201]. À travers les paroles de cet autre visiteur, un amoureux affiché de l'art d'avant-garde, on comprend mieux celles de Dürrenmatt et l'expérience que ce dernier a pu vivre en visitant l'exposition. Comme Dürrenmatt, ce jeune homme entreprend un voyage en Allemagne nazie qui passe par Munich. Lors de son séjour, son objectif est de visiter la « grande exposition d'art allemand » dont la presse se fait un écho comme celle de la plus grande exposition d'art moderne :

> « Zeitungen und Radio hatten ausführliche Berichte gebracht von der bisher grössten Ausstellung moderner Kunst, der 'Grossen Deutschen Kunstausstellung' im gerade vollendeten 'Haus der Deutschen Kunst', von den Eröffnungsfestivitäten samt einer Ansprache Adolf Hitlers. »[202]

Cette exposition revendique la monumentalité et la beauté comme identité du peuple allemand, montrée de manière épurée dans d'énormes et de grandioses espaces. L'exposition *Entartete Kunst*, quant à elle, fait aussi partie du programme. Elle est cependant très différente de la monumentalité épurée de la première. Elle s'oppose même à cette dernière, non seulement visuellement, mais aussi au niveau du discours. Voici comment Guenther rapporte ce qu'il a vu de l'exposition *Entartete Kunst* :

> « Die folgenden Räume waren ähnlich verwirrend. Bilder waren sehr nahe zusammengehängt, manche übereinander, andere sogar über den Türrahmen. Die starken

---

[201] GUENTHER Peter, « Drei Tage in München : Juli 1937 », in : *'Entartete Kunst'. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, catalogue d'exposition, Los Angeles, County Museum of Art, 17 février-12 mai 1991, Chicago, The Art Institute, 22 juin-8 septembre 1991, Washington D.C. International Gallery, Smithsonian Institution, 8 octobre 1991-12 janvier 1992, Berlin, Altes Museum, 4 mars-31 mai 1992, sous la direction de Stephanie Barron, trad. de l'américain par Ralph Köhnen, Munich : Hirmer, 1992, pp. 33-44.
[202] GUENTHER 1992, p. 33.

> Farben der Gemälde, die dazwischentretenden Texte, die grossen Wandtafeln mit Zitaten aus Hitlers oder Goebbels Reden ergaben chaotische Impressionen. Ein Gefühl von Klaustrophobie beschlich mich. Die drängende, sich belustigende Masse Mensch, ihren Unmut über die Kunstwerke proklamierend, mutete wie eine Bühnenaufführung an, die darauf abzielte, eine Atmosphäre von Aggressivität und Wut zu fördern. »[203]

Outre l'aspect visuel, nous savons que c'est aussi le discours littéral qui accompagne les œuvres qui produit de l'effet sur les visiteurs. Comme le mentionne la littérature secondaire, cette exposition produit un avertissement selon lequel elle n'est pas adaptée au jeune public « für Jugendliche verboten ! ». Les œuvres sont, quant à elles, accompagnées par des commentaires écrits diffamatoires :

> « Mit zahlreichen diskriminierenden Kommentaren bzw. Überschriften ähnlichen Erläuterungen zu Bildergruppen versuchten die Organisatoren, die überfrachtete Ausstellung ansatzweise nach ikonographischen Gesichtspunkten zu gliedern. Der damit verbundene propagandistische Zweck zielte gleichermassen darauf ab, den Betrachter unter dem Eindruck von Unordnung und Chaos zu belehren und mit einer vermeintlich 'didaktischen' Ordnung die Themen der 'Kunstentartung' vorzuführen und 'sichtbar' zu machen, wobei diese Kommentare nur selten in einem direkten Bezug zu den diffamierten Kunstwerken standen […]. »[204]

Au discours visuel de l'exposition s'ajoute donc un discours verbal clairement orienté. Parmi les expressions utilisées pour qualifier les œuvres, on trouve notamment « Verrückt um jeden Preis » ou « So schauen kranke Geister die Natur », qui souligne la maladie des artistes dits « dégénérés » ou des jugements de valeur moraux considérés comme dangereux pour la race allemande selon l'idéologie du Troisième Reich[205].

Lorsque Dürrenmatt se remémore dans les années 1970 cette exposition, nous pensons qu'il rapporte le discours sur cet événement. Les années 1970 sont

---

[203] GUENTHER 1992, p. 38.

[204] VON LÜTTICHAU Mario-Andreas, « Die Ausstellung 'Entartete Kunst', München 1937. Eine Rekonstruktion », in : *'Entartete Kunst'. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, catalogue d'exposition, Los Angeles, County Museum of Art, 17 février-12 mai 1991, Chicago, The Art Institute, 22 juin-8 septembre 1991, Washington D.C. International Gallery, Smithsonian Institution, 8 octobre 1991-12 janvier 1992, Berlin, Altes Museum, 4 mars-31 mai 1992, sous la direction de Stephanie Barron, trad. de l'américain par Ralph Köhnen, Munich : Hirmer, 1992, p. 46. Les opinions formulées par le public sont conditionnées par le climat politique ambiant et provoquées par les textes diffamatoires. La direction du discours impliquait aussi une parole dirigée au sein des visiteurs : « In den vorherigen vier Jahren unter Nazi-Herrschaft hatte ich gelernt, die 'offiziellen' Meinungen nicht zu bestreiten und nicht zu oft oder zu viele Fragen zu stellen. Die Lehrer, die ständig Hitlers Errungenschaften priesen, besonders diejenigen mit einem Hakenkreuz am Revers, kritisierte man nicht. » GUENTHER 1992, p. 40.

[205] VON LÜTTICHAU 1992, p. 47.

synonymes d'un tournant pour l'œuvre peint de Dürrenmatt, car sa création est progressivement présentée. Cette exposition rend son œuvre réellement publique, attirant ainsi les questions des journalistes. Dürrenmatt leur accorde des entretiens, revenant alors sur ses débuts de pratique de peintre et de dessinateur. Cette visibilité l'amène à prendre position et à raconter, voire justifier rétrospectivement, ce qui l'a amené à choisir entre écriture et peinture. L'expérience de l'expositionde 1937 qu'il considère comme une découverte est un des événements qu'il juge comme l'un des éléments déclencheur pour écarter une carrière de peintre. Nous développons le tournant décisif de ces années-là dans la suite de notre travail.

Si nous nous éloignons du discours rétrospectif des années 1970 et de la posture qu'il adopte alors, nous pouvons aussi questionner les éventuelles traces que cette exposition aurait laissées dans son œuvre. La *Skurrile Kreuzigung* (Ill. D 18) peinte dans sa mansarde existerait-elle sous cette forme si Dürrenmatt n'avait pas vu, dans l'exposition de 1937, la sculpture en bois de Ludwig Gies (1887-1966) intitulée *Kruzifixus* (Ill. A 17), qui était accrochée devant l'entrée de la première salle[206] ? Le dessin de Dürrenmatt *Kreuzigung I* (Ill. D 19), que l'artiste considère comme son premier dessin, rappelle aussi le Christ de Gies. Tant la *Skurrile Kreuzigung* peinte dans la mansarde que le dessin *Kreuzigung I* sont réalisés dans ces années-là. Ses soldats amputés mis en scène dans *Der Winterkrieg in Tibet* ou dans son œuvre peint n'ont-ils pas leur source dans les représentations des vétérans de la guerre d'Otto Dix (1891-1968)[207], également exposés dans l'exposition ?

> « Die 'Kriegskrüppel' wirkten furchterregend in ihrer karikaturhaften, beissenden Darstellung. Niemals zuvor waren Veteranen auf solche Weise gemalt worden : wie eine vollständige Antithese der heroischen Präsentationen, die die Räume der 'Grossen Deutschen Kunstausstellung' füllten. »[208]

Le dessin *Kriegskrüppel* de Dix (Ill. A 18) rappelle certaines images de Dürrenmatt. Certes, Dürrenmatt se réfère littéralement à ses souvenirs d'enfance et la personne dont il se souvient à qui il manque un bras dans son village. Néanmoins, ces images de blessés de guerre, par leur accès direct à la blessure, ont probablement laissé des traces.

---

[206] GUENTHER 1992, p. 37.
[207] Évoqués également dans un article de Régine Bonnefoit. Voir BONNEFOIT 2014, p. 168.
[208] GUENTHER 1992, p. 40.

Dürrenmatt se réfère à l'exposition *Entartete Kunst* comme un événement important de sa propre production, l'amenant à expliquer sa posture. Il le juge révélateur, les images qu'il considérait jusque-là comme autonomes ayant des similitudes formelles troublantes avec celles des avant-gardes. Il se positionne ainsi rétrospectivement comme un cousin de ces mouvements. Sensible au discours, il légitime également rétrospectivement son choix de ne pas poursuivre de carrière de peintre : dans ce contexte historique-là, la parenté de son propre œuvre à la folie exposée l'aurait empêché d'en faire un métier.

1.1.3 Les arts visuels durant ses études (1941-1946)

Dürrenmatt choisit initialement d'étudier l'histoire de l'art à l'Université de Berne. Il suit des cours donnés par Max Huggler et Wilhelm Stein[209]. Entre 1931 et 1946, Max Huggler était aussi directeur de la Kunsthalle de Berne[210], une institution qui « […] steht im Dienste der zeitgenössischen Kunst und deren verschiedenartigen Ausdrucksformen. »[211] Sous sa direction, la Kunsthalle expose notamment l'avant-garde internationale :

> « Sie [Robert Kieser puis Max Huggler] stellten dem Berner Publikum in teilweise erstaunlich frühen Ausstellungen (Munch, Klee, Kirchner) die wichtigsten Strömungen europäischer, das bedeutete damals in erster Linie französischer und deutscher Kunst im Wechsel mit schweizerischem Kunstschaffen vor. »[212]

Et selon Jean Christoph Ammann et Harald Szeemann, les auteurs de l'histoire de la Kunsthalle, l'institution précède le goût du public :

> « Die Kunsthalle hat dem Geschmack des Publikums führend voranzugehen und nicht vor allfälligen Diskussionen und Angriffen zurückzuschrecken. »[213]

Dans ce contexte, Huggler apporte probablement un éclairage contemporain dans son enseignement à l'Université. Dürrenmatt ne se souvient cependant de Huggler dans ses écrits que de manière anonyme, comme celui qui a porté un jugement négatif sur ses dessins. En effet, les parents de Dürrenmatt lui soumettent les dessins de leur fils

[209] WEBER 2020, p. 601.
[210] AMMANN/SZEEMANN 1970, p. 5.
[211] AMMANN/SZEEMANN 1970, p. 8.
[212] AMMANN/SZEEMANN 1970, p. 5.
[213] AMMANN/SZEEMANN 1970, p. 42.

pour lui demander son avis : selon Huggler, Dürrenmatt aurait plutôt le talent d'un écrivain, mais pas celui d'un peintre[214]. Nous reviendrons sur cette information plus loin lorsque nous aborderons la question de la construction de l'image de l'artiste.

Il en va différemment de Wilhelm Stein. Ce professeur avait rassemblé un cercle d'étudiants autour de lui, cercle auquel appartenait Dürrenmatt[215]. Ce dernier lui rend hommage dans son autobiographie, car il s'est senti reconnu :

> « Ich rebellierte gegen seine Kunstauffassung, ohne es ihm zu sagen, um ihn nicht zu verletzen, doch wusste er es und sah über diesen Umstand hinweg. Es war ihm wichtiger, dass ich etwas wurde, als dass ich seine Anschauungen teilte. Er war einer der ersten Menschen, die mich ernst nehmen [sic]. »[216]

Dürrenmatt mentionne son cours sur l'art de la Renaissance qu'il semble avoir suivi[217]. Auteur d'un livre sur Raphaël qui a longtemps été une référence, Wilhem Stein y traite notamment des nombreux portraits et autoportraits de peintres, identifiant ainsi la pratique du « cryptoportrait », à savoir l'intégration de portraits et d'autoportraits dissimulés dans des portraits de groupe ou des scènes historiques[218]. Dürrenmatt a certes suivi de manière épisodique les cours d'histoire de l'art à l'université, mais il se pourrait qu'il ait fait connaissance avec cette manière de mettre en scène des autoportraits à ce moment-là. De petits autoportraits se retrouvent d'ailleurs dans ses notes de cours de philosophie. La page 48 de ses notes (Ill. D 84) présente un grand personnage central autour duquel gravitent plusieurs petits personnages accompagnés par leurs noms ; parmi ces derniers se trouve un autoportrait de Dürrenmatt, montrant ainsi une pratique du cryptoportrait déjà dans ces années-là de formation. Nous reviendrons à cette forme d'autoreprésentation dans le chapitre sur les autoportraits de Dürrenmatt.

---

[214] C'est Peter Rüedi qui identifie l'auteur de ce jugement dont Dürrenmatt rapporte les paroles mais sans le nommer. Voir RÜEDI 2011, p. 160.
[215] PLANTA 2011, p. 51.
[216] *WA* 1998, 29, « Das Haus », pp. 166-167.
[217] *WA* 1998, 29, « Das Haus », p. 165.
[218] « Ich will nicht versäumen, in diesem Zusammenhang auf das Raffael-Buch von Wilhelm Stein hinzuweisen, […] weil ich überzeugt bin, dass seine Identifizierungen von Kryptoporträts oder Kryptoselbstporträts Raffaels und anderer Künstler der Hochrenaissance […] doch immer von hohem methodischen Wert bleiben werden, weil sie einen neuen und unmittelbaren Zugang zu den bedeutendsten künstlerischen Personenkreisen jenes Jahrhunderts eröffnet haben. » LADNER Gerhart, « Die Anfänge des Kryptoporträts », in : DEUCHLER Florens *et al.* (éd.), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien*, Berne : Verlag Stämpfli, 1983, p. 78.

Bien des années après ses études, Dürrenmatt se souvient que Stein s'entourait d'artistes peintres et de sculpteurs « akademischen Stils », une vision de l'art à laquelle il dit ne pas adhérer, mais c'est aussi dans ce cadre qu'il mentionne un peintre bernois, Coghuf, de son vrai nom Ernst Stocker (1905-1976) : « Hinter seinem Schreibtisch hing ein grosses Gemälde des Schweizer Malers Coghuf […]. »[219] Dürrenmatt entend donc parler d'artistes de la Renaissance, mais il a aussi sous ses yeux une diversité d'artistes, y compris des contemporains.

À côté des études de langue allemande, la fréquentation du séminaire d'histoire de l'art est plutôt « symbolique » et suivi de manière peu sérieuse[220]. L'année suivante, il quitte l'histoire de l'art et s'inscrit en philosophie[221]. L'année académique 1942-1943 qu'il passe à Zurich est encore moins studieuse pour le jeune Dürrenmatt. Cela lui donne cependant l'opportunité de fréquenter des cercles artistiques et des artistes dont il considère la rencontre comme déterminante pour la suite de sa carrière.

C'est à Zurich qu'il fait la connaissance de la jeune étudiante en peinture Christiane Zufferey (1920-2011), qui est sa compagne entre 1942 et 1946[222].

> « Auch lernte ich zum erstenmal ein Mädchen kennen, eine Malerin. Sie konnte nur Französisch. Mein Französisch war höchst mangelhaft, ich sprach es noch schlechter, als ich es jetzt spreche, trotzdem führten wir phantastische Gespräche über Malerei und Schriftstellerei, über Cézanne und Heym, von dem ich einige Gedichte aufgetrieben hatte; vielleicht waren alle diese Gespräche ein einziges Missverständnis. »[223]

Il existe peu de sources témoignant de l'histoire entre Zufferey et Dürrenmatt[224]. Dürrenmatt raconte qu'ils se sont bien entendus. Alors étudiante à la Kunstgewerbeschule[225] Zufferey suit les cours de peinture de Max Gubler et fréquente notamment les peintres Carlotta Stocker (1921-1972) et Carl Liner (1914-1997)[226]. Nul doute que Dürrenmatt s'est fait une idée de la formation d'un peintre à travers celle que suit Christiane Zufferey. Une journaliste rapporte son propos :

---

[219] *WA* 1998, 29, « Das Haus », p. 166.
[220] VACHTOVA 1995, p. 35
[221] WEBER Ulrich (2), *Friedrich Dürrenmatt ou le désir de réinventer le monde*, trad. par Etienne Barilier, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Le savoir suisse »), 2005, p. 12.
[222] WEBER/PROBST 2021, vol. 5, pp. 44-48.
[223] *WA* 1998, 28, « Der Rebell », pp. 280-281.
[224] WEBER 2020, p. 71.
[225] PLANTA 2011, p. 76.
[226] PLANTA 2011, p. 76.

> « ‘Aber das Aktzeichnen in der Kunstgewerbeschule hat mir gestunken.’ Nicht aus Genierlichkeit, sondern wegen der Sturheit, wie er betont. »[227]

Cette citation date à nouveau des années 1970 lors desquelles l’œuvre peint de Dürrenmatt devient public. Ici, c’est l’exercice académique traditionnel du dessin de nu pour lequel Dürrenmatt montre du mépris. Il se positionne comme autodidacte par désintérêt pour la formation académique.

Dürrenmatt a fait la connaissance d’un des professeurs de Zufferey, le peintre Max Gubler[228]. Ce dernier voit sa peinture profondément marquée par l’œuvre de Munch qu’il découvre, comme d’autres artistes, dans les expositions de l’entre-deux-guerres[229]. Gubler semble intéresser Dürrenmatt, peut-être par l’expressionnisme présent dans sa peinture. En 1951, Dürrenmatt écrit à Gubler qu’il a vu trois de ses peintures qu’il a particulièrement appréciées[230]. Dürrenmatt écrit très rarement des lettres ; lorsqu’il le fait, cela souligne l’importance que cela représente pour lui. Dans les années suivantes, Dürrenmatt emmène un de ses amis, Bernhard Böschenstein, voir Gubler et ses tableaux.

> « Là, il ne s’est pas intéressé à ses paysages mi-industriels et mi-idylliques, mais uniquement à ses représentations de chardons aux griffes diaboliques. Ces tableaux se trouvaient dans la cave, à côté d’un vase qui contenait les chardons qui avaient servi de modèle. […] Dans leur conversation, les deux artistes insistaient sur l’originalité des horloges de clochers schaffhousois, dont les cadrans les fascinaient. »[231]

On remarque ainsi que Dürrenmatt semble avoir de l’attachement pour ce peintre auquel il rend visite par la suite au centre psychiatrique de Préfargier où il est interné entre 1958 et 1968 [232].

La rencontre importante de ce séjour zurichois est le peintre Walter Jonas (1910-1979). Formé à Berlin dans les années 1920, l’expressionnisme gardera son

---

[227] FREITAG Annette, LANG Candid, « ‘Jetzt mache ich mich endgültig unbeliebt!’ Exklusiv-Interview mit dem Schriftsteller Friedrich Dürrenmatt », in : *Blick*, 21.09.1978, p. 11 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[228] Il est possible qu’ils se soient rencontrés aussi plus tard dans le cadre du cercle d’artistes qui rend visite à Elsi Giauque alors que Dürrenmatt habite dans la maison de cette artiste. Voir WEBER 2020, p. 134.
[229] BÄTSCHMANN 1989, pp. 232-234.
[230] Photocopie d’une lettre de Dürrenmatt à Max Gubler, le 24.10.1951. ALS, SLA-FD-B1-Gub.
[231] BÖSCHENSTEIN Bernhard, *Mes rencontres avec Friedrich Dürrenmatt. Meine Begegnungen mit Friedrich Dürrenmatt*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 12), 2016, p. 11.
[232] WEBER 2020, p. 259.

empreinte sur sa peinture toute sa vie. Dürrenmatt reconnaît à Jonas non pas son influence sur sa peinture, mais sur son écriture. Il dira de lui qu'il a été sa "sage-femme" alors qu'il devenait un écrivain[233]. Jonas propose à Dürrenmatt une expérience de création interdisciplinaire qui réunit texte et image[234], expérience à laquelle Dürrenmatt a probablement repensé pour la réalisation de son œuvre graphique et littéraire *Minotaurus. Eine Ballade*. Jonas rédige un court texte sur ses souvenirs de Dürrenmatt. Il explique une information peu répandue selon laquelle Dürrenmatt redoutait à l'époque de devenir aveugle[235]. On sait en effet que sa myopie a eu une influence sur son service militaire. Mais selon le témoignage de Jonas, Dürrenmatt aurait craint pour sa vue. On peut dès lors aussi interpréter la décision de renoncer à la carrière de peintre sur cette base-là. Mais ce n'est pas l'argument auquel lui se réfère.

La période de formation durant les années universitaires se termine en 1946, année décisive lors de laquelle des choix privés et professionnels se prennent. D'un point de vue privé d'abord, sa relation avec Christiane Zufferey prend fin lorsque cette dernière part poursuivre sa formation de peintre à Paris. Précisons le cadre de l'enseignement de la peinture en tant que « Beaux-arts » en Suisse au début du 20e siècle. En Suisse alémanique, les écoles d'art ont développé principalement « […] le volet artisanal de la profession en songeant au marché du travail. »[236] Ces écoles sont profondément rattachées aux associations professionnelles et servent avant tout à développer des compétences utilisables dans l'économie. Certes, dès 1920 à Zurich, sous l'impulsion de Johannes Itten, la Kunstgewerbeschule se développe dans le sillage du modèle du Bauhaus qui abolit la séparation entre arts appliqués et beaux-arts[237]. Néanmoins, un domaine comme la peinture reste marginal :

[233] WEBER 2020, p. 69.
[234] WEBER 2020 p. 70.
[235] JONAS Walter, « Zeugnisse », in : KEEL Daniel (éd.), *Über Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1998, p. 386.
[236] OMLIN Sybille, *L'art en Suisse au XIXe et XXe siècle. La création et son contexte*, trad. de l'allemand par Ursula Gaillard, Zurich : Pro Helvetia (coll. « Fondation suisse pour la culture »), 2004, p. 148.
[237] OMLIN 2004, p. 148. Elle poursuit la réunion entre arts appliqués et beaux-arts débutée par l'Art nouveau.

> « Il existait bel et bien des classes de peinture dans les écoles de Bâle et de Zurich, mais elles sont longtemps restées marginales et ne débouchaient pas sur un véritable diplôme. »[238]

La situation est inversée en Suisse romande, où :

> « […] l'enseignement des écoles des beaux-arts obéissait aux principes latins des académies platoniciennes. C'est plus tard seulement que ces institutions ont ouvert des classes d'arts appliqués ou que des écoles d'arts décoratifs ou d'arts industriels furent créées. »[239]

Est-ce la raison pour laquelle Christiane Zufferey quitte Zurich ? Elle aurait pu aller étudier à l'école des Beaux-arts de Genève. Peter Rüedi replace cette décision notamment dans le contexte politique, car avec l'ouverture des frontières après la guerre, il est désormais possible d'aller se former ailleurs[240]. Son départ pour la capitale française conduit à la rupture du couple. Simultanément, Dürrenmatt fait la connaissance de l'actrice Lotti Geissler et l'épouse quelques mois après. Parallèlement à ces choix d'ordre privé, il en prend de décisifs pour sa carrière. En effet, il choisit d'abandonner ses études et de se consacrer à l'écriture notamment dramaturgique.

Ces choix marquent le début de la carrière d'écrivain de Dürrenmatt. Les liens aux arts visuels semblent être mis à distance durant un certain temps, sans pourtant disparaître complètement et revenir progressivement à partir des années 1960 comme nous le verrons.

1.1.4 Expositions, artistes, galeristes, critiques d'art (dès les années 1960)

La rencontre avec des artistes liés aux arts visuels appartient à une constante dans la vie de Dürrenmatt. À plusieurs reprises est émise l'idée selon laquelle Dürrenmatt aurait eu plus d'amis peintres que d'amis écrivains :

[238] OMLIN 2004, p. 148.
[239] OMLIN 2004, p. 148.
[240] RÜEDI 1994, p. 21.

> « Eigentlich habe er immer Maler, Zeichner werden wollen. Und immer hat er gezeichnet, gemalt. Auch seine Freunde sind Maler: Hans Falk, Varlin. Früher Teo Otto, der Bühnenbildner ; kaum mehr Schriftsteller ; [...]. »[241]

Et en effet, si l'on considère les aspects biographiques, mais également les artistes cités dans l'œuvre littéraire ou encore ceux collectionnés par Dürrenmatt, on constate la présence de nombreux artistes ou personnalités liées au monde des arts visuels.

Entre 1949 et 1952, Dürrenmatt, qui a désormais trois enfants[242], habite dans la maison de l'artiste textile Elsi Giauque (1900-1989) à Gléresse dans le canton de Berne, dans le lieu-dit de la Festi. « […] *die* Avantgardistin der Textilkunst in der Schweiz »[243], héritière du mouvement Dada, formée par Sophie Taeuber (1889-1943) à la Kunstgewerbeschule de Zürich, cette pionnière invite des artistes chez elle, dont certains directement liés aux arts visuels avec lesquels Dürrenmatt fait connaissance : les sculpteurs Paul Speck (1896-1966) et Hans Aeschbacher (1906-1980), l'architecte, peintre et sculpteur Hans Fischli (1909-1989) qui fut également directeur de la Kunstgewerbeschule de Zurich, le peintre Max Gubler (1898-1973) que Dürrenmatt connaît déjà ou encore le scénographe Teo Otto (1904-1968). Remarquons encore que Dürrenmatt semble avoir un goût pour les meubles de design qui date peut-être de cette période à la Festi. En effet, Dürrenmatt commande à la fille d'Elsi Giauque, Pia Giauque Andry, des chaises et une table ; une chaise longue dessinée cette fois par Fernand Giauque est également commandée par Dürrenmatt et sera adaptée à sa corpulence[244].

Il faut cependant attendre les années 1960 pour que les liens avec les arts visuels se resserrent progressivement mais sûrement. Ces années correspondent à la percée phénoménale de sa pièce *Der Besuch der alten Dame* en 1956 et à celle de *Die Physiker* en 1962. Grâce à ces deux succès, le dramaturge obtient une indépendance financière exceptionnelle qui lui assure son avenir. La libération de cette contrainte financière change probablement son rapport au temps et lui accorde une nouvelle liberté. Parallèlement, ce sont les années durant lesquelles débute son projet

---

[241] ARNOLD Heinz Ludwig, « Die unabsehbaren Folgen einer Begegnung mit Friedrich Dürrenmatt in der Schweiz. 'Meine Produktion ist mein befreiender Trost' », in : *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 3.04.1977, p. 32 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[242] Peter né en 1947, Barbara née en 1949 et Ruth née en 1951. WEBER 2020, p. 598.
[243] WEBER 2020, p. 133.
[244] Entretien avec Pia Giauque Andry mené par Myriam Minder le 2.03.2022 (document non publié).

autobiographique des *Stoffe* où il revient sur le lien entre sa vie et son œuvre littéraire et l'interroge[245]. L'accompagnant jusqu'à la fin de sa vie, ce projet est important et imposant par les plus de 30'000 pages de manuscrits laissés par l'auteur[246]. À notre avis, ce questionnement durable sur son travail l'amène immanquablement à se positionner face à ses choix, mais également à les interroger. Les débuts de ce examen réflexif ont lieu les mêmes années qu'un intérêt nouveau pour les arts visuels.

Nous identifions cette ouverture aux arts visuels tout d'abord dans ses agendas qui commencent à mentionner des visites de musées ou d'exposition. Alors quasiment inexistantes auparavant, ces annotations apparaissent dans les années 1960, plus précisément dès 1961. Cette année-là, c'est la Collection Reinhart à Winterthur et la visite de la Pinacothèque de Munich qui sont citées[247]. En 1963, une exposition sur Breughel à Anvers est mentionnée[248], l'année suivante le musée du Prado à Madrid et plusieurs lieux d'exposition en Russie dont l'Ermitage à Saint-Pétersbourg[249] ; cette année-là a lieu l'exposition nationale à Lausanne où il découvre l'œuvre de l'artiste suisse Varlin (1900-1977) *L'armée du salut* qu'il acquiert pour sa propre collection. En 1966 et 1967, Dürrenmatt et son épouse se rendent en Italie où ils visitent les grandes villes. Dürrenmatt inscrit à cette occasion dans son agenda y avoir vu le *David* de Michel-Ange et la Chapelle sixtine[250]. Ces voyages en Italie amènent le biographe de Dürrenmatt Ulrich Weber à placer l'écrivain alors à l'apogée de son succès « […] auf den Spuren der antiken und der Renaissance-Kunst »[251]. Ces tours d'Italie lui apportent probablement des connaissances différentes, car il revient sur ces découvertes à plusieurs reprises dans les manuscrits de son autobiographie. Cela lui fournit une matière de réflexion qui le mène à proposer une histoire évolutive de l'art, et plus précisément des arts visuels dont une version est publiée juste avant son décès. Nous y reviendrons. Le fait que Dürrenmatt prenne le temps d'inscrire ses visites dans son agenda nous semble indiquer un retour d'intérêt pour les arts visuels.

---

[245] WEBER/PROBST 2021, vol. 1, pp. 17-19.
[246] WEBER/PROBST 2021, vol. 1, p. 18.
[247] Respectivement le 16.03 et le 10.05. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1961
[248] Le 24.10. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1963.
[249] Respectivement le 24 et 25.01, le mois de juin est passé en Russie. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1964.
[250] Le 17.09.1966, il précise avoir vu le David de Michel-Ange, et la Chapelle Sixtine le 10.10. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1966/1.
[251] WEBER 2020, p. 300.

D'un point de vue biographique, il est intéressant de rappeler que le sujet des arts visuels a pris une place particulière ces années-là. Dès 1963, son agenda indique qu'il travaille à sa pièce intitulée *Der Meteor,* une pièce qui se déroule dans l'atelier d'un artiste-peintre. La première a lieu en janvier 1966. C'est l'année précédente que Dürrenmatt construit sa seconde maison, à côté de celle achetée en 1951[252]. Une des pièces de cette maison de 1965 est un atelier. Dürrenmatt possède désormais un endroit spécialement prévu pour son activité graphique et peinte.

Par la suite, les inscriptions de la visite de musées ou d'exposition disparaît presque complètement, à l'exception de celles de ses propres expositions ou des expositions de ses amis proches. Cependant les visites de musées, si elles ne sont plus présentes dans les agendas, se sont bien poursuivies, comme en témoigne Charlotte Kerr Dürrenmatt, sa seconde femme depuis 1984, lors d'un voyage à Paris notamment. Le couple visite les grands musées de la capitale.

> « Wir gehen ins Musée d'Orsay. 'Doll.' Wir laufen wie die Kinder von einer Nische in die andere, von einer Seite auf die andere, wir sitzen auf breiten Granitbänken im lichten hohen Jugendstilbahnhof, dem hinreissend grosszügig, witzig, ironisch gestalteten Museum der *Gae Aleati [Gae Aulenti],* zwischen Faunen und vollbrüstigen Schönen, sich windenden, sich liebenden laokoonhaft verschlungenen oder nacheinander schielenden Nackten, vollbärtigen Poeten und Siegesallegorien, Jahrhundertwendekunstkitsch, in diesem Lichtbahnhofsmuseum perfekt ausgestellt in einer intellektuellen, wie zufällig wirkenden Anordnung, im Eingang der riesige Kopf von Goethe, wachen, ernsten Auges in unbestimmte Fernen blickend, daneben ein schläfriger Löwe, auch riesig, gegenüber Napoleon, zierlich, hingelagert, aufgestützt auf den linken Arm wie die Toten der etruskischen Gräber auf ihren Sarkophagen, […] Im obersten Stockwerk hängen, aus dem Jeu de Paume hierher verpflanzt, die Impressionisten. Sie drängeln sich in niedrigen Galerien : Fluchten voll Renoir, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Manet, Monet, van Gogh, […]. »[253]

Certains passages des écrits de Dürrenmatt rappellent sa connaissance des œuvres d'art mais également de leur lieu d'exposition. En 1950, Dürrenmatt met en scène *Die Toteninsel* d'Arnold Böcklin (Ill. A 20) dans son roman *Der Richter und sein Henker*[254]. La renommée de cette peinture tient non seulement au fait qu'il en existe cinq versions, mais également à sa réception, car dès sa première exposition à Berlin en 1886, elle

[252] WEBER 2020, p. 610.
[253] KERR DÜRRENMATT Charlotte, *Die Frau im roten Mantel*, Munich : Piper, 1992, pp. 259-260.
[254] RAUCHENBACHER 2011, pp. 161-162.

est source de fascination et d'inspiration[255]. Une des versions de cette toile, la première de 1880, se trouve au musée des Beaux-arts de Bâle, que Dürrenmatt a probablement vue à de nombreuses reprises. Nous reviendrons sur l'insertion de ces références des arts visuels dans la littérature de Dürrenmatt. Le musée des Beaux-arts de Berne était aussi un lieu connu pour Dürrenmatt. Dans ses *Stoffe*, il raconte comme il le trouve changé en 1975 alors qu'il cherche vainement un autre tableau de *Böcklin*, « […] das ich so geliebt hatte – die 'Meeresstille' […] »[256] (Ill. A 21).

Les années 1960 sont aussi synonymes du début de rencontres particulières avec des artistes. Nous les considérons comme particulières par le temps que Dürrenmatt est disposé à leur accorder en leur rédigeant des textes pour leurs publications respectives. Cela commence dans les années 1950 avec deux caricaturistes, comme Ronald Searle (1920-2011) et Paul Flora (1922-2009), mais se poursuit avec d'autres artistes entre les années 1960 et 1982. Il s'agit du peintre Oskar Kokoschka (1886-1980), des peintres suisses Varlin (1900-1977), Hans Falk (1918-2002), Eric Fischer (*1939), de l'illustrateur caricaturiste alsacien Tomi Ungerer (1931-2019), du peintre suisse Walter Jonas (1910-1979), de la sculptrice suisse Hildi Hess (1911-1998) et du peintre belge Jef Verheyen (1932-1984). Remarquons d'ailleurs que les textes de Dürrenmatt précèdent la publication ou l'exposition de son propre œuvre peint : s'il rédige des textes sur des caricaturistes dans les années 1950 (en 1952 sur Ronald Searle, en 1958 sur Paul Flora), il publie un livre avec ses propres caricatures en 1963, *Die Heimat im Plakat*. Alors qu'il consacre des textes à des artistes peintres (Oskar Kokoschka au début des années 1960, deux textes pour Varlin en 1967, sur Hans Falk en 1975), la première exposition monographique de son œuvre peint date de 1976. Cela incite à lire une progression entre les visites, les rencontres, les textes et finalement le fait de rendre public son propre œuvre peint.

Outre les artistes, Dürrenmatt fait la connaissance d'autres personnalités des arts visuels. Il lui arrive aussi de rédiger des textes ou des discours pour ces personnalités-là. Ces dernières jouent un rôle décisif dans le lien que Dürrenmatt entretient avec son œuvre peint, ainsi que dans la transformation de ce dernier, le faisant passer d'œuvre privé à public. Parmi ceux-ci, on cite d'abord Daniel Keel, le fondateur des éditions

[255] MEROT Alain (dir.), *Histoire de l'art. 1000-2000*, Vanves : éditions Hazan, 1999, p. 412.
[256] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 166.

Diogenes. Avant de devenir l'éditeur de l'œuvre littéraire de Dürrenmatt, Daniel Keel, qui est également galeriste, publie le livre des caricatures de Dürrenmatt *Die Heimat im Plakat,* ainsi que la première publication de l'œuvre peint en 1978. C'est à travers Keel que Dürrenmatt fait la connaissance d'artistes, dont de nombreux caricaturistes. C'est également au contact des fondateurs d'une autre galerie, Jürg Janett et Franz Larese de la Erker Galerie de Saint-Gall, que Dürrenmatt rencontre des artistes. Dans les années 1980, Janett et Larese ont pour objectif de créer des réseaux entre les artistes et entre les disciplines, réunissant ainsi écrivains et peintres[257]. Ces contacts nourrissent la créativité de Dürrenmatt qui expérimente dans ces années-là la technique de la lithographie, l'amenant une fois de plus à déployer son œuvre peint et à le rendre public.

Il rencontre aussi des critiques d'art comme Manuel Gasser (1909-1979) qui participe à la reconnaissance de son œuvre peint ; il rédige un texte à son sujet sur lequel nous reviendrons. Il fait la connaissance de l'historien de l'art marxiste Konrad Farner (1903-1974)[258]. Contrairement à Gasser, Dürrenmatt n'a pas l'occasion de rédiger de texte sur Farner ou de prononcer un discours à son sujet. Si Dürrenmatt relève uniquement la part intellectuelle et politique de l'historien de l'art, ce dernier lui offre un grand nombre de ses écrits sur les arts visuels qui se retrouvent dans sa bibliothèque[259]. Dürrenmatt évoque aussi l'historien d'art Werner Y. Müller dans le cadre de sa rencontre avec Walter Jonas. Il se souvient que Müller lui a permis de diversifier sa culture générale, ses connaissances étant réduites à la culture germanophone lorsqu'il était étudiant :

---

[257] Voir : TANNER Paul, « Vom Gedichtband zur Galerie mit Verlag und eigener Lithopresse », in : TANNER Paul (éd.), *Poliakoff, Tàpies, Chillida u. a. Die Erker-Presse St. Gallen : vom Gedichtband zur Galerie mit Verlag und eigener Lithopresse*, Bâle : Schwabe, 2002, p. 20.

[258] Les contacts semblent avoir lieu entre 1967 et 1970, selon les lettres de Farner conservées aux ALS, SLA-FD-B-2-Einz. Farner.

[259] La bibliothèque de Dürrenmatt contient douze ouvrages de Konrad Farner. Ceux qui ont probablement intéressé Dürrenmatt sont l'édition sur Gustave Doré qui porte une dédicace de Farner à Dürrenmatt (FARNER Konrad (éd.), *Gustave Doré, der industrialisierte Romantiker*, Dresde : VEB-Verlag der Kunst, 1963. Cote SLA-FD-D-01-WZ-A-06/47) et un livre sur les *Désastres* de Goya en 1972 (Cote : SLA-FD-D-01-WZ-M-03/35).

> « Ich erinnere mich an ein für mich heilsames Gespräch mit ihm: [...]. Ich kannte damals keine andere Kultur als die deutsche. Werner Y. Müller zeigte mir, wie wenig sie im Vergleich zu den Weltkulturen wog. »[260]

Dürrenmatt se rappelle aussi que Müller a soutenu un doctorat sur Ferdinand Hodler. En 1978, Müller reprend contact avec Dürrenmatt pour lui proposer un entretien radiophonique où il serait question de promotion culturelle, avec des invités comme Jura Brüschweiler qui parlerait de Hodler, Dürrenmatt de Varlin et Jonas de lui-même[261]. Dürrenmatt ne semble pas avoir donné suite, mais il a conservé dans ses archives l'article sur la réception de Hodler que Müller a rédigé pour un quotidien et fait parvenir avec sa lettre. Cet article comporte des passages surlignés, montrant que Dürrenmatt l'a lu. Dürrenmatt connaît l'œuvre de Hodler. Une composition de Dürrenmatt avec des bucherons au travail réalisé durant son enfance (Ill. D 22) n'est pas sans rappeler le bucheron développé par Hodler pour le billet de banque en 1911 (Ill. A 22). La position n'est certes pas tout à fait la même, mais au premier plan se trouve aussi un homme levant haut au-dessus de lui sa hache, prête à frapper. Il parle cependant du travail de Hodler avec peu d'affinités « […] monumentale Allegorien, muskelstrotzende Schweizer, eurythmische Weiber, mit denen ich nie etwas hatte anfangen können. »[262] Ce n'est donc probablement pas sans plaisir qu'il caricature le *Guillaume Tell* de cet artiste[263]. Hodler pourrait pourtant avoir laissé une trace importante chez Dürrenmatt : en 1976, une exposition itinérante est consacrée aux portraits que Hodler réalise de sa maîtresse Valentine Godé-Darel[264]. Parmi ces portraits, plusieurs sont réalisés alors que la jeune femme est sur son lit de mort. Ulrich Weber émet l'hypothèse que Dürrenmatt aurait vu cette exposition, car ces mises en scène rappellent étrangement les dessins que Dürrenmatt réalise de son ami peintre Varlin alors que celui-ci est mourant, puis décédé[265].

---

[260] DÜRRENMATT Friedrich (2), « Erinnerung », in : SCHMID Heinrich E. (éd.), *Walter Jonas. Maler Denker Urbanis*, Zurich : Atlantis, 1980, pp. 18-20.
[261] Lettre de W. Y. Müller à Dürrenmatt, le 26.05.1978. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1978 (K-M).
[262] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 166.
[263] Voir : BONNEFOIT 2022, vol. 3, p. 201.
[264] Voir le catalogue d'exposition : *Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908-1915*, catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus, 9 avril-23 mai 1976, Saint-Gall, Kunstverein und Historisches Museum, 5 juin-11 juillet 1976, Munich, Museum Villa Stuck, 23 juillet-10 octobre 1976, Berne, Kunstmuseum, 23 octobre 1976-2 janvier 1977, sous la direction de Jura Brüschweiler, Zurich : Kunsthaus, 1976.
[265] WEBER 2005 (1), pp. 103-104. Ulrich Weber se réfère à un dessin de Dürrenmatt en particulier (SLA-FD-A-Bi-1-107). De notre côté, l'aspect du visage de la femme transformé par la maladie nous

En 1974, Dürrenmatt fait la connaissance de Hans Liechti (1924-2009). Galeriste et collectionneur renommé, cuisinier de profession, Liechti joue un rôle décisif dans le passage de l'œuvre peint vers le public et la reconnaissance de Dürrenmatt en tant qu'artiste graphique et peintre. Ils se rencontrent dans le restaurant du Rocher à Neuchâtel alors tenu par Liechti. Lors de leur discussion, les deux hommes se rendent compte avoir grandi dans la même région. S'ensuit une amitié étroite avec le collectionneur. Ce dernier conjugue arts culinaires et visuels dans son restaurant en y exposant des œuvres de sa collection. Selon Liechti, c'est la présence des œuvres d'art sur les murs de l'auberge qui a éveillé l'attention et l'intérêt de Dürrenmatt.

> « […] und bei mir im Hotel waren zwischen 100 und 120 Bilder aufgehängt. Dürrenmatt hat sofort gesehen, dass es da bei mir anders ist als anderswo. Dass es da viel Kunst gibt. Zu denen wollte er auch gehören. Er hat mir am ersten Tag, an dem ich ihn kennenlernte, schon sein erstes Bild geschenkt. »[266]

Grand admirateur, Hans Liechti œuvre dès lors et jusqu'à son départ de Neuchâtel comme un soutien à Dürrenmatt. Accrochant progressivement les œuvres de l'écrivain sur ses murs, il encourage ce dernier à dessiner et à peindre.

Le restaurant du Rocher n'est pas l'unique lieu emblématique réunissant gastronomie et arts visuels dans lequel Dürrenmatt aime se rendre. Déjà lors des deux années qu'il passe à Bâle au début de son premier mariage (de 1946 à 1948), il se rend constamment au restaurant de la Kunsthalle comme en témoignent ses agendas[267]. Il y a de nombreux rendez-vous dans ce lieu de rencontre connu pour les intellectuels et les artistes. Les parois de ce restaurant portent des décors issus de concours artistiques[268].

---

renvoie aussi aux caricatures plus dures que Dürrenmatt réalise de Varlin, comme les illustrations Ill. D 108 et Ill. D 109.

[266] BERNET Stephan *et al.*, *Hans Liechti, 10. Februar 1924 – 1. Oktober 2009. Ein Portrait. „I bi Dritt gsy vomene Buredotze". Metzger, Wirt & Galerist*, DVD, 91 min., Eriswil : Videoimage filmteam [producteur], [s.d], 56:25-56:46.

[267] Selon agendas de 1947 (ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1947), 1948 (ALS, SLA-FD-C-I-Agenden1948) et 1950 (ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1950).

[268] En 1942, il y a eu un concours du Staatlicher Kunstkredit Basel pour créer des peintures murales au restaurant Kunsthalle. Ce concours a été gagné par le peintre Coghuf (Ernst Stocker, 1905-1976) avec une œuvre *Heuernte* pour les scènes divertissantes et le bon équilibre des couleurs : « […] aber die Kurzweiligkeit der einzelnen Szenen und die unproblematische Grundstimmung, zusammen mit den an Ort und Stelle gut wirkenden Farben gewannen trotz diesen Einwänden den ersten Preis. » OERI G., « Staatlicher Kunstkredit, Basel: Wandgemälde für das Kunsthalle-Restaurant », in : *Das Werk: Architektur und Kunst. L'œuvre : architecture et art*, vol. 29, n° 5, 1942, p. 102.

Un autre restaurant qui, au vu de la présence de nombreuses œuvres d'art, fonctionne aussi comme lieu d'exposition, est la Kronenhalle à Zurich. Le propriétaire de l'établissement, Gustav Zumsteg, est collectionneur et mécène :

> « Il fréquente les maisons d'enchères, pousse ses connaissances, appuie l'ouverture de la salle Chagall à la Kunsthaus de Zurich, à laquelle il offre la *Fenêtre sur l'île de Bréhat.* Après tout, le tableau ne sera jamais qu'à 200 mètres à pieds… »[269]

Il accroche des œuvres d'artistes de renom sur les murs, ce qui est considéré comme précurseur pour les années 1950[270]. Parmi eux se trouvent des artistes célèbres qui apparaissent ponctuellement dans la propre littérature de Dürrenmatt comme : Cuno Amiet, Joseph Beuys, Georges Braque, Max Gubler, Ferdinand Hodler, Anna Keel, Paul Klee, Bernhard Luginbühl, Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso, Jean Tinguely et encore Varlin[271].

> « Les tableaux trouvent naturellement leur place au bar, abrités des rayons du soleil par des rideaux. Mais c'est à côté, dans la grande salle de la brasserie, qu'est installé deux ans plus tard un portrait *king size* de la matrone des lieux, peint par Varlin, un proche de l'écrivain et dramaturge Friedrich Dürrenmatt qui a fêté à la Kronenhalle les premières à succès de ses pièces de théâtre. »[272]

Cet endroit est resté un lieu de rencontre pour les milieux culturels durant tout le 20e siècle. Déjà dans les années 30, les milieux artistiques, musicaux et littéraires s'y retrouvent : « Wer in Zürichs Musik-, Literatur- oder Kunstszene ein Zuhause findet, entdeckt an der Rämistrasse 4 einen Ort des vitalen Austauschs und der aktuellen Debatte. »[273] Durant la Seconde Guerre mondiale, il est fréquenté par les artistes d'avant-garde comme en témoigne le magazine d'art *Labyrinthe* d'Albert Skira : « Die dritte Ausgabe des Kunst- und Literaturzeitschrift *Labyrinthe* des Genfer Verlegers

---

[269] GROPPO Pierre, « La mode à ma table », in *Vanity fair*, n° 66, mars 2019, p. 121.
[270] « Es bleibt zu konstatieren, dass es eine Pioniertat war, als er in den 1950er Jahren begann, seine Sammlung an die Wände des Restaurants zu hängen – eine Pioniertat, die mit der entsprechenden Aufmerksamkeit belohnt wurde. » BOLL Dirk, « 'Mein Enthusiasmus war die Brücke zu den Künstlern.' Gustav Zumsteg als Sammler », in : BOLL Dirk (éd.), *Ein gastliches Kunstwerk. Die Zürcher Kronenhalle und ihre Sammlung*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011, p. 11.
[271] RYSER Sibylle, ZÜRCHER Isabel, *Pays de rêve. Die Kunst der Kronenhalle Zürich*, Munich : Prestel Verlag, 2019, pp. 86-117. Ces noms d'artistes sont évoqués par Dürrenmatt dans sa littérature, car on les trouve listés dans : PLANTA Anna von *et al* (éd.), *Registerband zur Werkausgabe Friedrich Dürrenmatt in siebenunddreissig Bänden*, Zurich : Diogenes Verlag, 1998.
[272] GROPPO mars 2019, p. 119.
[273] RYSER/ZÜRCHER 2019, p. 19.

Albert Skira weist die Kronenhalle im Dezember 1944 als Destination für das kunstsinnige Zürich aus. »[274]

Dürrenmatt se rend à la Kronenhalle à de nombreuses reprises. Il y vient pour manger, pour y rencontrer ses éditeurs notamment ; c'est également un lieu où il fait des connaissances marquantes du milieu artistique, notamment celle de Varlin[275]. Selon la légende, les deux hommes se rencontrent dans les toilettes et, alors qu'ils sont en train d'uriner, commencent à discuter ; cela amène Hugo Loetscher à supposer que Dürrenmatt achète l'œuvre intitulée *Pissoir* en hommage à cette rencontre[276]. La Kronenhalle est aussi un lieu où Dürrenmatt fête en 1986 son 65e anniversaire avec son éditeur Daniel Keel et son épouse[277]. Lorsque Daniel Keel évoque ses souvenirs de la Kronenhalle, l'image de Dürrenmatt reste associée au lieu : « Für mich weckt dieser Ort vor allem Erinnerungen an Friedrich Dürrenmatt und Federico Fellini. »[278] Dürrenmatt y a fêté ses premiers succès au théâtre, notamment celui de la première de *Der Besuch der alten Dame* en 1956[279]. Dans les années 1960, il est d'ailleurs mentionné qu'il « pendulait » entre le Schauspielhaus et la Kronenhalle[280]. Proche du théâtre[281], ce restaurant se situe également à proximité du Kunsthaus, formant un lieu de rencontre pour de nombreuses personnes issues du monde de l'art, auxquelles se joint la bonne société zurichoise. Fidèle à sa pratique de dessinateur, Dürrenmatt a utilisé des cartes de menu de la Kronenhalle comme support pour ses esquisses dont plusieurs exemplaires sont conservés dans l'inventaire. Il y dessine par exemple sur

---

[274] RYSER/ZÜRCHER 2019, p. 21.
[275] PLANTA 2011, p. 140. Varlin est aussi lié aux Zumsteg : Gustav lui demande de réaliser le portrait de sa mère qui date de 1966. Voir RYSER/ZÜRCHER 2019, p. 27.
[276] LOETSCHER Hugo, « Varlin et Dürrenmatt – la rencontre de deux intransigeances », in : WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin – Dürrenmatt horizontal*, trad. de l'allemand par Jean-Paul Clerc *et al.*, Zurich/Berne : Verlag Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005, p. 15.
[277] Comme en témoigne la légende d'une photo : « 65. Geburtstag von Friedrich Dürrenmatt im Zunfthaus zur Meisen und anschliessend in der Kronenhalle, wo Jakob Keel, der Sohn des Verlegers, eine improvisierte Rede hält, 1986. » KAMPA Daniel (éd.), *Diogenes. Eine illustrierte Verlagschronik*, 1952-2002, Zurich : Diogenes Verlag, 2003, p. 437.
[278] KEEL Daniel, « Pablo Picasso. Peintre au travail, 1965 », in : BOLL Dirk (éd.), *Ein gastliches Kunstwerk. Die Zürcher Kronenhalle und ihre Sammlung*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011, p. 67. De ces présences témoigne notamment la photo d'un repas à la Kronenhalle après la présentation d'un film de Fellini « Ginger und Fred » en 1986, où mangent ensemble Dürrenmatt, Charlotte Kerr, Fellini, Keel etc. Voir KAMPA 2003, p. 243.
[279] RYSER/ZÜRCHER 2019, p. 24.
[280] « Irgendwann in den sechziger Jahren war Dürrenmatt ein paar Wochen in Zürich, für Proben am Schauspielhaus. Er pendelte zwischen Schauspielhaus und Kronenhalle und kam eines Tages in meine Galerie in der Rämistrasse. » KAMPA 2003, p. 355.
[281] « […] cette solide adresse, inscrite dans la tradition, si proche du théâtre et de l'opéra. » GROPPO 2019, p. 118.

le dos de la carte (Ill. D 55) ; en 1966 il réalise des portraits en y intégrant cette fois le logo de la Kronenhalle (par exemple Ill. D 56). Dürrenmatt laisse des dédicaces et des dessins dans les livres d'or. Un exemple paru dans la presse en 2021 montre un dessin réalisé lors de son repas de mariage en 1984 (Ill. D 2)[282]. Une publication de 2005 mentionne la présence de son nom dans les livres d'or de la Kronenhalle, notamment en 1939, alors qu'il était encore lycéen, et en 1985[283]. Finalement, il a beaucoup dessiné dans ceux du restaurant de Hans Liechti à Neuchâtel : « Die meisten Bilder im Gästebuch zeigen Hans Liechti. »[284] Le choix de ce sujet illustre la relation proche que l'artiste entretenait avec le restaurateur. Dürrenmatt n'est pas particulièrement prolixe sur ces lieux emblématiques dans lesquels il se rend pourtant fréquemment. Le seul texte qu'il dédie à l'un de ces restaurant est la Kronenhalle. Étonnamment, ses lignes ne mentionnent nulle part la présence des œuvres d'art sur les murs[285].

Outre l'agenda, c'est grâce aux témoins externes qu'il est possible d'attester de la visite de lieux où se trouvent des œuvres d'art. Certains semblent avoir marqué Dürrenmatt. Charlotte Kerr Dürrenmatt évoque les anges dans la coupole de Sainte-Sophie à Istanbul représentés avec des plumes qui lui rappellent les anges de Dürrenmatt[286]. Nous remarquons de plus que ce ne sont pas uniquement les arts visuels qui peuplent son musée imaginaire. En effet, Dürrenmatt se rappelle de scènes vécues qu'il transpose ensuite dans son œuvre peint. Charlotte Kerr Dürrenmatt en raconte un exemple : elle assiste avec Dürrenmatt à la distribution d'un repas aux démunis à l'église Sainte-Marie-du-Trastevere à Rome en 1988. La scène décrite par Charlotte Kerr Dürrenmatt se retrouve étonnamment présente tout en étant adaptée

[282] Un exemple récent est mentionné dans un article de presse : STUDER 12.01.2021, p. 2.
[283] CADSKY Nico *et al.* (éd.), *Kronenhalle Zürich*, Zurich : Orell Füssli, 2005, p. 222. Pour le moment, il n'est pas possible de savoir s'il y a dessiné ou écrit, car l'accès à ces livres d'or est malheureusement fermé aux chercheurs. E-mail de Marius Casanova, Geschäftsführer de la Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung, à Myriam Minder, le 9.08.2019 (document non publié).
[284] FEUSI Alois, « Liechtis Gästebuch. Alois Feusi im Gespräch aus einer Reportage aus der 'Schweizer Familie' 1991 », in : *Friedrich Dürrenmatt. Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti. Ein Beitrag zu den Solothurner Literaturtagen 1991*, catalogue d'exposition, Soleure, Kantonales Kulturzentrum Palais Besenval, 21 avril-12 mai 1991, sous la direction de Peter André Bloch, Soleure/Trimbach : Kantonales Kulturzentrum/Reinhard Offset Service, 1991, [s.p.].
[285] *WA* 1998, 32, « Kronenhalle », pp. 217-218.
[286] « Ich stehe unter der Kuppel der Hagia Sofia, diese Kuppel [...] goldschimmernd von kleinen Mosaiksteinen, vier Engel, nur Flügel, wie die Engel von FD [...]. » KERR DÜRRENMATT 1992, p. 258.

par Dürrenmatt dans une gouache quelques mois plus tard (Ill. D 189)[287]. Elle conclut : « Alles wird ihm zum Stoff. »[288] Mais cela dépasse le cadre de notre travail ici présent.

1.1.5 Les images de la bibliothèque

Jusqu'à présent, les repères biographiques ont été articulés de manière chronologique. Avant de le conclure, nous souhaitons développer un domaine qui forme une constante dans la vie de Dürrenmatt, à savoir l'utilisation de sa bibliothèque. Présents dès son enfance dans la bibliothèque de son père ou par des prêts, les livres forment des sources de connaissances et d'inspiration qui accompagnent Dürrenmatt de manière diachronique. Nous l'avons vu, il lui arrive d'en mentionner son utilisation dans son autobiographie ou ses entretiens ; le recours au discours d'autres personnes nous permet d'en apporter un éclairage complémentaire.

Parmi ces personnes, citons tout d'abord Pierre A. Lachat qui a travaillé pour les Dürrenmatt durant plusieurs années, en s'occupant notamment de leurs enfants. Il accompagne la famille dans plusieurs de ses voyages à l'étranger. Il se rappelle que Dürrenmatt souhaite expressément voir lui-même certaines œuvres ou les montrer à ses enfants. Il s'agit alors d'œuvres ou de monuments spécifiques et identifiés à l'avance par l'artiste. Ses indications sont précises, exclusives et exigeantes : il s'agit de telle œuvre, et pas d'une autre[289]. Cela amène Pierre A. Lachat à dire : « Dürrenmatt avait une connaissance livresque »[290]. Selon lui, il tire nombre de ces informations des livres qu'il avait consultés. Dürrenmatt le dit d'ailleurs lui-même lorsqu'il évoque un voyage à Venise :

---

[287] KERR DÜRRENMATT 1992, pp. 271-272.
[288] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 272.
[289] Dürrenmatt mentionne lui-même son objectif de trouver telle ou telle œuvre particulière lors d'un voyage. Un exemple parmi d'autres est celui des œuvres de Jérôme Bosch à Venise qui l'inspirent dans ses propres œuvres selon l'hypothèse interprétative de Pierre Bühler, voir : BÜHLER 2003, p. 66. À ce sujet, Dürrenmatt écrit : « In Venedig wurde mir noch etwas anderes deutlich. Was ich suchte, waren 'Der Sturz der Verdammten', 'Die Hölle', 'Das irdische Paradies' und 'Der Aufstieg in das himmlische Paradies' von Hieronymus Bosch. Ich suchte den ganzen Dogenpalast nach den vier Bildern ab, dass ich am 'Paradies' des Tintoretto vorbeikam, war nicht zu vermeiden. » *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 97.
[290] Entretien avec Pierre A. Lachat mené par Myriam Minder le 1.05.2022 (document non publié), et e-mail de Pierre A. Lachat à Myriam Minder, 1.05.2022 (document non publié).

> « Doch so sehr mich die Stadt neugierig gemacht hatte, so sehr sie mich faszinierte, am neugierigsten war ich auf die griechischen archaischen Löwen, von denen ich gelesen hatte, ich machte mich schon am nächsten Morgen auf den Weg zu ihnen […]. » [291]

Pierre A. Lachat mentionne des voyages en famille lors desquels certaines œuvres étaient ciblées par Dürrenmatt. Lors d'une visite à Winterthur, la seule œuvre à aller voir au Kunstmuseum semble être, selon Dürrenmatt, celle de Böcklin intitulée *Triton und Nereide* (Ill. A 13)[292]. Alors que la famille se rend à Munich, Dürrenmatt souhaite que ses enfants aillent voir deux œuvres spécifiques à la Pinacothèque : une d'Albrecht Altdorfer, *La Bataille d'Alexandre à Issus* (Ill. A 7), et *Les quatre Apôtres* d'Albrecht Dürer (Ill. A 8-9)[293]. La famille fait une halte à Ulm pour la cathédrale, mais Dürrenmatt leur montre exclusivement la tour du bâtiment. Refusant d'entrer dans l'édifice, il justifie sa démarche par le fait qu'elle a servi de modèle à celle de Berne[294]. De passage à Strasbourg, il leur montre la statue de *Synagoga* (Ill. A 10), en leur disant qu'elle seule présente de l'intérêt, car selon lui, cette allégorie représente un des chefs-d'œuvre de l'art gothique[295]. Dürrenmatt l'évoque dans un de ses textes sur l'art pour en relever la fragilité et la tendresse comme des caractéristiques de représentation appartenant, selon lui, au Moyen-Âge[296]. Dans la même idée, et toujours selon Pierre A. Lachat, Dürrenmatt aurait certes montré de l'intérêt pour le *Retable d'Issenheim* (Ill. A 11), mais apparemment moins pour le célèbre panneau de *La Crucifixion* que pour celui de *La Résurrection* (Ill. A 12)[297]. Dürrenmatt donne d'ailleurs une explication sur cette préférence dans un de ses textes sur les arts visuels. La représentation de *La Résurrection* lui apparaît non comme la promesse réconfortante de la vie après la mort, mais au contraire comme une forme à l'aspect menaçant dans sa puissance :

> « Beim Isenheimer Altar dagegen fiel es mir erst beim letzten Besuch auf, und das so schlagartig, dass ich über mein so langes Nichtbemerken erschrak, dass der gekreuzigte, verendende und verendete Christus ein Riese ist, den man zu Tode marterte, während der

[291] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 96.
[292] Entretien avec Pierre A. Lachat mené par Myriam Minder le 1.05.2022 (document non publié), et e-mail de Pierre A. Lachat à Myriam Minder, 1.05.2022 (document non publié).
[293] Entretien avec Pierre A. Lachat mené par Myriam Minder le 1.05.2022 (document non publié).
[294] Entretien avec Pierre A. Lachat mené par Myriam Minder le 1.05.2022 (document non publié).
[295] Entretien avec Pierre A. Lachat mené par Myriam Minder le 1.05.2022 (document non publié).
[296] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 99.
[297] Entretien avec Pierre A. Lachat mené par Myriam Minder le 27.04.2022 (document non publié).

> Auferstehende wie ein gewaltiges Naturereignis wirkt, mehr, der Vorgang hat etwas Bedrohliches, man denkt unwillkürlich an die Explosion einer Atombombe [...]. »[298]

Le biographe Ulrich Weber, qui a également rencontré Pierre A. Lachat, recense ce même type d'intérêt et évoque de plus des œuvres de Jérôme Bosch, à savoir la paire de volets peints sur les deux côtés intitulés *Le Paradis et l'Enfer ou Visions de l'au-delà* (Ill. A 14)[299] et une œuvre spécifique de James Ensor à Bruxelles : *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (Ill. A 15), que Dürrenmatt voit à Anvers en 1963[300]. Cette « obsessive Suche nach einzelnen Bildern »[301] est possible par la consultation de reproductions et donc de sa bibliothèque.

L'association des œuvres de Bosch à celles d'Ensor nous amène à situer un des intérêts de Dürrenmatt pour certaines images : celles de scènes remplies de personnages à l'aspect grotesque plus ou moins développé. Un des manuels d'histoire de l'art édité sous la direction d'Alain Mérot les place d'ailleurs dans une continuité :

> « James Ensor (1860-1949) emprunte au milieu ostendais, qu'il n'a guère quitté, ses accessoires traditionnels pour en dénoncer la médiocrité. Associés aux carnavals de cette ville, vendus par ses propres parents dans leur boutique de souvenirs, les masques sont en effet à partir de 1879 les interprètes favoris de compositions dont *L'Entrée du Christ à Bruxelles* semble être la somme. Un défilé de physionomies grotesques fustige l'hypocrisie d'une société qui enrôle l'individu dans ses 'fanfares doctrinaires', signalées par un étendard. […] Grinçante, héritière des truculences de Bosch et de Bruegel, l'œuvre d'Ensor se différencie de l'esthétique contemporaine […]. Sur un format d'ampleur comparable, il présente son image de la société, carnaval anarchiste qui préfigure les virulences expressionnistes. George Grosz (1893-1959) se souviendra de ce défilé grotesque […] le peintre norvégien Edvard Munch (1863-1944) rompt comme Ensor avec le naturalisme intimiste de ses débuts, souhaitant montrer […] 'des êtres qui respirent, qui sentent, qui aiment et qui souffrent'. *Le Cri* est l'une de ses œuvres les plus fortes, qui, rassemblées dans *la Frise de la vie* […], composent une fresque pessimiste de la destinée humaine. […] De la

[298] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 98.
[299] Il s'agit des scènes suivantes : *L'Ascension des élus*, *Le Paradis terrestre*, *La Chute des damnés* et *Les Damnés en enfer*. Intitulé selon : FISCHER Stefan, *Hieronimus Bosch. L'œuvre complet*, Cologne : Taschen, 2013, pp. 212-213.
[300] WEBER 2020, pp. 301-303.
[301] WEBER 2020, p. 303.

véhémence de Munch, qui force les silences du symbolisme, s'inspireront les artistes de Die Brücke, également influencés par les stylisations de ses gravures sur bois. »[302]

Il est frappant de voir dans cet ouvrage d'histoire de l'art la succession des noms de James Ensor, Jérôme Bosch, George Grosz, Edvard Munch formant comme une filiation jusqu'aux expressionnistes, car il s'agit tous d'artistes nommément cités par Dürrenmatt ou dont des traces ont été identifiées dans son œuvre peint comme nous le verrons notamment pour *Le Cri* de Munch (Ill. A 16) ou *L'Ascension des élus* de Bosch (Ill. A 14). Les parentés entre ces artistes sont également présentes dans la bibliothèque de Dürrenmatt dans des livres comme celui par exemple consacré à la gravure et intitulé *Quatre siècles de surréalisme*[303].

Cette connaissance livresque qui amène Dürrenmatt à rechercher certaines œuvres en particulier est aussi rapportée dès le milieu des années 1980 par Charlotte Kerr Dürrenmatt, la seconde femme de l'artiste. Cette dernière prend des notes durant la rédaction de la pièce de théâtre *Achterloo* afin de témoigner du processus créatif de son mari. Elle rédige sur la base de ses notes en prenant en compte leurs discussions. Elle demande par exemple à Dürrenmatt comment ce dernier va rendre reconnaissable au premier coup d'œil le personnage de Jeanne d'Arc. Dürrenmatt lui répond en recourant justement aux images contenues dans les livres de sa bibliothèque :

> « [Dürrenmatt] Ich muss unten nachschauen, ich mag mich an Bilder erinnern. [commentaire de Kerr] Im unteren Haus sind die bibliophilen Kostbarkeiten, Erstausgaben, hier geht Dürrenmatt 'schnausen', greift dieses Buch heraus, jenes, recherchiert, liest sich fest. Jetzt fahndet er nach la Pucelle, wird fündig : in der *Neuen Prachtausgabe von Shakespeares Werken*, 1902, mit beinahe 400 Illustrationen. D : Es ist die Ausgabe meines Vaters. Siehst du, da ist sie [Jeanne d'Arc]. Im Panzerhemd, mit einer Art Heftzwecken über dem wallenden Rock befestigt, Lockenhaar quillt unter dem Helm hervor, ergiesst sich über die Schultern, die eisenbehandschuhten Hände liegen sanft um den Schwertknauf, der Kopf ist anmutig geneigt, der Gesichtsausdruck rührend, gottergeben. Bildunterschrift : 'Pucelle : Ich bin bereit, hier ist mein schneidend Schwert !' ; D : Die Unterschriften fand ich immer so geheimnisvoll. Ich konnte ja nicht Shakespeare lesen, aber die Unterschriften und die Bilder - ; K : Wie alt warst

[302] MEROT 1999, pp. 420-422.
[303] BRION Marcel, JACQUIOT Aline, *Quatre siècles de surréalisme. L'art fantastique dans la gravure*, Paris : Pierre Belfond, 1973 (SLA-FD-D-01-WZ-B-06/40).

> du ? ; D : Sieben oder acht. Wart, ich erinnere mich genau, es gab noch andere Bilder. Eines mit Hexen, da ist sie, das ist schön. »[304]

Dürrenmatt se réfère ainsi à un livre hérité de la bibliothèque de son père qu'il se rappelle avoir parcouru enfant[305] pour décrire le personnage qu'il est en train de mettre en scène dans une de ses pièces de théâtre.

Ayant hérité des ouvrages de ses parents, Dürrenmatt semble avoir très tôt constitué une bibliothèque qui représente probablement un de ses outils de travail principaux ; on le déduit d'un témoignage de Peter Wyrsch qui rapporte un souvenir du déménagement de l'artiste en 1949 :

> « Die Weinbauern, die den Dürrenmatts beim Zügeln halfen, wunderten sich darüber, dass ein armer Dichter soviel schöne und wertvolle Bücher besass, dass man sie in Harassen transportieren musste. »[306]

Relevons également que ses bibliothèques se sont constituées grâce à sa grande sédentarité. Ayant vécu la majeure partie de sa vie à Neuchâtel dans le même domaine – il y habite depuis 1952 – cela lui permet la constitution progressive d'une bibliothèque de plusieurs milliers d'ouvrages.

Pour Philippe Kaenel, la bibliothèque de Dürrenmatt révèle « […] l'ampleur de sa culture graphique et, en particulier, caricaturale. »[307] Nous y identifions rapidement les rayonnages où sont rangés les livres des arts visuels qui sont des volumes de grandes dimensions. On y trouve, entre autres, de nombreux ouvrages monographiques sur des artistes célèbres du 19e et surtout du 20e siècle comme : Goya, Picasso, Chagall, Paul Klee, Edwin Scharff, Constantin Brancusi, František Kupka, Oskar Kokoschka, James Ensor, Henri Rousseau, Le Corbusier, Louis Soutter, William Turner, Emil Nolde, Paul Cézanne, Honoré Daumier, Gustave Doré, Van Gogh, Vasarely, Rodolphe Töpffer, Alfred Kubin. Ces artistes-là sont mélangés à d'autres figures plus anciennes comme Rembrandt, Rubens, Velázquez, Raphaël, Albrecht Dürer, Pieter Brueghel, Michel-Ange. On y trouve également des artistes suisses, comme Adolf Wölfli, et des

---

[304] DÜRRENMATT/KERR 1998, pp. 171-172. Les exemples de l'utilisation de cette bibliothèque sont nombreux entre les pages 162-217.
[305] Il s'agit de l'édition en deux volumes conservée dans la bibliothèque de Dürrenmatt : SHAKESPEARE William, *Shakespeares Werke*, trad. de l'anglais par August Wilhelm von Schlegel et Ludwig Tieck., Berlin : Herlet (coll. « Neue Prachtausgabe »), 2 vol., 1902. Cotes : SLA-FD-D-01-HB-F-01/12 et SLA-FD-D-01-HB-F-01/13.
[306] Cité dans RÜEDI 2011, p. 359.
[307] KAENEL 2020, pp. 107-108.

artistes qu'il a connus personnellement, comme Varlin, Hans Falk, Bernhard Luginbühl ou encore Anna Keel. Outre ces ouvrages monographiques, sa bibliothèque contient des ouvrages collectifs (par exemple art allemand, art informel, peinture américaine), thématiques (dont le constructivisme, l'art fantastique dans la gravure, l'impressionnisme ou encore dada en sont des exemples), ou encore des catalogues de collections muséales (la Pinacothèque de Munich, L'Hermitage à Saint-Pétersbourg, le musée du Prado ou encore la Chapelle Sixtine en font partie). S'ajoutent à ces ouvrages de nombreux livres de caricatures. Dürrenmatt leur attribue deux rayonnages. Pour compléter ces sources d'images, mentionnons que Dürrenmatt peut compter, s'il le souhaite, sur de nombreux livres de théoriciens de l'art. En effet, sa bibliothèque contient les célèbres *Vies* de Giorgio Vasari, des ouvrages de Heinrich Wölfflin, Jacob Burckhardt, Walter Benjamin, Karl Marx, Platon, Johannes Winckelmann, Léonard de Vinci, Gotthold Ephraim Lessing, etc. Parmi les théoriciens d'art, il arrive à Dürrenmatt de s'exprimer sur l'un ou l'autre.

Notre recherche de points de repères visuels s'est articulée ici selon une perspective biographique. Deux grandes phases se sont dessinées, la première allant de la période de l'enfance à celle du jeune adulte, la seconde se déployant au tournant des années 1960, après le succès littéraire. Ce tour d'horizon des points de repère de Dürrenmatt sur les arts visuels a mis également en évidence sa représentation de l'art et de l'artiste dans son enfance. Il oppose à l'époque l'artiste créateur, et donc l'art comme un produit nécessairement issu de l'imagination, à une vision de l'artiste académique limité à l'imitation de la nature. Cette première compréhension évolue par la suite, probablement au contact d'autres peintres comme nous le verrons. Ces éléments biographiques liés à l'enfance sont surtout issus du discours que Dürrenmatt tient sur lui-même dès les années 1970, moment où son propre œuvre peint devient public. Ce discours rétrospectif lui permet de se positionner dans le champ des arts visuels, s'affirmant comme un artiste nécessairement individuel et à part. Il se réfère ainsi pleinement à la légende de l'artiste telle qu'on peut la trouver théorisée chez Ernst Kris et Otto Kurz, entrant par la même occasion dans une posture d'artiste et de peintre.

1.2 DÉJÀ-VU

Pour rédiger son œuvre littéraire, Dürrenmatt s'appuie sur des références visuelles réelles. Il le fait notamment dans son roman *Das Versprechen*[308], où il reprend l'architecture du salon de la maison de santé de Préfargier jusque dans ses moindres détails :

> « Man kann Kommissär Matthäis Weg ins Hauptgebäude verfolgen, vorbei am hohen Kamin (S. 167) und einer mächtigen Wellingtonia (S. 165), durch die zwei Innenhöfe (S. 169-170), in den repräsentativen Salon (S. 171) und ins angrenzende frühere Kabinett des leitenden Arztes (S. 173). Bis in kleinste, noch heute überprüfbare Details – etwa die mehrbändige Flora von Frankreich und Belgien (S. 172), das Porträt des Gründers (S. 171), die brasilianischen Motive in den Bildern (S. 173), der Ausblick auf das Grabdenkmal des Gründers und den See (S. 174) – korrespondieren fiktiver und realer Ort. »[309]

À l'image des vins qu'il aime, Dürrenmatt introduit des éléments qu'il apprécie dans ses récits de fiction ; selon Peter Rüedi, un autre de ses biographes, Dürrenmatt insère ce qui est porteur de sens pour lui dans certains de ses romans[310]. Dès lors, on s'attend à retrouver des références aux arts visuels dans cette littérature fictionnelle, et cela parfois dans leurs moindres détails. Cette hypothèse se base notamment sur l'existence de descriptions d'œuvres d'art dans sa littérature. Cette présence est pleinement volontaire pour Dürrenmatt. La réponse que ce dernier donne à Charlotte Kerr Dürrenmatt en témoigne, lorsque celle-ci le questionne sur le processus de construction du personnage de Judith dans sa pièce de théâtre *Achterloo* :

> « Es gibt ein berühmtes Bild, den Einzug von Philipp dem Schönen in Belgien von Makart, und da sitzt er auf dem Pferd, ein schöner Mann, und alle Dirnen sind dabei, und Johanna nicht, und da kam mir in den Sinn, dass sie wahnsinnig eifersüchtig war und er viele Weibergeschichten hatte. »[311]

Dürrenmatt évoque ici une peinture du peintre austro-hongrois Hans Makart (1840-1884) (Ill. A 24). Il explique que cette œuvre s'inscrit dans une histoire – le récit biblique

---

[308] *WA* 1998, 23, « Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman ».
[309] WEBER Ulrich, « Dürrenmatts Orte in Fotografien von Simon Schmid. Teil 1 : Bielersee », in : MAUZ Andreas, WEBER Ulrich (éd.), *Verwunschene Orte. Raumfiktionen zwischen Paradies und Hölle*, Göttingen/Zurich : Wallstein Verlag/Chronos Verlag, 2014, p. 161. Ulrich Weber fait référence à *WA* 1998, 23, « Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman », p. 86.
[310] Voir notamment le chapitre intitulé « 'Nur das Nichtige hat Bestand' : Dürrenmatts Liebe zum Wein ». RÜEDI 2011, pp. 675-681.
[311] DÜRRENMATT/KERR 1998, p. 216.

de Judith – et indique que l'œuvre et son contexte narratif l'amènent à développer des idées : « […] da kam mir in den Sinn […] ». Il décrit ainsi ce que cela lui inspire, à savoir un personnage trompeur et un autre jaloux. Ici, l'œuvre d'art est une source stimulante pour sa compréhension et sa création.

Nous allons voir comment ces personnages tirés des arts visuels sont dès lors introduits tant dans l'œuvre littéraire que dans l'œuvre peint. Dans ses textes, Dürrenmatt recourt à l'ekphrasis, un moyen descriptif pour le narrateur de faire voir une image à travers un discours. Dans son œuvre peint, Dürrenmatt cite aussi des œuvres d'art ou des artistes grâce à différentes mises en scène.

De telles citations, Dürrenmatt en a fait plusieurs, disséminées dans son œuvre littéraire dès ses premiers textes comme *Das Bild des Sisyphos*[312] et jusqu'à son dernier roman intitulé *Durcheinandertal*[313]. De manière similaire, nous allons voir que les références aux arts visuels se manifestent également dans son propre œuvre peint, comme par exemple lorsqu'il intitule un de ses collages *Erinnerung an Rubens* (Ill. D. 32). Outre les personnages, ce sont également des sujets liés aux arts visuels qui sont thématisés dans l'œuvre littéraire et l'œuvre peint : à travers la figure de l'artiste, les interprétations d'œuvres d'art ou encore le marché de l'art, mis en scène dans son œuvre littéraire et son œuvre peint, Dürrenmatt nous révèle-t-il sa manière de concevoir les arts visuels ?

1.2.1 Les arts visuels dans l'œuvre littéraire fictionnelle

Dans le *Handbuch der Kunstzitate*[314], Marina Rauchenbacher qualifie les références aux œuvres d'art choisies par Dürrenmatt « von entscheidender Bedeutung »[315]. Reinhard Wilczek, un autre chercheur, va plus loin, en les décrivant comme de « vernachlässigtes Detail », et de « […] scheinbar nebensächlich – doch von grösserer Bedeutung […] »[316]. Dürrenmatt aurait dès lors dissimulé des détails relatifs aux arts visuels porteurs de significations importantes. Selon Rauchenbacher, cela révèle une

[312] *WA* 1998, 19, « Das Bild des Sisyphos. 1945 », pp. 41-56.
[313] *WA* 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman*.
[314] RAUCHENBACHER 2011, pp. IX-XIV, pp. 161-166.
[315] RAUCHENBACHER 2011, p. 161.
[316] WILCZEK Reinhard, « Gemälde als poetische Chiffren. Ein vernachlässigtes Detail in Dürrenmatts frühen Kriminalromanen », in : *Wirkendes Wort 51*, n° 1, 2001, p. 70.

position ironique de la part de l'auteur[317]. Comment Dürrenmatt s'y prend-il dans son œuvre littéraire de fiction ? Nous nous intéressons dans ce chapitre à l'œuvre littéraire de fiction, l'étude de l'œuvre littéraire non fictionnel fait l'objet d'un prochain chapitre.

Rauchenbacher synthétise dans son article les différentes formes d'apparition et d'utilisation des arts visuels dans les écrits de Dürrenmatt de manière générale. Elle identifie les thèmes de la production et de la réception de l'art, les liens entre texte et images, les questions d'interprétation ou encore l'implication idéologique et politique des œuvres d'art[318].

Notre étude ne cherche pas l'exhaustivité, elle propose au contraire de focaliser sur certains aspects révélateurs, à notre sens, de la valeur que Dürrenmatt accorde aux arts visuels.

- L'art comme référence commune

Dans ses pièces ou ses romans, Dürrenmatt fait référence essentiellement à des œuvres appartenant aux artistes les plus renommés de l'histoire de l'art. Picasso (1881-1973) est par exemple mentionné dans l'œuvre *Midas oder die schwarze Leinwand*[319]. Albrecht Dürer (1471-1528) est cité comme l'auteur de sa gravure *Ritter, Tod und Teufel* (Ill. A 27) dans le roman *Der Verdacht*[320]. Dans ses essais sur des artistes ou dans son autobiographie, Dürrenmatt recourt au contraire à des références plus contemporaines et moins connues du grand public, alors que dans ses pièces, il fait allusion à des connaissances communes. Il part ainsi du présupposé que son public possède une base de connaissances sur laquelle il construit et oriente son discours. Ainsi, lorsque Dürrenmatt se réfère aux célèbres silhouettes longilignes du peintre El Greco (1541-1614), c'est pour donner au lecteur une image à laquelle il peut se référer.

[317] RAUCHENBACHER 2011, p. 164.
[318] RAUCHENBACHER 2011, p. 161.
[319] *WA* 1998, 26, « Midas oder Die schwarze Leinwand », pp. 131-195.
[320] Selon RAUCHENBACHER 2011, pp. 162-163.

> « Ein hagerer Mann, nur mit einem Ärztekittel bekleidet, vollkommen kahl, mit einer goldenen randlosen Halbbrille, über welche die Augen in einem intensiven Blau strahlten, so dass er aussah wie von El Greco gemalt, stand beim Schlafenden und zog eine Spritze auf. »[321]

Le mécanisme utilisé est le même que dans une nombreuse littérature de voyage : des références communes aux lecteurs sont mentionnées afin de décrire un autre paysage, une autre image.

Ce recours à des références communes s'exemplifie particulièrement dans la pièce *Der Meteor* en lien avec le thème de la production de l'art[322]. Le lieu unique dans lequel se déroule l'action est l'atelier d'un artiste peintre ; cet atelier, ainsi que le peintre, contiennent tous les éléments et clichés attendus :

> « Möbliertes Atelier. […] Vor der linken Nische eine Staffelei, in der Nische Gestelle mit Farben, Pinseln, Geschirr usw. […] Ganz links vorne an der linken Seitenwand ein Aktbild. […] Aktbilder hängen und stehen herum. […] An der Staffelei arbeitet in der Badehose der Maler Nyffenschwander an einem Akt. Das Modell, Auguste Nyffenschwander, seine Frau, liegt nackt, mit dem Rücken gegen das Publikum, auf dem Bett. »[323]

Outils du peintre (chevalet, pinceaux), œuvres accrochées, sujet classique du nu féminin, « Alles Aktbilder. Malen Sie denn nichts als Ihre nackte Frau ? »[324], évocation de la pauvreté, présence d'un peintre et son modèle qui est sa femme – selon une image attendue qui veut que le peintre entretiene une liaison avec son modèle, qui est ici sa femme. Cet exemple évoque un autre stéréotype dans la pratique du peintre : l'apprentissage de la peinture par l'étude de modèles vivants et de nus.

- Reflet et préfiguration du récit

Mais en partant de ces références communes, de ces clichés attendus tels qu'ils sont mis en scène dans cette pièce, Dürrenmatt développe au contraire des aspects ambigus propres aux arts visuels. Le personnage du peintre, dénommé Nyffenschwander, dialogue avec Schwitter, un prix Nobel de littérature et qui est la figure centrale de la pièce. Ces deux personnages parlent des portraits que le peintre a réalisés de sa femme en y opposant leurs interprétations. L'artiste pense peindre

---

321 *WA* 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman,* p. 25.
322 Comme évoqué dans l'article RAUCHENBACHER 2011, p. 161.
323 *WA* 1998, 9, « Der Meteor. Eine Komödie in zwei Akten. Wiener Fassung », pp. 11-12.
324 *WA* 1998, 9, « Der Meteor. Eine Komödie in zwei Akten. Wiener Fassung », p. 18.

symboliquement la vie à travers la représentation de sa femme nue. Schwitter au contraire y voit la mort :

> « [Schwitter] Ihre Pinselei ist eine Zeitverschwendung ! [Nyffenschwander] Meine Kunst ist mir heilig. [Schwitter] Nur Stümpern ist die Kunst heilig. Sie sind in eine Theorie verbohrt, weil Sie nichts können. Ihre Frau war tot in Ihren Armen, wie sie tot in Ihren Bildern ist. »[325]

Cette interprétation opposée d'une même œuvre reflète les thèmes centraux de toute la pièce que sont la vie et la mort. Schwitter souhaite ardemment mourir mais vit au contraire le miracle de ressusciter constamment. Autour de lui, les autres personnages – dont le peintre – décèdent les uns après les autres, alors qu'ils préféreraient continuer à vivre. Les lectures opposées de l'œuvre d'art reflètent la pièce de théâtre montrant que chacun croit atteindre son objectif, mais finalement échoue : pour le prix Nobel de littérature, il s'agit de la mort, alors que pour l'artiste peintre, c'est la vie. Dans cette pièce, Dürrenmatt montre que les croyances de tous s'avèrent constamment contredites par l'histoire ou le discours. Les discours sur une même œuvre peuvent être contradictoires voire opposés. Une image appelle des interprétations ambiguës.

Si l'utilisation des arts visuels permet de refléter les thèmes centraux d'une pièce, elle peut également, comme le remarque Rauchenbacher, être un signe précurseur de l'action à venir, offrant ainsi un miroir ironique à ladite action[326].

Dans le récit *Die Panne*, un représentant en textile du nom d'Alfredo Traps tombe en panne et se fait spontanément héberger chez un juge à la retraite. Ce dernier a réuni d'anciens collègues et invite Traps à les rejoindre pour le souper. La soirée amène les convives à se prêter au jeu d'un procès avec Traps dans le rôle de l'accusé. L'ambiguïté du jeu va amener Traps à mêler fiction et réalité. Durant le récit, il est fait mention d'œuvres d'art et d'images accrochées aux murs. Selon nous, cette confusion est illustrée par le décor des lieux, le rôle des images étant de refléter l'ambiguïté de la situation. Au début, le décor est formé d'un Hodler sur les murs de la salle à manger, l'identification de l'œuvre est alors claire. Lorsque l'histoire se poursuit, les tableaux sont cette fois évoqués différemment : les images sont « sombres » et « démodées » ; elles font partie du décor révélant un lieu certes opulent mais décrépi :

---

[325] *WA* 1998, 9, « Der Meteor. Eine Komödie in zwei Akten. Wiener Fassung », p. 62.
[326] RAUCHENBACHER 2011, pp. 161-162.

> « Er führte Traps ins Speisezimmer. Der grosse runde Tisch war nun aufs festlichste gedeckt. Alte Stühle mit hohen Lehnen, dunkle Bilder an den Wänden, altmodisch, solide alles, von der Veranda her drang das Plaudern der Greise, durch die offenen Fenster flimmerte der Abendschein, drang das Gezwitscher der Vögel, und auf einem Tischchen standen Flaschen, weitere noch auf dem Kamin, die Bordeaux in Körbchen gelagert. »[327]

Après le repas, un changement d'ambiance est opéré alors que les protagonistes changent de pièce : grâce à la lumière, les images accrochées aux murs et la décoration sont discernables et identifiables.

> « Die Gesellschaft siedelte in den Salon zum schwarzen Kaffee über, torkelnd, mit stolperndem Verteidiger, in einen mit Nippsachen und Vasen überladenen Raum. Enorme Stiche an den Wänden, Stadtansichten, Historisches, Rütlischwur, Schlacht bei Laupen, Untergang der Schweizergarde, das Fähnlein der sieben Aufrechten, Gipsdecke, Stukkatur, in der Ecke ein Flügel, bequeme Sessel, niedrig, riesig, Stickereien darauf, fromme Sprüche, 'Wohl dem, der den Weg des Gerechten wandelt', 'Ein gutes Gewissen ist das beste Ruhekissen'. »[328]

Cette fois, ce n'est pas l'artiste ou le fait que les images soient démodées ou sombres qui est mentionné, mais la technique et les sujets, à savoir des gravures avec des sujets d'histoire suisse primitive. Accompagnées de maximes moralisatrices sur les broderies des fauteuils, ces gravures et vues patriotiques appartiennent à un décor bien-pensant. Le fait qu'il s'agisse de sujets historiques n'est d'ailleurs pas anodin : ce n'est pas l'acte créateur de l'artiste qui est mis en avant (il n'est plus fait mention du Hodler) mais c'est le sujet historique qui a de l'importance. En effet, il n'est pas question de création, mais d'histoire, pas de fiction, mais de faits. Le propriétaire et ses congénères se confèrent une assise historique qui appelle une vérité. Ce décor annonce le déroulement de la soirée qui va se transformer en tribunal symbolique et condamner un des personnages à la peine de mort. Dürrenmatt va rédiger plusieurs versions de la fin de cette histoire. Dans l'une d'entre elles, le personnage jugé va mettre lui-même la sentence à exécution en se pendant[329]. La transformation de la perception des œuvres d'art (d'œuvres d'art en sujets d'histoire) préfigure à notre avis l'issue fatale. Cela montre le personnage qui confond deux niveaux distincts, ici en l'occurrence fiction et réalité, héritage fatal de l'ambiguïté pour Alfredo Traps. En

[327] *WA* 1998, 21, « Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte », p. 47.
[328] *WA* 1998, 21, « Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte », pp. 82-83.
[329] *WA* 1998, 21, « Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte », p. 94.

mettant en scène le personnage de Traps qui n'arrive plus à faire la différence entre fiction et réalité.

La préfiguration de l'issue du récit se niche littéralement au cœur même d'un tableau dans le récit *Das Bild des Sisyphos*[330]*.* Au moyen d'un récit enchâssé, un narrateur, lui-même personnage de l'histoire, décrit deux images : l'une est une scène vivante vue à travers le cadre d'une fenêtre et montrant des enfants occupés à la construction d'un château de cartes, puis démontant ce dernier, pièce par pièce, pour ne rien laisser. Cette première image en rappelle une autre au narrateur. À la manière de la madeleine de Proust, il se remémore une histoire tournant autour d'une peinture signée du nom de Jérôme Bosch et dont il fait la description suivante :

> « Wir betrachteten mit grosser Verwunderung das kleine Bild, das auf Holz gemalt war und die Hölle in ihren scheusslichsten und geheimsten Qualen darstellte, durch eine sonderbare Verteilung der roten Farbe beunruhigt. Ich glaubte in ein loderndes Feuermeer zu blicken, dessen Flammen immer neue zahllose Formen bildeten, und ich kam erst nach einiger Zeit den Gesetzen auf die Spur, die dem Bilde zugrunde liegen mochten. Vor allem erschreckte mich die Tatsache, dass mein Blick, durch Vorrichtungen des rätselhaften Malers gelenkt, immer wieder zu einem nackten Menschen zurückkehrte, der, fast verborgen durch das zahllose Volk der Gefolterten, einen ungeheuren Felsen einen Hügel hinaufwälzte, der drohend ganz im Hintergrund aus einem Meer von dunkelrotem Blut ragte. Es konnte nur Sisyphos darstellen, welcher der listigste der Menschen gewesen sein soll, wie uns überliefert ist. Ich erkannte, dass sich hier der Schwerpunkt des Bildes verbarg, um den sich alles wie um eine Sonne drehte. »[331]

Le sujet vers lequel tend toute cette description, le « Schwerpunkt », est la représentation de Sisyphe. Cette représentation préfigure ce qui va arriver au personnage principal du récit, car elle en raconte l'ascension et la déchéance. Le personnage a en effet construit sa fortune pas à pas, une fortune qu'il va perdre, également progressivement, pour terminer aussi pauvre qu'il a commencé. La symbolique de cette parabole de Sisyphe prend tout son sens uniquement à la fin du récit, lorsque l'image de la scène du château de cartes se referme. Mais à travers la description de la peinture, le narrateur avait annoncé l'issue du récit et condamné le personnage.

---

[330] *WA* 1998, 19, « Das Bild des Sisyphos », pp. 41-56.
[331] *WA* 1998, 19, « Das Bild des Sisyphos », pp. 46-47.

- Au service du pouvoir, pouvoir des arts visuels

Ce que nous avons constaté dans la littérature de fiction et qui nous semble le plus marquant pour notre étude est l'association des arts visuels aux jeux de pouvoir. Ce pouvoir se décline sous différentes formes.

Il se manifeste tôt : dans *Es steht geschrieben*[332]*,* sa première pièce de théâtre montée au Schauspielhaus de Zurich*,* il prend la forme de symboles. Se basant sur des faits historiques, Dürrenmatt met en scène la création d'un état par les Anabaptistes, ainsi que sa chute, dans la ville de Münster dans la première partie du 16e siècle. Les pouvoirs – religieux, politiques – s'affrontent notamment lors d'une bataille pour la reconquête de la ville. Durant cette bataille, les Anabaptistes utilisent les statues de saints comme projectiles contre leurs adversaires catholiques :

> « [Der Trommler] […] Von der Stadtmauer fiel ihm der heilige Augustin prasselnd auf den Helm, dass er, alles mit sich reissend, schwer von der Leiter zur Erde sank. [Johann von Büren] Tot ! »[333]

La statue de Saint-Augustin, l'objet d'art, est ici utilisée littéralement pour ses caractéristiques matérielles : c'est le poids de la matière qui apporte la destruction de l'ennemi. Dürrenmatt rappelle avec un brin d'ironie la matérialité des œuvres d'art et que l'art est une construction de l'esprit. Le fait de réduire une statue à une arme de jet participe aussi à l'ironisation de l'œuvre. Dans ce cas, l'ironie est à l'œuvre dans la référence à la matière première, tout en portant une charge symbolique. Le fait qu'il s'agisse d'une statue de Saint-Augustin montre l'instrumentalisation de l'art au service du pouvoir. Ici, la manifestation du pouvoir prend la forme de l'utilisation d'une œuvre symbolique qui est retournée contre le camp adverse.

L'instrumentalisation de l'art comme moyen de pouvoir s'exerce aussi par accumulation progressive dans la célèbre pièce de théâtre *Die Physiker*[334]. Dans cette œuvre, Dürrenmatt met en scène le personnage du Dr Von Zahnd, la directrice d'un asile psychiatrique, qui révèle son pouvoir à l'aide d'œuvres d'art. Dans cet asile sont accrochés des tableaux représentant les portraits des puissants ancêtres du personnage. Durant la pièce, plusieurs portraits de ces hommes de pouvoir se

---

[332] *WA* 1998, 1, « Es steht geschrieben. Ein Drama », pp. 9-148.
[333] *WA* 1998, 1, « Es steht geschrieben. Ein Drama », p. 78.
[334] *WA* 1998, 7, *Die Physiker. Komödie*.

succèdent : le père de la directrice tout d'abord, conseiller secret et responsable économique[335], puis l'oncle, politicien et chancelier[336], et finalement un général[337]. La directrice se place en héritière, unique, de cette lignée « Ich war dann Alleinerbin. Schicksal, Voss. Ich bin immer Alleinerbin. »[338] La présence des portraits souligne l'héritage du pouvoir de personnalités puissantes et influentes (économique, politique, militaire) qui légitime par déduction celui de la directrice. Même quand elle est absente, les portraits de ses ancêtres sont présents, comme des prolongements du personnage.

De plus, ce protagoniste ne se contente pas de recevoir passivement cet héritage. Dans le déroulement de la pièce, il inverse le pouvoir et soumet symboliquement ces hommes puissants à sa propre volonté. Cela se traduit par une succession d'accrochages des différentes toiles, effectués au gré des envies du personnage, à l'image de chaises musicales :

> « McArthur und Murillo tragen ein grosses Porträt in einem schweren goldenen Rahmen herein, einen General darstellend. Sievers hängt das alte Porträt ab und das neue auf. [Frl. Doktor] Der General Leonidas von Zahnd ist hier besser aufgehoben als bei den Weibern. Er sieht immer noch grossartig aus, der alte Haudegen, trotz seines Basedows. Er liebte Heldentode, und so was hat in diesem Hause ja nun stattgefunden. *Sie betrachtet das Bild ihres Vaters.* Dafür kommt der Geheimrat in die Frauenabteilung zu den Millionärinnen. Stellt ihn einstweilen in den Korridor. »[339]

En choisissant de remplacer un portrait par un autre, elle exerce son pouvoir sur ces portraits, et par-delà les portraits, symboliquement un pouvoir de vie ou de mort sur ces hommes : « Nun werde ich mächtiger sein als meine Väter. »[340] Les dessins que Dürrenmatt réalise de la Dr Von Zahnd (par exemple Ill. D 14) évoquent ce jonglage avec le pouvoir symbolique, qui n'est pas sans rappeler la célèbre scène de Charlie Chaplin dans le film *Le dictateur*, où l'on voit le despote danser et lancer en l'air la mappemonde.

---

[335] *WA* 1998, 7, *Die Physiker. Komödie*, p. 24.
[336] *WA* 1998, 7, *Die Physiker. Komödie*, p. 24.
[337] *WA* 1998, 7, *Die Physiker. Komödie*, p. 78.
[338] *WA* 1998, 7, *Die Physiker. Komödie*, pp. 28-29.
[339] *WA* 1998, 7, *Die Physiker. Komödie*, p. 78.
[340] *WA* 1998, 7, *Die Physiker. Komödie*, p. 85.

Ces exemples précédents révèlent les pouvoirs symboliques que portent les œuvres d'art. Les personnages instrumentalisent cette charge symbolique afin de manifester leur propre pouvoir sur les autres personnages.

Le pouvoir de l'œuvre d'art est également lié à l'importance de l'artiste. Dans l'exemple suivant, la manifestation du pouvoir réside dans la capacité à s'acheter les services d'un grand peintre. Référons-nous à *Es steht geschrieben,* la pièce que nous avons déjà évoquée et qui met en scène le personnage de Knipperdollinck ; ce dernier est décrit comme l'homme le plus riche de Münster. En effet, il possède le pouvoir économique qui lui attire les services et l'attention d'autres personnes importantes, d'autres personnes de pouvoir, parmi lesquelles il mentionne l'Empereur Charles Quint et le peintre Titien :

> « Selbst der Kaiser, der stolze Karl, verschmähte es nicht, an meinem Tische zu speisen, und sein Maler Tizian machte ein Bild von mir, auf dem ich wie ein Apostel aussehe. »[341]

À travers les paroles de Knipperdollinck, Dürrenmatt fait dire à son personnage deux éléments qui montrent l'association des arts visuels au pouvoir. Charles Quint a commandé de nombreux portraits de lui au Titien. L'empereur, qui incarne le pouvoir politique, utilise l'artiste comme moyen de valorisation de sa personne et d'affirmation de son pouvoir à travers la réalisation de portraits. En offrant à l'homme le plus riche de Münster la réalisation de son portrait par le Titien, le monarque accorde pouvoir et importance à Knipperdollinck, qui en est conscient et le revendique dans son discours. L'art du Titien est alors un outil au service de la démonstration du pouvoir.

L'utilisation de l'art au service du pouvoir se manifeste différemment dans la fin de la phrase, par le recours à une référence religieuse : il est précisé que le peintre Titien a représenté Knipperdollinck avec les attributs d'un apôtre « […] ein Bild von mir, auf dem ich wie ein Apostel aussehe. »[342]. Dürrenmatt mentionne ainsi une forme de portrait type qualifiée de « déléguée »[343] : il s'agit du principe selon lequel une personne est représentée avec les attributs identitaires d'une autre. Dürrenmatt utilise ce procédé dans ses propres autoportraits comme nous le verrons par la suite. En attribuant au riche Knipperdollinck des caractéristiques d'apôtre, il lui donne un autre

---

[341] *WA* 1998, 1, « Es steht geschrieben. Ein Drama », p. 30.
[342] *WA* 1998, 1, « Es steht geschrieben. Ein Drama », p. 30.
[343] CALABRESE Omar, *L'art de l'autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*, trad. de l'italien par Odile Ménégaux et Reto Morgenthaler, Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2006, p. 95.

rôle, un autre statut que celui de la richesse terrestre, car en le représentant en dévot, il l'anoblit. Cette identité est cependant un leurre, une façade, car Knipperdollinck avoue : « Ich bin kein Täufer. Ich bin nicht heilig. Ich habe keinen Glauben, ich habe Gold. »[344]. Dürrenmatt montre ainsi la puissance symbolique que possède un tableau, et, par extension, celle de son auteur en faisant passer quelqu'un pour une personne qu'il n'est pas. Il montre aussi que l'art, lorsqu'il se place au service du pouvoir et de la richesse, travestit. Cet exemple souligne une compétence des arts visuels : la capacité à tromper. Knipperdollinck est représenté en apôtre alors qu'il n'en est pas un, l'image qu'il donne est donc fausse. L'image en fait un usurpateur.

Cette notion de faux appelle celle de la copie : les copies d'œuvres d'art qui sont vendues pour des œuvres originales. L'idée de copie, « Fälschung », ou d'œuvre falsifiée, « unecht », est abordée à différentes reprises par Dürrenmatt[345]. Dans son roman *Durcheinandertal*, la thématisation des « faux » et des « vrais » se fait l'écho d'une duplicité plus globale[346]. Le marché dont il est question est tout d'abord un marché de faux :

> « […] wo der Reichsgraf inmitten seiner berühmten Schätze hauste, Bilder von Tizian, Rubens, Rembrandt, Breughel, Goya, El Greco waren zu bewundern, alle unecht, aber mit Zeugnissen weltbekannter Fachmänner versehen, sie könnten vielleicht echt sein. Erschauernd ob der Möglichkeit eines Bombengeschäfts, wandelten die Besucher durch die Galerie. Die Preise der Fälschungen waren hoch, aber eben, sie konnten echt sein, […]. »[347]

Cependant, par deux fois, le propriétaire de la galerie, qui pensait faire une bonne affaire en trompant le client, se trompe lui-même : il croyait vendre des faux alors que ces derniers s'avéraient être des vrais :

> « Durch die Restauration war ein Zeugnis zustande gekommen, der Frans Hals sei doch echt […] »[348] et « Sein dem Gewährsmann ihres Kunden in New York übergebener Goya habe sich als echt herausgestellt und sei soeben bei Christie's für zwölf Millionen Dollar versteigert worden. »[349]

L'inversement continu entre les vrais et les faux souligne ironiquement l'ambiguïté qui peut exister dans les œuvres d'art. L'art plastique porte-t-il en soi la duperie ? Le

---

[344] *WA* 1998, 1, « Es steht geschrieben. Ein Drama », p. 32.
[345] Notamment dans *Das Bild des Sisyphos*, voir *WA* 1998, 19, « Das Bild des Sisyphos », pp. 41-56.
[346] Voir aussi : ISELE 1993, pp. 7-10.
[347] *WA* 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman*, p. 27.
[348] *WA* 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman*, p. 26.
[349] *WA* 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman*, p. 29.

système du marché de l'art en fait en tout cas un objet qui peut amener à tromper afin d'en obtenir un profit. La duplicité de l'art est exemplifiée dans le même récit avec une autre charge morale, à travers le cas d'une statue de chien. Ce chien dénommé Mani ayant mordu quelqu'un, les autorités exigent sa mise à mort. Très attaché à son chien, son propriétaire refuse de se soumettre à cette décision. Avant l'incident, il avait forgé une statue de l'animal :

> « Seit er Mani hatte, schnitzte er an dem Holzblock, der Hund sollte ein Abbild vom sitzenden Mani werden, so würde Mani ewig leben […]. »[350]

Certes, cette « copie » n'est pas exacte, elle est même décrite comme passablement mauvaise, mais aux yeux du propriétaire, elle peut remplir son objectif premier : faire vivre ce chien après sa mort, d'une certaine manière, remplacer le chien après sa disparition. Avec la menace de mise à mort, cette statue va être utilisée pour remplacer le chien non pas aux yeux de son propriétaire, mais vis-à-vis des autorités venues exécuter la sentence. Le propriétaire va la mettre en évidence sur un pic rocheux, à distance afin qu'on puisse la confondre avec son chien. La substitution par la copie porte ses fruits : les autorités la confondent effectivement avec l'original et croient avoir fait leur devoir :

> « […] es ist eine heillose Arbeit gewesen, den Holzblock auf dem Spitzen Bonder zu pla[t]zieren, na ja, es war eigentlich mehr eine Attrappe. »[351]

La mise en scène du portrait sculpté d'un chien est une énième marque de l'ironie de Dürrenmatt, mais elle lui permet également de rappeler un des grands principes du portrait : rendre présent une personne absente. Dans le roman *Durcheinandertal*, la substitution d'ailleurs se fait à l'inverse, car le modèle – à savoir le chien – survit à son portrait. La substitution est une « Attrappe », un subterfuge. Est-ce représentatif des arts visuels selon la vision de Dürrenmatt ? Dans tous les cas, elle joue un rôle d'écho, de miroir, avec la duplicité qui règne de manière générale dans le roman. En effet, il n'est question que de tromperie identitaire, d'échange ou de duplication de visages grâce à la chirurgie esthétique, un thème qui est déployé du début à la fin du roman, augmentant la notion d'opacité et de tromperie. L'art porterait en soi une tromperie ?

---

[350] *WA* 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman*, p. 66.
[351] *WA* 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman*, p. 103.

Le système fait de l'art un objet pour tromper afin de gagner un profit ; qu'il s'agisse d'un profit financier, ou de sauver une vie.

Dans ce roman, Dürrenmatt établit une association entre le fonctionnement du marché de l'art et celui du système bancaire suisse. Il décrit l'opacité de ce dernier qui permet de conserver l'anonymat du propriétaire ou de celui qui détient le vrai pouvoir :

> « Ich sage dir, Gemeindepräsident, unser Land ist das undurchsichtigste Land der Erde. Niemand weiss, wem was gehört und wer mit wem spielt, wer die Karten im Spiel und wer sie gemischt hat. Wir tun so, als ob wir ein freies Land wären, dabei sind wir nicht einmal sicher, ob wir uns überhaupt noch gehören. […] Da steckt etwas dahinter, das wir am besten nicht aufstöbern, wir stöbern in den Tresoren unserer Banken auch nicht herum. Geheimnisse sollen geheim bleiben. »[352]

Cette opacité fait écho à celle du marché de l'art, un marché qui écoule tant des faux que des originaux, par l'entremise d'un des personnages de l'histoire, lui-même marchand d'art. Ce dernier fait commerce de faux qu'il fait passer pour des vrais, ou, selon le contexte de la vente, de vrais qu'il fait passer pour des faux. Dans ce jeu de duplicité, il lui arrive de se faire berner à son tour par le système, car il se trompe parfois sur l'originalité de la toile. L'association entre le domaine du système bancaire et de celui du marché de l'art paraît évidente aujourd'hui en Suisse. Comme l'écrit Sébastien Guex :

> « Neutralité, stabilité politique intérieure, clémence du fisc, législation très permissive, discrétion et secret bancaire, la recension des facteurs présentés ci-dessus est très proche de la liste des mécanismes qui ont assuré la force du franc suisse et permis le développement prodigieux de la place financière helvétique au cours du XX^e^ siècle. […] l'essor du centre financier suisse et celui du marché helvétique de l'art se sont puissamment conditionnés et renforcés l'un l'autre. […] Réciproquement, l'essor du marché helvétique de l'art a représenté et représente un atout […] pour conserver d'anciens clients ou en attacher de nouveaux aux établissements financiers suisses. […] Qu'un nouveau néologisme soit apparu, celui de 'place financière et artistique suisse [Finanz- und Kunstplatz Schweiz]', témoigne de ce que cette proximité n'est pas seulement ancrée dans les faits mais commence à entrer dans les consciences. »[353]

Si cette citation date de 2011, Dürrenmatt décrit cette relation en 1989 déjà, témoignant d'une conscience aiguë de ces systèmes. Dans ce même roman,

---

[352] *WA* 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman,* pp. 72-73.
[353] GUEX Sébastien, « Le marché suisse de l'art au XX^e^ siècle (1886-2008). Survol chiffré et comparaison internationale », in : JACCARD Paul-André, GUEX Sébastien (éd.), *Le marché de l'art en*

Dürrenmatt décrit une duplicité globale qui sert le système. Mais il montre aussi la capacité de cette duplicité à sauver des vies. L'ambiguïté reste dans l'évaluation qu'il donne du pouvoir de l'illusion.

Ce pouvoir de l'illusion se retrouve dans le récit *Das Bild des Sisyphos*, dont nous avons déjà parlé. Le narrateur mis en scène dans le récit décrit une œuvre signée par Jérôme Bosch. À la fin de l'histoire, le lecteur apprend qu'il s'agit d'un faux. Marina Rauchenbacher, qui s'appuie sur un article d'Andreas Hapkemeyer, estime que si le sujet de l'enfer est souvent représenté dans l'œuvre de Bosch et évoqué par Dürrenmatt lui-même dans ses références, il n'y a pas de figure de Sisyphe dans l'œuvre de ce peintre du Moyen-Âge. Le point central vers lequel le narrateur explique être irrémédiablement redirigé est précisément celui qui est faux[354]. Ce discours descriptif devant un tableau est un exemple de l'ekphrasis. La pratique de l'ekphrasis, qui consiste à « […] transformer en texte la peinture […] »[355] est un exercice courant en littérature que Dürrenmatt réalise à plusieurs reprises. On le trouve déjà dans l'Antiquité à travers le célèbre texte de Philostrate intitulé *Les images* ou *La galerie de tableaux* comme l'étudie Ruth Webb dans un de ses articles[356]. Dans le texte de cet auteur antique, un érudit grec donne une série de « discours descriptifs » devant des tableaux à un public auquel appartient un jeune garçon :

> « Le narrateur explique et décrit simultanément chaque tableau, identifiant les personnages […] et leurs actions, reliant les détails visibles sur la surface des tableaux aux histoires sous-jacentes, commentant parfois des aspects de la technique picturale. Surtout, il réagit à la capacité de la peinture à créer un effet de présence qui donne l'impression au spectateur de se trouver devant les événements mêmes, d'être capable non seulement de les voir mais de les entendre, de les sentir. »[357]

Le principe est de « faire voir » non seulement au public de l'érudit, mais également de « mettre sous les yeux » du lecteur une image que ce dernier ne peut pas

---

Suisse. Du XIX^e siècle à nos jour, Zurich/Lausanne : Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2011, pp. 259-260.

[354] RAUCHENBACHER, 2011, p. 163.

[355] GALLANT Janine, « L'insertion des œuvres d'art plastique dans le roman : une difficulté stendhalienne », in : PARISOT Fabrice (éd.), *Littérature et représentations artistiques*, Paris : L'Harmattan, 2005 (coll. « Narratologie » n° 6), p. 111.

[356] WEBB Ruth, « 'La Galerie de tableaux' de Philostrate : vision, mémoire et espace », in : *Les arts de la mémoire et les images mentales*, Paris : Collège de France, 2018, pp. 31-43, disponible en ligne à l'adresse URL : http://books.openedition.org/cdf/5471, consulté en ligne le 7.12.2022.

[357] WEBB 2018.

directement voir, contrairement au public de l'érudit. En effet, le discours sert à « faire voir » des images au lecteur qui ne les voit pas :

> « En ce qui concerne le lecteur, qui n'a pas les tableaux sous les yeux, le processus est différent : il doit recomposer une image mentale à la fois du tableau et des perceptions des spectateurs internes à partir des connaissances de textes et d'images stockées dans sa propre mémoire. »[358]

L'ekphrasis recourt à plusieurs procédés pour mettre l'image sous les yeux du lecteur. Elle cherche ainsi à permettre au lecteur d'entrer dans l'image décrite. Selon Ruth Webb, ce procédé d'immersion est rendu possible grâce à la description du sujet à laquelle des détails perceptibles par les sens sont ajoutés. Le recours aux sens amène à une découverte synesthésique, et celui aux émotions aide le lecteur à se sentir concerné[359]. Dürrenmatt recourt à ces mêmes outils. Ainsi, la description évoque la « sonderbare Verteilung der roten Farben »[360] qui insécurise le narrateur, ou la direction que prend son regard qui l'effraye.

Ruth Webb identifie un autre outil utilisé dans l'ekphrasis, à savoir la nécessité pour le lecteur de recourir à sa propre mémoire pour (re)créer une image qu'il n'a pas sous les yeux : en recourant ainsi aux images qu'il a déjà vues, il travaille par association. Cette nécessité implique un « […] rôle actif de l'auditeur, qui complète les indications données par sa source. »[361] Ainsi, Ruth Webb souligne un des processus stimulés par le principe de l'ekphrasis. Par sa participation, le lecteur s'implique lui-même dans l'image. Dans l'exemple du tableau de Bosch décrit dans le récit, Dürrenmatt utilise l'ekphrasis de manière particulièrement fine. En mentionnant l'utilisation de la couleur rouge, l'utilisation du terme « Feuermeer », la mention de la torture, Dürrenmatt active la mémoire de son lecteur qui a déjà vu les œuvres de Bosch dont de nombreuses contiennent ce genre de paysages et de représentation. On pense notamment aux deux panneaux *La chute des damnés* et *Les damnés en enfer* (Ill. A 14) que Dürrenmatt connaît, mais il existe de nombreuses autres œuvres similaires pour lesquelles Bosch est connu. Ainsi, Dürrenmatt amène son lecteur à se remémorer des images qu'il connaît, préparant un terrain favorable. En faisant croire au lecteur qu'il

---

[358] WEBB 2018.
[359] WEBB Ruth, « Les Images de Philostrate : entre le regard et la constitution du mythe », in : *Mythe et fiction*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, disponible à l'adresse URL : http://books.openedition.org/pupo/1840, consulté en ligne le 7.12.2022.
[360] *WA* 1998, 19, « Das Bild des Sisyphos », p. 46.
[361] WEBB 2018.

s'agit d'un vrai tableau, cela lui permet d'introduire un détail complètement fictif en le faisant passer pour vrai. L'illusion est d'autant plus forte que le lecteur y participe en se créant lui-même l'image de Sisyphe sur la base d'images de Bosch qu'il a en mémoire. Dans les exemples précédents, les personnes victimes du pouvoir étaient des personnages de la fiction ; nous pensons que dans le récit de Sisyphe, les personnes ciblées par le pouvoir sont non seulement le narrateur de l'histoire – le personnage qui raconte – mais également le lecteur. Il s'agit d'une démonstration du pouvoir de l'écrivain qui, grâce à l'ekphrasis, montre ici sa capacité à induire en erreur le lecteur.

Dürrenmatt utilise la force de l'ekphrasis d'une manière encore plus percutante dans sa description d'un portrait de Charles Quint, un exemple tiré à nouveau de la pièce *Es steht geschrieben.* Il se réfère cette fois au portrait peint par le Titien (Ill. A 30), portrait qu'il connaît bien, car il l'a vu sous forme de reproduction dans le livre d'Herman Grimm, présent dans la bibliothèque de son père et dont il a hérité[362]. Voici comment il le présente :

> « Ich bin Kaiser Karl der Fünfte. Ihr habt mich ohne Zweifel an meinem Barte erkannt, an der spanischen Kopfbedeckung und am reinen weissen Kragen, den ich trage. Sowie am feierlich dunklen Mantel und den schwarzen Strümpfen, die sich vorteilhaft vom roten Teppich abheben, der unter dem Lehnstuhl ausgebreitet ist, auf welchem ich sitze. Ich sehe immer ein wenig aus, als käme ich von einem Begräbnis. Der Schminkkünstler des Theaters hat mich mit ausserordentlicher Geschicklichkeit dem Bilde ähnlich gemacht, das Tizian von mir gemalt und welches in der alten Pinakothek zu München hängt. Beachtet, ich bitte euch, wie sanft und herrisch zugleich ich den Handschuh in meiner Rechten halte, und nur aus dieser klug berechneten Pose werdet ihr erkennen, dass ich über ein sehr grosses Gebiet regiere. Ich darf sagen, dass über meinem Land die Sonne nicht untergeht, und die Zahl meiner Ländereien ist so gross, dass ich sie nicht einmal auswendig aufsagen kann, obschon man solches bei euch von jedem Schuljungen verlangt. »[363]

Remarquons tout d'abord que Dürrenmatt s'est renseigné sur le Titien afin de proposer une concordance des temps entre sa pièce de théâtre et sa référence à l'histoire de l'art. En effet, ce peintre de la Renaissance rencontre Charles Quint en 1530, alors

---

[362] Il se trouve toujours dans sa propre bibliothèque. GRIMM Herman, *Leben Michelangelos*, Vienne : Phaidon-Verlag, s.d., SLA-FD-D-01-WZ-L-07/25. La reproduction de la peinture du Titien se trouve à la page 451. Ce livre, certes consacré à Michel-Ange et qui prend la forme d'un roman biographique, propose un contexte historique large, ce qui lui permet d'évoquer d'autres artistes comme le Titien (voir la « Vorbemerkung » de l'édition, pp. 1-2).

[363] *WA* 1998, 1, « Es steht geschrieben. Ein Drama », pp. 83-84.

que les événements de Münster se déroulent entre 1534 et 1536[364]. Dürrenmatt a donc cherché une cohérence temporelle et historique.

Ensuite, il s'agit d'une description étonnante, car l'auteur propose non seulement une lecture d'image, mais cite aussi l'auteur de la toile, le sujet et même le lieu où la peinture est conservée. Il cherche ainsi à permettre à son lecteur – son spectateur – de retrouver l'original en lui indiquant jusqu'à son lieu actuel de conservation. Il tient donc à rappeler qu'il s'agit d'une peinture, conservée dans un musée comme un objet de valeur. La référence à ces repères pratiques participe au comique et à l'ironie. Mais elle va plus loin lorsqu'on s'intéresse à la situation d'énonciation. Si l'on rappelle qui parle, qui fait l'ekphrasis, on constate que c'est le personnage-même, à savoir celui représenté sur le tableau. Le narrateur est à l'intérieur de la peinture, il se confond au personnage historique représenté, il s'auto-décrit et prend ainsi la fonction de narrateur autodiégétique. Il se distingue ainsi de l'exemple de l'ekphrasis de Sisyphe vu précédemment, où le narrateur se trouve devant le tableau pour le décrire au lecteur. Ici, c'est le tableau lui-même qui se met à parler. L'immersion proposée ainsi est encore plus saisissante. Certes, le recours habituel aux sens et aux émotions participe à cette immersion. Mais ici, l'utilisation de l'ekphrasis par une autre voix ne fait pas accéder à l'image absente par la description d'un narrateur externe, c'est au contraire la peinture elle-même qui s'adresse directement au spectateur. En termes cinématographiques, on comparerait cela à un regard « à la caméra ». Dürrenmatt donne accès au tableau en faisant sortir son personnage de son rôle d'image ; en lui donnant la parole, il lui donne vie. Et le fait qu'il s'adresse directement au lecteur – spectateur – il permet à ce dernier d'être mis en relation directe avec lui ; ce qui a pour effet de réduire les distances entre fiction et réalité.

Par le dispositif mis en place par Dürrenmatt, le lecteur-spectateur fait face à une ambiguïté dans l'auteur du discours. Rappelons ici une des fonctions traditionnelles du portrait peint dans le cadre du pouvoir. Un portrait peut être utilisé pour remplacer la présence du portraituré. En effet, le portrait est longtemps utilisé pour rappeler la puissance du roi en son absence. C'est le cas par exemple à la Renaissance des portraits d'Henri IV :

---

[364] BÜHLER Pierre, « Postface du traducteur », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Les fous de Dieu*, Paris : L'Arche, 2018, p. 153.

> « En termes d'assise symbolique du pouvoir, la profusion de ses portraits présentait un intérêt politique majeur pour Henri IV. […] Par ce biais, un lien puissant s'établissait entre le souverain et ses contemporains car ces œuvres étaient perçues comme des incarnations de leur modèle, sous forme de présence réelle ou quasi-réelle. Dans l'imaginaire de la Renaissance, au-delà de l'aspect contemplatif, il existait en effet une part de vie dans ces créations. Pour preuve, lors de cérémonies auxquelles le souverain ne pouvait assister, le portrait devenait un simulacre et les actes officiels étaient effectués devant ce remplaçant, face à un public qui se comportait comme en présence du monarque. »[365]

La référence au portrait est donc comprise par Dürrenmatt et utilisée littéralement : par la référence au portrait, non seulement l'empereur est présent, mais en plus il parle. Dürrenmatt joue ainsi avec ce concept de représentation. Mais il va plus loin, car il brouille les rôles, amenant ainsi une ambiguïté dans l'émetteur du discours : il fait parler un personnage historique, mais à travers le portrait réalisé par Titien. Avec une peinture qui s'auto-décrit, le narrateur se confond avec l'œuvre ; mais il se confond aussi avec le personnage historique représenté. De plus, à travers ce portrait, ce n'est pas le peintre (auteur du tableau), ni l'auteur de la pièce (Dürrenmatt) qui parle, mais bien l'empereur lui-même. Cette utilisation exceptionnelle de l'ekphrasis amène ici le lecteur-spectateur à croire que c'est l'empereur, décédé depuis longtemps, qui parle à travers le portrait que l'artiste fait de lui. C'est comme si l'artiste avait le pouvoir de ramener un mort à la vie ou au moins le pouvoir de le faire parler. Ce pouvoir de l'artiste rappelle la figure de l'artiste magicien thématisée par Ernst Kris et Otto Kurz. L'artiste a le pouvoir de créer l'illusion, car il crée une œuvre d'art « comme reflet de la réalité » : ses capacités de naturaliste amènent le spectateur à confondre l'original et la copie, l'être et le paraître. Cela forme un trait typique qu'on retrouve dans les biographies d'artistes : « le sens de l'anecdote est que la réalisation de l'artiste est confondue avec la réalité, l'image avec ce dont elle est la copie. »[366] Ici, grâce à la création artistique (le tableau), l'artiste réalise une action propre à la magie, celle de faire communiquer un mort.

Le fait que Dürrenmatt attribue une voix à un personnage rappelle son activité de dramaturge. Donner vie à des personnages de tableaux est un procédé qu'il utilise

---

[365] SOUPERBIE Juliette, « Réflexions autour de la notion de vraisemblance dans l'art du portrait royal à la Renaissance : l'exemple des représentations du souverain Henri IV », in : *Les Cahiers de Framespa*, n° 35, 2020, disponible à l'adresse URL : https://journals.openedition.org/framespa/10026#tocto1n5, consulté en ligne le 18.06.2022.
[366] KURZ/KRIS 2010, p. 73.

ailleurs. C'est le cas notamment dans son texte sur les tableaux de Varlin que nous verrons plus loin, faisant ainsi des personnages représentés des présences vivantes qui ont un pouvoir sur la personne qui les regarde. Cet exemple montre surtout l'idée commune de l'artiste magicien mise en scène par Dürrenmatt : l'artiste a le pouvoir de donner vie à un personnage. Mais le spectateur et lui savent qu'il s'agit d'une illusion, l'artiste est dès lors un maître trompeur.

Les références aux arts visuels dans son œuvre littéraire de fiction de Dürrenmatt se manifestent des premiers écrits et pièce de théâtre, et se retrouvent jusqu'au dernier roman. Comme nous l'avons vu, ces exemples montrent combien les arts visuels, et en particulier la peinture, sont omniprésents dans l'œuvre littéraire fictionnelle de Dürrenmatt et que ce dernier les utilise au service des récits, tout en proposant un discours indirect sur l'art. Plusieurs de ces aspects se recoupent avec son discours non fictionnel sur l'art comme nous pourrons le voir par la suite. Par l'utilisation de noms et références communs et célèbres, il offre à son lecteur – spectateur – des points de repère. Il utilise l'art comme des éléments annonciateurs de la suite ou du dénouement du récit : déjà là, l'art possède en lui un pouvoir de connaissance, voire magique. Il en thématise aussi l'ambiguïté dans ses diverses interprétations possibles, dans les jeux des copies avec les œuvres originales et les faux. Mais nous lisons surtout la notion de pouvoir qui entoure les arts visuels, l'œuvre d'art et l'artiste dans l'œuvre de Dürrenmatt. Le pouvoir de l'œuvre d'art et de son auteur en font un détenteur de forces surnaturelles. Véhiculant, dénonçant ou utilisant les jeux de pouvoir, Dürrenmatt joue de l'ambiguïté qui entoure la capacité à créer.

1.2.2 Les arts visuels dans l'œuvre peint

Si des références aux arts visuels sont mises au service de la littérature fictionnelle, elles sont aussi présentes dans l'œuvre peint de Dürrenmatt. En cela, elles se déclinent de différentes manières, allant des similitudes formelles aux citations nominatives. La littérature secondaire a déjà énuméré de nombreux exemples permettant d'évoquer la présence des arts visuels dans l'œuvre peint[367]. Nous en

[367] Voir notamment : VACHTOVA 1995, KÜNZI (2) 1996, BÜHLER 2003, ZWEIFEL/STEINER 2013, RUSTERHOLZ 2014, BONNEFOIT 2014, BÜHLER/MINDER 2014, BONNEFOIT 2018, BONNEFOIT 2020, KAENEL 2020, BONNEFOIT/MINDER 2020.

reprenons une partie ici que nous complétons d'autres exemples dans le but de clarifier les formes choisies par Dürrenmatt, parmi lesquelles nous avons identifié des citations, des réappropriations, et des similitudes formelles. Ainsi, il est frappant de constater l'étendue de la présence des arts visuels dans l'œuvre peint de Dürrenmatt, une étendue qui correspond à un vaste domaine encore relativement peu exploré par la recherche.

- Héritage formel

Les images sont présentes très tôt chez Dürrenmatt selon ses dires et ne le quitteront plus :

> « Zu meiner Enttäuschung malte er [le troisième artiste peintre que Dürrenmatt se rappelle de son enfance] Landschaften, während mich Rembrandts Radierung und Dürers Holzschnitte zur Apokalypse beeindruckten, das Hundertguldenblatt, die Kreuzigung in drei verschiedenen Fassungen : die Finsternis, über das Geschehen fallend, der Engel auf Feuersäulen einherschreitend, der Erzengel Michael seinen Speer in den Drachen stossend, die Todesengel die Menschen hinmordend. Die Bilder stürzten auf mich ein. Sie liessen mich nicht mehr los. »[368]

Dürrenmatt se déclare conscient que les images ne viennent pas de nulle part et qu'elles sont restées dans sa mémoire. Lui-même auteur de dessins et de peintures, s'inscrit-il en héritier de ces images ?

Déjà du vivant de Dürrenmatt, les références formelles sont ardemment cherchées par les critiques ou journalistes, afin de situer ce dernier et de donner des points de repère au lecteur. En voici un exemple qui cite des peintres contemporains de Dürrenmatt, comme Varlin et Hans Falk, mais aussi des classiques de l'histoire de l'art :

> « Daneben finden sich jedoch auch Porträts, etwa von einem Jugendfreund Hans Liechti [...], oder von Varlin, der Dürrenmatt ebenso beeinflusst hat wie Falk, Grünewald, Brueghel, Goya und Bosch. »[369]

Alors que l'auteur de cette citation estime que Dürrenmatt est « influencé », nous parlerons ici plutôt d'héritage formel. Dürrenmatt, reconnaissant certes des

---

[368] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », pp. 32-33.
[369] G. B. R., « 'Ich bin ein Sonntagsexpressionist' – Friedrich Dürrenmatt im Gespräch über seine im Neuenburger Kunstmuseum ausgestellten Bilder », in : *Der Bund*, 7.09.1985, p. 33 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04).

préférences artistiques, émet cependant des doutes sur l'identification de cet héritage dans sa propre production, comme en témoigne cet entretien avec Pierre-André Bloch :

> « [BLOCH] Welches sind die Maler, mit denen Sie sich besonders auseinandersetzen, die Sie besonders gut mögen. Picasso ? Klee ? [DÜRRENMATT] Ich habe Klee gern, aber für mich sind wahrscheinlich Hieronymus Bosch und Rembrandt viel wichtiger. An Klee liebe ich besonders das Spielerische. Wenn Sie nach stilistischen Einflüssen und Beeinflussern suchen, so ist das bei mir in der Schriftstellerei sicher einfacher. Sie stossen auf Wedekind, auf Karl Kraus, auf Fontane. Beim Malen ist das viel schwieriger, weil ich gar kein Maler bin. Eines ist sicher: Meine Porträts sind von Varlin beeinflusst, den ich ausserordentlich schätze. Er war mein Freund. Sein Bild der Heilsarmee-Gruppe Central ist für mich eines der ganz grossen und gleichzeitig eines der letzten Gruppenbilder: 'Die Heilsarmee' ist eine Gruppe an sich. Varlin porträtierte die Gottesbrigade Zürich Central und stellte zwischen den einzelnen Figuren unbewusst unendlich viele Beziehungen her, die wir in der Phantasie nachvollziehen. Ich habe alles getan, um dieses Bild zu besitzen. »[370]

Certes, Dürrenmatt reconnaît la présence d'un héritage d'images des arts visuels. Estimant cependant difficile la recherche d'héritage stylistique, il amène le doute quant à la légitimité de la démarche. Nous le verrons, il revendique l'individualité comme une posture importante pour lui et qu'il revendique pour les artistes qu'il admire.

Pourtant, des emprunts structurels sont identifiés dans une œuvre de Dürrenmatt comme provenant d'une peinture de Paul Klee (1879-1940) : dans *Beim Bau eines Riesen* de Dürrenmatt (Ill. D 34), on constate un réseau de lignes, d'échelles, les faisceaux de lumière ainsi que la présence d'un soleil qui font écho à l'œuvre *Grenzen des Verstandes* de Paul Klee (Ill. A 34)[371]. Dans la même idée, voici les autres exemples déjà mentionnés dans la littérature secondaire[372] : la *Kreuzigung III* (Ill. D 35) hérite des effets d'ombre et de lumière d'une gravure de Rembrandt (Ill. A 35), la peinture *Die Katastrophe* (Ill. D 36) rappelle la scène du jugement dernier de Michel-Ange (1475-1564) (Ill. A 36), la peinture intitulée *Die letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt* (Ill. D 37) se réfère à la Cène de Léonard de Vinci (1452-

---

[370] DÜRRENMATT Friedrich, BLOCH Peter André, « Ein Maler wie ein Quartalsäufer », « Urbilder und ihre Erscheinungsform », « Faktor 'Zeit' : Musik-Plastik-Drama », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, pp. 312-313.

[371] BONNEFOIT/MINDER 2020, p. 227.

[372] Ces exemples, tirés de différents auteurs de la littérature secondaire, sont synthétisés par BONNEFOIT/MINDER 2020, pp. 227-229.

1519) (Ill. A 37), *Der singende Kopf des Orpheus treibt den Styx hinunter* (Ill. D 16) au *Cri* d'Edouard Munch (1863-1944) (Ill. A 16). On reconnaît toutefois que ces références sont réadaptées, voire réappropriées par Dürrenmatt[373] :

> « Dürrenmatt scheint in den genannten Beispielen daran zu liegen, dass die Quelle erkannt wird und sein Bild damit als eigenständige Interpretation oder Gegenentwurf wahrgenommen wird. Einerseits erfolgen diese impliziten Verweise durch Analogien in Komposition, Farbgebung und Strichführung [...], andererseits durch Kontexthinweise. »[374]

Néanmoins, ces héritages formels sont identifiables et la littérature secondaire prend désormais ces rapprochements et héritages en compte, comme en témoignent de nouvelles hypothèses publiées : selon Philippe Kaenel, le dessin *Zorniger Gott* (Ill D 12) « […] peut être vu comme un hommage à une œuvre longtemps attribuée à Goya (*Le Colosse*, 1808-1812) […] » (Ill. A 38)[375]. Dans la série des portraits du récit *Die Panne*, Dürrenmatt aurait fixé

> « […] les traits de l'inquiétude, de la colère et de la rage en suivant l'exemple des planches de Charles Lebrun et des pages de Johann Kaspar Lavater, des illustrations qui ont servi de références aux caricaturistes depuis la seconde moitié du XVIII[e] siècle. »[376]

Un collage *Kritik an der Mirage-Affäre* (Ill. D 38) est rapproché des travaux de collages de Hans Falk et Henryk Tomaszewski « […] tous deux présents dans sa bibliothèque […]. »[377]

Il arrive que différentes références soient évoquées pour une même œuvre. Un exemple concerne le dessin représentant les artistes et les critiques s'opposant dans une bataille (Ill. D 39) : selon Régine Bonnefoit, ce dessin reprend la construction de la fresque illustrant la bataille de Sempach dans la chapelle commémorative[378], alors que Philippe Kaenel le rapproche des « […] dessins caustiques d'Urs Graf (vers 1485-1528) (*Horreurs de la guerre*, 1521) […] » (Ill. A 39)[379].

À ces exemples publiés, nous pouvons en ajouter de nombreux autres, qui, à notre connaissance, n'ont pas encore été explorés. Comme le propose une journaliste,

---

[373] BONNEFOIT/MINDER 2020, p. 227.
[374] BONNEFOIT/MINDER 2020, pp. 228-229.
[375] KAENEL 2020, p. 108.
[376] KAENEL 2020, p. 108.
[377] KAENEL 2020, p. 109.
[378] BONNEFOIT 2020, p. 56.
[379] KAENEL 2020, p. 108.

Dürrenmatt puise dans la littérature enfantine ; c'est le cas pour des dessins qu'il réalise pour ses enfants. En les observant, une journaliste établit un lien avec Tomi Ungerer[380]. De notre côté, nous constatons la trace d'autres auteurs de la littérature enfantine. Dans une des séries *Zeichnungen für seine Kinder*, Dürrenmatt dessine une planète jaune (Ill. D 40). La représentation de volcans et autres montagnes à la perpendiculaire sur le pourtour de la planète rappelle l'astéroïde B 612 dessinée par Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) pour son récit *Le petit prince* paru en 1946 (Ill A. 40). Selon le commentaire de Ruth, la fille cadette de Dürrenmatt, un des personnages de cette série est tiré du livre de Wilhelm Busch (1832-1908), *Max und Moritz* :

> « Der Samichlaus [sic] und sein Sack mit all den bösen Kindern stammen aus dem Buch 'Max und Moritz' von Wilhelm Busch, meinem Lieblingsbuch. »[381]

Ces emprunts de personnages ou d'éléments épars sont ensuite mêlés à un univers où, grâce à la créativité de Dürrenmatt stimulée par les interactions avec ses propres enfants, une histoire semi-biographique de la famille est mise en scène. Elle y intègre références chrétiennes (anges, Saint-Nicolas), mythologiques (Neptune), provenant de la littérature enfantine (Karl May, …) ou renvoyant à des personnes présentes dans la vie familiale (Madame Fleury, Monsieur Debély, …)[382].

Nous identifions des héritages formels de Tomi Ungerer (1931-2019). Parmi les caricatures publiées dans son ouvrage *Babylon*, celle intitulée « Guru » (Ill. A 41) montre un vieillard en buste avec une chevelure et une barbe qui couvre sa poitrine. Les longs poils de la barbe se transforment stylistiquement en symboles de dollars. La position de trois quarts de ce visage entouré de longs cheveux et barbe rappelle les vieillards à la longue barbe de Dürrenmatt réalisés en 1986 (Ill. D 41) et 1990 (Ill. D 42). Certes, le motif de l'homme dont la barbe et les cheveux longs se mêlent pour habiller le personnage est présent déjà bien des années auparavant (par exemple Ill. D 43). Dans les œuvres de 1986 et 1990, Dürrenmatt, en les multipliant, les identifie à

---

[380] « Kinder tauchen ein in Wimmelbilder, deren Humor vergleichbar ist mit dem eines Tomi Ungerer. » Dans : BAIGGER Katja, « Was Dürrenmatt für Kinder malte. Ein Bilderbuch als Familien-Dokument », in : *Neue Zürcher Zeitung*, 23.04.2013, disponible à l'adresse URL : www.nzz.ch/panorama/was-duerrenmatt-fuer-kinder-malte-1.18069268?reduced=true, consulté en ligne le 6.10.2015.
[381] DÜRRENMATT Ruth, *Friedrich Dürrenmatt. Bildergeschichte*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier » n° 17), 2013, s.p.
[382] Selon les commentaires : DÜRRENMATT 2013.

des dieux (l'intitulé de la lithographie est *Götter*), ce qui n'est pas sans rappeler le titre de celui de Ungerer, *Guru*, un être qu'on suit aveuglément.

Walter Jonas (1910-1979) crée une série de gravures intitulée *Buch einer Nacht* pour laquelle le jeune Dürrenmatt rédige un texte. Une de ces gravures représente une femme nue sur le corps de laquelle évoluent de petits personnages (Ill. A 42). Un corps nu féminin foulé également par d'autres petits personnages se trouve parmi les caricatures de Dürrenmatt : cette fois ces personnages sont des caricatures d'artistes (Ill. D 44). Ainsi, il se réapproprie l'héritage formel du motif qu'il a vu chez Walter Jonas en le transposant dans un autre contexte qu'il apprécie particulièrement, celui de la caricature.

Finalement, le traitement du rocher d'un des Atlas de Dürrenmatt (Ill. D 176) rappelle le décor géométrique abstrait de plusieurs œuvres de Hans Fischli (1909-1989) (par exemple, celle représentée à l'arrière de la photographie reproduite dans Ill. A 32). Le rocher sous lequel Atlas ploie littéralement est constitué de différents niveaux de cercles, ces derniers étant entrecoupés par des diagonales ; la structure offre ainsi des surfaces distinctes comme si différentes couches se superposaient de manière aléatoire à l'intérieure d'une structure de plusieurs cercles. Ces dernières apportent une tridimensionnalité à la surface plane du dessin qui fait écho aux œuvres de Fischli. Précisons que Dürrenmatt possède une des œuvres de l'artiste chez lui depuis 1954 (Ill. A 32), nous y reviendrons.

Ces références formelles sont frappantes dès lors qu'elles sont identifiées dans la littérature secondaire. On remarque cependant que les premières références à d'autres œuvres qui dépassent la simple référence à un artiste datent seulement de 2003[383] ; en effet, jusque-là, ce ne sont pas des œuvres spécifiques qui sont évoquées, mais plus généralement des noms d'autres artistes. Cette absence de rapprochements à des œuvres concrètes révèle probablement la posture de l'artiste qui refuse de s'inscrire dans un réel héritage artistique spécifique.

- Types de référence

[383] Voir BÜHLER 2003 et WEBER 2003.

Telles des figures de style, la présence d'œuvres d'art au sein de l'œuvre peint de Dürrenmatt se décline selon différentes formes. Dans plusieurs cas, on peut attester d'une volonté de la part de Dürrenmatt de se référer à un artiste spécifique ou à une œuvre en particulier. Dès lors, ces références peuvent être identifiées comme des citations, parodies, nouvelles codifications et différentes formes d'appropriation[384].

- « Kreativer Dialog »

> « Oft bezieht sich der Kopierende auf Werke und Künstler, die seinem eigenen Schaffen nahestehen. Für junge Maler kann die Auseinandersetzung mit dem Vorbild prägend für den weiteren Weg sein; älteren dient sie der Inspiration und Bestätigung des eigenen Tuns. Häufig nimmt der Künstler das Vorbild nur als Ausgangspunkt, eignet es sich in seiner individuellen formalen Sprache an und entwickelt es zu einem neuen, eigenständigen Werk weiter. »[385]

Selon l'interprétation développée par Pierre Bühler, le principe du dialogue créatif pourrait s'appliquer à la gouache *Die letzten Menschen* (Ill. D 17) et *L'Ascension des élus* de Jérôme Bosch (Ill. A 14) :

> « Le grand tunnel d'accès au paradis [de Jérôme Bosch] a fasciné Dürrenmatt, et on le retrouve dans son propre tableau, mais bizarrement inversé : on dirait que les derniers hommes, au lieu de monter vers le paradis par ce tunnel, en reviennent, sortent de ce tunnel pour aller dans un monde qui n'est pas celui du paradis. »[386]

En effet, Dürrenmatt se serait ici approprié la construction de l'image de manière subversive, faisant de cette dernière une œuvre personnelle en inversant le sens de la trajectoire des humains. Ainsi, à la place de monter au ciel, ils descendent, comme chassés du Paradis. Le panneau de *L'Ascension des élus* de Bosch est accompagné par d'autres panneaux, notamment *La Chute des damnés* et *Les Damnés en enfer* (Ill. A 14), que Dürrenmatt a probablement vus lors de sa visite de Venise en 1967. Ces autres panneaux proposent dès lors des chutes de personnages allant vers le bas. Néanmoins, la référence formelle choisie par Dürrenmatt pour montrer ce sens est

---

[384] Définitions listées dans : MENSGER Ariane *et al.* (2), « Kontexte, Motive und Funktionen des Kopierens in Stichworten », in : *Déjà-vu ? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 21 avril-5 août 2012, sous la direction d'Ariane Mensger, Karlsruhe : Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 2012, pp. 159-160.
[385] MENSGER (2) 2012, pp. 159-160.
[386] BÜHLER 2003, p. 66.

paradoxalement le panneau dont le sujet est au contraire une montée. Cette inversion est chargée symboliquement.

- Nouvel encodage et parodie

Le nouvel encodage (« Neucodierung ») et la parodie (« Parodie ») sont deux formes d'appropriation d'œuvres d'art légèrement différentes : alors que le nouvel encodage transfert l'image dans un autre contexte, attribuant ainsi à cette dernière un usage différent de la version originale[387], la parodie démystifie des œuvres qui ont un statut d'icône et les remet en question en passant souvent par une simple répétition de l'acte créateur[388]. Ces deux formes d'appropriation se rejoignent dans plusieurs œuvres de Dürrenmatt.

La parodie se trouve dans la réappropriation par Dürrenmatt de la fresque de Michel-Ange *La création d'Adam* (Ill. A 31), située au plafond de la chapelle Sixtine. Dans le livre d'or de son ami, le restaurateur Hans Liechti, Dürrenmatt réalise le 22 février 1981 une caricature mettant en scène un dieu barbu (Ill. D 24) : surgissant d'une nuée, le bras droit et l'index pointé, le personnage touche presque la tête d'un homme nu. La construction de l'image reprend en grande partie la scène de Michel-Ange : Dieu, en haut à droite, a des cheveux et une barbe au vent, le regard tourné vers sa création ; il est entouré et porté par une nuée d'angelots. Dürrenmatt a simplifié le contenu de la nuée en y dessinant des nuages, ce qui lui permet de donner à l'ensemble une forme globale similaire à celle de la fresque. Tant la figure divine de Michel-Ange que celle de Dürrenmatt n'est pas représentée nue, cachant les attributs sexuels : Dieu, malgré sa connotation masculine avec sa barbe, n'a pas de sexe, contrairement à l'homme qu'il désigne dans son acte créateur. Adam, lui, est nu chez les deux artistes. Cependant, contrairement à l'Adam de Michel-Ange qui regarde son créateur, le personnage de Dürrenmatt, reproduit debout et en pied, fixe le spectateur, les deux

[387] « Häufig werden in der Aneignung Veränderungen vorgenommen, die das ursprüngliche Werk in einen neuen Kontext transferieren. Dabei handelt es sich meist um Aktualisierungen, die die geschlechtliche, kulturelle oder politische Identität des nachschöpfenden Künstlers betreffen. In der Differenz zwischen Vorbild und Neuschöpfung werden unterschiedliche gesellschaftliche Realitäten sichtbar. » in : MENSGER (2) 2012, p. 160.

[388] « Die parodistische Aneignung bezieht sich auf Ikonen der Kunstgeschichte, deren Status hinterfragt und entmystifiziert wird. In ihr steckt meist eine implizite Kritik an den Mechanismen des Kunstmarkts mit seiner Mythisierung einzelner Personen und Werke. Häufig relativiert und parodiert bereits die simple Wiederholung den Schöpfungsakt. » in : MENSGER (2) 2012, p. 160.

bras ouverts en signe de bienvenue, d'accueil, ou d'avertissement. À ses pieds se trouve une bouteille de vin. Si les habitués du restaurant peuvent reconnaître cet homme, la légende de la caricature en confirme l'identité : « Und Gott sprach : es werde Liechti ». Par ces mots, Dürrenmatt mêle le geste à la parole, afin de souligner l'ironie de la caricature. Dürrenmatt propose un jeu de mots en parodiant l'expression biblique « Gott sprach : Es werde Licht »[389] en transformant « Licht » en « Liechti ». C'est donc un exemple frappant de parodie au sens où elle est décrite plus haut, à savoir qu'elle démystifie une œuvre iconique en soulignant la répétition de l'acte créateur.

La caricature *Papst III* (Ill. D 26) offre un autre exemple de parodie. Ce dessin, représentant littéralement le portrait d'un pape, est réalisé à la manière des cubistes et flanqué du nom de « Picasso ». Dürrenmatt a ainsi copié le « style » de Picasso. Mais il fait aussi apparaître son propre nom sur le dessin, s'associant ainsi à celui de ce célèbre artiste. L'association entre le nom du peintre cubiste et l'imitation dudit style participe également de la parodie. Cette notion d'appropriation appliquée ici à Picasso est intéressante, car la notion de copie appropriée est justement thématisée par les peintres au début du 20e siècle : les cubistes sont connus pour avoir fait des copies d'œuvres classiques à leur manière :

> « Dennoch hatte die Kopie in der Moderne verglichen mit früheren Epochen einen besonders schweren Stand, verkörpert sie doch die Negation der nun vorherrschenden Maximen von Innovation und Individualität. Entsprechend trat anstelle des getreuen Kopierens häufig die freie Interpretation, mit der ein Maler seinem Vorbild einerseits die Reverenz erwies, andererseits ein ureigenes, nach modernen Massstäben aktuelles Werk schuf. »[390]

Dürrenmatt était-il conscient de cette utilisation de la copie par les cubistes lorsqu'il a fait cette caricature ? Nous pouvons le supposer. En effet, dans un de ses textes, Dürrenmatt reproche à Picasso de ne pas avoir développé son propre langage mais

[389] Livre de la Genèse, 1.33.
[390] MENSGER Ariane (1), « Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen », in : *Déjà-vu ? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21 avril-5 août 2012, sous la direction d'Ariane Mensger, Karlsruhe : Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 2012, p. 43.

d'avoir au contraire puisé dans les styles précédents, l'empêchant de développer un discours propre et authentique[391].

- Citation

Dans les arts visuels, la citation est une tradition ancienne selon laquelle l'artiste reproduit une œuvre tierce dans sa propre création.

> « Le tableau dans le tableau est un sujet autoréflexif de tradition ancienne. L'œuvre incluse peut être imaginaire, ou réelle et identifiable : elle constitue alors une référence, une citation qui souvent nous informe sur l'ambition de l'artiste qui choisit de s'y mesurer – hommage ou défi, morceau de bravoure, quand elle ne constitue pas une forme de portrait chinois, à base d'assemblage d'objets symboliques ou familiers. »[392]

Dürrenmatt utilise ce procédé dans les deux exemples suivants. Le premier est une gouache intitulée *Lotti am Schreibtisch* (Ill. D 27). On distingue effectivement, assise sur un fauteuil, une silhouette féminine dont la morphologie est reconnaissable sur d'autres images d'intérieur de la maison des Dürrenmatt (Ill. D 28 et Ill. D 29). Si le titre identifie un portrait de la première femme de Dürrenmatt, la mise en scène présente essentiellement l'intérieur du salon des Dürrenmatt dans son ensemble, faisant du portrait un élément secondaire à gauche de l'image. Sur les murs, deux tableaux sont accrochés, chacun formant une « citation ». Celui placé au centre, qui est aussi le plus imposant, est la reproduction d'un tableau de Hans Fischli (1909-1989) intitulé *Versuch um die Mitte* (Ill. A 32). Cette œuvre a été acquise par Dürrenmatt en 1954, peu après son emménagement dans sa maison de Neuchâtel. Le second exemple se trouve dans un autre portrait, *Porträt Ludy Kessler mit Bildern* (Ill. D 30). De part et d'autre du portrait du réalisateur Ludy Kessler se trouvent à nouveau deux œuvres. Celle de gauche est la citation d'une œuvre de Varlin (1900-1977) appartenant à Dürrenmatt, le portrait de la petite chienne Zita (Ill. A 33). À gauche se trouve cette fois une autocitation, une esquisse de sa propre gouache *Zornige Zentauren* (Ill. D 9).

Une première interprétation de ces deux exemples pourrait inscrire la présence de ces œuvres d'art en tant qu'objets familiers que Dürrenmatt a sous les yeux et qu'il

---

[391] « Er [Picasso] war für mich stets mehr ein kunsthistorisches als ein künstlerisches Ereignis. » *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer, in welchem unter anderem auch von Tomi Ungerer die Rede ist, doch mit der Absicht, nicht von ihm abzuschrecken », p. 222.
[392] *Répliques*, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts, 30 juin-22 octobre 2017, La Chaux-de-Fonds : Musée des beaux-arts, 2017, p. 48.

reproduit au moment de la réalisation des portraits. Ainsi, ces œuvres appartiendraient à une recherche de réalisme et une certaine forme de reproduction de son environnement. L'œuvre de Fischli représentée dans l'Ill. D 27 est effectivement accrochée chez Dürrenmatt au-dessus d'un canapé[393]. Quant au portrait de Kessler, les deux œuvres sont effectivement accrochées dans sa maison là où Dürrenmatt les a peintes durant la séance de pose, ce dernier respectant ainsi à la lettre le modèle qui lui fait face. Un aperçu de cette séance de pose est visible dans le film documentaire que Kessler tourne sur Dürrenmatt en 1980[394]. Cette mise en scène révèle une posture de Dürrenmatt en portraitiste, en artiste peintre. En effet, on le voit face à sa toile en train de peindre son modèle qui prend la pose, assis devant lui. Le tableau qui en résulte est un portrait réaliste du réalisateur, une peinture recourant à la pratique traditionnelle de la citation et de l'autocitation. Ce portrait appelle cependant aussi une interprétation alternative qui serait, cette fois, symbolique. Si Dürrenmatt insère une citation à Varlin et à lui-même dans le portrait, c'est peut-être aussi pour rappeler que Kessler a réalisé un documentaire non seulement sur Dürrenmatt mais également sur Varlin. La présence de ces citations dépasserait alors le statut d'objet domestique en apportant un niveau de lecture supplémentaire.

Nous nous demandons si l'utilisation de reproductions photographiques d'œuvres originales dans un collage entre dans cette catégorie de « citation ». Dans ses nombreux collages, il arrive à Dürrenmatt de se servir de reproductions d'œuvres d'art. En témoigne *Spanische Granden* (Ill. D 31), avec l'emploi de deux portraits de nobles « espagnols », peints probablement dans la première partie du 17e siècle. Il les a découpés à mi-corps, leur recréant de toutes pièces des jambes sous la forme d'échasses. Il est possible que Dürrenmatt joue avec le terme « Grande » qui, en allemand, contient déjà la signification « Angehöriger des spanischen Hochadels »[395] ; grammaticalement parlant, il n'a donc pas besoin de préciser qu'il s'agit d'Espagnols. Le terme « Grande » pourrait donc aussi se rapporter à « grand », vu que Dürrenmatt a agrandi ses personnages, les juchant sur des échasses. La citation ici serait prise littéralement, vu qu'il s'agit de l'insertion d'une reproduction, mais elle serait aussi

[393] En témoigne une photographie de J. H. Bruell, reproduite dans : BROCK-SULZER 1964, p. 125.
[394] Un aperçu de cette séance de pose est visible dans KESSLER Ludy, *Friedrich Dürrenmatt*, DVD, [env. 58 min.], [lieu non identifié] : RSI Radiosvizzera/Variofilm SA, 1981, 00:48:58-00:49:33.
[395] DUDEN, article « Grande », disponible à l'adresse URL : https://www.duden.de/rechtschreibung/Grande, consulté en ligne le 8.01.2022.

partielle, car les images sont non seulement tronquées (découpage à mi-corps) mais aussi remises en scène.

D'une certaine manière, la notion de citation peut également s'appliquer à une œuvre de Rembrandt, intitulée *Der Mennonitenprediger Cornelis Claesz Anslo (1592-1646) und seine Frau Aeltje Gerritsdr Schouten* (Ill. A 1) que Dürrenmatt se réapproprie ; néanmoins, la manière de citer de Dürrenmatt, radicale, appartient peut-être plus à une assimilation. Une reproduction de cette œuvre était accrochée dans le bureau de son père pasteur. Elle semblait importante pour ce dernier qui l'avait reçue après l'obtention de son diplôme[396]. Dans son autobiographie, Dürrenmatt parle de cette image et formule une lecture interprétative de la réappropriation qu'il en fait. Éprouvant une aversion pour cette image, il l'utilise comme fond pour sa propre gouache intitulée *Mazdak* (Ill. D 163). Dürrenmatt précise cependant que la référence à la peinture de Rembrandt reste visible en transparence dans la partie de la gouache qui représente le ciel : les visages des deux personnages se distinguent dans les constellations rouges, la Bible dans un tourbillon blanc que Dürrenmatt qualifie de voie lactée, ainsi que la main du prédicateur presque posée sur le sommet de la terre. Dürrenmatt semble tenir à ce que le spectateur voie la citation, car il la décrit précisément dans son autobiographie :

> « [...] am Himmel zwei rote Gestirne, in dem einen das Gesicht des Mennoniten-Predigers, in dem anderen jenes der alten Frau, die er tröstet, wenn auch beide nur zu ahnen sind. Daneben [...] eine Milchstrasse, in der noch die Kerzen durchschimmern, die auf der Kopie die Bibel des Predigers beleuchtet hatten, sichtbar noch dessen Trost spendende rechte Hand. »[397]

Remarquons tout d'abord que Dürrenmatt interprète la scène à sa manière : attribuer au mennonite l'intention de consoler une vieille femme ne correspond pas à l'interprétation actuelle de cette œuvre. En effet, Dürrenmatt ne semble pas savoir que la vieille femme est l'épouse du mennonite, et que ce dernier ne semble pas chercher à la consoler, mais plutôt à prêcher devant sa propre famille[398]. Ce qui nous intéresse surtout ici est le fait que Dürrenmatt explique la réutilisation de l'image de Rembrandt en tirant des parallèles entre les Mennonites, les Anabaptistes et les partisans de

---

[396] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 32.
[397] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 169.
[398] Voir la description officielle de l'inventaire des Staatliche Museen zu Berlin, disponible à l'adresse URL : www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868879, consulté en ligne le 26.01.2022.

Mazdak, ces derniers étant réunis ainsi par une même croyance. Chacun de ces groupes « glaubte, den Menschen sei alles gemeinsam […] »[399]. Ainsi, Dürrenmatt donne à lire l'interprétation qu'il fait de sa propre image, une étendue de terre dans laquelle des hommes sont enterrés la tête la première :

> « So ist denn der Tod, den die Anhänger Mazdaks erlitten, ein Sinnbild für alle, die für eine Idee starben. Die in den Boden Gepfählten schlugen Wurzeln. Der Perserkönig pflanzte ihren Glauben in die Erde : Menschen, nicht Ideen, können vernichtet werden. »[400]

Outre l'interprétation que Dürrenmatt propose des deux œuvres – celle de Rembrandt et la sienne – c'est la manière dont la citation est employée ici qui est la plus originale. Il couvre la première image tout en laissant transparaître consciemment certains éléments et souligne, dans son texte autobiographique, son processus de réappropriation. Contrairement au processus lors duquel un artiste intègre une œuvre de tiers dans son propre tableau, Dürrenmatt part ici matériellement d'une autre image dont il choisit certains détails à faire apparaître dans sa propre œuvre. Ajoutons finalement que la présence d'un Rembrandt implique une valeur monétaire sur le marché de l'art. Un article relate l'amusement que Dürrenmatt éprouve en faisant le lien entre la considération accordée à un artiste international et sa propre production qui n'en a pas :

> « Und vollends schalkhaft verrät er uns, woraus die Unterlage für das Bild besteht : 'Passen Sie auf, das ist ein Rembrandt ! Ein Pfarrer, der eine Witwe tröstet. Wenn man genau hinschaut, sieht man in der Bildmitte noch die Hand des Pfarrers durchschimmern. Natürlich war es ein Druck. Mein Vater hat ihn gekauft. Das teuerste daran war wohl der goldene Rahmen.' »[401]

La précision apportée par Dürrenmatt sur la valeur du cadre semble ici participer à cet amusement d'appropriation, d'assimilation et de comparaison. Symboliquement, Dürrenmatt intervient sur une œuvre dont il questionne la représentation de la foi aveugle. Par ce geste ironiquement iconoclaste, il s'amuse de recouvrir de sa propre œuvre la peinture du monument de l'histoire de l'art qu'est Rembrandt.

La mention du nom d'un artiste dans le titre ou la légende de l'image prend aussi une forme de citation, de référencement. On trouve ainsi un collage intitulé *Erinnerung an*

---

[399] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 169.
[400] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 169.
[401] s. n., « Weltschau eines genialen Einzelgängers. Bilder von Friedrich Dürrenmatt », in : *Penthouse. Das internationale Magazin für Männer*, 11.1980, p. 89 (source : ALS).

Rubens (Ill. D 32). Il présente un nu féminin opulent dont la blancheur éclatante ressort sur le fond chargé, ce dernier étant formé d'un assemblage de morceaux de papiers dans des tonalités vertes. Le collage fait-il référence au souvenir d'enfance qui mentionne la gêne de ses parents face à la représentation plantureuse des femmes par ce peintre ?

> « Ein Arzt, der eben erst im Dorf seine Praxis eröffnet hatte, lieh mir einen Band über Peter Paul Rubens, wohl nicht ohne Humor : meine Eltern waren verlegen über so viele Fleischmassen. »[402]

Le souvenir que laisse Rubens est celui de la nudité féminine, cité non pas à travers une peinture, mais de manière très contemporaine par un collage.

Un autre dessin mentionne le nom de Dalí (Ill. D 33) : il s'agit cette fois d'une caricature, présentant un personnage à barbe et moustache comme les stylise cet artiste, portant sous un bras une pancarte avec l'inscription suivante « Ich hasse Dali = ein Stümper ». De telles pancartes sont utilisées dans les manifestations afin de faire part de revendications ou d'accusations. Ici, c'est un jugement sur la personne de Dalí qui est porté, ce dernier étant qualifié de branquignol. Le personnage porte cependant les moustaches de Dalí : il fait ainsi des reproches à une personne à qui il ressemble dans une démarche réflexive ou d'auto-référencement ironique. Cette représentation d'une contradiction arrive souvent dans les caricatures de Dürrenmatt, positionnant l'artiste comme observateur amusé.

Nous l'avons vu, la présence de références aux arts visuels est forte dans l'œuvre peint de Dürrenmatt. Il se déclare conscient que les images héritées imprègnent sa propre vision du monde. En effet, il est probablement sincère lorsqu'il relativise les « influences » – ou héritages formels – dans ses propres images. Dans ce chapitre, notre objectif n'est pas de révéler une incohérence entre le discours de l'artiste et sa production. Cependant, nous souhaitons amener une nuance entre le discours de l'artiste, sa posture qui peut être comprise de manière catégorique – l'œuvre peint aurait très peu à voir avec un héritage d'histoire de l'art – et la lecture de certaines œuvres proposée ici. En effet, Dürrenmatt se positionne comme autodidacte, revendiquant son unicité, se déclarant ainsi peu touché par la présence de références artistiques extérieures dans sa propre production. Dürrenmatt développe effectivement

[402] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 33.

des caractéristiques qui lui sont propres, mais en puisant dans l'héritage des images pour en créer de nouvelles. À travers les citations, les réappropriations et les similitudes formelles, il se positionne face à d'autres artistes. Il critique le manque d'expression individuelle de Picasso ; il démystifie des œuvres iconiques comme la création d'Adam de Michel-Ange ; il réinterprète une œuvre de Rembrandt, critiquant la croyance aveugle par une démarche iconoclaste et ironique. Finalement, il se fait filmer en train de peindre le portrait du réalisateur Ludy Kessler, réalisant ainsi une œuvre citant Varlin et lui-même. L'auto-référencement est ironique, la posture de peintre probablement aussi. À travers ces références symboliques, Dürrenmatt joue avec l'ambiguïté de sa posture d'artiste peintre.

1.3 ÉCRITS SUR LES ARTS VISUELS ET SES PERSONNALITES

Dans le chapitre précédent, nous avons abordé l'inscription des arts visuels dans la littérature de fiction de Dürrenmatt. L'auteur les utilise au service des récits, tout en proposant un discours indirect sur les arts visuels. Nous avons vu qu'il utilise des références communes avec son lecteur-spectateur ; ces références servent le déroulement de l'histoire et fonctionnent notamment comme indice annonciateur du dénouement. Les arts visuels sont ainsi considérés comme prémonitoires, un aspect qui leur confère symboliquement un certain pouvoir magique. Cette notion de pouvoir des arts visuels renvoie à la légende de l'artiste magicien qui détient la faculté de l'illusion. Cette légende de l'artiste possède également le pouvoir de la création. Dürrenmatt montre finalement qu'une seule œuvre offre plusieurs interprétations possibles, relevant ainsi une part d'ambiguïté dans les arts visuels. Ces conclusions sont-elles à prendre littéralement ou sont-elles à considérer avec ironie ?

La littérature fictionnelle de Dürrenmatt n'est pas la seule à intégrer des références aux arts visuels. En effet, Dürrenmatt rédige aussi des textes sur des acteurs du monde des arts visuels, principalement sur des artistes. Souvent des préfaces ou des discours, ils concernent plusieurs d'entre eux, essentiellement contemporains comme Varlin, Oskar Kokoschka, Hans Falk, Elsi Giauque, Eric Fischer, Walter Jonas, Hildi Hess et Jef Verheyen. Dürrenmatt rédige aussi des préfaces pour les caricaturistes Ronald Searle, Paul Flora et Tomi Ungerer. Mais il lui arrive de consacrer également un texte à une œuvre plus ancienne comme les Tapisseries d'Angers. Il dédie deux textes à des personnalités des arts visuels, le critique d'art Manuel Gasser et le galeriste et collectionneur Hans Liechti. Finalement, c'est un récit théorique sur l'évolution des arts visuels qui nous occupe également ici, complété par l'introduction que Dürrenmatt rédige sur son propre œuvre peint[403]. À travers ces textes apparaissent des artistes, des œuvres, des langages graphiques et picturaux et des inscriptions dans un contexte artistique, sur lesquels Dürrenmatt émet un discours. Ainsi étudiés, ses propos et ses choix indiquent des postures vis-à-vis des arts visuels.

[403] Voir la liste des textes et leurs références dans l'annexe 3. Les références bibliographiques sont aussi présentes dans les sources primaires.

Y a-t-il des échos entre les éléments évoqués dans la littérature fictionnelle et ceux de la littérature non-fictionnelle ? Ces textes-là nous permettent-ils de mieux cerner la vision des arts visuels de Dürrenmatt ? Comment se positionne-t-il face à eux ? Et est-il possible de discerner une évolution de cette vision ?

Les textes choisis pour questionner cette vision des arts visuels ont été puisés tout d'abord dans l'édition des œuvres complètes de Dürrenmatt publiée par Diogenes en 1998[404]. Notre recherche nous a permis de découvrir d'autres textes également publiés, mais absents de la publication des œuvres complètes ; ces derniers sont pris en compte ici[405]. Il existe certes des manuscrits non publiés et conservés aux ALS. On y trouve notamment le discours que Dürrenmatt a prononcé lors du vernissage de son exposition à Neuchâtel en 1985, et sur lequel nous reviendrons dans un autre contexte, mais que nous ne prenons pas en compte ici. Dürrenmatt aborde également les arts visuels à différents endroits de son œuvre littéraire, notamment dans les versions de son projet autobiographique des *Stoffe*. Ces éléments sont repris ponctuellement dans notre travail, mais sans être étudiés spécifiquement ici. Nous aurions aussi pu intégrer les textes d'autres personnalités liées aux arts graphiques pour lesquelles Dürrenmatt a rédigé un ou plusieurs textes. Parmi ceux-ci se trouvent la préface d'un livre de photographies pour l'artiste interdisciplinaire Bernhard Wicki[406], un court texte sur Rosalie de Constant, une artiste peintre de fleurs du 18e siècle[407], trois textes sur Teo Otto, créateur de décors de théâtre et illustrateur[408] et finalement, ceux sur les films[409]. Ces textes auraient pu être intégrés dans notre catégorie des arts visuels, nous avons choisi néanmoins de les laisser de côté pour plusieurs raisons : Dürrenmatt ne

[404] Le travail scientifique exige le recours à la référence à la première édition des textes. Les premières publications ont cependant rarement une pagination. Comme elles ne diffèrent presque pas de l'édition des *WA*, nous privilégions cette dernière pour faciliter la lecture. Les différentes publications d'un même texte sont réunies dans l'annexe 3.

[405] Il s'agit des textes sur Oskar Kokoschka (publié en 2018), Elsi Giauque (publié en 1980), Eric Fischer (publié en 1977), Hildi Hess (publié en 1981), Varlin (publié en 2005) et Hans Liechti (publié en 1983). Voir annexe 3.

[406] WA 1998, 32, « Vorwort zum Buch von Bernhard Wicki 'Zwei Gramm Licht' », pp. 154-159.

[407] Première édition : DÜRRENMATT Friedrich, « À propos de Rosalie de Constant », trad. de l'allemand par J.-P. Porret, in : COSANDEY F[lorian] (éd.), *Herbier des plantes suisses de Rosalie de Constant : 1758-1834*, Lausanne : La Suisse, Société d'assurances sur la vie, Société d'assurances contre les accidents, 1960-1976, [s.p.]. *WA* 1998, 32, « Über Rosalie de Constant », pp. 160-163.

[408] Il s'agit des textes suivants : *WA* 1998, 30, « Teo Otto », pp. 93-99, et *WA* 1998, 30, « Gedenkrede auf Teo Otto », pp. 100-103.

[409] Il s'agit des textes suivants : *WA* 1998, 32, « Untersuchung über den Film 'Das Wunder des Malachias' », pp. 103-108 ; *WA* 1998, 32, « Ist der Film eine Schule für Schriftsteller? », pp. 125-137 ; *WA* 1998, 36, « Vorwort zu Markus Imhoofs Film 'Das Boot ist voll' », pp. 161-163.

considère pas la photographie comme un domaine artistique, pas plus qu'il ne reconnaît à Rosalie de Constant la qualification d'artiste peintre ; ces questions sont donc évoquées ponctuellement, mais sans faire l'objet d'une étude en soi. Les liens qu'il a eus avec Teo Otto étaient essentiellement liés aux scénographies de ses pièces. Quant au domaine de l'audio-visuel, il s'agit d'un objet de recherche en soi qui mérite une attention à part entière. Pour ce chapitre, nous avons donc réuni les textes publiés qui offrent un corpus suffisamment riche pour étudier les questions qui nous intéressent.

Dédiés à des artistes spécifiques, à un collectionneur, à un critique d'art ou encore à la théorie de l'évolution des arts visuels, ces textes présupposent tous un temps d'écriture et de réflexion de la part de Dürrenmatt. Pour quelle raison le choix de Dürrenmatt s'est-il arrêté sur ces sujets et ces personnalités-là ? Comme il s'agit souvent de personnes qu'il a lui-même connues, on peut se demander si ces textes sont uniquement des objets de commandes, de circonstance, et l'on pourrait questionner l'intérêt profond que Dürrenmatt y porte.

Certes, Dürrenmatt rédige des critiques de théâtre dès 1947[410] et la rédaction de critiques et de recensions lui est familière. À ce stade de sa carrière, il s'agit surtout d'avoir une activité rémunérée. Cependant, la quasi-totalité des textes mentionnés plus haut a été rédigée après le tournant financier lié au succès de sa pièce *Der Besuch der alten Dame* en 1956. Nous pensons donc pouvoir écarter cette raison-là.

Une autre hypothèse serait sa notoriété. Il est fort possible qu'un écrivain comme Dürrenmatt soit sollicité pour ce type de texte, ce qui nous amène à interroger en ce sens les textes et le contexte de leur production. Nous pensons cependant que, lorsque Dürrenmatt accepte la sollicitation, c'est toujours en apportant son propre regard, car :

[410] RÜEDI 2011, p. 745.

> « […] inviter [Dürrenmatt] signifie prendre un risque, car il ne flatte pas son auditoire selon la tradition du discours de circonstance, au contraire, il n'a pas peur de provoquer, comme dans le discours *La Suisse – une prison.* »[411]

Ce n'est pas parce que Dürrenmatt répond à une sollicitation externe que son intérêt personnel ne transparaîtrait pas. Nous partons du principe que même si les occasions lui sont offertes, Dürrenmatt s'intéresse réellement au sujet.

La sélection porte à dix-sept le nombre de textes[412]. Nous les abordons de manière chronologique dans les chapitres suivants afin de voir si des périodes de rédaction plus intenses que d'autres se dégagent. L'objectif de la thématisation de ces textes réside d'une part dans la clarification du contexte dans lequel chacun d'entre eux émerge et, d'autre part, dans l'identification des éléments marquants relatifs aux arts visuels que Dürrenmatt choisit de relever, ou, au contraire, de laisser de côté.

1.3.1 La tenture de l'Apocalypse d'Angers et le lien texte-image (1951)

En 1951, Dürrenmatt rédige un texte intitulé *Zu den Teppichen von Angers*[413]*.* Cet écrit fait référence à la tenture de l'Apocalypse d'Angers[414]. L'œuvre a été réalisée dans la seconde moitié du 14e siècle par le peintre Jean de Bruges et le tapissier Nicolas Bataille, sur commande de Louis 1er, duc d'Anjou. Il s'agit de l'un « […] des plus anciens et le plus important ensemble de tapisseries médiévales qui nous soit parvenu. »[415] Il présente les visions de l'Apocalypse telles qu'elles sont racontées dans l'Apocalypse de Jean. Mesurant à l'origine plus de cent quarante mètres de long sur environ six mètres de haut, cet objet n'existe plus dans sa totalité[416]. Aujourd'hui

---

411 WALLISER-KLUNGE 2021, p. 38.
412 Voir les listes de l'annexe 3.
413 *WA* 1998, 32, « Zu den Teppichen von Angers », pp. 149-150.
414 « La tenture de l'Apocalypse d'Angers » est le nom français répertorié dans l'Inventaire Général des Monuments de France. « Dire que l'œuvre mondialement connue sous le titre d'*Apocalypse* d'Angers est une tenture, c'est préciser dès l'abord qu'elle a été exécutée dans la technique de la tapisserie et qu'elle a été composée de plusieurs pièces murales. » Voir : MUEL Francis *et al*., *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Paris : Inventaire général (coll. « Cahiers de l'Inventaire », n° 4), 1987, p. 53. Il semble que Dürrenmatt applique le pluriel pour signifier que l'œuvre comporte plusieurs pièces.
415 Ministère de la Culture, Plateforme Ouverte du Patrimoine, notice « pièces murales : tenture de l'Apocalypse », disponible à l'adresse URL : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM49000182, consulté en ligne le 23.03.2020.
416 Ministère de la Culture, Plateforme Ouverte du Patrimoine, notice « pièces murales : tenture de l'Apocalypse », disponible à l'adresse URL : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM49000182, consulté en ligne le 23.032020.

conservé et exposé à Angers, il reste cependant imposant avec une septantaine d'images ou scènes.

En 1951, une exposition intitulée *L'Apocalypse – Tapisserien aus der Kathedrale von Angers* est présentée à la Kunsthalle de Bâle[417]. Dürrenmatt a pu contempler la moitié d'entre elles à cette occasion[418], comme en témoigne son texte publié dans le magazine *Du* de mai 1951. Ce numéro, consacré essentiellement à l'exposition, contient différents articles de spécialistes, des reproductions de la tenture et des citations tirées de l'Apocalypse de Jean[419]. Le magazine s'intéresse aussi à la réception de l'événement et publie non seulement des photographies montrant les visiteurs dans l'exposition, mais surtout des témoignages récoltés auprès de ceux-ci. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, le texte de Dürrenmatt ne fait pas l'objet d'un article à proprement parler dans le magazine. Il se trouve au contraire au sein de la recension des témoignages des visiteurs. L'article en question s'intitule « Menschen von Heute vor den Bildern der Apokalypse. Aussagen von Besuchern der Basler Ausstellung »[420]. Dans ce cadre-là, Dürrenmatt est mentionné, comme les autres témoins, par sa nationalité et son métier : « Ein schweizerischer Schriftsteller »[421]. Mais sa citation fait figure d'exception, car contrairement aux autres témoignages, le sien est signé par son nom propre[422]. Il semble que les témoignages des visiteurs soient récoltés oralement dans les salles de l'exposition. Cependant, un élément

---

[417] GLOOR Lukas *et al.*, *Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel. 1839-1988. 150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpflege und modernen Ausstellungen*, Bâle : Kunsthalle Basel, 1989, p. 218.

[418] KÜBLER Arnold, « Vorwort », in : AUTEUR COLLECTIF, « Die Bildteppiche aus der Kathedrale von Angers », *Du. Schweizerische Monatsschrift*, n° 5, mai 1951, p. 4. Une recherche complémentaire a été nécessaire pour pouvoir affirmer cela. Selon l'édition des *Theater-Schriften und Reden* de 1966 à laquelle se réfère l'édition de Diogenes de 1998, le texte est paru pour la première fois dans le magazine *Du. Schweizerische Monatsschrift* en mai 1951 (DÜRRENMATT Friedrich, « Kunst », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Theater-Schriften und Reden*, Zurich : Peter Schifferli, 1966, pp. 42-43). L'information est reprise de manière identique dans la partie intitulée « Nachweis » de : *WA* 1998, 32, « Zu den Teppichen von Angers », p. 235.

[419] La consultation du catalogue nous apprend qu'outre la tenture, des sculptures, des objets en ivoire et des enluminures étaient également exposés. Voir : *L'Apocalypse. Tapisserien aus der Kathedrale von Angers*, catalogue d'exposition, Bâle, Kunsthalle, 8 janvier-4 mars 1951, sous la direction de René Planchenault, Bâle : Kunsthalle, 1951, pp. 20-23, 24-28, 29-30.

[420] s.n. (1), « Menschen von Heute vor den Bildern der Apokalypse. Aussagen von Besuchern der Basler Ausstellung », in : AUTEUR COLLECTIF, « Die Bildteppiche aus der Kathedrale von Angers », *Du. Schweizerische Monatsschrift*, n° 5, mai 1951, p. 49.

[421] s.n. (1) mai 1951, p. 49.

[422] Les autres témoignages sont attribués à des personnes désignées par la nationalité, le métier ou encore l'âge. Contrairement à la version publiée dans les éditions des œuvres de Dürrenmatt, tant dans celle parue chez Arche Verlag en 1966 que dans celle chez Diogenes en 1998, ce texte est dépourvu de titre dans le magazine *Du*.

indique que les journalistes pouvaient travailler de manière hybride : en effet, un visiteur refuse sur le moment de donner son impression de l'exposition, mais invite le journaliste à le recontacter par téléphone quelques jours plus tard[423]. On peut donc supposer que Dürrenmatt propose de rédiger un texte plutôt que de répondre oralement sur le moment[424]. On voit ainsi que Dürrenmatt se profile par rapport aux autres visiteurs. Il obtient du journaliste d'apparaître avec son propre nom et de s'affirmer ainsi en tant qu'écrivain.

L'exposition possède un caractère exceptionnel relatif au prêt, car la tenture n'avait encore jamais été montrée hors de France dans une si grande proportion[425]. Le fait que le magazine *Du* y consacre un numéro en souligne l'importance, une exposition qui semble avoir attiré un public diversifié[426].

Dürrenmatt est probablement attiré par le sujet de l'exposition. En effet, l'intérêt qu'il porte à l'Apocalypse, ses images et ses interprétations, est déjà attesté avant 1951[427] et représente un des sujets les plus thématisés dans la littérature secondaire sur cet auteur. Un article consacré à l'art apocalyptique de Dürrenmatt souligne que l'intérêt pour le sujet est répandu parmi les artistes et est propre au contexte de l'après-guerre :

> « Angesichts der atomaren Bedrohung und der Möglichkeit eines hundertfachen ′Overkills′ wird der Begriff Apokalypse und das davon abgeleitete Adjektiv in der Nachkriegszeit mit inflationärer Häufigkeit gebraucht. In der Kunst des 20. Jahrhunderts lassen sich mehr als achtzig graphische Zyklen zur Apokalypse nachweisen. [...] Dürrenmatts ′apokalyptische

---

[423] s.n. (1) mai 1951, p. 51.

[424] En comparant le texte publié dans *WA* 32, « Zu den Teppichen von Angers », et celui paru dans le magazine *Du*, on constate qu'il s'agit exactement du même texte, à l'exception d'un mot. Cette exception concerne une phrase du milieu du texte avec l'utilisation d'un synonyme : « gleichermassen » pour le texte dans le *Du*, « gleicherweise » pour le texte dans *WA* 1998, 32, « Zu den Teppichen von Angers », p. 150.

[425] AUTEUR COLLECTIF, « Die Bildteppiche aus der Kathedrale von Angers », *Du. Schweizerische Monatsschrift*, n° 5, mai 1951, p. 14.

[426] Les témoignages réunis dans ce magazine révèlent une certaine diversité socio-économique parmi les visiteurs, car, à côté du public averti (étudiants, professeurs, directeur de musée, artiste), certains sont maçon ou agriculteur. Les témoignages recueillis ne forment en aucun cas une représentation statistique des visiteurs, mais il est intéressant de constater que le journaliste a cherché à représenter un public varié qui pourrait laisser penser à la popularité de l'exposition. Voir s.n. (1) mai 1951, pp. 40-51.

[427] Il rédige une première comédie au début des années 1940 sur la fin du monde intitulée *Le bouton*. Le récit décrit une énorme machine munie d'un bouton sur lequel il faut presser pour faire exploser la planète (ce récit donne finalement naissance à la comédie *Untergang und neues Leben*, *WA* 1998, 1, pp. 259-292). En 1962, Dürrenmatt formule le concept de la pire fin possible, dans le cadre de sa pièce de théâtre *Die Physiker*, onze ans après le texte sur la tenture de l'Apocalypse. Voir *21 Punkte zu den 'Physikern'*, *WA* 1998, 7, p. 95.

> Kunst′ ist daher kein isoliertes Phänomen, sondern Ausdruck eines in der Zeit des Kalten Krieges allgegenwärtigen "eschatologischen Muffensausen[s]". » [428]

Sa prédilection pour l'Apocalypse a été remarquée particulièrement tôt et de manière récurrente. En 1975 déjà, les éditions Diogenes publient une anthologie de récits sur la fin du monde, dans laquelle figure Dürrenmatt[429] et, en 1999, le Kunsthaus de Zurich présente une exposition sur le thème dans laquelle Dürrenmatt est à nouveau présent[430].

En 2003, l'exposition du CDN intitulée « échec et mat » rappelle que Dürrenmatt, alors qu'il était enfant, était déjà fasciné par les images de l'Apocalypse telles que Dürer ou Michel-Ange les représentent[431]. Dans son texte sur la tenture, Dürrenmatt mentionne d'ailleurs Dürer, mais également Bosch. Des similitudes formelles sont connues entre des œuvres de Dürrenmatt et celles de Bosch[432]. On relève ici aussi des analogies formelles entre les images de la tenture et une œuvre de Dürrenmatt. La manière de traiter les effondrements des structures architecturales visible dans l'œuvre du 14e siècle rappelle ceux de la gouache de Dürrenmatt *Die Katastrophe* (Ill. D 36). Sur certaines pièces de la tenture, la schématisation de morceaux de bâtiments qui chutent sont certes brisés, mais restent en grande partie entiers arrivés sur le sol, à l'exemple du chapiteau de tourelles (contrairement à une représentation d'un effondrement en mille morceaux) ; c'est le cas par exemple de celle intitulée *Quatrième trompette : l'aigle de malheur* (Ill. A 43). C'est une représentation similaire qu'on observe sur la gouache de Dürrenmatt, où l'on distingue aussi des flèches d'église tomber non pas en mille morceaux, mais en restant entières. Cette manière de représenter la destruction permet au spectateur d'identifier le type de construction dont il s'agit. Pour Dürrenmatt, il est en effet important qu'on puisse identifier dans sa *Katastrophe* que l'édifice qui s'effondre est une église.

---

[428] BONNEFOIT 2014, pp. 165-166.
[429] SUTTER Franz (éd.), *Weltuntergangsgeschichten von Jules Verne bis Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes, 1975, p. 225-235.
[430] HALTER Ernst, MÜLLER Martin (éd.), *Der Weltuntergang. Mit einem Lesebuch*, Zurich: Offizin, 1999, pp. 102-103, 255-259.
[431] WEBER Ulrich, « Les fins de partie de Dürrenmatt » in : BÜHLER Pierre, WEBER Ulrich (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, trad. de l'allemand par Jean-Paul Clerc, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 6), 2003, p. 12 et BÜHLER 2003, p. 48.
[432] Avec une inversion dans la signification, voir BÜHLER 2003, p. 66.

Outre cette similitude, nous relevons aussi que la tenture est un modèle parfait d'exercice de lecture, d'analyse et de compréhension qui lie le texte et l'image. Comme mentionné plus haut, le texte biblique de l'Apocalypse de Jean est la source pour la création des images de cette œuvre. Ce lien est explicite dès l'origine, avec un texte qui se trouvait sur les pièces de la tenture : « Un texte en bas de chaque scène supprimé au XIX^{e}s. constituait jadis la légende facilitant la compréhension. »[433] Ce lien texte-image est d'ailleurs reproduit dans l'exposition de 1951, on le voit sur les photos du magazine *Du* prises par Paul Senn : les visiteurs de l'exposition se baladent le guide à la main[434], ce dernier contenant les extraits correspondants du texte de Jean[435]. Ce dialogue reliant texte et image est souvent utilisé par Dürrenmatt dans son approche de l'art, car ce dernier utilise des récits bibliques, mythologiques ou encore historiques comme sujets de son œuvre peint.

L'étude du contexte de l'émergence de ce texte nous paraît intéressante. Le texte en lui-même prend la forme d'un court récit d'un seul paragraphe sur la représentation du monde au Moyen Âge telle que se la représente Dürrenmatt. Dans son texte, il oppose la tenture de l'Apocalypse aux représentations du même sujet faites par Dürer ou Bosch. Contrairement à ces derniers, l'œuvre du 14^{e} siècle est empreinte d'une confiance propre à la foi et représente un « Paradis perdu » pour le spectateur du 20^{e} siècle qu'est Dürrenmatt :

> « Die wilden Bilder eines Dürer und eines Bosch sind Wirklichkeit geworden, die Wandteppiche von Angers ein verlorenes Paradies, in welchem dem Glauben, der Berge versetzt, möglich war, was uns jetzt, da wir es erleben, wie Hohn erscheint : […]. »[436].

Et pourtant, la croyance d'une vie après la mort semble rester présente chez Dürrenmatt : « […] la fin catastrophique [est la] condition d'un nouveau départ […] »[437]. En effet, l'Apocalypse de Jean est un « message de réconfort »[438]. Comme le constate Pierre Bühler, les représentations de l'Apocalypse vont traverser l'œuvre de Dürrenmatt sa vie durant : Dürrenmatt avait déjà traité la question de la fin du monde

---

[433] Ministère de la Culture, Plateforme Ouverte du Patrimoine, notice « pièces murales : tenture de l'Apocalypse », disponible en ligne à l'adresse URL : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM49000182, consulté en ligne le 23.03.2020.
[434] AUTEUR COLLECTIF mai 1951, pp. 14-15, 30-31, 39, 46.
[435] *L'Apocalypse. Tapisserien aus der Kathedrale von Angers* 1951.
[436] *WA* 1998, 32, « Zu den Teppichen von Angers », p. 150.
[437] WEBER 2003, p. 33.
[438] BÜHLER 2003, p. 40.

dans sa première pièce de théâtre sur les Anabaptistes de Münster, avec la mise en scène des « […] mouvements dissidents [qui] revendiquent de manière immédiate la réalisation des promesses de l'Apocalypse. »[439] Le motif est également présent dans l'œuvre peint, notamment dès le dessin *Die letzten Menschen* (Ill. D 45) vers 1936 – il a environ 15 ans – et l'accompagne jusqu'à la fin de sa vie, avec la série des quatre dessins *Apokalypse* (Ill. D 160, Ill. D 46, Ill. D 47 et Ill. D 15) réalisés en 1989[440].

Le programme iconographique de la tenture de l'Apocalypse s'inscrit dans une tradition biblique certes bien connue par le fils de pasteur, mais qui fait également partie de l'actualité du 20e siècle. L'exposition de cette œuvre, qui raconte la fin du monde au public de la Kunsthalle de Bâle, a lieu six ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, à une époque où la conscience de la fin du monde a pris de l'ampleur[441]. À la lecture du texte de Dürrenmatt, on en déduit la compréhension qu'il en a, mais également l'utilisation qu'il en fait, à savoir un objet de réflexion pour sa vision du monde contemporain. Dürrenmatt interprète les images de tenture comme porteuses d'espoir, promettant la résurrection. Il oppose cette croyance à celle qu'il interprète du monde contemporain dans lequel il vit :

> « Der fromme Glaube, der die Teppiche von Angers schuf, wissend um die Vergänglichkeit der Welt und dennoch ohne Verzweiflung, da es für ihn, noch wirklicher als der Tod, die Auferstehung gab und das selige Erwachen der Christen auf einer neuen Erde und in einem neuen Himmel nach den Schrecken der Apokalypse, hat einer Angst Platz gemacht, für die das Jüngste Gericht nur noch das Ende bedeutet, eine schauerliche Götterdämmerung der Zivilisation, der, dank der Atombombe, das Nichts folgen soll, das sinnlose Kreisen eines ausgebrannten Planeten um eine gleichgültig gewordene Sonne. »[442]

Seul texte publié de manière autonome sur une œuvre d'art, il s'agit aussi du premier texte non fictionnel que nous avons retenu. Dürrenmatt se positionne comme écrivain, obtenant du journaliste qu'il publie son nom pour accompagner son texte édité dans une grande revue. Dans ce récit, Dürrenmatt considère qu'une image est un produit de son temps et que son interprétation dépend du contexte historique qui la voit naître :

> « Die Zeit ist in eine Wirklichkeit getaucht, die sie mit Blindheit schlägt, denn die Distanz, die zwischen dem heiligen Seher und dem Bilde war, ist dahingeschwunden, und mit diesem

[439] BÜHLER 2003, p. 45.
[440] BÜHLER 2003, respectivement p. 49 et p. 63.
[441] BÜHLER 2003, p. 40.
[442] *WA* 1998, 32, « Zu den Teppichen von Angers », p. 149.

> unendlichen Verlust, nicht nur an Schönheit, sondern auch an Welt, die Möglichkeit, die Apokalypse ohne jene Verzerrung zu sehen, die sie heute durch die Gegenwart bekommt: die immer düsterer aufsteigenden Wolken der Katastrophen verbergen die Strahlen der Gnade, die immer noch nicht von uns genommen ist. »[443]

Le fait qu'il considère cette œuvre comme « verlorenes Paradies » implique aussi qu'il s'interroge au sens de l'œuvre dans son monde contemporain. Le lien entre les œuvres d'art et leur temps est un élément qu'il reprend dans d'autres textes comme nous allons le voir. Finalement, rattacher des images à une référence textuelle – ici biblique – appartient à un processus de création qui sera à l'œuvre chez Dürrenmatt durant toute sa vie.

1.3.2 La morsure du caricaturiste Ronald Searle (1952)

Rédigé à la demande de l'éditeur Daniel Keel en 1952, le texte de Dürrenmatt intitulé « Über Ronald Searle »[444] sert de préface au premier livre publié par la maison d'édition naissante Diogenes. Intitulé *Weil noch das Lämpchen glüht*, ce recueil de caricatures de Ronald Searle (1920-2011) fait également office de premier contact entre Dürrenmatt et Daniel Keel, qui deviendra son éditeur[445]. Pour Keel, tout commence avec ce livre. Mais ce qui réunit les deux hommes cette année-là est leur intérêt commun pour les arts visuels et la caricature :

> « In seiner Jugend interessiert sich Daniel Keel mehr für bildende Kunst als für Literatur, geht lieber ins Museum und in Galerien, als zu lesen. Das Verlagsprogramm der Anfangsjahre spiegelt seine Vorliebe für Kunst und das Groteske. »[446]

Daniel Kampa, l'auteur de la chronique de la maison d'édition Diogenes, évoque les conditions particulières de cette publication, qui marquent les débuts de Keel, alors que ce dernier n'a initialement pas l'intention d'éditer des livres. Convaincu par l'intérêt des caricatures de Ronald Searle qu'il a découvertes lors d'un séjour en Angleterre, Keel cherche d'abord à faire publier les dessins par des éditeurs existants, mais se

---

[443] *WA* 1998, 32, « Zu den Teppichen von Angers », p. 150.
[444] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », pp. 151-152, et DÜRRENMATT Friedrich (2), « [sans titre] », in : SEARLE Ronald, DÜRRENMATT Friedrich, *Weil noch das Lämpchen glüht : 99 Boshafte Zeichnungen (aus 'Hurrah for St. Trinians', 'The female approach', 'Back to the slaughterhouse'). Gerechtfertigt durch Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1952, s.p.
[445] Les deux hommes ne font connaissance personnellement que plusieurs années plus tard. KAMPA 2003, p. 354.
[446] KAMPA 2003, p. 85.

heurte à des refus répétés[447] ; on leur reproche d'être trop macabres[448]. Parmi les rebondissements qui accompagnent la publication de ce livre[449], on apprend que la préface aurait dû être écrite tout d'abord par Erich Kästner ; par manque de temps, ce dernier aurait finalement décliné au profit de Dürrenmatt, qui était le « zweiter Wunschkandidat »[450] et l'auteur préféré de Keel[451] : « […] sollte eigentlich Erich Kästner das Vorwort schreiben, aber der hatte keine Zeit, also sprang Friedrich Dürrenmatt ein. »[452]

Keel avait choisi Dürrenmatt, car il connaissait le sens de l'humour de ce dernier[453]. La réponse positive de Dürrenmatt lui donne raison. Il obtient ce qu'il souhaite avec une simple lettre et l'envoi des dessins :

> « Und so schrieb ich Dürrenmatt und schickte ihm die Zeichnungen. Ich dachte mir, dass ihm das Makabre in Searles Zeichnungen gefallen würde. Ich täuschte mich nicht. Erst Jahre später lernte ich Friedrich Dürrenmatt persönlich kennen. »[454]

Le ton demandé par Daniel Keel pour cette préface est le suivant : « Das Vorwort von Dürrenmatt sollte, ‚ganz offen gestanden, meinem jungen und zunächst noch zerbrechlichen Unternehmen einen handfesten Namen mitgeben', [...]. »[455]. Keel souhaite une préface qui fonctionne comme « locomotive » pour faire connaître Searle, encore inconnu auprès du public germanophone[456]. En 1952, Dürrenmatt connaît ses premiers succès en Allemagne avec *Die Ehe des Herrn Mississippi*[457] et Daniel Keel le considère pour son livre comme « eine Galionsfigur »[458].

---

[447] Le nombre de refus s'élève à 17 précisément. Voir KAMPA 2003, p. 32.
[448] KAMPA 2003, p. 31.
[449] KAMPA Daniel, « Nachwort », in : KEEL Daniel (éd.), *Weil noch das Lämpchen glüht. 99 boshafte Zeichnungen von Ronald Searle gerechtfertigt durch Friedrich Dürrenmatt*, Fac-similé de la première édition de 1952, Zurich : Diogenes Verlag, 2012, s.p.
[450] KAMPA 2012, s.p.
[451] KAMPA 2003, p. 30.
[452] KAMPA 2012, s.p.
[453] KAMPA 2003, p. 33.
[454] Keel cité dans : KAMPA 2003, p. 354.
[455] Keel cité dans : KAMPA 2012, s.p.
[456] KAMPA 2003, p. 354. L'objectif semble d'ailleurs atteint : « 1952 hat er *Weil noch das Lämpchen glüht* des köstlich-bösartigen englischen Zeichners Ronald Searle herausgegeben. Er hat dabei ein gutes Flair bewiesen: Der Band fand reissenden Absatz: man konnte gar von einer Searle-Vogue sprechen ; dieses Jahr kommen andere Verleger mit Searle-Zeichnungen heraus. Keel hat ihn für den europäischen Kontinent entdeckt! » KAMPA 2003, p. 76.
[457] KAMPA 2012, s.p. et comme le souligne aussi PLANTA 2011, p. 357.
[458] KAMPA 2012, s.p.

Trois mille exemplaires sont d'abord imprimés[459]. Afin de faire connaître ce livre, Daniel Keel l'envoie tant à la presse, aux librairies qu'à des personnalités et des amis du monde des arts et de la littérature. Cela semble fonctionner, car : « […], das erste Diogenes Buch wurde ein kleiner Erfolg. »[460] On parle du livre dans la presse, notamment par la plume de Manuel Gasser dans la *Weltwoche*. Les exemplaires sont épuisés après deux ans, ce qui conduit jusqu'à présent à sept rééditions successives avec 35'000 exemplaires écoulés[461].

Parmi les ouvrages de la bibliothèque de Dürrenmatt consacrés à Ronald Searle, on constate que tous sont postérieurs à ce texte. Il est donc supposé que Dürrenmatt rédige la préface sur la base unique des dessins fournis par l'éditeur. Aujourd'hui, neuf livres de Ronald Searle sont répertoriés dans sa bibliothèque. Et si deux de ces livres sont édités par Diogenes et donc probablement envoyés par Daniel Keel, les sept autres le sont par d'autres éditeurs, tant allemands qu'anglais ; ils témoignent de l'intérêt personnel de Dürrenmatt à acquérir des ouvrages de ce caricaturiste[462]. Ils rejoignent par ailleurs les nombreux ouvrages d'autres caricaturistes dans la « Wohnzimmerbibliothek », comme ceux de Martial Leiter, Charles Addams, Jean Effel, Reiner Zmnik, Topor, Jean Bosc, Saul Steinberg, Rodolphe Töpffer, Loriot ou encore Sempé, pour ne citer que ceux sur lesquels Dürrenmatt n'a jamais rédigé de texte.

Le texte de Dürrenmatt n'est pas une simple description des caractéristiques de la caricature de Searle. Il prend plutôt la forme d'un plaidoyer pour la reconnaissance de la satire comme un genre artistique en soi ; ce genre aurait ses propres lois et se réaliserait dans différents domaines artistiques tels que la littérature, la musique ou encore le dessin, à l'exemple de ceux de Searle :

> « Sie [les caricaturistes comme Searle] gehören der Satire, dem Witz an, das möchte ich noch einmal bemerken, und es ist heute nötig, die Satire in jeder Kunstgattung als eine eigene Kunstart zu begreifen, die ihre eigenen Gesetze besitzt und ihre eigene Ästhetik [...]. Die Satire

[459] KAMPA 2012, s.p.
[460] KAMPA 2012, s.p.
[461] KAMPA 2012, s.p.
[462] Ceci du moins jusqu'à la fin des années 1960. En effet, à l'exception d'une réédition de *Weil noch das Lämpchen glüht* par Diogenes en 1971 (n° Inv. SLA-FD-D-01-WZ-S-02/36), aucun livre conservé dans cette bibliothèque n'est publié après 1968 (Ronald Searle, *Das eckige Ei* [Munich] : K. Desch, 1986, n° Inv. SLA-FD-D-01-WZ-C-04/03), ce qui laisse supposer que Dürrenmatt n'a pas poursuivi l'acquisition d'ouvrages plus récents.

> ist eine exakte Kunst, gerade weil sie übertreibt, denn nur wer die Nuance und das Allgemeine zugleich sieht, kann übertreiben. Auch diese Kunst will gelernt sein. »[463]

Dürrenmatt attribue donc une valeur particulière à la caricature. Il ne se contente pas de l'introduire, mais il la justifie, la légitime par l'impact important qu'elle a dans la société et par son apport critique :

> « Die Karikatur ist eine der Waffen des menschlichen Geistes geworden, das ist zu bedenken, eine der Möglichkeiten der Kritik am Menschen, und ich glaube nun nicht, dass dies so überflüssig ist. »[464]

En 1952, on perçoit à travers les exemples et les références utilisées dans le texte que Dürrenmatt est centré sur le théâtre et la littérature. Il évoque Mark Twain, Jonathan Swift, mais fait aussi référence aux « vrais » comédiens, auxquels Dürrenmatt associe Searle :

> « So soll man denn in Searle das sehen, was er ist. Vor allem einen echten Komödianten, auch wenn er mit einem Male gar nicht mehr gemütlich ist. Das sind die echten Komödianten nämlich nie. Die beissen. Achtung vor Ronald Searle ! »[465]

Le recours à ces références littéraire est, à notre avis, révélateur de la volonté de Dürrenmatt d'affirmer son identité professionnelle. En effet, sa renommée de dramaturge commence à s'établir, mais il reste dans une situation financière difficile. 1952 est l'année de l'acquisition de la maison de Neuchâtel, pour laquelle il « pumpt sich Geld zusammen »[466]. Ronald Searle est le premier caricaturiste auquel il consent une préface ; dans les trois textes sur les caricaturistes qui suivront, les exemples évoluent comme nous verrons, pour recourir à des références aux arts visuels et surtout à Saul Steinberg[467].

Dans son article sur la caricature, Régine Bonnefoit met en évidence le choix des termes utilisés par Dürrenmatt pour décrire l'effet de la caricature sur le spectateur :

---

[463] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », p. 152.
[464] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », p. 151.
[465] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », p. 152.
[466] PLANTA 2011, p. 357.
[467] Voir le texte sur Paul Flora, *WA* 1998, 36, « Paul Flora », p. 121 et Ungerer *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer, in welchem unter anderem auch von Tomi Ungerer die Rede ist, doch mit der Absicht, nicht von ihm abzuschrecken », p. 222.

> « Les termes choisis (« force percutante », « détonation », « point d'impact », « projectile ») ont des consonances martiales, tant il est vrai que l'auteur considère la caricature comme une arme qu'il pointe sciemment contre les abus et les vices de la société et de la politique. »[468]

Philippe Kaenel fait un rapprochement entre Dürrenmatt et le titre d'un article qui, malgré sa date, reste une référence sur le sujet : « De manière générale, Dürrenmatt exploite l''arsenal' des caricaturistes, pour citer le titre du célèbre essai d'Ernst H. Gombrich de 1963 : […]. »[469] Cet aspect martial rappelle une des caractéristiques de la caricature, comme le déconstruit Gombrich dans son article. Gombrich en souligne la puissance, se référant à l'utilisation des images à des fins politiques lors de la Seconde Guerre mondiale. Parmi les armes des humoristes, il parle du raccourci, « […] condensation d'une idée complexe en une image frappante et facile à se remémorer […]. »[470], et du glissement, le fait de généraliser une expérience individuelle en s'appuyant pour cela « […] sur cette inévitable inclination [le fait de partir d'expériences individuelles pour les généraliser et donc les rendre abstraites] pour nous inciter à considérer des abstractions comme s'il s'agissait de réalités tangibles. »[471] Ces caractéristiques ici synthétisées font la force de frappe des caricaturistes, qui sont désignées comme des armes. Le recours au vocabulaire martial prend une signification particulière dans le contexte historique des années 1960 où l'on parle de désarmement :

> « Pas plus que Low, je ne sais si le désarmement est nécessairement une bonne chose. Je ne voudrais certainement pas voir démanteler les arsenaux de l'humoriste. Or, les armes qu'ils contiennent peuvent être utilisées aussi bien pour soutenir les pires causes que les meilleures. Le dessinateur satirique possède ce pouvoir de répandre des mythes dans le monde ou d'y combattre des illusions. Il peut grossir démesurément des paroles irréfléchies et leur conférer une efficacité singulière ou les faire retomber à plat, en confrontant leur rhétorique à la vue des réalités qu'elle prétend dépeindre. »[472]

Dürrenmatt est sensible à la question de l'armée, de l'armement ou plus précisément de l'utilisation d'armes de destruction massive comme en témoigne sa pièce de théâtre *Die Physiker*, rédigée dix ans plus tard. Le concept de l'armement se retrouve à

---

[468] BONNEFOIT 2020, p. 51.
[469] KAENEL 2020, p. 108.
[470] GOMBRICH Ernst H., « L'arsenal des humoristes », in : GOMBRICH Ernst H., *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, trad. de l'anglais par Guy Durand, 2e éd., Paris : Phaidon, 2003, p. 130.
[471] GOMBRICH 2003, p. 128.
[472] GOMBRICH 2003, p. 142.

différents niveaux de son œuvre, qui va d'ailleurs jusqu'au titre d'un de ses propres autoportraits. Réalisé dans ces mêmes années, le dessin *Das Arsenal des Dramatikers* (Ill. D 48) présente un étalage de munitions à un auteur, qui n'est autre que Dürrenmatt lui-même.

L'intérêt que Dürrenmatt porte à la caricature est cependant aussi dû à sa rapidité de compréhension, caractéristique essentielle qu'il pointe dans le texte :

> « Nun besitzt ja die Karikatur, wie alle Geschosse des Witzes, eine nicht geringe Durchschlagskraft, und das Lachen ist nicht immer allein ihr Endzweck, sondern oft nur die Detonation ihres Einschlags (eine Detonation, die sich dann eben zwangsläufig ereignet). »[473]

Il est conscient que l'impact est le résultat d'une construction, d'une astuce : « […] wird durch einen Dreh […] gebracht »[474]. Ce « truc », Dürrenmatt l'explique comme étant un « Schein-Syllogismus » : « Die Menschen morden, foltern und trinken, Schulmädchen sind Menschen, also morden, foltern und trinken Schulmädchen. »[475] Les écolières mentionnées ici sont les caricatures dessinées par Searle. Les processus de raccourci et de glissement permettent de saisir un élément complexe très rapidement, tout en restant inconscient de la déformation de l'information qui est due à la réduction : « Le dessinateur moderne […] s'adresse d'ordinaire à un public plutôt pressé qui voudrait pouvoir tout saisir d'un seul coup d'œil. »[476] Dürrenmatt s'exprime de manière similaire dans le texte : « Was hier geschehen ist, lässt sich genau zeigen, wenn auch nicht erklären. »[477] La force d'une image obtenue grâce à la condensation et aux raccourcis est effective grâce au recours à l'émotionnel, car elle va « mitten ins Herz »[478] ; comme n'importe quelle figure de style, elle ne se laisse pas expliquer, car le passage par l'explication supprime l'effet direct des raccourcis.

Dürrenmatt avait donc conscience de cet aspect fondamental du dessin caricatural. Comme l'explique Gombrich, c'est le recours à un « système très primitif de classement mental »[479], présent de manière commune en chaque personne et dont l'activation est liée à l'émotionnel[480]. Ce recours à l'émotion est sans doute la raison

---

[473] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », p. 151.
[474] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », p. 152.
[475] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », p. 152.
[476] GOMBRICH 2003, p. 133.
[477] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », p. 151.
[478] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle », p. 151.
[479] GOMBRICH 2003, p. 140.
[480] GOMBRICH 2003, p. 140.

pour laquelle l'effet est immédiat, contrairement à un processus intellectuel qui nécessite du temps.

Dans ce texte, par le recours au vocabulaire martial, mais également en soulignant les raccourcis et l'utilisation de l'émotionnel, Dürrenmatt démontre qu'il a pleinement saisi le fonctionnement de la caricature. C'est pour sa renommée de dramaturge qu'il est sollicité par Daniel Keel auquel il répond positivement en se positionnant en tant qu'écrivain, faisant appel à des références littéraires plus que graphiques. Ce premier texte sur un caricaturiste prend la forme d'un manifeste pour ce genre et en annonce d'autres, affirmant l'intérêt de Dürrenmatt pour ce langage graphique.

1.3.3 Le rapport au temps de Paul Flora (1958 et 1969)

Après Ronald Searle, Paul Flora (1922-2009) est le deuxième caricaturiste pour lequel Dürrenmatt rédige. Flora fait figure d'exception, car il s'agit du seul caricaturiste auquel Dürrenmatt consent non pas une, mais deux préfaces. En 1958, il introduit *Trauerflora*[481] et onze ans plus tard, en 1969, c'est au tour de *Veduten und Figuren*[482]. Édités l'un comme l'autre par Daniel Keel, il s'agit de deux des nombreux ouvrages d'un auteur clé pour la jeune maison d'édition Diogenes :

> « Paul Flora, der Autor des zweiten Diogenes Buchs, der durch seine Arbeit als politischer Karikaturist bei der *Zeit* viele Medienleute in Hamburg und Wien kennt, öffnet für seinen jungen Verleger so manche Türe. »[483]

Comme nous venons de le voir, le premier livre de Diogenes est également un livre de caricatures et déjà préfacé par Dürrenmatt en 1952. L'année suivante, Daniel Keel écrit à Paul Flora, né dans le Haut-Adige[484]. Il se présente en tant que débutant dont l'objectif est de produire une maison d'édition pour publier des livres humoristiques et

---

[481] Publié pour la première fois dans DÜRRENMATT Friedrich, « Geleitwort », in : FLORA Paul, *Trauerflora. Einundsechzig Idyllen*, Zurich : Diogenes Verlag, 1958, pp. 5-6. Repris dans : *WA* 1998, 32, « Geleitwort zu Paul Flora's Trauerflora », p. 153.
[482] Premières publications : « Vorwort » dans : DÜRRENMATT Friedrich, « Vorwort », in : FLORA Paul, *Veduten und Figuren*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Klub der Bibliomanen »), 1968, [s.p.]. ; DÜRRENMATT Friedrich (2), « Paul Flora », in : *Paul Flora, Zeichnungen. Müller-Brittnau, Gemälde und Werke aus der Sammlung des Malers*, catalogue d'exposition, Aarau, Aargauer Kunsthaus, 22 mars-20 avril 1969, Aarau : Aargauer Kunsthaus, 1969, pp. 5-6. Repris dans *WA* 1998, 36, « Paul Flora », pp. 119-122.
[483] KAMPA 2003, p. 522.
[484] KAMPA 2003, p. 42.

de satire sous différentes formes. Dans ce cadre, il lui propose d'éditer un livre[485]. Ainsi, d'un point de vue temporel, Dürrenmatt et Flora appartiennent aux premiers auteurs édités par Diogenes réunis autour de la caricature. Si Flora considère Keel comme un ami[486], rien ne semble indiquer que cette amitié se soit étendue à Dürrenmatt[487], même si les deux hommes font connaissance comme en témoigne une photo prise vers 1958[488]. Mais il est vraisemblable que Keel soit à l'origine de l'écriture des préfaces des livres de Flora par Dürrenmatt. Nous pensons que Dürrenmatt répond positivement, non seulement par intérêt pour la caricature, mais surtout pour les sujets traités par Flora.

Dans ce premier recueil de caricatures, Paul Flora raconte en images les turpitudes de trois croquemorts, qui créent leur clientèle en provoquant accidents et autres disparitions. Le commerce de la mort est le sujet de ce livre. Il ne s'agit pas tant de « Trauer » (de deuil ou de tristesse), mais plutôt de l'activité de trois compères toujours dans l'attente ravie d'un décès suite à un accident, ou dans la préparation réjouissante de la disparition d'une personne par leurs propres soins, notamment celle d'assassinats. Les caricatures de Paul Flora semblent confirmer l'adage selon lequel le malheur des uns fait le bonheur des autres. Mais le titre détourne également le terme « Trauerflor » avec l'ajout d'un « a », faisant ainsi rappel à son nom de famille.

Contrairement aux caricatures de Ronald Searle dont Dürrenmatt avait relevé le caractère rapide et percutant six ans plus tôt, celles de Paul Flora inspirent essentiellement du plaisir à Dürrenmatt[489]. La première phrase de son texte en témoigne, « Die vorliegenden charmanten Idyllen Paul Floras zu rühmen, komme ich gerne nach. »[490], ainsi que la dernière, « Viel Vergnügen beim Durchblättern der Zeichnungen Floras. »[491] Ce plaisir que Dürrenmatt souhaite au lecteur, non sans

---

[485] KAMPA 2003, p. 43.
[486] Il le considère également comme son éditeur dès ces années-là. KAMPA 2003, p. 44.
[487] On constate par exemple que dans la modeste correspondance conservée aux ALS, les deux hommes restent au vouvoiement. Voir par exemple : lettre de Paul Flora à Dürrenmatt, le 08.08.1986. ALS, SLA-FD-B-2-Einz. Flora.
[488] PLANTA 2011, p. 336.
[489] On peut en déduire que Dürrenmatt a répondu à nouveau favorablement à une proposition de Daniel Keel, comme cela avait été le cas en 1952 pour le livre des caricatures de Ronald Searle. Sur les trente-neuf livres de ou sur Paul Flora conservés dans la bibliothèque de Dürrenmatt, seuls quatre d'entre eux ne sont pas publiés par Diogenes. À côté des illustrations pour d'autres auteurs, deux d'entre eux prennent la même forme que *Trauerflora* : *Das Musenross : Ein Buch von Dichtern* (1955) (SLA-FD-D-01-GZ-01/54) et *Das Schlachtross : ein Buch von Kriegern* (1957) (SLA-FD-D-01-GZ-03/25).
[490] DÜRRENMATT 1958, p. 5.
[491] DÜRRENMATT 1958, p. 6.

malice, rappelle celui présent dans les yeux des personnages : leur regard s'émoustille à la perspective ou la constatation de chaque nouveau décès. Il est également expérimenté par le lecteur dès la première image, même si le rire est parfois jaune face à l'extrémité funeste des intentions des personnages.

Mais si ce plaisir reste possible, c'est peut-être parce que, comme le remarque Dürrenmatt, la représentation du commerce de la mort est qualifiée de « unzeitgemäss ». Appartenant au passé, cette représentation « dépassée » ou « démodée » est éloignée du présent et il est ainsi plus facile d'avoir une position détachée. Pour souligner ce décalage, Dürrenmatt appuie la dimension de la « liebenswürdige Art von Totengräbern ». Cette « aimable » pratique adapte le travail de manière personnalisée, offre un « ehrliche[n] Totengräberhandwerk » et reste ainsi à échelle humaine.

Ces expressions sont utilisées pour appuyer un décalage avec un crime bien plus conséquent que Dürrenmatt formule ainsi : « […] was die drei im Kleinen betreiben, besorgen Väterchen Staat, die Armee und sonstige Grossbetriebe im Grandiosen. »[492]

En marquant ce qui nous paraît être un rappel des génocides commis par les nazis, Dürrenmatt met l'accent sur un élément entièrement absent de l'ouvrage de Paul Flora. Dans ce sens, en utilisant la préface comme dénonciation, ou rappel des crimes encore récents, il se réapproprie le sujet traité par le caricaturiste pour l'extrapoler, sans chercher à décrire ou thématiser ce dernier pour lui-même. Si, dans sa préface rédigée en 1952 pour Ronald Searle, Dürrenmatt thématise la rapidité de compréhension et de critique rendue possible grâce à la caricature, il thématise un processus intrinsèque à ce domaine graphique. Il indique ainsi sa compréhension d'une technique de raccourcis, marque son adhésion à cette expression, et montre de plus ses connaissances théoriques sur le sujet. Il en est tout autrement pour cette première préface à Paul Flora, car il ne s'agit pas de théoriser le principe de la caricature. Dürrenmatt se réapproprie ici le sujet pour rappeller un crime industrialisé – donc à la déshumanisation de l'entreprise – qui lui semble toujours possible.

Onze ans plus tard, Dürrenmatt rédige une seconde préface pour Flora. Celle-ci présente dans une série d'œuvres forts différentes. L'ouvrage intitulé *Veduten und*

[492] DÜRRENMATT 1958, p. 5.

Figuren forme un recueil de dessins dont Dürrenmatt relève la beauté : « Zeichnerisch sind es vielleicht seine schönsten Blätter. »[493] Et en effet, les différents plans sont élaborés à l'aide de traits minutieusement hachurés, créant des plans et surfaces distincts, qui ne sont pas sans rappeler l'aspect que prennent des gravures. Cette manière de faire correspond à certains dessins de Dürrenmatt ; il n'est donc pas étonnant que ce dernier y soit sensible. Il s'agit ici de la seule remarque relative à la beauté des dessins. Et de manière générale, le fait qu'il relève l'aspect esthétique d'une œuvre est rare. Ce qui intéresse Dürrenmatt, et cela semble être symptomatique de sa vision des arts visuels, est la manière dont le sujet est traité. En cela, il se réfère à nouveau au concept du temps. Si celui évoqué dans sa première préface appartenait au passé par son aspect démodé, il permettait ainsi au spectateur d'être à distance ; le temps de *Veduten und Figuren* lui procure une réflexion différente, car il se rapproche de son lecteur. Selon Dürrenmatt, les sujets traités par Flora sont similaires à ceux élaborés précédemment, mais ils deviennent source d'étonnement, voire de crainte pour le spectateur : « […] nun mischt sich in dieses Vergnügen Staunen, nicht ganz frei von Furcht. »[494] Flora dessine des squelettes de mammouths, des maisons abandonnées ou encore des vues de Venise. Selon Dürrenmatt, ces représentations reflètent un monde dont la future disparition est annoncée : qu'il s'agisse d'un mammouth anéanti depuis des siècles, de maisons contemporaines proches de la ruine ou d'une ville fragile sur ses pilotis, cette représentation de l'extinction annonce un phénomène inéluctable pour toutes les époques. Le spectateur se sent donc concerné et, par association, il prend conscience de sa propre disparition à venir. Cette perspective serait la raison de la crainte dont parle Dürrenmatt.

> « In seiner zeichnerischen Dialektik setzt sich die Gegenwart mit der Vergangenheit auseinander und verliert die Partie. [...] Flora ist nicht ohne Traurigkeit. In seinem Werk sind Welten untergegangen, und wir ahnen, dass auch wir untergehen. »[495]

En décrivant l'effet des dessins de Flora sur le spectateur, Dürrenmatt s'intéresse ici à la réception de l'art. Cet effet est fort car, selon Dürrenmatt, Flora arrive à faire en sorte que le spectateur se sente concerné : il ne s'agit pas de sujets divertissants et extérieurs au spectateur, mais de représentations qui confrontent le spectateur à sa

[493] *WA* 1998, 36, « Paul Flora », p. 119.
[494] *WA* 1998, 36, « Paul Flora », p. 119.
[495] *WA* 1998, 36, « Paul Flora », p. 121.

propre mort. Bien des années plus tard, Dürrenmatt visite Venise en soulignant à nouveau que cette ville lui procure un effet lié au temps et à la disparition :

> « Die Stadt war ein Gegenstand meiner Phantasie. Das Gefühl, sich auf etwas Versinkendem und Versunkenem zu befinden, fühlte ich nie in der Weise wie in Venedig, die Gegenwart wirkte gespenstisch, unwirklich, als sei man gerade noch vor dem Versinken gekommen […]. »[496]

On peut se demander si sa lecture de la ville n'est pas aussi dépendante de ce qu'il a vu dans l'œuvre de Flora.

Dans cette seconde préface, Dürrenmatt se réfère au caricaturiste Saul Steinberg (1914-1999). Il propose une similitude entre le dessin des maisons de Steinberg et celles de Flora. Certes, il qualifie ce rapprochement de trompeur. Mais en renvoyant à Steinberg, il place ce dernier en figure tutélaire de la caricature. Cela lui permet de légitimer la place qu'il attribue à Flora dans le cercle des caricaturistes. Il définit ainsi ce dernier comme « […] der Denker und Grübler unter den Karikaturisten. »[497] Dürrenmatt décrit Flora comme un penseur persuadé du conditionnement du présent par le passé. C'est d'ailleurs ainsi qu'il représente le présent : « Nur auf dem Umweg über die Vergangenheit wird daher eine Aussage über die Gegenwart möglich : Die Gegenwart liest sich an ihrer Vergangenheit ab. »[498]

En définissant le travail de Flora comme une constatation du présent, Dürrenmatt postule que le caricaturiste autrichien réfléchit sur le monde, analyse ce dernier. Le fait de poser un diagnostic n'est pas sans rappeler un discours de Dürrenmatt. La même année, dans son texte prononcé au théâtre de Bâle, il dit « Ich bin Diagnostiker, nicht Therapeut [...]. »[499] Lui aussi cherche à comprendre et décrire le monde d'aujourd'hui à travers les mythes et paraboles hérités du passé. Dürrenmatt se trouve ainsi des similitudes avec Flora.

Les remarques de Dürrenmatt dans les deux préfaces soulignent le plaisir que l'auteur ressent au contact de ces images. Flora laisse d'ailleurs des traces dans l'œuvre peint de Dürrenmatt. En effet, ce dernier apprécie le trait humoristique du caricaturiste ainsi que ses sujets et va d'ailleurs lui faire des emprunts. Dans l'exposition *Dürrenmatt* –

---

[496] *WA* 1998, 37 « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 96.
[497] *WA* 1998, 36, « Paul Flora », p. 121.
[498] *WA* 1998, 36, « Paul Flora », p. 122.
[499] *WA* 1998, 34, « Tschechoslowakei », p. 36.

caricatures[500] par exemple, la ressemblance frappante entre le Pégase dessiné par Flora (par exemple Ill. A 44) et celui réalisé par Dürrenmatt (Ill. D 49) a été soulignée : les deux chevaux possèdent les mêmes pattes courtes et des formes de corps et d'ailes dodus. Nous ajoutons à ces similarités l'intérêt mutuel des deux artistes pour le motif du mammouth. Paul Flora le représente sous la forme d'un squelette en marche passant devant des habitations désertes (Ill. A 45). De son côté, Dürrenmatt le dessine parfois aussi à l'état de squelette. Dans *Turmbau V : Nach dem Sturz* (Ill. D 50), les restes de ce dernier jonchent le sol devant une tour de Babel en ruines ; Dürrenmatt exagère les défenses de l'animal de manière caricaturale, variant ainsi le motif (voir aussi l'exemple Ill. D 51).

Dans ces deux préfaces, Dürrenmatt témoigne de son intérêt pour la caricature, mais surtout pour les dessins de Flora. Il n'hésite pas à dévier des caricatures de ce dernier pour amener le lecteur sur un autre sujet. Il fait de Flora une figure en décalage avec les tendances du moment. À la série de dessins, il attribue un pouvoir sur le spectateur, celui de le mettre face à sa finitude. En le plaçant en observateur critique, Dürrenmatt lui octroie une caractéristique à laquelle il accorde de la valeur.

1.3.4 Oskar Kokoschka et Varlin, le manifeste pour l'art figuratif en opposition à l'art concret (années 1960)

Le poème *An Oskar Kokoschka*[501] est une forme de palimpseste qui, s'il s'est effacé au profit d'un autre artiste, révèle une préférence manifeste de Dürrenmatt pour l'art figuratif. Le 25 mars 1960, Dürrenmatt aurait rendu visite à Oskar Kokoschka (1886-1980), peintre alors internationalement reconnu, à son domicile de Villeneuve. L'éditeur Keel aurait mis en contact les deux artistes[502]. Peintre expressionniste né à la fin du 19e siècle, Kokoschka fait partie des artistes présentés dans l'exposition *Entartete Kunst* que Dürrenmatt a visitée à Munich en 1937. Selon le catalogue, neuf peintures, six dessins, une aquarelle et une affiche étaient alors accrochés dans

[500] Exposition présentée au Kurpfälzische Museum Heidelberg du 18 octobre 2020-7 février 2021, et au CDN du 5 avril-2 août 2020, commissariat scientifique Régine Bonnefoit.
[501] DÜRRENMATT Friedrich, « An Oskar Kokoschka », in : BETSCHART Madeleine, BONNEFOIT Régine (éd.), *Kokoschka-Dürrenmatt. Le mythe comme parabole. Der Mythos als Gleichnis*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson *et al.*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 20), 2018, pp. 56-58.
[502] BONNEFOIT 2018, p. 27.

l'exposition[503]. L'affiche montrait un autoportrait de Kokoschka et, parmi les peintures, se trouvaient au moins sept portraits, individuels ou de groupe[504]. Comme nous l'avons vu dans la partie biographique, Dürrenmatt estime rétrospectivement avoir été marqué par cette exposition, car il avait identifié des similitudes entre les œuvres qualifiées de « dégénérées » et ses propres dessins.

Il est impossible de savoir si cette expérience, alors vieille de vingt-trois ans, a été évoquée lors de la rencontre des deux hommes. Si Kokoschka et Dürrenmatt ont trente-cinq ans d'écart et des parcours de vie extrêmement différents, ils ont des points communs. Ils créent l'un et l'autre et s'intéressent à des formes artistiques variées. Kokoschka a notamment une longue pratique de l'écriture[505]. Des dessins de Kokoschka sont d'ailleurs exposés dans la première exposition collective à laquelle Dürrenmatt a participé en 1957 et qui est consacrée aux artistes à la dénommée « Doppelbegabung »[506].

Le nom de Kokoschka est présent une seule et unique fois dans les agendas de Dürrenmatt et totalement absent de la correspondance ou des archives conservées aux ALS[507]. Dürrenmatt possédait cependant quatre livres mentionnant l'œuvre de Kokoschka dans sa bibliothèque. Trois d'entre eux sont antérieurs à la rencontre des deux artistes[508], peut-être acquis dans le cadre de la rédaction du poème. La première publication d'un fragment de ce poème a lieu seulement après le décès de Dürrenmatt en 2005[509]. Rédigé entre 1960 et 1962, ce poème a toutefois déjà été publié

---

503 *'Entartete Kunst'. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, catalogue d'exposition, Los Angeles, County Museum of Art, 17 février-12 mai 1991, Chicago, The Art Institute, 22 juin-8 septembre 1991, Washington D.C. International Gallery, Smithsonian Institution, 8 octobre 1991-12 janvier 1992, Berlin, Altes Museum, 4 mars-31 mai 1992, sous la direction de Stephanie Barron, Munich : Hirmer, pp. 285-289.

504 *'Entartete Kunst'* 1992, pp. 286-289.

505 KEMPF Aglaja, « Oskar Kokoschka », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), version 2017, disponible à l'adresse URL : http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4025660, consulté en ligne le 6.08.2020.

506 SCHEIDEGGER 1957, p. XXIII.

507 À l'exception de la version originale du poème en lui-même.

508 Le plus ancien est collectif et date de 1950 : RAYNAL Maurice, *Matisse, Munch, Rouault : fauvisme et expressionnisme*, Genève : Skira, 1950 (SLA-FD-D-01-WZ-B-06/01) ; la publication de 1955 concerne une œuvre en particulier : KOKOSCHKA Oskar et KERN Walter, *Thermopylae*, Winterthur : BW-Presse, 1955 (SLA-FD-D-01-WZ-B-06/23) ; et la publication la plus récente contient des textes de Kokoschka : KOKOSCHKA Oskar*, Spur im Treibsand. Geschichten*, Zurich : Atlantis, 1956 (SLA-FD-D-01-WZ-H-06/05). Le quatrième livre présent dans la bibliothèque de Dürrenmatt est le catalogue de la grande rétrospective pour les 100 ans de la naissance de l'artiste : *Oskar Kokoschka. 1886-1980*, catalogue d'exposition, Kunsthaus Zurich, Londres, Tate Gallery, New York, Guggenheim Museum, [Zurich] : Kunsthaus, 1986. SLA-FD-D-01-WZ-A-06/11.

509 LOETSCHER 2005, p. 24.

auparavant, en 1980, légèrement modifié et surtout dédié à un autre peintre figuratif : Varlin (1900-1977)[510]. Dürrenmatt fait la connaissance de Varlin en janvier 1961[511], une date proche de sa rencontre avec Kokoschka. La différence entre les deux versions du poème réside dans la référence à une œuvre de Kokoschka, *Les Thermopyles*. Un des ouvrages conservés dans la bibliothèque de Dürrenmatt est d'ailleurs spécifiquement dédié à ce triptyque[512], un sujet tiré de l'histoire antique que Dürrenmatt a lui-même représenté sous forme de dessins dans son enfance[513]. Pour Régine Bonnefoit, l'intérêt que Dürrenmatt porte à ce sujet vise l'utilisation du mythe comme parabole. Kokoschka et Dürrenmatt ont un intérêt commun pour le mythe comme « […] la parabole la plus appropriée pour réfléchir sur le présent. »[514]

La question de la temporalité semble importante pour Dürrenmatt, car ce dernier la souligne en lui attribuant l'ouverture de son poème : « In einer erbärmlichen Zeit »[515] ; en effet, la rédaction a lieu dans un contexte de « querelle des images » qui s'est muée en une arène secondaire de la guerre froide comme l'explique Régine Bonnefoit. En 1960 s'ouvre l'exposition temporaire *konkrete kunst. 50 jahre entwicklung* [sic], organisée par l'artiste concret Max Bill. Le poème de Dürrenmatt s'oppose à cette forme d'art et prend position dans ce qu'on appelle la « querelle des images » :

> « Les autres vers du poème sont un appel aux peintres de son époque à ne pas renoncer à la représentation de la figure humaine, et à composer l'iconographie des hauts faits de l'humanité, […]. Dürrenmatt cite les "triangles" et la "géométrie", la dérobade dans "la Non-figuration", qu'il raille en la qualifiant d'échappatoire "lâche". »[516]

Dürrenmatt défend la peinture figurative, soutenant les adeptes de la représentation de la figure humaine dans cette querelle du 20e siècle. Si l'utilisation du mythe comme parabole est laissée dans le poème dédié à Kokoschka, les lignes sur le rejet de l'art non figuratif sont conservées dans la réécriture du poème pour Varlin. La répétition de

---

[510] Première publication : DÜRRENMATT Friedrich (3), « An Varlin «, in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays und Reden*, Werkausgabe in dreissig Bänden, vol. 26, Zurich : Diogenes, 1980, pp. 183-184.
[511] Voir PLANTA 2011, p. 214. Selon Hugo Loetscher, Dürrenmatt serait allé voir l'exposition rétrospective au Kunsthaus de Zurich en 1960. Il avait donc déjà connaissance de son œuvre avant de le rencontrer à la Kronenhalle en 1961 ou 1962. LOETSCHER 2005, pp. 15-16.
[512] KOKOSCHKA Oskar et KERN Walter, *Thermopylae*, Winterthur : BW-Presse, 1955. SLA-FD-D-01-WZ-B-06/23.
[513] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », pp. 38-39.
[514] BONNEFOIT 2018, p. 35.
[515] DÜRRENMATT 2018, p. 56.
[516] BONNEFOIT 2018, p. 28.

ce thème dans d'autres circonstances indique la valeur que Dürrenmatt attribue à l'art figuratif.

Le début des années 1960 permet à Dürrenmatt de rencontrer tant Oskar Kokoschka que Varlin. Dans le chapitre sur les repères biographiques, nous avons vu que Dürrenmatt accorde une attention nouvelle aux arts visuels par des voyages et des visites d'expositions et de musées dans les années 1960. Rétrospectivement, Dürrenmatt estime qu'avant ces années-là, il n'accordait que peu d'attention aux arts visuels :

> « […] war ich doch damals der Hauptsache nach mit dem Schreiben von Theaterstücken derart beschäftigt, dass ich mich in der Malerei, nicht mehr sonderlich auskannte, Varlin war für mich ein Gerücht, dem nachzugehen ich keinen besonderen Grund gefunden hatte. »[517]

La période de la Renaissance italienne fait partie de ses découvertes. Dans une certaine mesure, la rencontre avec Kokoschka et Varlin inaugure ou se déroule parallèlement à cet intérêt pour les arts visuels. Si le lien avec Kokoschka ne se reproduit pas, il en est tout autrement pour Varlin. Dürrenmatt lui reconnaît une grande influence sur lui dans son rapport aux arts visuels : « Ich lernte durch Varlin beobachten. »[518] C'est en 1967 qu'il affirme son enthousiasme pour ce peintre :

> « Man wird mir vorwerfen, Varlins Kunst allzu sehr von meinem Standpunkt aus zu beurteilen. Mein Recht. Ich bin von Varlin begeistert. Das muss auch einen Grund in mir haben. »[519]

Cet enthousiasme se poursuit au-delà du décès de l'artiste comme Dürrenmatt l'affirme encore en 1984 : « Varlin ist für mich einer der wichtigsten Menschen, also der wichtigsten Künstler, die ich gekannt habe […]. »[520] Parmi les différents artistes auxquels Dürrenmatt consent une préface ou un discours, Varlin fait figure d'exception. Dürrenmatt rédige ses textes à la demande de son ami[521] et se fait payer notamment

---

[517] DÜRRENMATT Friedrich (2), « [sans titre, à propos de Varlin] », in : *Varlin. Peintures*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Claude Bernard/Galerie Albert Loeb, 12 février-26 mars 1982, Paris : Galerie Claude Bernard, 1982, p. 42.

[518] DÜRRENMATT 1982 (2), p. 45. Ce texte est republié dans : *WA* 1998, 36, « Varlin », pp. 123-130.

[519] *WA* 1998, 32, « Varlin », p. 182.

[520] Dürrenmatt dans un extrait de : KERR Charlotte, *Portrait eines Planeten*, DVD, 194 min., nouvelle édition 2006, Zurich : Diogenes Verlag, 2007, disque 1, 1:36:58-1:37:06. Signe de ce lien particulier entre les deux artistes, une recherche approfondie a été menée par le CDN qui y a consacré une de ses expositions en 2005 : WEBER 2005 (1).

[521] Un exemple se trouve dans une lettre où Varlin prie Dürrenmatt de lui rédiger un texte pour le catalogue d'une de ses expositions. Lettre de Varlin à Dürrenmatt, décembre 1965. ALS, SLA-FD-B-2-EINZ Varlin C Briefe.

en peinture[522] : il s'agit de l'artiste que Dürrenmatt a le plus collectionné[523] et c'est également celui sur lequel il a le plus écrit : des textes lui sont consacrés dès les années 1960. Ils commencent par la réécriture du poème initialement dédié à Kokoschka[524]. En 1967, il rédige la préface d'un catalogue d'exposition et prend la parole à la place de Varlin pour la remise d'un prix à ce dernier à Zurich[525] ; il prononce l'oraison funèbre à l'enterrement de l'artiste en 1977[526] et rédige à nouveau un texte pour un catalogue d'exposition en 1982[527], qu'il retravaille dans le cadre de son projet autobiographique des *Stoffe* dont un fragment publié à titre posthume fait l'objet de notre attention plus loin. Sur les quinze livres de Varlin qui se trouvent dans la bibliothèque de Dürrenmatt – un nombre important – aucun d'entre eux n'est publié par Diogenes. En cela, il rejoint Hans Falk, un autre artiste sur lequel Dürrenmatt a écrit, nous y revenons plus loin.

Il explique ce transport pour ce peintre par les parentés qu'il voit entre Varlin et lui-même. Cette parenté artistique trouve un écho dans la presse, comme le formule un journaliste : « Das Publikum ist vor Dürrenmatts oder Varlins Werken entweder entzückt, entsetzt, erschüttert, beleidigt oder unsicher. [...] nie unberührt. »[528]

Ce qui nous semble déterminant, c'est qu'à travers Varlin, Dürrenmatt est amené à réfléchir aux arts visuels. Se positionnant clairement pour l'art figuratif dans les deux versions du poème du début des années 1960, tant pour Kokoschka que pour Varlin, il développe sa pensée dans son texte sur Varlin en 1967[529]. En évoquant le procédé mécanique de la photographie, il considère que cette dernière n'est pas une œuvre d'art, car elle n'est pas le résultat du travail d'une personne :

---

[522] Lorsque Varlin reçoit le prix d'art de la ville de Zurich en 1967, il demande à Dürrenmatt de faire le discours à sa place. Selon Hugo Loetscher, Varlin l'aurait payé avec une peinture. LOETSCHER 2005, p. 18.
[523] La publication *Varlin – Dürrenmatt horizontal* recense 16 œuvres de Varlin dans la collection de Dürrenmatt, auxquelles s'ajoutent trois œuvres en prêt. Voir WEBER 2005 (1), p. 190.
[524] « An Varlin », dans : *WA* 1998, 32, « An Varlin », pp. 183-184.
[525] DÜRRENMATT Friedrich (1), « Friedrich Dürrenmatt zu Varlin », in : *Varlin*, catalogue d'exposition, Bâle, Kunsthalle, 28 octobre-26 novembre 1967, [Bâle] : [Kunstverein], 1967, [s.p.]. DÜRRENMATT Friedrich (2), « Varlin schweigt. Rede zur Verleihung des Zürcher Kunstpreises an Varlin », in : *Die Weltwoche*, 19.04.1967, p. 25.
[526] DÜRRENMATT Friedrich (2), « Totenrede für Varlin », in : WEBER Ulrich (éd.), *Varlin-Dürrenmatt. Horizontal*, Zurich/Berne : Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005, pp. 125-126.
[527] Première publication : DÜRRENMATT 1982 (2), pp. 42-52.
[528] NEUBURG Hans, « Basler Varlinade und Dürrenmatt. Varlin in der Kunsthalle Basel », in : *Zürcher Woche*, 3.11.1967, p. 11.
[529] DÜRRENMATT 1967 (1) , [s.p.].

> « Die Fotografie ist ein Abbild der Realität, aufgezeichnet durch einen technischen Apparat. Sie ist etwas Objektives durch ein Objekt festgehalten. Sie konserviert den Augenblick, bannt eine Sekunde, eine Hundertstelsekunde. Die Kamera ist ein wissenschaftliches Gerät, die Fotografie das Resultat eines physikalisch-chemischen Prozesses. »[530]

Il oppose ce procédé mécanique à la peinture[531]. Cette dernière est qualifiée d'expérience, plus précisément de rencontre entre le peintre et son modèle :

> « Der Mensch lebt und erlebt nicht wissenschaftlich. Erleben braucht Zeit. Das Erlebte mündet im Gedächtnis, das Gedächtnis sinkt ins Unbewusste. Das Erlebte wandelt sich und wird nachträglich wirksam. Das Gedächtnis ist nicht unfehlbar, das Unbewusste nicht objektiv. Die Ereignisse, die uns zustossen, die Personen, die unsere Erlebnisse bewirken, bleiben nicht haften, wie sie waren, wir erinnern uns ihrer, wie wir sie gedeutet haben und wie wir sie nachträglich deuten. Unsere Erinnerungen werden von unserem Gedächtnis entlassen, nachdem sie aus unserem Unterbewusstsein verwandelt wieder aufgetaucht sind wie aus einer Unterwelt. »[532]

C'est en ces termes que Dürrenmatt décrit une peinture « humaine », non seulement comme un procédé, mais également comme un résultat. Toujours selon Dürrenmatt, une peinture est humaine dans le sens où l'artiste prend nécessairement position face à son modèle :

> « Malte man einen würdigen General, malt man einen General, dem sein Beruf Würde verlieh, Varlin würde einen General malen, der sich einbildet, sein Metier verleihe ihm Würde. »[533]

Ainsi, le peintre donne une vision du monde, la sienne. Ce processus est intrinsèque à tout artiste, selon Dürrenmatt, et individuel. L'art – ici les arts visuels – impliquent une vision du monde personnelle.

---

[530] DÜRRENMATT 1967 (1), [s.p.].
[531] Cette idée de reproduction de la réalité est reprise par Dürrenmatt dans les mêmes années, cette fois non pas à travers le procédé mécanique de la photographie, mais dans un texte consacré à Rosalie de Constant. Cette dernière est actuellement considérée comme une artiste, car elle est répertoriée dans le Dictionnaire des artistes suisses en tant que peintre. Voir : Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) (éd.), *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, disponible à l'adresse URL : https://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4029661, consulté en ligne le 29.07.2022.). Son œuvre la plus célèbre est un herbier peint débuté en 1790, qui forme le sujet du texte que lui consacre Dürrenmatt en 1962. Dürrenmatt considère cet herbier non comme une œuvre d'art, mais comme une étude scientifique. Le dessin d'observation a ici été mis au service de la science. Une remarque concernant la date de rédaction : elle est différente de celle annoncée dans les *WA,* mais qui correspond mieux à la première publication retrouvée (DÜRRENMATT 1960-1976, [s.p.].)
[532] DÜRRENMATT 1967 (1), [s.p.].
[533] DÜRRENMATT 1967 (1), [s.p.].

Cette vision des arts visuels comme nécessairement individuelle et subjective explique leur rejet mutuel de l'art concret[534]. Ce qui se joue derrière cette opposition aux concrets zurichois est ce lien à l'individualité et peut être éclairé par l'hypothèse de Hans-Jörg Heusser présenté dans l'ouvrage *L'art en Suisse 1890-1980*. Heusser propose des catégories artistiques dépassant l'opposition « figuratif » et « abstrait » ou « concret » en identifiant des objectifs fondamentalement différents selon les artistes :

> « À mon avis, l'art de l''avant-garde esthétique' est tiraillé depuis des dizaines d'années entre deux pôles que l'on pourrait qualifier l'un d''expressif' et l'autre de 'transexpressif' : le terme 'expressif […] désigne l'art qui se fixe pour but ultime d'exprimer la personnalité et l'expérience individuelle de l'artiste. Le terme 'transexpressif', par contre, s'applique à un type de création artistique qui ne cherche justement pas l'expression de l'individualité de l'artiste, mais qui s'attache à la représentation objective du monde – un monde qui ne doit pas être représenté à travers la perception subjective de l'artiste, mais tel qu'il *est* réellement. »[535]

La démarche des concrets zurichois, à laquelle adhère Max Bill, appartient à la catégorie des « transexpressifs », car elle souhaite « […] représenter le monde tel qu'il est, en dehors de toute perception psychologique – c'est-à-dire objectivement, et non par rapport à l'individu. »[536] Cela correspond à la recherche de la réalité qui se cache derrière le monde sensible et que l'artiste cherche à rendre visible[537]. Celle de Varlin s'inscrit à l'opposé avec une recherche intérieure, dans l'expression de ses propres visions artistiques. Heusser en parle ainsi :

---

[534] Voir BONNEFOIT 2018, pp. 30-31.
[535] HEUSSER Hans Jörg, « L'art en Suisse 1945-1980 », in : LÜTHY Hans Armin, HEUSSER Hans Jörg, *L'art en Suisse 1890-1980*, trad. de l'allemand par Jaccard Paul-André, Lausanne : Payot, 1983, p. 63.
[536] HEUSSER 1983, p. 65.
[537] En cela, les concrets s'inscrivent dans la tradition classique comme l'explique Heusser : « En définitive, Bill ne cherche pas à donner une démonstration algébrique, mais au contraire à créer des symboles. Dans cette perspective s'éclaire son appartenance à une tradition classique (néo-platonicienne) qui investit l'art de la mission suivante : mettre au jour 'la vraie nature' (la divine harmonie universelle) dissimulée par le monde sensible. L'idée d'une harmonie cachée sous l'ensemble des disharmonies patentes de la société se trouve donc à la base des œuvres de Bill : c'est elle qui doit être représentée symboliquement. » (HEUSSER 1983, p. 66)

> « En premier lieu, leur but [à Varlin et à Giacometti, autre peintre catégorisé d'« expressif » par Heusser] est de transcrire une 'vision' de l'existence, une perception de la réalité : c'est à cela que l'on peut mesurer leur réussite. »[538]

Il nous semble intéressant de recourir à cette lecture, car elle qualifie bien la démarche de Varlin, tout en correspondant à celle de Dürrenmatt. Lui aussi conçoit l'objectif de l'art – de son art – comme l'expression de ses visions, de sa personnalité, et propose une représentation du monde qu'il assume et revendique comme personnelle. Nous voyons également que Varlin a permis à Dürrenmatt de réfléchir et d'accorder une place à la seconde fonction des arts visuels, celle de la création. Comme le formulent Kurz et Kris :

> « La vieille opposition entre l'invention et l'imitation, les deux fonctions des arts visuels, est constante depuis les débuts de l'exégèse littéraire des œuvres d'art ; nous pouvons la faire remonter à la philosophie de Platon. »[539]

Selon nous, Dürrenmatt voit en Varlin un peintre qui invente plus qu'il n'imite, dans le sens où il projette sa vision personnelle sur sa toile. Ainsi, la réduction à l'imitation dont Dürrenmatt qualifie la photographie est mise de côté.

Les années 1960 correspondent à un tournant dans l'intérêt que Dürrenmatt porte aux arts visuels. Le poème-manifeste pour l'art figuratif interprète la parabole du mythe comme le meilleur moyen de réflexion contemporaine dans les arts visuels. Après une furtive rencontre avec Kokoschka, c'est surtout Varlin qui contribue à son apprentissage de connaissance des arts visuels. Le manifeste se transforme en réquisitoire contre l'art concret et la nécessité de l'individualité par les prises de position de l'artiste.

1.3.5 L'art source d'ambiguïté créatrice et moyen contre l'isolement chez Hans Falk (1975)

[538] HEUSSER 1983, p. 76.
[539] KURZ/KRIS 2010, p. 87.

En 1975 paraît la première monographie[540] sur le peintre suisse Hans Falk (1918-2002), avec des textes du critique et historien de l'art Fritz Billeter[541]. Ce livre, reconnu comme une des plus belles publications de cette année-là[542], contient une longue préface rédigée par Dürrenmatt[543].

Cette publication présente les éléments constitutifs de l'œuvre de Falk comme l'érotisme, l'action-painting, le passage entre l'abstraction et la figuration[544], et dont il poursuivra le développement les années suivantes, après s'être distancié du graphisme d'affiches pour lequel il avait obtenu une reconnaissance nationale. C'est en effet lui qui réalise les affiches abstraites de l'exposition nationale de 1964[545], année lors de laquelle il illustre également une édition de la pièce à succès de Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*[546]. Mais la rencontre entre les deux hommes est antérieure. Si Dürrenmatt mentionne Falk dans ses agendas seulement à partir de 1972[547], la première lettre conservée aux ALS remonte à 1959 déjà, missive dont le ton témoigne d'un lien d'amitié[548]. La date de leur première rencontre est donc antérieure et reste hypothétique. Il pourrait s'agir de la période lors de laquelle

---

[540] Comme le rappelle la dernière monographie sur cet artiste : « 1975 erschien die erste umfassende Monografie über den Maler Hans Falk von Dr. Fritz Billeter mit einer Einführung von Friedrich Dürrenmatt » FALK Hans, NIZON Paul, *Hans Falk. Die Skizzenbücher, Zeichnungen, Objekte aus dem Woodstock-Hotel, 1973-1979*, Zurich : ABC Verlag, 1979, 4ème de couverture.

[541] ELVIN René, « Hans Falk by Fritz Billeter, Friedrich Dürrenmatt », in : *The Burlington Magazine*, n° 887, vol. 119, février 1977, p. 128.

[542] Comme l'écrit Hans Falk à Dürrenmatt le 29.03.1976 : « Die Monographie H.F. wurde als einer der schönsten Bücher 1975 / prämiert. » ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL.

[543] Première publication : DÜRRENMATT 1975, pp. 9-13 ; réédité dans *WA* 32, « Notizen zu Hans Falk », 1998, pp. 185-200.

[544] BILLETER Fritz, « Falk, Hans », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK ISEA), version de 1998, disponible à l'adresse URL : https://www.sikart.ch/Kuenstlerinnen.aspx?id=4000206, consulté en ligne le 8.06.2022.

[545] BILLETER Fritz, « Falk, Hans », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK ISEA), version de 1998, disponible à l'adresse URL : https://www.sikart.ch/Kuenstlerinnen.aspx?id=4000206, consulté en ligne le 8.06.2022.

[546] Deux exemplaires sont conservés dans la bibliothèque de Dürrenmatt : DÜRRENMATT Friedrich, *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie*, Originallithographien von Hans Falk, Lausanne : A. et P. Gonin, 1964. SLA-FD-D-01-WZ-J-02/05 et SLA-FD-D-01-WZ-J-02/06. Cette publication fait l'office d'un article : GRÖGER Herbert, « Hans Falk, Friedrich Dürrenmatt : Der Besuch der alten Dame », in : *Graphis : Graphis, International journal of graphic art and applied art – Internationale Zeitschrift für Graphik und angewandte Kunst – Revue internationale d'art graphique et d'art appliqué*, vol. 21, 1965, pp. 80-83.

[547] 28.01, 11.02, 5.04, 29.09, ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1972/1. Le 28 janvier, Dürrenmatt écrit qu'il achète une œuvre de Falk qu'il retrouve à la Kronenhalle. Le 11 février, Dürrenmatt indique dans son agenda être allé au vernissage de Falk au Aargauer Kunsthaus pour lequel Fritz Billeter a rédigé le catalogue.

[548] Cette amitié concerne non seulement Hans Falk et Friedrich Dürrenmatt, mais également l'épouse de ce dernier, Lotti Geissler Dürrenmatt. Lettre de Hans Falk à Dürrenmatt et à son épouse, le 21.04.1959, ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL.

Dürrenmatt rencontre sa première compagne la peintre Christiane Zufferey (1920-2011) à Zurich, qui suit, comme Hans Falk, les cours de Max Gubler (1898-1973) à la Kunstgewerbeschule[549]. Ce lien amical se lit aussi dans le premier titre prévu pour la préface de Dürrenmatt. Dans une des lettres conservées aux ALS, une autre formulation aurait été envisagée : « meine Begegnung mit Hans »[550]. En supprimant l'aspect interpersonnel entre les deux artistes, le titre définitif offre un ton neutre pour un texte structuré par des sous-titres, ce qui est inhabituel dans les textes de Dürrenmatt sur les arts visuels : « Falk als Erzähler »[551], « Das Erotische »[552], « Zeit »[553], « Blättern in Falks 'Tagebüchern' »[554] ou encore « Das Elementare als Konfrontation mit der Zeit »[555]. Ces catégories permettent à Dürrenmatt d'énumérer certains aspects de Hans Falk et de son œuvre tout en les éclairant de sa propre vision des arts visuels. Dürrenmatt est à nouveau sollicité par Falk en 1977 pour une autre publication, demande à laquelle il semble avoir répondu positivement dans un premier temps[556] mais qu'il n'a finalement pas honorée. Par la suite, la correspondance entre les deux hommes, qui est conservée aux ALS, diminue.

Dans sa correspondance, Hans Falk marque son admiration pour Dürrenmatt en tant qu'écrivain, mais aussi en tant que peintre et dessinateur[557]. À notre avis, cette admiration est réciproque. En effet, Dürrenmatt porte une attention particulière à l'œuvre de Falk, dans le sens où il prend le temps de le décrire avec précision et de le présenter sous différents aspects comme l'annoncent les sous-titres et la longueur inhabituelle du texte. Certes, il s'affirme présent dans la dialectique entre lui et Falk, comme on le constate à de nombreux endroits dans ses textes sur les arts visuels. Un exemple parmi d'autres est tiré de la partie consacrée aux carnets d'esquisses de Falk. Dans ce passage, Dürrenmatt explique que Falk s'imprègne d'images télévisuelles,

---

[549] THALER KURT, « FALK, Hans », in : *Dictionnaire historique suisse (DHS)*, édité par l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH) sous le patronage de la Société suisse d'histoire, version du 25.10.2021, disponible à l'adresse URL : https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/027860/2021-10-25/, consulté en ligne le 29.07.2022

[550] Lettre de Hans et Yvonne Falk à Dürrenmatt, le 20.03.1975. ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL.

[551] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 190.

[552] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 195.

[553] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 196.

[554] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 197.

[555] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 198.

[556] L'éditeur contacte Dürrenmatt en ce sens. Voir lettre de K. Baumann (ABC Verlag Zurich) à Dürrenmatt, le 27.09.1977. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1977 (A-B).

[557] Quelques exemples où Falk exprime son admiration : carte postale de Hans Falk à Dürrenmatt, le 09.12.1976 (ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL) ; lettre de Hans Falk à Dürrenmatt, le 04.12.1978 (ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL) ; lettre de Hans Falk à Dürrenmatt, le 27.04.1982 (ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL).

images qui sont diffusées de manière fragmentaire et chaotique à ses yeux, formant des éléments qui se retrouvent ainsi découpés dans ses carnets d'esquisses. Dürrenmatt utilise cette référence pour évoquer sa propre expérience avec la télévision alors qu'il était, lui aussi, aux Etats-Unis, et crée ainsi un parallèle : Dürrenmatt, qui regarde les mêmes sujets télévisuels que Falk, vit lui aussi une expérience chaotique. Par cette similitude d'expériences, il semble donner crédit à la démarche de Falk. Cet exemple n'est pas isolé et on le retrouve dans d'autres textes que Dürrenmatt rédige sur des artistes, notamment dans celui pour Tomi Ungerer que nous étudions plus loin. Mais si nous estimons que Dürrenmatt dirige réellement la focale sur Falk et son œuvre, c'est en constatant le soin qu'il porte à la description et à l'évocation créative que ceux-ci lui procurent. Un des exemples se trouve justement dans les carnets d'esquisses dont le contenu renvoie à l'expérience évoquée par Dürrenmatt :

> « In den Tagebüchern Zeitungsausschnitte, plötzlich Gedankensentenzen, scheinbar unvermittelt, Bildbeschreibungen, Überlegungen zu Bildern, Farbe tritt hinzu, ein ständiges Auseinandersetzen mit dem Gesetzten [sic], mit dem Nächsten, mit der Umgebung, in einer Zeit, in der alles, schlagartig, zum Nächsten werden kann, zu dem, was uns unmittelbar bedroht. »[558]

Cette description prend la forme d'une ekphrasis. Partant de l'évocation d'éléments concrets tels que des articles de journaux, des annotations manuscrites, des touches de couleurs et encore des collages, le discours amène le lecteur à la vision que Dürrenmatt propose. Il s'agit de celle d'un monde parcellaire dont les morceaux assemblés renvoient aux extraits visibles des cahiers d'esquisses reproduits dans la monographie de Falk[559]. Dans sa bibliothèque, Dürrenmatt possède neuf livres contenant des œuvres de Falk[560]. Contrairement à la majeure partie des autres artistes sur lesquels Dürrenmatt rédige, aucun livre de Hans Falk n'est édité par Diogenes. Dürrenmatt achète de plus plusieurs œuvres de Falk, choisissant d'ailleurs l'une d'elle comme moyen de payement de son texte[561]. Nous estimons ainsi que Dürrenmatt porte un réel intérêt pour l'œuvre de Falk.

---

[558] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 198.
[559] BILLETER Fritz (éd.), Hans Falk, Zurich : ABC Verlag, 1975, pp. 114, 120, 142-143, 184-185. Falk utilise le collage à de nombreuses reprises également dans ses œuvres.
[560] Cinq de ces livres ont été édités avant la préface de Dürrenmatt et ont peut-être été utiles à ce dernier pour sa rédaction.
[561] Lettre de K. Baumann (ABC Verlag) à Dürrenmatt, le 04.03.1975. ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL.

Dans l'ouverture de son texte, Dürrenmatt évoque différentes approches, telles qu'il se les représente, pour pouvoir parler de l'œuvre d'un artiste. Il informe son lecteur qu'il va faire de l'ekphrasis tout en l'avertissant que son propos sera une lecture profondément individuelle :

> « Wer gerne schildert, erzählt sich zuliebe, damit ist sein Schildern subjektiv gerechtfertigt ; die Schriftstellerei, falls sie über Bilder schreibt, braucht keine andere Rechtfertigung. »[562]

Il affirme cette idée d'individualité en invalidant le recours à des méthodes d'argumentation d'historien ou de critique d'art.

> « Gewiss, man kann über Stile schreiben, die Bilder als Illustration der persönlichen und der allgemeinen Entwicklung des Malers benutzen, als Ausdruck einer Epoche, einer besonderen geschichtlichen Situation, oder des Klassenkampfes meinetwegen […] ; widersprechen lässt sich da nicht und auch nichts beweisen. »[563]

Dürrenmatt estime que toute rédaction sur les arts visuels, que l'on recoure pour cela à la notion de style, à l'œuvre ou à l'artiste lui-même, est inexorablement subjective. Cette nature subjective est ensuite affirmée non seulement à tous les niveaux, mais aussi pour tous les locuteurs définissant ainsi le rapport existant entre l'artiste et son œuvre, mais également entre le critique et son texte. L'un comme l'autre crée un produit qui lui correspond, un produit à son image :

> « Um so mehr, weil jedes Kunstwerk, ob Gemälde oder Gedichte usw., unerbittlich auf den Menschen zurückweist, der es schuf, dessen Dokument es ist. […] Es weist, so gesehen, als Ausdruck einer Zeit, einer Epoche usw. aufgefasst, mehr auf den Schöpfer der Kunsttheorie, auf den Kritiker also, als auf den Schöpfer des Kunstwerks hin, welches der Kritiker bespricht. Der Ästhet gibt ein ästhetisches, der Moralist ein moralisches, der Religiöse ein religiöses Urteil über das gleiche Kunstwerk ab. »[564]

Selon lui, tout discours est dépendant de son locuteur, donc est subjectif, peu importe l'objet sur lequel il porte ; l'auteur du discours projette sur l'objet de son discours sa propre vision du monde. Cela implique pour Dürrenmatt que le monde et ses objets sont uniquement perceptibles de manière subjective et individuelle.

Dürrenmatt expose ensuite sa méthode de penser, à savoir sa méthode de travail par association, qui lui permet de revendiquer sa liberté d'artiste. En effet, il agit dans ce

---

[562] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 185.
[563] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 185.
[564] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 186.

texte de manière similaire à nombre de ses écrits ou dessins : il part d'éléments concrets auxquels le lecteur ou le spectateur peut se raccrocher – un annuaire de téléphone[565], le récit de Falk sur son travail sur l'île de Stromboli[566] – puis laisse son imagination le porter par association d'idées vers ses propres images. L'annuaire de téléphone lui fait trouver le nom de Falk, qui le conduit à une localité du nom d'« Urdorf ». La localisation de ce village semble être incertaine, car elle aurait disparu, mais son nom lui fait formuler par association le terme « Urbild » (sur lequel nous revenons plus bas) : tant le village que le concept « Urbild » semblent avoir disparu dans le temps, ce dernier modifiant et faisant s'amenuiser les objets dont les traces et les vestiges ne se retrouvent aujourd'hui que dans les contes[567]. Cela permet à Dürrenmatt de proposer un parallèle entre cette notion de vestiges épars comme des restes réunis en plusieurs couches, et les œuvres de Falk qui semblent procéder de la même manière. Ce fonctionnement par association se fait non seulement au niveau des idées, mais également de manière plus personnelle, à la manière de la madeleine de Proust qui le ramène dans ses propres souvenirs. Par exemple, lorsque Dürrenmatt évoque le récit de Falk à propos de son travail sur l'île volcanique de Stromboli, son jeu associatif lui rappelle la lecture du roman de Jules Verne *Voyage au centre de la terre*[568]. En partant d'une lecture d'image, il explique l'effet sensoriel et cognitif que provoquent sur lui les œuvres de Falk[569]. Cela l'amène à développer ou simplement affirmer plusieurs aspects de sa compréhension des arts visuels. Tout d'abord la notion d'abstraction en peinture. Selon lui, toute peinture est en soi une abstraction, car elle repose sur des conventions. En donnant l'impression de mouvement ou de son, l'image produit immanquablement une illusion, car elle ne bouge pas en elle-même ni ne produit de son.

[565] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 186.
[566] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 193.
[567] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 187.
[568] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », pp. 193-194. Dürrenmatt cite cette œuvre de Jules Vernes déjà dans le premier manuscrit de son autobiographie entre 1951 et 1971. Voir : WEBER/PROBST 2021, vol. 1, p. 79.
[569] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 188.

> « Denn in allen diesen Feststellungen, die uns so banal vorkommen, drückt sich die Tatsache aus, dass ein Bild an sich etwas Abstraktes ist, aber auch, dass die Unterscheidungen, die wir vornehmen, etwa jene zwischen figürlicher, konkreter und abstrakter Malerei, sinnlos sind. »[570]

Il reprend ainsi son désaccord avec les démarches et les réflexions des artistes concrets zurichois et affirme une nécessité figurative de la peinture.

Ces réflexions menées par association – tant au niveau des idées qu'au niveau sensoriel – sont à nouveau extrêmement personnelles pour Dürrenmatt. En affirmant son individualité, il se positionne comme un écrivain, comme un artiste. L'artiste prend ici la plume de l'écrivain et crée une œuvre littéraire sur la base de l'œuvre du peintre – plastique celle-là. Cette notion d'individualité nécessaire à tout artiste est fondamentale et rappelée dans la plupart des textes sur les arts visuels de Dürrenmatt, tout en étant rarement autant explicitée.

Pour Dürrenmatt, l'art est un moyen de donner une forme contemporaine à l'universel, aux archétypes, une démarche qu'il reconnaît tant chez lui que chez Falk. Il identifie cette recherche chez Falk sous la forme des « Urorte » : l'artiste rechercherait des lieux « […], wo das Elementare sichtbar wird […] »[571]. Dürrenmatt constate ainsi des similitudes entre New York, Londres et l'île de Stromboli, car Falk y a (re)trouvé, sous leurs apparences, des éléments primaires :

> « […] wo die Strassen zu dampfen scheinen, Erinnerungen an Stromboli wecken, die Vulkaninsel, und wenn im Morgengrauen Dunstschichten zwischen den Wolkenkratzern lagern, stellt sich Manhattan als Urlandschaft dar. »[572]

Le temps laisse des vestiges d'éléments originaux, Falk les trouve et les utilise, les fait apparaître ensemble, à sa manière. En reconnaissant cette forme d'universalité dans l'œuvre de Falk, Dürrenmatt parle de ce qu'il entend par « Urbilder » et qu'il explique en 1980 comme comparable aux archétypes de Carl G. Jung, ces formes de représentation qui seraient communes à toute culture[573].

Un autre principe des arts visuels important pour Dürrenmatt, révélé par le texte sur Falk, est l'art comme expérience. Cette dernière est vécue comme un voyage, car l'art

---

[570] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 188.
[571] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 199.
[572] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 199.
[573] Selon l'explication que Dürrenmatt fournit à Peter André Bloch le 19 février 1980. BLOCH 2017, p. 184.

possède le pouvoir de transporter son spectateur ailleurs : dans un autre temps, un autre lieu, dans des souvenirs, dans d'autres images. C'est de cela dont il est aussi question quand Dürrenmatt parle de travail par association. Et l'œuvre de Falk provoque effectivement ce type de transport, ce type d'expérience sur ses sens et ses idées. Dürrenmatt rapporte aussi ce que l'œuvre de Varlin provoque chez Falk : il raconte ce que Falk dit des œuvres d'art qu'il examine en présence de Dürrenmatt :

> « Dann steht [Falk] vor Bildern Varlins, dessen Malerei einen anderen Weg eingeschlagen hat, der die Menschen und Dinge auf ihre Einmaligkeit hin malt. Falk betrachtet die Bilder intensiv, er beobachtet sie. Das Kreative ist für ihn etwas Kostbares, auch das ihm Entgegensetzte. Er ist frei von jedem Neid, auch kritisiert er nicht, er nimmt das Gelungene wahr, entdeckt in Varlin Aspekte, die mir nie aufgegangen sind, Details, die ich nie gesehen habe und die ich erst jetzt bemerke. »[574]

Grâce aux remarques de Falk, Dürrenmatt remarque des éléments de l'image qu'il n'avait auparavant pas identifiés. Le partage de la vision de Falk lui apporte une autre lecture des œuvres de Varlin, lui permettant d'être transporté ailleurs. L'art est dès lors aussi une source de partage ou de confrontation de la diversité de visions du monde. Il s'agit de rencontres et, dans un certain sens, d'actions contre l'isolement. Cette notion d'isolement rappelle l'expérience du minotaure telle que la conçoit Dürrenmatt et qui l'accompagne toutes ces années. Trois ans plus tard, dans la monographie consacrée à son œuvre peint, Dürrenmatt écrit :

> « Zum Labyrinth gehört der 'Minotaurus'. Dieser ist eine Ungestalt, als solche ist er das Bild des Einzelnen, des Vereinzelten. Der Einzelne steht einer Welt gegenüber, die für ihn undurchschaubar ist : Das Labyrinth ist die Welt vom Minotaurus aus gesehen. Die 'Minotaurus'-Blätter zeigen denn auch den Minotaurus ohne die Erfahrung des Andern, des Du. »[575]

Cette lecture du minotaure propose un personnage isolé, enfermé dans son système, qui ne peut apprendre qu'à travers la rencontre de l'autre. Si Dürrenmatt n'évoque pas nommément le minotaure dans le texte sur Falk, il l'écrit dans un de ses agendas cette année-là. En effet, les deux agendas de 1975 de Dürrenmatt contiennent des notes relatives à Hans Falk[576]. La formulation de ces inscriptions laisse à penser qu'il s'agit

---

[574] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 193.
[575] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 212.
[576] ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1975/1 et 1975/2. On y trouve notamment des informations relatives au parcours biographique de Falk dans l'espace « Notizen » après le 28.02.1975, et le 5.03.1975, ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1975/2.

d'aide-mémoire, probablement notées lors des rencontres avec Falk dans l'objectif de rédiger le texte. Et dans un de ces passages justement, Dürrenmatt compare Hans Falk à un minotaure : « […] Falk beobachtet / die Menschen / wie ein Minotau- / rus […] »[577] Dans cette annotation, Dürrenmatt semble penser que Falk a la même vision du monde que celle d'un minotaure. Quelques années plus tard, Dürrenmatt s'associe lui-même à cette figure du minotaure, en affirmant qu'il en est un[578]. Même si cette association est en devenir – minotaure-Falk-Dürrenmatt – on constate cette intuition de Dürrenmatt que, pour sortir du labyrinthe, la présence de l'autre est indispensable. Le partage de points de vue, de visions du monde, permet de sortir du labyrinthe. Et les arts visuels possèdent, dans ce domaine-là, une place, car par la confrontation de visions différentes, ils offrent le partage et la sortie de l'isolement.

Parmi les œuvres que Dürrenmatt a achetées à Hans Falk, plusieurs des grands formats sont des images porteuses d'érotisme. On pense notamment à l'œuvre *A Not Very Specific Situation* (Ill. A 51)[579], qui présente des parties de figures humaines dans des positions évocatrices les unes par rapport aux autres, et dont le titre est lui-même porteur d'ambigüité. C'est spécifiquement cette dimension-là de l'érotisme sur laquelle Dürrenmatt porte toute son attention, car elle correspond à sa vision de l'art, de la peinture : cette dernière doit être polysémique, ambiguë. Dürrenmatt l'explique en ces termes :

> « Falk dagegen deutet mehr an ; was die Bilder darstellen sollen, wird dadurch mehrdeutig, ein Bild etwa wie 'Hypnotic Mirror' könnte eine Orgie oder eine Mordszene wie jene sein, der Sharon Tate und ihre Freunde zum Opfer fielen, usw. Seine Bilder sind wie blitzschnelle Träume, die verschiedene Erlebnisaugenblicke in einen Sekundenbruchteil zusammenziehen. »[580]

Les œuvres de Falk suscitent des associations ambigües. Selon Dürrenmatt, elles s'opposent à des lectures analytiques, ce qui leur garantit, ainsi qu'à leur lecteur-

---

[577] Dans l'espace « Notizen » après le 28.02.1975, ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1975/2.
[578] « Also ich fand das Labyrinth immer als ein Gleichnis von der Welt, in der ich selber drin war. Ich war also nie ausserhalb dieses Labyrinths, sondern ich fand mich ebenfalls eingeschlossen, also ich war dann groteskerweise sozusagen selber der Minotaurus, oder einer der ins Labyrinth gerät. » KERR 2007, disque 1, 28:23-28:45.
[579] Ce tableau est accroché à un des murs de la maison de Dürrenmatt comme on le constate dans le film que Charlotte Kerr tourne sur lui en 1984. Voir KERR 2007, disque 1, 13:00. Il est également reproduit dans la monographie de Falk : BILLETER 1975, p. 139.
[580] *WA* 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk », p. 190. L'œuvre *Hypnotic Mirror* est également reproduite dans l'ouvrage : BILLETER 1975, p. 148.

spectateur, une expression de liberté. Ce dernier est ainsi libre d'identifier une « Orgie » ou une « Mordszene ». C'est la polysémie de l'œuvre, donc son ambiguïté, qui lui permet de choisir, car elle amène la liberté.

C'est essentiellement cette ambigüité qui permet à Dürrenmatt de parler d'une dernière dimension des arts visuels : celle de l'art comme source de création. En effet, la pluralité d'interprétations possibles des œuvres de Falk provoque des associations chez le spectateur et permet à ce dernier de faire les siennes. Ainsi l'œuvre d'art est une source de création pour le visiteur lui-même. L'art de Falk inspire Dürrenmatt. On y trouve notamment des traces des prémisses de la *Balade du minotaure* qu'il écrit quelques années plus tard. Falk lui apporte de nombreuses associations tant sensorielles que cognitives, qui lui permettent d'aller lui-même plus loin. Il s'agit probablement de la raison pour laquelle Dürrenmatt apprécie l'œuvre de cet artiste.

1.3.6 Le tissage progressif du quotidien d'Elsi Giauque (1975)

Un texte de Dürrenmatt dédié à l'artiste textile bernoise Elsi Giauque (1900-1989) est publié par la Galerie Bernard. L'ouvrage est accompagné de riches reproductions d'œuvres de l'artiste textile, ainsi que de nombreuses photographies prises à différentes occasions comme les anniversaires[581]. Ce livre prend ainsi une forme de rétrospective. Sa rédaction remonte néanmoins à quelques années auparavant, car avant d'être un texte, il s'agit d'un discours prononcé par Dürrenmatt à l'occasion de l'anniversaire de Giauque cinq ans auparavant[582].

---

[581] DÜRRENMATT 1980 (1). Il s'agit de la version la plus complète de ce texte. Des fragments ont déjà été publiés en 1977 (*Elsi Giauque*, catalogue d'exposition, Soleure, Museumsfoyer Solothurn, Museum der Stadt Solothurn, 11 mars-24 avril 1977, conservé aux ALS, SLA-FD-FD-B-2 GIA) et 1979 (DÜRRENMATT Friedrich (3), « An Elsi Giauque. Auszug aus einer Rede », in : *Elsi Giauque : 60 ans de recherches dans l'art textile*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 16 juin-26 août 1979, Lausanne : Musée des arts décoratifs, [1979], [s.p.]).

[582] La mention à la fin du texte en témoigne : « Rede von Friedrich Dürrenmatt zum 75. Geburtstag von Elsi Giauque » DÜRRENMATT 1980 (1), [s.p.]. On en trouve par ailleurs la confirmation dans la correspondance qu'André Kamber envoie en 1976 à Dürrenmatt : « Nur vage hat mich Frau Giauque dahin informiert, Sie hätten kürzlich über ihr Schaffen geschrieben in einer Weise, die sie ausserordentlich schätze. Sie tönte an, Sie hätten die Absicht, diesen Text zu überarbeiten. Es sei also möglich, dass für unsere Ausstellung zu Beginn 1977 eventuell Ihr überarbeiteter Text in unsere Dokumentation aufgenommen werden könnte. » Lettre de André Kamber à Dürrenmatt, le 23.04.1976. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1975 bis 1976.

L'origine de ce texte semble être une initiative de Giauque elle-même, comme le laisse entendre une lettre qu'elle adresse à Dürrenmatt en prévision de son 75e anniversaire.

> « Da Ihr Beide irgendwie ein / Stück meiner Heimat seid, ich möchte sagen nicht meiner Geistigen / - den da komm[e] ich nicht mit - / aber der Schöpferischen, Das Denken / + Fühlen + Sehen + Wollen - / ist wohl so sehr parallel – dass ich Euch fragen darf ob / Friedrich mir nicht ein Kränzchen / winden würde für die N.Z.Z. / oder den Tagesanzeiger? - / Seit ich die phantastische / Laudatia [sic] von Friedrich über / Falk bekommen habe, kommt es / mir einfach nicht mehr aus / dem Sinn – So hat noch / nie ein Dichtender Künstler über / ein[en] Malenden geschrieben, es / ist für mich ein Buch fast der Bücher / so toll! / [verso] Ja ich weiss es ist anspruchsvoll von / mir – nur Friedrich kann es / so schön sagen, was zwischen dem / Sein, den Dingen liegt! / Nur ein paar Sätze – denn wisst / es wollte so ein K. Kritiker über / mich schreiben – ich habe es / abgelehnt – so sehr habe ich / an Friedrichs Geist gedacht - / 'auch an sein[en] Körper, an seine Liebe!! / ich lege ein[en] Katalog einer meiner Ausstellung bei – als ganz kleiner / Stützpunkt / Friedrich sei lieb, sei mir nicht / böse – aber Lotti hat mir bei / Eurem letzten Besuch Mut ge [-] / macht, sie sagte Friedrich würde / sicher gerne Etwas über Dich / schreiben!? / Nun komme ich noch mit der Frage[.] / Am 15. Nov. seid Ihr Beide bei - / mir, ich darf Euch als meine Freunde / an meiner Seite haben? »[583]

Elle motive sa demande, expliquant avoir lu le texte que Dürrenmatt a rédigé pour Hans Falk et souhaiter pouvoir également bénéficier de ce privilège ; elle motive sa démarche en évoquant une discussion avec Lotti Geissler Dürrenmatt, cette dernière lui ayant laissé sous-entendre une telle possibilité. L'artiste est donc la commanditaire du texte qui nous occupe.

Artiste textile, Giauque enseigne à la Kunstgewerbeschule de Zurich où elle a elle-même reçu l'enseignement d'artistes appartenant à l'avant-garde, en particulier Sophie Taeuber (1889-1943) et Otto Morach (1887-1973). Elle poursuit l'idée de Sophie Taeuber qui est de réaliser une forme textile sans modèle préparatoire traditionnel afin de permettre un travail plus original et plus relié à la nature des matériaux utilisés :

> « Absolut neu war damals Sophie Taeubers Idee einer textilen Gestaltung ohne Bildvorlage : Ihre textilen Werke waren Eigenerfindungen, die sich aus der materiellen Gesetzmässigkeit

[583] Lettre d'Elsi Giauque à Dürrenmatt, le 26.10.1975. ALS, SLA-FD-B-2 GI. Transcription avec l'aide d'Ulrich Weber et de Régine Bonnefoit.

> entwickeln. Die revolutionäre Erkenntnis 'Das Textile gründet nicht in der Malerei, das Textile hat seine eigene Sprache.' wurde für Elsi Giauque zu einem wichtigen Leitsatz. »[584]

Giauque cherche dès lors à développer une langue propre au textile. Ce langage s'inspire des formes de la nature qui sont transformées en symboles géométriques. Son processus créatif passe par une grande expérimentation qui l'amène à devenir pionnière dans son domaine.

> « Seit Ende der 40er Jahre suchte die Künstlerin mit dem Medium des Fadens nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und experimentierte mit ungewöhnlichen Materialien und Techniken. »[585]

En effet, elle passe d'une pratique traditionnelle au développement d'œuvres dans l'espace, qui sont cinétiques notamment grâce à la transparence obtenue par le tissage.

Giauque est qualifiée de précurseur (« Wegbereiterin ») dans le domaine de l'art textile, car elle est la première à faire reconnaître le tissage comme un art en soi. L'explication de l'acte précurseur est fournie par Annemarie Monteil dans la revue *Werk, Bauen + Wohnen* en 1981, citée par Morel :

> « 1945 geschah etwas Revolutionäres : Elsi Giauque schuf aus Leinenfäden und eingeschobenen Holzkeilchen ein grosses, frei im Raum schwebendes Gebilde mit dem bedeutungsvollen Titel 'Transparenz'. Damit hatte sie die viel später stattfindende, aufsehenerregende Loslösung der Tapisserie von ihrem jahrhundertelang fixierten Platz an der Wand in aller Stille vorweggenommen. »[586]

La période lors de laquelle son art prend cette direction inédite en abandonnant l'art traditionnel de la tapisserie est celle de sa cohabitation avec Dürrenmatt[587].

---

[584] MOREL VON SCHULTHESS Johanna, *Elsi Giauque 1900-1989. Wegbereiterin der textilen Kunst*, Berne : Benteli Verlag, 1997, pp. 96-97.
[585] MOREL VON SCHULTHESS 1997, p. 185.
[586] MONTEIL Annemarie, « Der Faden von Elsi Giauque und die Architektur », in : *Werk, Bauen + Wohnen*, vol. 68, 1981, p. 8, citée dans MOREL VON SCHULTHESS 1997, p. 185.
[587] Ce nouvel élan correspond aussi à la collaboration de Käthi Wenger, une ancienne élève de Giauque : « Ab 1951 Ateliermitarbeit von Käthi Wenger, einer ehemaligen Schülerin Elsis ; neuartige Raumgewebe entstehen. » (MOREL Johanna, « Giauque, Elsi », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK ISEA), version du 17.11.2020, disponible à l'adresse URL : https://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4002024, consulté en ligne le 7.07.2021) Cette dernière, tout comme le théâtre de marionnettes développé par Giauque, sont mentionnés dans le discours de Dürrenmatt.

En 1949, Dürrenmatt et sa famille emménagent dans la maison de Giauque au lieu-dit « Festi » sur les hauts de Gléresse[588]. Avec la naissance d'un deuxième enfant en septembre 1949, la famille s'est agrandie et cherche un lieu d'habitation plus spacieux[589]. Selon Ulrich Weber, la présence des Dürrenmatt est un écho à la communauté d'artistes qui s'était formée dans les années 1930 autour du couple formé par Elsi et Fernand Giauque[590]. Ces derniers s'étant séparés quelques temps auparavant, les Dürrenmatt cohabitent avec Elsi[591].

Durant les deux années de ce voisinage, Giauque enseigne à la Kunstgewerbeschule de Zurich ; elle passe ainsi une partie de la semaine à Zurich pour son enseignement, laissant la maison aux Dürrenmatt[592].

La cohabitation entre la famille Dürrenmatt et Giauque à Gléresse semble avoir été bénéfique aux deux parties :

> « Die Familie Dürrenmatt füllte eine Leerstelle, zumal nach dem Wegzug Fernand Giauques auch Tochter Pia für ihre Ausbildung zur Innenarchitektin weggezogen war und Elsi Giauque selbst wegen ihrer Dozentur an der Zürcher Kunstgewerbeschule meist nur am Wochenende in der Festi war – oft mit ihrem neuen Partner, dem Architekten Hans Finsler. »[593]

La relation entre Dürrenmatt et Giauque est étroite et possède « eine grosse seelische Nähe »[594]. Dans la correspondance conservée aux ALS, on découvre des marques de familiarité et d'affection qui se traduisent notamment par l'emploi de surnoms : « Adel » pour Dürrenmatt et « Usadel » pour Giauque[595]. Cela marque une amitié solide et mutuelle.

---

588 PLANTA 2011, p. 105.
589 RÜEDI 2011, p. 355.
590 « [Dürrenmatt écrit *Der Richter und sein Henker*] im alten Weinbauerngut Festi Ligerz oberhalb des Bielersees, wo er mit seiner Familia als Untermieter der Textilkünstlerin Elsi Giauque hauste – ein Nachhall der Künstlergemeinschaft, die dort in den 1930er-Jahren um das Künstlerpaar Elsi und Fernand Giauque bestanden hatte. ». WEBER 2014, p. 99. Le couple se sépare en 1943. MOREL Johanna, « Giauque, Elsi », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK ISEA), version du 17.11.2020, disponible à l'adresse URL : https://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4002024, consulté en ligne le 7.07.2021.
591 Weber remarque néanmoins que la présence de Fernand Giauque laisse des traces dans le quotidien de Dürrenmatt par une chaise longue dessinée par ce dernier. « Fernand Giauque war Maler, Innenarchitekt und Möbeldesigner – seine eleganten Stahlrohrliegestühle standen bis zu Dürrenmatts Tod auf dessen Neuenburger Terrasse. » WEBER 2020, p. 133.
592 Elle y enseigne entre 1944 et 1966. MOREL VON SCHULTHESS 1997, p. 39.
593 WEBER 2020, p. 133.
594 WEBER 2020, p. 134.
595 Voir : carte postale d'Elsi Giauque à Dürrenmatt [1983] (ALS, SLA-FD-B-2 GIA) ; lettre d'Elsi Giauque à Dürrenmatt, le 26.10.1975 (ALS, SLA- FD-B-2 GIA).

Après le départ de la famille Dürrenmatt pour Neuchâtel qui a lieu entre la fin de l'année 1951 et le début de 1952[596], Dürrenmatt semble avoir conservé des liens Elsi Giauque ; la rédaction de son discours pour les 75 ans de l'artiste en est une des marques. Certes, l'agenda ne garde que partiellement les traces de leurs contacts. Son nom apparaît dans les agendas des années 1950, puis disparaît complètement dès 1957 ; il réapparaît en 1975 seulement, pour être ensuite mentionné de manière répétée, l'artiste appartenant aux invités de la fête d'anniversaire de Dürrenmatt[597]. Cependant, malgré l'absence du nom de Giauque dans les agendas, d'autres sources manifestent la poursuite des liens d'amitié : Dürrenmatt aurait été présent aux anniversaires de Giauque en 1965 et 1970, comme en témoignent des photographies publiées dans le livre de 1980[598] ; la conservation aux ALS de nombreuses cartes d'invitation aux anniversaires d'Elsi Giauque va également dans ce sens ; en 1987, alors que Giauque reçoit un prix, elle demande à Dürrenmatt de l'accompagner à la cérémonie[599]. Une autre preuve de la poursuite des contacts existe en 1984, lorsque Dürrenmatt amène Charlotte Kerr à la Festi pour les besoins du film que cette dernière tourne sur Dürrenmatt. Dans ce documentaire intitulé *Portrait eines Planeten*, Kerr filme Dürrenmatt dans la pièce où sont accrochées de nombreuses œuvres de l'artiste textile ; ainsi, ces dernières dialoguent avec le récit *Midas* que Dürrenmatt raconte devant la caméra. Les œuvres de l'artiste, suspendues au plafond et évoluant jusqu'au sol, forment une salle pleine de réalisations partiellement transparentes en trois dimensions. Dans ce décor de fils jaunes et scintillants, Dürrenmatt narre le mythe de Midas, personnage qui transforme en or tout ce qu'il touche ; Kerr le filme alors qu'il passe à travers les œuvres de Giauque qui pendent autour de lui et qu'il met ainsi en mouvement. C'est comme s'il évoluait à l'intérieur d'une grande installation artistique. Le mouvement permet dès lors de créer constamment de nouvelles formes, de nouveaux points de vue à cet art cinétique[600]. Même si l'on ne peut en attester la

[596] WEBER 2020, p. 154.
[597] Parmi les invités de Dürrenmatt, on trouve régulièrement Hans Liechti, le directeur de la clinique de Préfargier et ami Otto Riggenbach, son fils Peter ou encore Stirnimann. La mention d'Elsi Giauque apparaît dans les agendas suivants : 1950, 1953, 1956, 1974, 1975, 1976, 1977, 1979, 1985.
[598] LIECHTI Hans (éd.), Elsi Giauque, Texte von Erika Billeter, Friedrich Dürrenmatt, Hans Fischli, Elsi Giauque [et al.], Neuchâtel : Edition Galerie Bernard, s.d. [1980].
[599] Voir : lettre de Dr. A. Gilgen à Elsi Giauque, le 6.10.1987. ALS, SLA-FD-B-2 GIA. Rien dans l'agenda ne permet de savoir si Dürrenmatt a répondu positivement à sa requête.
[600] KERR 2007, disque 2, 1:20:10-1:20:44.

régularité, les liens entre Dürrenmatt et Giauque ont donc été poursuivis après le départ de la famille de la Festi.

Giauque semble admirer Dürrenmatt. Charlotte Kerr relate d'ailleurs que Giauque l'avait reprise oralement, en 1984, dans sa manière de nommer Dürrenmatt : « [Giauque est une] grosse Bewunderin von Fritz : 'Das ist kein Fritz, das ist ein Friederich', korrigiert sie mich, im Sandrock-Ton. »[601] Une autre marque d'admiration de Giauque prend la forme d'une œuvre de l'artiste intitulée *Théâtre – hommage à Dürrenmatt* (Ill. A 52). L'œuvre offre deux plans : le premier est fait de longs fils tendus parallèlement laissant voir en transparence le second sur lequel se dessine un losange. Les fils du premier plan sont séparés en cinq blocs, dont trois sont resserrés au milieu ; ainsi ces derniers rappellent la forme des rideaux de théâtre[602]. Dans un autre catalogue, les fils du premier plan sont au contraire verticaux et parallèles[603] ; cette œuvre semble donc être conçue pour avoir deux plans et être transformable.

Non seulement admiratrice, il semble que Giauque ait aussi joué un rôle dans la sauvegarde d'un manuscrit de Dürrenmatt. Un témoignage dans la correspondance ainsi que l'existence de feuillets du manuscrit *Turmbau* permettent de supposer qu'elle aurait préservé de la destruction une version de cette œuvre, alors que Dürrenmatt revendique dans ses *Stoffe* avoir tout détruit : « Lieber Friedrich im Eiltempo / send ich Dir die gewünschten / Werke von Dir, die in meinem Besitze sind! [...] Die losen Blätter die ich vor / dem bösen Ofen retten konnte ! »[604] Dans la même idée, Giauque aurait conservé des dessins de Dürrenmatt que ce dernier lui aurait réclamés en 1970, comme en témoigne une lettre dans laquelle Giauque dresse une liste[605].

En débutant son discours par la mention du lien personnel qui le lie à Giauque, Dürrenmatt légitime sa prise de parole en s'affirmant non pas comme écrivain ou connaisseur d'art, mais d'abord comme ami. L'évocation de nombreuses anecdotes de leur passé commun, dont une accumulation se trouve à la fin du texte, rappelle leur amitié forgée grâce à la générosité de Giauque et le temps partagé durant les deux années passées à la Festi. Selon lui, la seule manière d'envisager parler d'elle prend

---

601 KERR DÜRRENMATT 1992, p. 77.
602 *Elsi Giauque. 60 ans de recherches dans l'art textile*, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 16 juin-26 août 1979, Lausanne : Musée des arts décoratifs, 1979, [s.p.].
603 LIECHTI 1980, [s.p.].
604 Lettre d'Elsi Giauque à Dürrenmatt, le 30.12.1970. ALS, SLA-FD-B-2 GIA.
605 Voir lettre d'Elsi Giauque à Dürrenmatt, le 30.12.1970. ALS, SLA-FD-B-2 GIA.

la forme d'une déclaration d'amour, rendant le ton de Dürrenmatt certes humoristique – les marques d'affection ne semblent marquer aucune ambiguïté d'un autre type de lien – mais aussi inhabituellement chaleureux :

> « […] ist es mir ganz und gar unmöglich, von Dir in irgendeiner Weise objektiv zu reden, etwa den Versuch zu unternehmen, Dein künstlerisches Werk zu beschreiben und zu werten, es sei denn, ich vermöchte Dein Arbeiten von Deiner Person und Deine Person von der meinen zu trennen und von dem, was mit meiner Person zusammenhängt : Gerade dazu bin ich nicht imstande, Objektivität wäre in meinem Fall Undankbarkeit, mehr noch, ein Akt des rohen Banausentums, ziemt sich doch Dir gegenüber nur jene Subjektivität, die jede echte Liebeserklärung ausmacht. »[606]

Le recours à de nombreux chiasmes pour évoquer le lien qui l'unit à Giauque souligne son attachement à l'artiste textile[607].

Que dit Dürrenmatt sur l'art de Giauque ? Il reprend la caractéristique de la transparence de son œuvre en la désignant d'ailleurs comme l'élément qui fait la reconnaissance de l'artiste : « [les créations transparentes] die Dich berühmt gemacht haben […] »[608]. Cette particularité de son œuvre a été développée après le départ de Dürrenmatt. Cependant, ce dernier devait se rendre compte que les recherches de l'artiste textile se dirigeaient dans une direction très différente de la Tenture de l'Apocalypse qu'il avait vue à Bâle ces années-là justement et dont nous avons parlé au début de ce chapitre. Ces dernières offrent un décor naturellement figuratif et une narration qui, joints au texte biblique, forment probablement l'objet d'intérêt de Dürrenmatt. Ces tapisseries du Moyen Âge sont très éloignées des motifs géométriques et des œuvres cinétiques de Giauque, de son caractère innovant, et des terrains d'exploration de l'artiste.

Le sujet principal du discours de Dürrenmatt réside dans le thème du temps. En effet, l'anniversaire étant la raison d'être du discours, Dürrenmatt développe l'idée tout au long de son texte. On peut être surpris de la place que prend ce sujet, pour lequel nous proposons deux hypothèses. Tout d'abord, rappelons la nature de ce texte : c'est un discours. À ce sujet, il a été dit de manière générale :

---

[606] DÜRRENMATT 1980 (1), [s.p.].
[607] Dürrenmatt recourt à la même forme littéraire dans son texte sur le critique d'art Manuel Gasser dont nous parlons plus loin.
[608] DÜRRENMATT 1980 (1), [s.p.].

> « Dürrenmatt est un piètre orateur en ce sens qu'il a un débit monotone et ne lève guère la tête de son tapuscrit aux corrections manuscrites. En revanche, chacun de ses discours, de 1955 à 1990, est un feu d'artifice rhétorique. Il jongle entre les images inattendues (il se compare à un escargot qui prend son élan pour sauter) et les raisonnements artistiques, politiques, philosophiques ou scientifiques les plus sérieux. Il sait mener l'auditoire par le bout du nez en lui faisant faire un immense détour jusqu'à ce que – le temps de parole étant déjà presque épuisé – il arrive à résumer son propos avec la métaphore du début dont on se demandait quelle relation elle avait avec le sujet. Un mélange de sérieux et d'humour orchestré avec maestria. »[609]

Si l'on adhère à cet avis, peu importe ce qui se déroule dans un discours, Dürrenmatt conduit son auditoire de manière assurée.

Ensuite, interrogeons la méthode de Dürrenmatt qui est de compter en « Elsi Giauque » : en effet, il utilise l'âge de l'artiste – 75 ans – comme unité de mesure symbolique pour remonter dans le temps. Cela offre l'image d'une succession de Giauque, qui rappelle la forme du carton d'invitation. Ce dernier reproduit une pellicule de film, sur les négatifs de laquelle le portrait photographique de Giauque se succède. Sur le carton est inscrit « 75 mal Elsi Giauque », qui souligne la succession des images[610]. Cette image fait dès lors écho à l'unité choisie par Dürrenmatt pour parler du temps qui se succède. L'unité de temps « Elsi Giauque » lui permet de revenir progressivement dans le passé, remontant jusqu'à l'âge de pierre, une distance temporelle qu'il associe à l'endroit où elle vit et qu'il considère comme un lieu inaltéré par le temps :

> « Und wirklich, an manchen Spätherbsttagen, wenn sich gleich unter der Festi oder wenige Meter über ihr ein Nebelmeer über das Mitteland hinlagerte, und wenn ich […] die Drahtseilbahn entlang hochsteigend nach Prêles über das Nebelmeer nach den Alpen hinüberblickte und die ungeheure Weite zu meinen Füssen wie ein unermesslicher Eiszeitgletscher war […] dachte ich, dass es so zu jener Zeit ausgesehen haben müsse,

[609] WALLISER-KLUNGE 2021, p. 38.
[610] Voir invitation de Elsi Giauque à son 75e anniversaire pour le 15.11.1975. ALS, SLA-D-B-2 GIA.

> hundert Elsis vor Dir als Zeiteinheit genommen, in der Jungsteinzeit eben, in die ich mich plötzlich entrückt sah […]. »[611]

Associer le lieu à une époque très ancienne (Jungsteinzeit), c'est associer l'artiste à des temps où tout se faisait à la main. Dürrenmatt inscrit ainsi la pratique du tissage dans une pratique ancestrale :

> « In den transparenten Schöpfungen, die Dich berühmt gemacht haben, in diesen Geweben, Gespinsten besser, in all diesen variablen Elementen, aber auch in Deinen Boden- und Wandteppichen, erscheinen nicht zufällig die ersten Formen, auf die die Menschen gekommen sind, als sie zu weben und zu knüpfen begannen: so sehr Deine Kunst in die Zukunft weist, so sehr kehrt sie auch wieder zum Ursprung der Kunst zurück, nicht jeder Kunst, sind doch die expressionistischen Zeichnungen in den Höhlen der Steinzeit kultisch, sie bannten die Tiere auf den Fels, die der Mann jagte und vor denen er sich fürchtete. »[612]

Avec l'évocation de la pratique traditionnelle de l'art de tisser, Dürrenmatt rappelle l'aspect artisanal premier de l'art de Giauque. Mais il place aussi le travail de l'artiste en direction du futur, lui reconnaissant ainsi une forme d'intemporalité. Parallèlement, il évoque l'aspect abstrait développé dans les œuvres d'art. Nous avons vu la préférence de Dürrenmatt pour le figuratif une dizaine d'années auparavant à travers Kokoschka et Varlin, deux grands artistes figuratifs du 20e siècle. Le représentant de l'art concret, Max Bill, fait d'ailleurs partie des invités pour les 75 ans de Giauque et écoute le discours de Dürrenmatt. Bill a en effet collaboré de nombreuses années avec Giauque[613]. Comme pour Dürrenmatt, cette dernière réalise d'ailleurs une œuvre intitulée *Hommage à Max Bill* (Ill. A 53). Mais le travail de l'artiste textile ne repose pas sur le principe de l'art concret. Selon la définition de Max Bill, l'art concret n'est pas une représentation de quelque chose, ne présente pas d'abstraction dans le sens où l'on prend une forme vue dans la nature et on la retravaille de manière symbolique[614]. Au contraire, Giauque développe exactement ce genre de processus. Elle puise les formes de la nature – qu'elle observe dans son jardin par exemple – les reproduit en les transformant dans son atelier :

---

[611] DÜRRENMATT 1980 (1), [s.p.].
[612] DÜRRENMATT 1980 (1), [s.p.].
[613] Leur longue amitié et leur collaboration débute au début des années 1930 déjà et se poursuit durant toute leur vie. MOREL VON SCHULTHESS 1997, pp. 136-139.
[614] MOREL VON SCHULTHESS 1997, p. 139.

> « Elsi Giauques Darstellung ist also nicht als konkret, sondern als abstrakt zu bezeichnen, denn sie lehnt sich in abstrahierter Form an Naturerscheinungen an und stellt keine rein geistige neue Realität dar. »[615]

Dürrenmatt semble faire ici une licence dans son appréhension de l'art abstrait, probablement parce que la démarche de Giauque se distingue du discours de Max Bill.

Du combat de Giauque pour la reconnaissance de l'art textile, Dürrenmatt ne parle pas[616]. Mais il développe le processus créatif de l'artiste, l'inscrivant dans le travail quotidien.

> « So hast Du mir denn vor allem beigebracht, wie man den Alltag besteht : Weben ist ein solches Bestehen, denn ein Gewebe ist ja nicht nur gewobene Wolle, sondern auch gewobene Zeit, gewobener Alltag, der sinnvoll wird, weil dieses Weben ja nicht sinnlos, mechanisch vor sich geht, wie es oft scheint, sondern nach einem Plan, nach einem Muster. Das gleiche gilt vom Teppichknüpfen, aber auch vom Schreiben eines Romans oder eines Theaterstücks: Auch das Schreiben setzt einen Plan voraus, nicht im Sinne eines Entwurfs, den man machen kann oder nicht – ich habe nie einen gemacht – , aber als geistige Idee, als inneres Vorbild, das in der mühsamen Arbeit des schriftstellerischen Alltags sich langsam herausschält. »[617]

L'image de l'artiste que Dürrenmatt décrit ici est opposée à celle du personnage, inspiré par la muse, qui crée rapidement et sans effort. Au contraire, l'artiste Giauque, comme le dramaturge Dürrenmatt, recourent à un travail de longue haleine, une construction progressive. En mentionnant sa propre pratique de l'écriture, Dürrenmatt compare métaphoriquement le processus de création de Giauque à celui du temps : le tissage se fait au niveau des fils textiles, symboliquement révélateur du temps nécessaire au tissage des relations humaines. Ces deux sortes de tissage s'inscrivent dans un travail progressif et dépendent du quotidien. Malgré l'aspect répétitif, Dürrenmatt refuse de le concevoir comme un acte mécanique, préférant l'inscrire dans la réalisation régulière de la représentation intérieure (l'idée) que se fait l'artiste. Ce processus créatif est fondamental pour Dürrenmatt : sa création dépend du travail quotidien, dont la répétition lui permet une progression lente mais profonde. Cette importance du quotidien dans le travail perdure chez Dürrenmatt jusqu'à la fin de sa vie, comme sa seconde femme la thématise :

---

[615] MOREL VON SCHULTHESS 1997, p. 139.
[616] MOREL VON SCHULTHESS 1997, p. 148.
[617] DÜRRENMATT 1980 (1), [s.p.].

> « Fritz liebt die Tage zwischen dem 24. Dezember und dem 6. Januar. Es sind die einzigen Tage im Jahr, an denen er nicht arbeitet. Erst mit seinem Geburtstag am 5. Januar erwacht die Welt wieder für ihn zum Alltag. Alltag ist Arbeit. »[618]

Ce texte est prononcé pour une amie proche. Dürrenmatt rend hommage à l'artiste pionnière en acceptant de valoriser son art abstrait. Plus que ses œuvres, il valorise son processus créatif qu'il considère comme un travail, en en soulignant la similitude avec le sien. Cette pratique de l'art dans le quotidien, Dürrenmatt l'a apprise chez Giauque et elle l'accompagne toute sa vie.

1.3.7 Les images pour rêver d'Eric Fischer (1977)

« discret », « personnage énigmatique »[619], « […] un être sensible et sincère […] »[620] ayant « […] beaucoup de sensibilité, de cœur : des valeurs précieuses ! »[621], sont les termes avec lesquels des sources non publiées évoquent Eric Fischer (*1939). Cet artiste pour lequel Dürrenmatt rédige une courte préface[622] en janvier et février 1977[623] reste peu connu. Cette année-là, un article du quotidien *24 heures* dit que Dürrenmatt « […] présente aujourd'hui la première exposition de Fischer à Neuchâtel […]. »[624]. L'écrivain internationalement reconnu est donc amené à introduire un artiste inconnu. En effet, à l'exception d'articles publiés dans la presse, la littérature secondaire sur Fischer reste difficile à trouver encore aujourd'hui. Le texte que lui consacre Dürrenmatt dans le cadre de l'exposition monographique « Eric Fischer » à la Galerie Ditesheim de Neuchâtel du 26 février au 27 mars 1977 est donc une exception[625].

---

[618] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 115.
[619] E-mail de Pierre A. Lachat à Myriam Minder, 15.04.2022 (document non publié).
[620] Lettre d'André Kuenzi à Dürrenmatt, le 07.03.1977. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1977 (K).
[621] Lettre d'André Kuenzi à Dürrenmatt, le 21.03.1977. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1977 (K).
[622] DÜRRENMATT Friedrich, « [Eric Fischer] », in : *Eric Fischer*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Galerie Ditesheim, 26 février-27 mars 1977, Neuchâtel : Galerie Ditesheim, [1977], [s.p.]. Texte court publié en allemand et français, il accompagne la reproduction de quatre œuvres de Fischer, offrant la seule rédaction de cette petite publication qui n'est pas un catalogue à proprement parler : il s'agit certes d'une publication éditée à l'occasion de l'exposition et qui concerne l'exposition, cependant, il n'y a pas de liste des œuvres.
[623] Le 26.01.1977, il indique rédiger la préface de Fischer qu'il mentionne aussi le 25.02.1977. Il inscrit la date du vernissage à la Galerie Ditesheim le 26 février 1977. ALS, SLA-FD-FD-C-I-Agenden 1977.
[624] [KUENZI André], « Eric Fischer vu par Dürrenmatt », in : *24 heures. Le grand quotidien suisse*, 7.03.1977, page inconnue (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[625] C'est d'ailleurs la seule référence bibliographique à laquelle renvoie actuellement le Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIK-ISEA), disponible à l'adresse URL : https://slsp-rzh.primo.exlibrisgroup.com/discovery/fulldisplay?docid=alma990048670460205526&context=L&vid=41SLSP_RZH:SIK_ISEA_TP2&lang=de&search_scope=MyLibrary_SIKISEA&adaptor=Local%20Searc

Outre le peu de renseignements trouvés sur Fischer, il en existe aussi peu sur le lien entre le peintre et Dürrenmatt. Les citations transcrites en début de paragraphe proviennent de témoins les ayant connus les deux, mais elles sont rares. En effet, Fischer n'a laissé que peu de traces de son lien à Dürrenmatt. Absent de l'édition de référence des textes de Dürrenmatt[626], il n'est pas non plus mentionné dans les différentes biographies de l'écrivain[627]. Pour identifier le contexte dans lequel ce texte est rédigé, nous devons nous baser sur le texte lui-même, les articles de presse et des témoignages.

« Ich lernte ihn vor etwa einem Jahr kennen. »[628] Dans son texte, Dürrenmatt mentionne avoir fait la connaissance de Fischer une année avant la rédaction. Comme le confirme son agenda, une rencontre entre les deux hommes s'est déroulée au restaurant du Rocher le 23 février 1976[629]. Dürrenmatt a donc probablement fait sa connaissance par l'entremise de Hans Liechti, comme le suppose aussi un témoin :

> « […] Eric Fischer n'habitait pas bien loin [du restaurant du rocher] […] c'est peut-être même Liechti qui s'est intéressé le premier à ce jeune (à l'époque) peintre neuchâtelois germanophone et qui l'a présenté à Dürrenmatt… »[630]

Cette hypothèse est étayée par André Kuenzi, journaliste travaillant pour le quotidien romand *24 heures*. Écrivant des articles tant sur Dürrenmatt que Fischer, il évoque, dans sa correspondance avec Dürrenmatt, le restaurant du Rocher comme lieu de rencontre[631]. Citant le vernissage de Fischer à la Galerie Ditesheim, André Kuenzi parle avec enthousiasme des rapports d'amitiés des quatre hommes, Fischer, Dürrenmatt, Liechti et Kuenzi[632].

L'inventaire de l'œuvre peint de Dürrenmatt conserve deux dessins portant conjointement les signatures de Dürrenmatt et de Fischer (Ill. D 61 et Ill. D 62) qui ont

---

h%20Engine&tab=MyLibrary_SIKISEA&query=any,contains,(DE-588)1089400799&offset=0 , consulté en ligne le 26.04.2022. Remarquons encore que cette petite publication n'a pas non plus été conservée dans la propre bibliothèque de Dürrenmatt.

[626] On ne trouve aucune mention de son nom dans les éditions complètes. Voir PLANTA 1998.

[627] RÜEDI 2011, WEBER 2020.

[628] DÜRRENMATT 1977, [s.p.].

[629] ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1976/1.

[630] E-mail de Pierre A. Lachat à Myriam Minder, 15.04.2022 (document non publié).

[631] Lettre d'André Kuenzi à Dürrenmatt, le 21.03.1977. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1977 (K). Lettre d'André Kuenzi à Dürrenmatt, le 24.06.1977. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1977 (K). Lettre d'André Kuenzi à Dürrenmatt, le 26.01.1978. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1978 (K-M). Lettre d'André Kuenzi à Dürrenmatt, le 11.02.1982. ALS, SLA-FD-B-2-1982 (K).

[632] Lettre d'André Kuenzi à Dürrenmatt, le 7.03.1977. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1977 (K).

été faits chez Liechti. Il s'agit de deux portraits, des têtes de face, portant les titres *Porträtskizze Eric Fischer*. Si on les compare aux autres dessins qui portent aussi des titres similaires (Ill. D 63, Ill. D 64 et Ill. D 65), on remarque cependant un trait différent. En effet, outre la manière de dessiner, l'arête du nez est représentée avec un trait continu sur les deux portraits avec les signatures conjointes. Et si on compare cette manière de dessiner le nez des deux personnages reproduits dans le catalogue de l'exposition de Fischer (Ill. A 54 et Ill. A 55), on retrouve la même manière de le styliser. On peut dès lors se demander si ces dessins sont de la main de Fischer ou de celle de Dürrenmatt. Le cas échéant, cela serait un exemple assez inédit où Dürrenmatt met sa signature sur l'œuvre d'un autre artiste. On peut aussi supposer qu'ils ont contribué ensemble à la réalisation de ces dessins.

Avant de voir comment Dürrenmatt s'approprie le sujet dans le texte qu'il rédige sur Fischer, il est utile de s'intéresser à l'artiste lui-même. Les archives de la presse neuchâteloise nous apprennent qu'il est un des lauréats d'une bourse de peintre décernée par la commission fédérale des beaux-arts en 1970[633]. Ayant travaillé une année au Canada avec des artistes peintres[634], Fischer expose déjà à la Galerie Ditesheim en 1973, dans le cadre d'une exposition collective de douze artistes montrant une vingtaine d'estampes du 20e siècle. Celle de Fischer est décrite comme « non figurative »[635]. Dans une autre exposition collective à Neuchâtel en 1985, qui semble présenter essentiellement des artistes non figuratifs[636], un des lavis de Fischer est associé cette fois à l'onirisme ; il est qualifié « […] d'un onirisme habité surgi directement de l'intuition […] »[637]. La dernière exposition à laquelle Fischer participe

---

633 [s. n.], « Bourse fédérale des Beaux-arts en 1970 », in : *L'Express*, 21.02.1970, p. 2, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

634 A.-L. G., « Bientôt 'Artario 72' au Junior College », in : *L'Express*, 27.10.1972, p. 43, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

635 P. L. B., « Estampes du XXe siècle à la Galerie Ditesheim », in : *L'Express*, 5.09.1973, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

636 a.o., « Galerie du Faubourg, 'Accrochage 85', la qualité », in : *L'Impartial*, 4.06.1985, p. 19, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

637 Ch. G., « Accrochage brillant au Faubourg. Valeurs sûres et épices », in : *L'Express*, 14.06.1985, p. 2, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022. En 1987, il fait à nouveau partie d'une exposition collective dans la même galerie. a.r., « Neuf artistes pour 'Cinq ans de galerie'. Un cri dans le silence méditatif », in : *L'Express*, 12.09.1987, p. 20, disponible à l'adresse URL :

dans la région est à nouveau monographique, mais avec des œuvres différentes : figuratives et en trois dimensions[638], elles sont distinctes des lavis à l'encre de Chine commentés par Dürrenmatt onze ans plus tôt[639].

La technique du lavis fait probablement partie des éléments appréciés tant par Fischer que par Dürrenmatt. Ce dernier commence d'ailleurs son texte par souligner ce qui le lie à Fischer : « [Eric Fischer] ist Aargauer, aber kann, im Gegensatz zu mir, Französisch. »[640] Il initie des rapprochements et des similitudes entre leurs deux personnes – le fait qu'ils habitent les deux à Neuchâtel, qu'ils soient les deux de langue maternelle germanophone dans un contexte francophone – et leurs intérêts communs en matière d'arts visuels : « Seitdem sitzen wir oft beieinander, im 'Rocher', lachen zusammen, diskutieren über Malerei und mögen beide die gleichen Maler nicht. »[641]

Le journaliste André Kuenzi écrit que ce qui « séduit » Dürrenmatt sont les éléments figuratifs d'Eric Fischer qui rappellent « des prisons »[642]. En effet, Dürrenmatt acquiert deux ans plus tôt plusieurs gravures des *Carceri* de Piranèse chez Ditesheim[643]. Outre une prédilection pour la technique des lavis que Dürrenmatt pratique aussi, les sujets traités par Fischer pourraient aussi expliquer l'intérêt de Dürrenmatt pour cet artiste. Une partie des titres des œuvres de Fischer qui sont évoqués dans la presse font étrangement écho à ceux de Dürrenmatt : le titre « Le psychiatre soucieux » de Fischer rappelle celui de Dürrenmatt formulai ainsi: *Porträt eines Psychiaters (Dr. Otto Riggenbach)* (Ill. D 66), « L'astronome » de Fischer fait écho à la gouache *Die*

---

http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

[638] C. Ry, « Eric Fischer : amuser Gulliver », in : *L'Impartial*, 19.03.1988, p. 24, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

[639] Pour parler des œuvres, un article de presse parle alors de colère, de subversion et de provocation, mécanismes qui n'auraient probablement pas déplu à Dürrenmatt : « Il met en scène, à sa manière, les minuscules personnages destinés à animer les maquettes de train. Ainsi, il intitule 'Maternité' un monticule de soldats morts. Autour, les femmes continuent à porter la vie. » L.A., « Eric Fischer, le prophète de l'absurde. L'œil en vrille », in : *L'Express*, 24.03.1988, p. 31, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

[640] DÜRRENMATT 1977, [s.p.].

[641] DÜRRENMATT 1977, [s.p.].

[642] [André Kuenzi], « Eric Fischer vu par Dürrenmatt », in : *24 heures. Le grand quotidien suisse*, 7.03.1977, page inconnue (tiré de SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

[643] ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1975/2, 21.02.1975.

Astronomen (Ill. D 67) de Dürrenmatt, « L'ange au masque rose »[644] évoque le thème de l'ange, un motif récurrent chez Dürrenmatt[645]. L'attrait du grotesque que Dürrenmatt souligne semble également être un point commun entre les deux artistes : « Ferner ist eine Neigung zum Grotesken nicht zu übersehen, die [Eric Fischer] aber meistens unterdrückt. »[646]

Sujets, technique et pointes de grotesque sont donc autant d'éléments présents chez Fischer qui conviennent à Dürrenmatt. Ce dernier explicite ensuite avoir cherché à situer Fischer par rapport à d'autres artistes. Pour cela, il évoque Paul Klee tout en remettant la démarche en question, s'attachant ainsi à souligner l'individualité d'Eric Fischer :

> « Er verehrte Paul Klee […] und begann, wie Eric Fischer zu malen. Darum ist es sehr schwer zu beschreiben, wie Eric Fischer malt, weil ich keinen zweiten kenne, der so wie er malt. Ich unterlasse es nach verschiedenen Versuchen lieber. Alle Vergleiche hinken. Alle Theorien stimmen nicht. »[647]

Si ce dernier choisit Paul Klee comme unique référence de Fischer[648], c'est aussi parce que cette figure artistique des avant-gardes appartient aux peintres appréciés par les deux hommes[649]. Outre les figures énigmatiques de Klee qui entrent en écho avec celles de Fischer, Dürrenmatt souligne la présence de titres dans les œuvres elles-mêmes comme pratique similaire. En effet, Klee inscrit des titres au bas de ses dessins et Eric Fischer agit de manière analogue, comme on peut le constater avec les reproductions d'œuvres dans le petit catalogue d'exposition. Lorsque Dürrenmatt

---

644 Les titres sont énumérés dans cet article de presse : P. L. B., « Exposition Eric Fischer à la Galerie Ditesheim », in : *L'Express*, 3.03.1977, p. 3. Article consulté en ligne sur le site des Archives historiques, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/Olive/APA/SwissSNP_Fr/default.aspx#panel=home, consulté le 17.07.2017.

645 BÜHLER/MINDER 2014, pp. 23-24. Ici, les œuvres de Dürrenmatt sont antérieures à celles de Fischer et probablement à la rencontre avec Fischer. L'inspiration pourrait donc être inversée.

646 DÜRRENMATT 1977, [s.p.].

647 DÜRRENMATT 1977, [s.p.].

648 Dans son texte, Dürrenmatt s'attache exclusivement à Paul Klee, contrairement à André Kuenzi qui cite Dubuffet dans son article de presse « […] qui transparaît à travers une série de 'Têtes' et deux ou trois lavis. » ([KUENZI André], « Eric Fischer vu par Dürrenmatt », in : *24 heures. Le grand quotidien suisse*, 7.03.1977, [page inconnue]. (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt.)

649 Dürrenmatt montre de l'intérêt pour Paul Klee : « Ich habe Klee gern, [...]. An Klee liebe ich besonders das Spielerische. » (DÜRRENMATT/BLOCH 1996, pp. 312-313). Dürrenmatt possède d'ailleurs cinq ouvrages sur ce peintre dans sa bibliothèque (SLA-FD-D-01-WZ-R-06/64, SLA-FD-D-01-WZ-C-02/02, SLA-FD-D-01-HB-C-05/38, SLA-FD-D-01-WZ-A-06/40 et SLA-FD-D-01-WZ-A-06/16). Voir aussi le lien entre une œuvre de Klee et celle de Dürrenmatt dans : BONNEFOIT/MINDER 2020, pp. 227-228.

informe que Fischer abandonne cette pratique, c'est pour en proposer une interprétation :

> « Gab [Eric Fischer] zuerst seinen Bildern Namen, oft ganze Romantitel – leuchtende Balken unter seinen Aquarellen –, so lässt er es jetzt bleiben. Er traut sich und dem Beschauer mehr zu. »[650]

Renoncer à ces éléments descriptifs ou linguistiques implique une plus grande liberté pour le spectateur. En effet, ce dernier est alors moins dirigé. Certes, comme l'indique Dürrenmatt, cela offre au spectateur la possibilité – ou le risque – de s'écarter de l'intention de l'artiste. Mais cette liberté d'interprétation est nécessaire selon Dürrenmatt, comme il l'explique trois ans plus tard :

> « Dazu kommt, und das möchte ich betonen, die Möglichkeit des Zuschauers oder Lesers, ein Bild auf seine Art, also anders zu verstehen. Das ist sein Recht, das Recht des andern, des Partners. »[651]

Ce principe de la liberté d'interprétation est aussi présent dans le texte que Dürrenmatt rédige deux ans auparavant sur Hans Falk. Dans l'œuvre de ce dernier, il voit une invitation créatrice issue de l'ambiguïté. Cela fait écho, selon nous, à ce qu'il valorise chez Fischer. Dürrenmatt relève que, en diminuant la direction de lecture, l'artiste accorde au spectateur sa liberté de compréhension et d'interprétation. Cette liberté est nécessaire pour rêver, une démarche que conseille Dürrenmatt dans sa dernière phrase du texte sur Fischer : « Doch seien alle [toutes ses œuvres] empfohlen, sie sind mehr als Bilder, sie sind Bilder zum Weiterträumen. »[652] L'invitation au rêve, c'est proposer au spectateur de se laisser aller à des associations d'idées, une pratique qu'il valorise. Les arts visuels ici sont à nouveau proposés comme une expérience à vivre.

1.3.8 Affirmer sa vision des arts visuels, *Dramaturgie der Vorstellungskraft* (1978-1991)

La rédaction du texte intitulé *Dramaturgie der Vorstellungskraft* commence en 1978 et s'inscrit dans le projet des *Stoffe*[653]. Une partie intitulée *Die Kunst als Mittel der*

---

[650] DÜRRENMATT 1977, [s.p.].
[651] Dürrenmatt, cité dans BLOCH 2017, p. 190.
[652] DÜRRENMATT 1977, [s.p.].
[653] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », pp. 91-109.

Vorstellungskraft est publiée avec l'accord de l'auteur pour la première fois sous forme de fragment en 1991[654]. Le texte auquel nous nous référons est la version publiée dans les éditions complètes de 1998. Plus longue, cette dernière nous permet, malgré l'aspect complexe du texte, de dégager deux grands thèmes que nous estimons importants dans la vision des arts visuels de Dürrenmatt : l'œuvre d'art dite « dramaturgique » et la préférence pour un art figuratif. Ces deux thèmes sont abordés la même année dans un autre texte intitulé *Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen.* Ce second texte concerne directement la posture de Dürrenmatt vis-à-vis de son propre œuvre. Comme le traitement de ces deux thèmes se recoupent, cela souligne leur importance aux yeux de l'artiste, car il ne théorise pas uniquement les arts visuels de manière générale, mais considère également sa propre production.

Dans son texte complexe *Dramaturgie der Vorstellungskraft*, nous retenons une histoire évolutive de la peinture. Dürrenmatt proposerait une forme d'histoire de l'art articulée entre deux concepts, « Stoff » et « Form ». La définition de ces concepts n'est pas toujours facile à identifier. Les deux sont intrinsèquement dépendants, et pourraient être comparés à une dialectique entre fond et forme.

> « […] Form und Stoff sind nur zusammen denkbar, Stoff als das unmittelbare Geschöpf der Vorstellungskraft, Form als ihr Werkzeug, das die Fähigkeit besitzt, sich immer mehr zu verfeinern, zu abstrahieren, Werkzeug von Werkzeug zu werden ad infinitum. »[655]

Dürrenmatt décrit l'évolution de la peinture comme passant d'une phase au Moyen Âge qui privilégierait le « Stoff », à la Renaissance où l'importance de la « Form » prend sa place, risquant ainsi la perte du sens, des motifs (Stoff), ces derniers ne devenant que des éléments esthétiques (Form) :

> « Hieronymus Boschs 'Paradies' liess in mir zum ersten Male den Verdacht hochkommen, ob die Vorstellungskraft in der Malerei nicht nach und nach aus dem Stoff in die Form, in die Ästhetik verdrängt worden sei. »[656]

Dürrenmatt inscrit cette évolution parallèlement à celle du passage de la croyance en Dieu aux sciences et lois de la nature. Il retrace l'arrivée de la photographie – entre

---

[654] DÜRRENMATT Friedrich, « Die Kunst als Mittel der Vorstellungskraft », in : *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, n° 1, 1991, pp. 65-68.
[655] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 102.
[656] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 98.

autres moyens de reproduction – comme retranchant la peinture dans une représentation unique de formes géométriques :

> « Der Angriff von seiten der Technik setzte der Malerei ebenso zu wie jener von seiten der immer mehr ins abstrakte zurücksinkenden Realität ; das Vorstossen der Malerei ins Abstrakte, ihre Verbindung mit der Geometrie, war unvermeidlich, doch indem sich die malerische Phantasie der Geometrie bemächtigt, stösst sie auf ihre Grenze, auf sich selbst : sie wird zur selbstkritischen Malerei, zur Malerei, die nur noch sich selbst bedeuten kann – reine Form. »[657]

Le texte se poursuit en manifeste contre l'art constructiviste, citant Max Bill et Willy Rotzler, les théoriciens de cette pensée. Selon Dürrenmatt, ce renversement du pouvoir entre le « Stoff » et la « Form » est complet au 20e siècle, ce qu'il déconsidère, qualifiant négativement cette recherche de « Form ». Le texte *Dramaturgie der Vorstellungskraft* permettrait de saisir ce désintérêt par la vision générale et contextuelle que Dürrenmatt a des arts visuels au 20e siècle, comme un sujet qui le questionne jusqu'à la fin de sa vie.

Dans *Dramaturgie der Vorstellungskraft,* Dürrenmatt explique une partie de sa vision des arts visuels et se positionne en jugeant ce qui est valable et ce qui ne l'est pas. Il affirme cette posture aussi dans sa propre pratique dans son texte *Persönliche Anmerkung* : l'idée que la peinture abstraite a perdu tout sens, tout contenu (Stoff).

> « Darum ist die abstrakte Kunst – dort, wo sie stimmt – bestenfalls poetisch, Schönheit der Linien. Sie ist reine Form und damit reine Ästhetik. Nie war die Malerei ästhetischer denn heute. Was sie als ihren Sinn ausgibt, ist nur behauptet, nicht integriert. Sie als 'intellektuelle Aussage' darzustellen ist Unsinn. »[658]

Ainsi, Dürrenmatt postule pour une peinture figurative telle qu'on peut la trouver chez Varlin. Cet avis s'étend à sa propre production, vu qu'il affirme appliquer ce principe à une partie de son propre œuvre. Il affirme se désintéresser de l'aspect esthétique dans son propre œuvre : « Malerei als eine Kunst, 'schöne Bilder' zu machen, interessiert mich nicht, ebenso wie mich die Kunst, 'schönes Theater' zu machen, nicht interessiert. »[659]

---

[657] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », p. 104.
[658] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 215.
[659] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 216.

Ce désintérêt pour les aspects esthétiques se trouve déjà dans son texte sur Hans Falk en 1975. Les frondes contre l'art abstrait, plus spécifiquement l'art concret, sont développées depuis ses textes sur Kokoschka et Varlin dans les années 1960. Mais ces textes sont, l'un commencé, l'autre rédigé une année après le décès de son ami Varlin, et l'année de parution de la première publication de son œuvre peint. Comme ce principe figuratif est propre à sa propre production, il reprend ces idées jusque-là déployées pour d'autres peintres – Kokoschka, Varlin, Falk – pour se positionner lui-même dans le champ des arts visuels.

Dans les deux textes, Dürrenmatt évoque les statues *David* et *Moïse* de Michel-Ange et les caractérise comme représentées de manière « dramaturgique ». Ce qui les rend « dramaturgiques » est le moment précis dans lequel ils sont représentés : celui précédant directement l'action du personnage. Dürrenmatt recourt à l'histoire biblique pour expliquer la signification de ce moment juste avant sa mise en œuvre. Prenons l'exemple de Moïse qu'il propose dans sa *Dramaturgie* : Moïse, après avoir reçu les tables de la loi de Dieu, doit apaiser la colère de ce dernier face à la création par son peuple d'un veau d'or. C'est ce moment-là que Dürrenmatt dit voir dans la statue de Michel-Ange :

> « […] und nun sitzt Moses ermattet am Fusse des Sinai, […], er stützt sich ermüdet mit der Rechten auf eine Gesetztafel, da hörte er von irgendwo Singen, Klatschen, Füssestampfen, er wendet sein Haupt, er erblickt sein Volk um das primitive goldene Götzenbild tanzen[d], noch ist er ruhig, noch schaut er nur, nur seine Linke verkrallt sich in seinem mächtigen Bart, noch ist er Statue, noch nur Blick, der noch nicht begriffen hat, im nächsten Augenblick wird ihn der Zorn befallen, sein Zorn, ein Abbild des Zorn[s] Gottes, den er doch eben besänftigt hat, er wird aufspringen, in seiner unermesslichen Wut, die Gottesstafeln zerschmettern, […] : Diesen Augenblick, der noch ganz im Auge Moses' liegt, der ihn als Statue möglich macht, diesen Bruchteil einer Sekunde – oder vielleicht diese ganze Dauer endloser Sekunden, ja Minuten, wo Moses einfach hinsieht nach dem monströsen Götzenbild und dem tanzenden Volke – wer weiss die Dauer dieses Augenblicks […]. »[660]

Ce moment est censé être limité dans le temps. Dans son texte *Persönliche Anmerkung*, Dürrenmatt le qualifie d'« Augenblick » pour la statue de David, lorsque ce personnage réfléchit à la manière de vaincre Goliath : « In diesem Moment verharrt der Mensch in der vollkommenen Ruhe des Nachdenkens und des Betrachtens. Er

[660] *WA* 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », pp. 94-95.

wird dramaturgisch zur Plastik. »[661] En se demandant quand l'homme est représentable, Dürrenmatt est l'héritier de la théorie de l'art de Lessing. Comme le formule Peter Rüedi, cette conception présente l'image comme « Schnittpunkt zwischen einem Vorher und einem Nachher. »[662] Dürrenmatt y emprunte l'importance de l'imagination : l'œuvre d'art doit pouvoir stimuler l'imagination[663].

Auteur d'un article sur la conception « dramaturgique » de la peinture de Dürrenmatt, Peter Rusterholz considère ce moment comme décisif, plus précisément comme « […] die Verdichtung der Zeit bezeichnend, den prägnanten Moment, der alle folgenden Momente und Handlungen bestimmt. »[664] Selon Rusterholz, Dürrenmatt considère ce moment comme prémonitoire, annonçant le déroulement de la scène qui n'est pas représentée mais qui est supposée, comme étant un « […] *point de départ* der Szenen zur schlimmstmöglichen Wendung. »[665]

Dürrenmatt met ainsi en avant le moment de préparation à l'action, une action qui n'est pas réalisée dans l'œuvre d'art elle-même, mais bien imaginée par le spectateur. C'est en cela que se trouve toute la force d'une œuvre d'art dramaturgique pour Dürrenmatt. Ce genre d'œuvre-là possède le pouvoir d'amener le spectateur à se représenter par lui-même ce qui va advenir.

L'œuvre d'art dramaturgique transforme dès lors le spectateur en acteur, ce dernier reconstituant la suite de l'histoire dans ce que nous pourrions qualifier d'hors-champ temporel. L'artiste laisse toute liberté au spectateur de s'imaginer sous quelle forme il se la représente. En obligeant le spectateur à se représenter la scène à venir, il l'invite à prendre une part active dans le processus de la représentation, à développer son propre imaginaire. Ce qui l'occupe n'est pas la représentation en tant que telle, mais ce qu'elle stimule chez son spectateur. En rendant ce dernier actif, il l'implique et ce dernier bénéficiera ainsi d'un impact d'autant plus fort dans son imaginaire.

Comprendre la valeur « dramaturgique » des statues de Michel-Ange implique naturellement une connaissance préalable de l'histoire de David et de celle de Moïse

---

[661] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », pp. 201-202.
[662] RÜEDI 1994, p. 36.
[663] ROBELIN Jean, « Lessing, Gotthold Ephraim. 1729-1781 », in : *Les théoriciens de l'art*, éd. par Carole Talon-Hugon, Paris : Presses Universitaires de France, 2017, p. 424.
[664] RUSTERHOLZ 2014, p. 149.
[665] RUSTERHOLZ 2014, p. 153.

par le spectateur, condition pour pouvoir se représenter, s'imaginer la suite. Rusterholz qualifie ce moment « dramaturgique » de prémonitoire, ce qui n'est pas sans rappeler certains exemples d'utilisation d'œuvres d'art dans la littérature de fiction évoqués précédemment. Le moment représenté annonce le suivant et le détermine. Et en même temps, le moment qui suit, s'il est déterminé, est néanmoins laissé à la liberté individuelle du spectateur de se le représenter comme il le pense. Cela appartient au processus intrinsèque de l'œuvre d'art dramaturgique. Comme le dit Dürrenmatt : « Ich kümmere mich nicht um die Schönheit des Bildes, sondern um dessen Möglichkeit. »[666] C'est l'ouverture de ces possibles qui intéresse Dürrenmatt. Pour en revenir au titre du texte, c'est la potentialité de la « Vorstellungskraft » qui lui importe et qui se trouve dans ce type d'œuvre d'art. Le fait de chercher à rendre son spectateur actif face à l'œuvre est ce qu'il apprécie aussi chez Eric Fischer, comme nous l'avons vu auparavant. À notre avis, c'est également ce qui l'intéresse chez Hans Falk, dans la valorisation de la part ambiguë des œuvres de cet artiste. Lorsque l'ambiguïté prédomine, cela amène le spectateur à prendre une part active dans les choix interprétatifs et à se créer sa propre histoire. Ambiguïté est ici synonyme d'ouverture à de nombreuses possibilités.

Une des citations précédentes de Dürrenmatt souligne le désintérêt de ce dernier pour la beauté de l'image[667]. Ce qui l'attire et qu'il souhaite à son spectateur, ce n'est pas la recherche de la beauté, mais la représentation de la suite de l'action qu'il réalise lui-même. Cet aspect nous semble central dans l'œuvre peint de Dürrenmatt. Il est d'autant plus percutant qu'il s'agit du domaine de la réception de l'art. Dürrenmatt s'interroge sur les effets des arts visuels sur le spectateur. Privilégier l'ambiguïté et la potentialité des interprétations comme une prise de position de l'artiste nous semble essentiel pour Dürrenmatt. Cette posture se retrouve dans ses écrits sur les arts visuels, mais également dans son œuvre peint, comme nous le verrons plus loin.

Dans ces deux textes, le rejet de l'art abstrait – concret – est repris et développé comme sujet qui accompagne Dürrenmatt jusqu'à la fin de sa vie. La date de rédaction de ces textes étant contemporaine à la première publication de son œuvre peint, il prend position et situe sa production dans le champ des arts visuels. La notion d'œuvre

---

[666] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 201.
[667] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 201.

d'art « dramaturgique » est, quant à elle, développée à partir de 1978 et révèle un élément central de la conception des arts visuels selon Dürrenmatt. Ce type d'art prend son sens dans sa capacité à rendre le spectateur actif, ce qui fait de Dürrenmatt un artiste pleinement concerné par l'effet de l'œuvre sur son spectateur.

1.3.9 Walter Jonas, la sage-femme de l'écrivain (1978-1979)

> « Walter Jonas sagte : 'Es war eine schöne Zeit.' Ich antwortete : 'Eine wichtige Zeit.' Ob sie damals für mich eine schöne Zeit gewesen ist, weiss ich nicht mehr. Nachträglich kommt sie mir unheimlich, schattenhaft und qualvoll vor : Die Zeit einer Geburt. Darum kann ich auch mehr von mir als von Walter Jonas erzählen. Was weiss ein Kind von seiner Hebamme ? »[668]

Cette citation, extraite du texte intitulé *Erinnerung*[669], est tournée vers le passé commun du jeune Dürrenmatt et du peintre Walter Jonas (1910-1979). Dürrenmatt le rédige entre 1978 et 1979 après avoir revu Jonas et quelques temps avant le décès de ce dernier[670]. En se référant à ce passé comme le « Zeit einer Geburt » et en attribuant à Jonas le rôle de « Hebamme », Dürrenmatt définit rétrospectivement cette période comme celle qui a fait de lui un écrivain. Il lui reconnaît ainsi une importance décisive dans sa vie professionnelle, sa vie d'écriture : « Walter Jonas ist aus meinem Leben nicht wegzudenken […]. »[671] Il l'explique en énumérant les différents textes produits à son contact[672], alors qu'il se trouvait dans une impasse rédactionnelle et identitaire[673], mais aussi en évoquant les discussions, les auteurs littéraires découverts

---

668 DÜRRENMATT 1980 (2), p. 24.
669 DÜRRENMATT 1980 (2).
670 WEBER 2020, p. 443. Les agendas de Dürrenmatt mentionnent Jonas de manière ponctuelle (2.02.1948, 26.06.1961 et 13.09.1974), les deux hommes se sont revus avant 1978 (voir ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1948, SLA-FD-C-I-Agenden 1961 et SLA-FD-C-I-Agenden 1974). Ce qui forme probablement une différence est l'état de santé de Jonas. Le texte est publié une première fois dans la monographie de Walter Jonas en 1980 : SCHMID Heinrich E. (éd.), *Walter Jonas. Maler Denker Urbanist*, Zurich : Atlantis, 1980. L'agenda de 1979 indique que Dürrenmatt travaille à son article sur Walter Jonas après le décès de celui-ci, les 24 et 25.09.1979 (ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1979). Ce texte trouve ensuite place dans la narration *Der Rebell* (*WA* 28, 1998, pp. 276-280), qui forme une partie de son œuvre autobiographique *Stoffe* éditée l'année suivante (*WA* 1998, 28, p. 325). La version publiée dans les *Stoffe* diffère de celle éditée dans la monographie de Walter Jonas, car elle offre une version raccourcie.
671 DÜRRENMATT 1980 (2), p. 16.
672 DÜRRENMATT 1980 (2), p. 22.
673 « Von nun an hielt ich mich in meiner Mansarde auf, versuchte, an meiner Komödie zu schreiben, die ich schon in Bern begonnen hatte, immer neue Anfänge, ein immer neues Scheitern : war ich doch selber die Komödie. » DÜRRENMATT 1980 (2), p. 17.

grâce à Jonas et le cercle d'intellectuels et d'artistes autour du peintre[674]. Dürrenmatt dit : « Von Jonas lernte ich die Schriftstellerei als Metier, […]. »[675] Il s'agit probablement de la raison pour laquelle il introduit une partie de ce texte aussi dans son œuvre autobiographique *Stoffe*[676]. Jonas appartient aux figures formatrices décisives de sa jeunesse, comme son premier amour et son expérience décevante de l'université :

> « Nicht die Universität Zürich, die er offenbar nur sporadisch besuchte, sondern der Austausch mit dem älteren Freund und Förderer Eduard Wyss, die Begegnung mit der ersten Geliebten, der Walliser Malerin Christiane Zufferey, die Diskussionen mit dem Kunstkritiker Werner Y. Müller und vor allem mit dem Maler und Denker Walter Jonas waren für Dürrenmatt von wegweisender Bedeutung. »[677]

Le rôle de Jonas tient également à son attitude accueillante envers le jeune Dürrenmatt. Ce dernier reçoit reconnaissance et attention de la part de Jonas à une époque où d'autres – ainsi que lui-même – doutent de ses choix. Il le décrit rétrospectivement ainsi : « […] das gütige lächelnde Antlitz meines Freundes, der mich als einer der wenigen dort ernst nahm, wo ich ernstgenommen werden musste und worüber die anderen lachten. »[678] Ainsi, c'est surtout son individualité que Dürrenmatt sent reconnue par Jonas : « […] er spielte nie den Älteren, entdeckte in jedem, der ihn besuchte, seine Eigenart. »[679] Jonas a probablement appris cet accueil de l'individualité dans sa formation. Ayant étudié le portrait auprès de Moritz Melzer à la Reimann-Schule de Berlin, il a appris à valoriser la trajectoire individuelle artistique de chaque artiste[680].

---

[674] DÜRRENMATT 1980 (2), p. 21. « Wohl ebenso wichtig wie der persönliche Einfluss von Jonas war die Tatsache, dass sich der notorische Einzelgänger und Aussenseiter Fritz Dürrenmatt hier in einem Kreis von Intellektuellen aller Art und Herkunft bewegen und austauschen konnte, […] » WEBER Ulrich, « Jonas und Dürrenmatt », in : SCHLICHENMAIER Beate *et al*. (éd), *Walter Jonas. Maler, Urbanist und Wegbereiter, guide de l'exposition*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 22 avril-15 juillet 2012, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2012, p. 16.
[675] DÜRRENMATT 1980 (2), p. 22.
[676] *WA* 1998, 28, « Der Rebell », pp. 276-280.
[677] WEBER 2012, p. 15.
[678] DÜRRENMATT 1980 (2), p. 24.
[679] *WA* 1998, 28, « Der Rebell », p. 278.
[680] « 1902 gegründet und in den 1930er Jahren zur grössten privaten Kunstschule Deutschlands herangewachsen, verfolgte die Reimann-Schule den reformorientierten Ansatz, die Trennung zwischen Kunst und Kunstgewerbe zu überwinden und den Schülerinnen und Schülern eine praxisnahe, auf individuelle Entfaltung ausgelegte Ausbildung zu vermitteln. Melzer, Gründungsmitglied der politisch-reaktionären ‚Novembergruppe' und seit 1921 an der Schule tätig, legte grossen Wert auf die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Position. » SCHLICHENMAIER Beate, « Der Porträtist Walter Jonas «, in : SCHLICHENMAIER Beate *et al.* (éd.), *Walter Jonas. Maler, Urbanist und Wegbereiter,*

Il reconnaît aussi à Jonas l'expérience littéraire qu'il a pu mener avec et grâce à lui. À l'initiative de Jonas, un projet de livre est planifié entre Werner Y. Müller, un historien de l'art et ami commun, Dürrenmatt et lui. Ce projet est avant tout une expérience dont le cadre de réalisation est non seulement temporel – le processus créatif doit se dérouler en une seule nuit – mais aussi déterminé par les trois participants, chacun apportant une compétence complémentaire. Jonas décrit le projet ainsi[681] :

> « Dürrenmatt sollte die Gedichte verfassen, ich die Illustrationen gravieren und Werner Y. laufend den kritischen Kommentar dazu geben. 12 Stunden, 12 Texte, 12 Bilder, in einer Nacht gedichtet, illustriert und gedruckt. – die Schrift wurde wie die Bilder auf Platten graviert. – Ein Unikum. »[682]

Création collaborative, Jonas l'évalue comme une expérience psychologique intéressante[683]. Le biographe de Jonas la qualifie de collaboration inhabituelle pour Dürrenmatt[684]. Ce projet fait vivre une expérience artistique basée sur les associations mutuelles et immédiates de l'interaction entre les deux artistes et leurs domaines artistiques. La spontanéité faisant partie intégrante de la démarche, elle est saisie et commentée simultanément par l'historien de l'art, qui forme la troisième partie prenante[685]. Comme l'explique Ulrich Weber, le commentaire formulé par Werner Y. Müller souligne la dimension sexuelle de chaque élément, ce qui est probablement inconfortable pour le jeune étudiant. Cela amène Weber à formuler une hypothèse sur l'aversion de Dürrenmatt pour la psychanalyse : « Mag sein, dass hier Dürrenmatts lebenslange Abneigung gegen die Psychoanalyse ihre Wurzeln hat. »[686]

Qualifiée non seulement d'expérience difficile pour Dürrenmatt, elle est aussi vouée à l'échec selon son biographe. Il en explique une des raisons, Dürrenmatt ayant des conceptions artistiques différentes. Alors que Jonas conçoit l'art comme un moyen de réunifier, de consoler, Dürrenmatt aurait alors la vision inverse :

---

guide de l'exposition, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 22 avril-15 juillet 2012, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2012, p. 29.

[681] Dürrenmatt et Jonas donnent des versions légèrement différentes de ce travail. Voir HOWALD Stefan, *Walter Jonas, 1910-1979 : Künstler, Denker, Urbanist, eine Biographie*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2011, pp. 77-79.

[682] JONAS 1998, p. 385.

[683] JONAS 1998, p. 386.

[684] HOWALD 2011, p. 77.

[685] WEBER 2012, p. 18.

[686] WEBER 2012, p. 22.

> « Diese Art von versöhnender Kunstreligion in der Tradition der deutschen Romantik war Dürrenmatt fremd : Für ihn war die Rolle der Kunst nicht eine der Versöhnung ; die Schönheit als das Versöhnende, der Aufschein der wiedervereinten Schöpfung, spielt in seiner Poetik und Ästhetik keine Rolle. Für ihn bestand die Funktion der Kunst vielmehr im Aufzeigen der Zersplitterung, des Risses, der durch die Schöpfung geht. »[687]

Une autre raison de l'échec de cette création collaborative réside dans la difficulté que rencontre Dürrenmatt à dialoguer avec l'autre artiste. Ulrich Weber parle de « [...] Dürrenmatts künstlerischer Autismus [...]. »[688] et en arrive à cette conclusion en analysant les interactions entre texte et image de *Buch einer Nacht* :

> « […] wenn es Reaktionen gibt, dann fast nur vom Bild auf den Text und nicht umgekehrt. […] Dagegen folgt Dürrenmatt weitgehend konsequent seiner eigenen Textlogik, die semantisch auf seiner mythisch-metaphysischen Ebene angesiedelt ist. Sein Text hat, so scheint es, mehr mit seiner zwei Wochen zuvor geschriebenen Erzählung *Weihnacht* als mit Jonas' Bildern gemeinsam. »[689]

Cette rencontre avec Jonas lui permet cependant d'apprendre à se connaître et à reconnaître ses forces et ses faiblesses, comme il l'explique à son professeur d'histoire de l'art Wilhelm Stein ; il énonce à cette époque-là sa difficulté d'interagir artistiquement avec d'autres[690].

Lorsque Dürrenmatt fait la connaissance de Jonas (1910-1979), ce dernier est un portraitiste. Dürrenmatt recourt à une autre figure de l'histoire de l'art pour décrire l'impression que lui fait Jonas lors de leur première rencontre : « Der dunkle bizarre Hintergrund, vor dem Walter Jonas aufleuchtet wie ein Porträt von Rembrandt, geheimnisvoller als deutlich. »[691] Cette référence à Rembrandt peut certes s'interpréter de plusieurs manières, mais Rembrandt est célèbre pour ses portraits et autoportraits. Ainsi, Dürrenmatt associerait Rembrandt à Jonas qui est lui-même portraitiste ce dernier réalisera d'ailleurs un portrait de Dürrenmatt (Ill. A 57)[692].

De Jonas, Dürrenmatt retient surtout la figure du peintre expressionniste, ne mentionnant quasiment pas les recherches urbanistiques du Zurichois pour lesquelles

---

[687] WEBER 2012, p. 25.
[688] WEBER 2012, p. 24.
[689] WEBER 2012, p. 20.
[690] Lettre de Dürrenmatt à Wilhelm Stein, citée par WEBER 2012, p. 24.
[691] DÜRRENMATT 1980 (2), p. 18.
[692] SCHLICHENMAIER 2012, pp. 27-30.

il éprouve peu d'intérêt[693]. Son activité pionnière de médiateur artistique à la télévision suisse est entièrement passée sous silence[694].

En parlant de Walter Jonas, Dürrenmatt décrit le contexte artistique dans lequel évolue cet artiste et donne ainsi des indications sur ses propres préférences :

> « Jonas hatte es in dieser Zeit schwer. Der damalige Trend in der Malerei hatte einen anderen Weg eingeschlagen : ein gewisser vaterländischer Stil hatte sich ausgebreitet ; die 'entartete Kunst' fand man auch in der Schweiz etwas oder ganz und gar entartet. Daneben herrschte eine uneingeschränkte Bewunderung für die französische Malerei bis und mit Cézanne ; Picasso war umstritten, Klee nur Kennern bekannt. In der Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich begann Gubler zu herrschen, Erni wurde populär, ein schweizerisch gemilderter Picasso; und beim aufgeklärten Bürgerstand, bei den Ärzten etwa, hatte sich der Genfer Maurice Barraud, ein genferisch gemilderter Matisse, eingenistet. Der Expressionist Jonas war ins Abseits geraten. »[695]

Alors que Dürrenmatt dira apprécier Paul Klee[696], on sent une réserve vis-à-vis des artistes suisses dont l'art est valorisé par les goûts de l'époque, soutenus par une valorisation à tendance nationaliste : Hans Erni est comparé à un Picasso « atténué » et Maurice Barraud à un Matisse aussi « atténué ». La lecture que propose Dürrenmatt de cette période semble concorder avec celle, rétrospective, de l'historien d'art Oskar Bätschmann, qui relève lui aussi ce repli identitaire nationaliste :

> « Dans le pays, l'expérience ou la liberté artistique ne sont pas encouragées ; les commandes présupposent l'adaptation aux coutumes artistiques indigènes. Les artistes le savent. Aucun d'entre eux ne réagira aussi souplement aux exigences officielles que Hans Erni, en 1935, lors du concours concernant la gare de Lucerne. Évaluant exactement le goût du jury, il présente un projet qui évoque une place de village avec des jeunes filles et des jeunes gens

---

693 « Er sprach von seinen städtebaulichen Plänen. Er war glücklich, dass er sich durch sie einen Namen gemacht hatte. […] Ich sah phantastische Trichter. Ich bewunderte sie, doch wagte ich ihm nicht zu sagen, dass es mich als einen Nie-Stadtmenschen grausen würde, in solchen Städten zu hausen. » DÜRRENMATT 1980 (2), p. 24.

694 Le biographe de Walter Jonas décrit la diversité des domaines de création de l'artiste. Voir HOWALD 2011, p. 8. Ces domaines d'activité appartiennent à la seconde carrière de l'artiste et se sont déployés après la période durant laquelle Dürrenmatt et lui étaient en contact. Et pourtant, les deux hommes se sont recroisés ponctuellement, comme en témoignent les agendas de Dürrenmatt. Ces rencontres étaient notamment d'ordre professionnel, car Jonas s'entretient par exemple avec Dürrenmatt pour les besoins d'un article de la *Zürcher Woche* sur les tendances dans le théâtre contemporain. HOWALD 2011, p. 186.

695 *WA* 1998, 28, « Der Rebell », pp. 276-277.

696 DÜRRENMATT/BLOCH 1996, pp. 312-313.

> en costumes régionaux. Erni gagne, et il relève dans l'œuvre une intéressante justification : selon lui, 'dans le fond', il fait de la peinture abstraite, mais la nécessité l'a poussé à plaire. »[697]

Ce souci de plaire ou de répondre aux attentes dérange Dürrenmatt, ce qui explique probablement en partie son désintérêt pour Erni. On retrouve par ailleurs aussi la valorisation de l'individualisation de l'expression artistique qui a déjà été abordée dans les précédents chapitres.

Si Dürrenmatt cite ces références du monde des arts visuels, il est beaucoup plus prudent et parcimonieux quant à sa propre production. Dessinateur depuis longtemps, il cite cette activité mais pour souligner qu'il n'a jamais montré ses œuvres à Jonas[698]. Alors que Jonas enseigne, Dürrenmatt précise qu'il reste spectateur, ne participant pas à l'exercice. Il mentionne néanmoins une exception, car il aurait pris part une fois au cours de dessin d'après modèle vivant :

> « Er gab Unterricht. Einmal in der Woche versammelte er einige Sonntagsmaler um sich. Ich nahm an diesen Unterrichtstunden als Zuschauer teil. Nur einmal machte ich mit, als er ein Modell auftrieb. Doch bemühte ich mich nicht, die nackte Frau zeichnerisch zu bewältigen, ich liess sie auf meinen Blättern in einer Horde betrunkener Männer tanzen. »[699]

Cette exception est mentionnée pour se distinguer des autres « Sonntagsmaler »[700] et préciser son approche différente. Au lieu de faire l'exercice de dessin d'après modèle, il s'inspire simplement du sujet pour se l'approprier et le détourner, manifestant ainsi une marque de son processus créatif et réaffirmant son individualité.

Dans le texte sur Jonas inséré dans les *Stoffe*, Dürrenmatt passe sous silence tout héritage du peintre dans son œuvre peint. C'est néanmoins différent dans la première version, dans laquelle Dürrenmatt y reconnaît une empreinte de Jonas : l'utilisation du noir pour représenter un ciel sur un paysage ensoleillé.

> « Auch liebte er es, Aufgaben zu stellen, die verblüfften, so etwa, eine sonnenbeschienene Landschaft unter schwarzem Himmel darzustellen ; […]. Ich selbst stellte mich diesem

[697] BÄTSCHMANN 1989, p. 229.
[698] DÜRRENMATT 1980 (2), p. 21.
[699] DÜRRENMATT 1980 (2), p. 20.
[700] DÜRRENMATT 1980 (2), p. 20.

> Problem fünfzehn Jahre später, im 'Entwürdigten Minotaurus', wie es mir erst jetzt bewusst wird. »[701]

Comme le relève Katrin Künzi dans son article sur l'utilisation du noir dans la peinture de Dürrenmatt, cette couleur est déjà présente dans son premier texte *Weihnachten I*, un texte contemporain de la période de fréquentation de Jonas[702]. L'utilisation du noir se poursuit au-delà de la peinture *Der entwürdigte Minotaurus* (Ill. D 74) sur laquelle Dürrenmatt peint un ciel noir en plein jour, car, comme l'analyse Künzi, sa présence se trouve encore dans les gouaches des dernières années. Dürrenmatt n'aurait pas uniquement été marqué par l'utilisation du noir de Jonas, mais ce dernier aurait également laissé des traces dans sa célèbre œuvre réunissant texte et image intitulée *Minotaurus. Eine Ballade* :

> « Doch ist in Dürrenmatts 'dramaturgischen' Bildern auch etwas von Jonas' Kunst haften geblieben […] : Man kann einen späten, leisen Nachklang dieser frühen Begegnung und insbesondere von Jonas 20-teiliger *Gilgamesch*-Serie, von der Dürrenmatt einen vollständigen Abzug besass, etwa in seinem *Minotaurus*-Zyklus von 1985 finden. Hier ist Dürrenmatt Jonas künstlerisch am nächsten. Er strebt eine ähnliche Vielschichtigkeit der Grautöne, wie sie Jonas mit dem Aquatinta-Verfahren erzielt, in lavierten und collagierten Tuschezeichnungen an. »[703]

Nous estimons de plus que Jonas laisse d'autres marques dans l'œuvre peint de Dürrenmatt, dans la construction d'image. Une des gravures réalisées par Jonas pour *Buch einer Nacht* représente une femme allongée, les yeux fermés, sur le corps de laquelle se trouvent de petits personnages ou des bâtiments (Ill. A 42). Ces personnages et bâtiments sont juchés sur le corps comme s'ils l'étaient sur une montagne, transformant la femme en paysage habité de petites scènes. Vingt ans plus tard, Dürrenmatt réalise une caricature reproduisant également une femme aux yeux fermés sur le corps de laquelle se baladent de petits hommes hirsutes (Ill. D 44). Ces derniers aussi utilisent le corps de la femme comme un paysage sur lequel ils se juchent, marchent ou se cachent. Appartenant à la série *Künstler und Kritiker*, cette caricature identifie ces hommes à des artistes et la femme à une muse. Un autre exemple de reprise par Dürrenmatt est son célèbre autoportrait *Das Arsenal des*

---

[701] DÜRRENMATT 1980 (2), pp. 20-21.
[702] KÜNZI 1996 (2), p. 28.
[703] WEBER 2012, p. 26. Peter Rüedi rappelle quant à lui que l'idée du labyrinthe de miroirs est une suite des discussions conduites avec Walter Jonas (RÜEDI 2011, p. 183).

Dramatikers (Ill. D 48). Sur ce dessin, le dramaturge est représenté debout et dans la pénombre, regardant une armoire sur les étagères de laquelle s'amoncellent des parties de corps découpés (têtes, pieds, buste, etc.) ou d'objets (bouteilles, armes, etc.). Ces éléments rangés sur l'armoire forment les moyens de création du dramaturge. Cette interaction entre le personnage du dramaturge et ses outils rappelle une autre gravure de Jonas tirée de *Buch einer Nacht* (Ill. A 58). Sur cette dernière sont représentés les trois auteurs – Jonas, Dürrenmatt et Werner Y. Müller – également dans la pénombre. Ils sont assis côte à côte, à une table sur laquelle sont posées aussi les composantes de leur histoire : là aussi, bâtiments et personnages se distinguent des trois auteurs par leur éclairage clair, formant deux plans distincts comme dans *Das Arsenal des Dramatikers*[704].

Il est révélateur de constater que Dürrenmatt identifie Walter Jonas comme quelqu'un d'important pour son écriture et son métier d'écrivain. Jonas l'amène cependant aussi à s'inspirer de son travail de peintre, ce que Dürrenmatt reconnaît rapidement, mais sans s'y attarder. Au contraire, il semble faire abstraction d'un quelconque héritage formel de Jonas sur son œuvre peint. Il met ainsi en évidence sa trajectoire d'écrivain, tout en mentionnant sa pratique du dessin et de la peinture, dont il souligne la différence d'avec les autres pratiquants et Walter Jonas lui-même. Son œuvre peint reste secondaire, mais aussi inclassable.

1.3.10 Manuel Gasser, le critique d'art de Dürrenmatt (1979)

Le journaliste et critique d'art Manuel Gasser (1909-1979) est communément reconnu pour son intérêt non seulement pour les arts visuels[705], mais aussi pour les formes de

[704] Sur la gravure de *Buch einer Nacht*, les composantes de l'histoire sont des bâtiments et personnages qu'on retrouve sur d'autres gravures de la série réalisée cette nuit-là par Dürrenmatt et Jonas. On peut identifier des bâtiments (maison, usine), mais aussi un personnage formé de quatre jambes, la répétition du symbole de la lune et du soleil, etc. Comparer pour cela Ill. A 59, Ill. A 50 avec Ill. A 42 et Ill. A 58.

[705] Avec la littérature et les voyages, c'est un des trois domaines sur lequel il a le plus écrit selon l'article du Dictionnaire historique suisse. Voir BACHMANN Dieter, « Gasser, Manuel », in : *Dictionnaire historique suisse (DHS)*, édité par l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH) sous le patronage de la Société suisse d'histoire, version du 3.03.2005, disponible à l'adresse URL : http://www.hls-dhs-dss.ch/index.php, consulté en ligne le 28.02.2018. Sa connaissance des arts visuels est large, et lui permet d'écrire en 1961 un ouvrage sur l'autoportrait (voir STREIFF David, *Manuel Gasser : Biografie*, Zurich : Limmat Verlag, 2016, p. 499). Cet ouvrage fait encore partie de ceux cités en référence dans la littérature secondaire de publications sur ce sujet (voir CALABRESE 2006, p. 27).

ces derniers qui sont moins valorisées que d'autres. Parmi ces dernières, se dessine un attachement à la caricature, à la photographie, à l'art figuratif et aux arts graphiques.

En 1978, Gasser joue un rôle particulier dans le lien que Dürrenmatt entretient avec son image publique de peintre, car il rédige l'introduction de la première publication consacrée à l'œuvre peint de Dürrenmatt[706]. Cet ouvrage représente un tournant dans la reconnaissance de l'activité de dessinateur et de peintre de Dürrenmatt, nous y reviendrons.

Refusant d'être considéré comme un historien de l'art[707], Gasser est donc le premier critique d'art[708] – et reste le seul du vivant de Dürrenmatt – à avoir écrit sur cet œuvre dans le cadre d'une publication.

Gasser est reconnu pour la qualité de ses textes sur les arts visuels dès les années 1930 :

> « Fast wöchentlich publizierte Gasser Texte zum Kulturbetrieb in der *Weltwoche*, darunter regelmässig grössere Texte. Diese beeindrucken bis heute wegen ihrer sprachlichen Qualität und der Selbstsicherheit des jungen Redaktors, wenn es darum ging zu wissen, was gut und was schlecht sei. »[709]

Dürrenmatt souligne cet engagement de Gasser en 1978 : « […] Manuel Gasser, dem die Malerei so viel verdankt [...]. »[710] La réputation de l'auteur induit donc pour Dürrenmatt une légitimité en tant que peintre.

Le lien entre les deux hommes commence avec les recensions que Gasser rédige sur les pièces de Dürrenmatt présentées au Schauspielhaus[711]. Le premier ouvrage de la maison d'édition Diogenes en 1952, avec la préface de Dürrenmatt, est un succès notamment grâce à la publicité que lui fait Gasser. En effet, il recommande vivement

---

[706] GASSER 1978, [s.p.].
[707] STREIFF 2016, p. 182.
[708] Cette année-là, Manuel Gasser rédige également deux grands articles sur Dürrenmatt pour la presse. GASSER Manuel, « The dramaturgical draughtsman and painter – der dramaturgische Zeichner und Maler – Le peintre et dessinateur dramaturgique », in : *Graphis, International journal of graphic art and applied art – Internationale Zeitschrift für Graphik und angewandte Kunst – Revue internationale d'art graphique et d'art appliqué*, n° 198, vol. 34, 1978/1979, pp. 306-313, pp. 373-374. GASSER Manuel, « Der Zeichner Friedrich Dürrenmatt », in : *Du*, octobre 1978, [page inconnue]. (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3)
[709] STREIFF 2016, p. 181.
[710] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 216.
[711] STREIFF 2016, p. 618.

le livre dans la *Weltwoche*[712] dont Gasser était le fondateur et le directeur du feuilleton entre 1933 et 1957. Ses activités à la *Weltwoche* ainsi que celles à la direction du magazine *Du* entre 1957 et 1974[713] l'amènent immanquablement à nouer contact avec Dürrenmatt. Cela se confirme par la dédicace qui est adressée par Gasser à Dürrenmatt à l'occasion des fêtes de Noël 1964 dans un livre conservé dans la bibliothèque du Neuchâtelois[714]. La correspondance conservée aux ALS témoigne aussi de ces liens. La première lettre de Gasser date de 1969[715] et contient des salutations à Lotti Geissler Dürrenmatt. On peut donc en déduire que Gasser a déjà eu l'occasion de faire personnellement la connaissance du couple Dürrenmatt. Le fonds des ALS conserve en tout six lettres de Gasser, dont une carte postale. Cette dernière[716] comporte des vœux pour la fin de l'année 1978, année de la parution de la fameuse première publication de l'œuvre peint de Dürrenmatt. Le ton est extrêmement chaleureux. Un lien interpersonnel semble dès lors exister entre les deux hommes. Le biographe de Gasser attribue le resserrement de ces liens au texte du critique d'art pour la publication de l'œuvre peint de Dürrenmatt : « Eine engere Beziehung entstand aber erst 1978, als Gasser das Vorwort zum Buch über Dürrenmatts Bilder und Zeichnungen zu schreiben übernommen hatte […]. »[717]. Les quatre dernières lettres sont écrites l'année suivante, année du décès de Gasser, et montre que le lien est devenu une amitié, tant par le ton que par le contenu des messages : remerciements pour des vœux d'anniversaire envoyés par Dürrenmatt[718] ou encore une lettre de Gasser durant son voyage en Pologne, dans laquelle il raconte un rêve qui lui a fait vivre une histoire « à la Dürrenmatt »[719]. Mentionnons également que Gasser fait partie des invités à l'anniversaire de Dürrenmatt cette année-là[720]. Dans ses deux

[712] KAMPA 2003, p. 38.
[713] Selon BACHMANN 2005, 3.03.2005. Gasser contacte d'ailleurs Dürrenmatt en qualité de directeur de la publication en 1969, date de la première lettre de Gasser à Dürrenmatt. Lettre de Manuel Gasser à Dürrenmatt, le 22.01.1969. ALS, SLA-FD-B-2-GAS.
[714] Il s'agit de l'ouvrage « Welt vor Augen : Reisen und Menschen », Zurich : Arche, 1964. La dédicace dit « für Friedrich Dürrenmatt / Der Prediger Salomo / Kapitel 2, Vers 10 / und – hélas – auch / Vers 11 / Manuel Gasser / Weihnachten 1964 ». SLA-FD-D-01-WZ-A-02/19.
[715] Mentionnons que nous avons trouvé le patronyme « Gasser » une seule fois dans les agendas durant les années précédentes, il s'agit de l'année 1959, à la fin de l'agenda. Pour la référence à la première lettre de Gasser : lettre de Manuel Gasser (*Du. Kulturelle Monatsschrift*) à Dürrenmatt, le 22.01.1969. ALS, SLA-FD-B-2-GAS.
[716] Carte postale de Manuel Gasser à Dürrenmatt, le 12.1978. ALS, SLA-FD-B-2-GAS.
[717] STREIFF 2016, p. 618.
[718] Lettre de Manuel Gasser à Dürrenmatt, le 27.04.1979. ALS, SLA-FD-B-2-GAS.
[719] Lettre de Manuel Gasser à Dürrenmatt, le le 10.05.1979. ALS, SLA-FD-B-2-GAS.
[720] ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1979, 5.01.

dernières lettres, Gasser évoque sa maladie et mentionne l'intention de maintenir la fête de son anniversaire le 28 août, tout en réduisant le nombre d'invités à un cercle restreint, cercle auquel appartiennent Dürrenmatt et sa femme. L'agenda de Dürrenmatt mentionne effectivement l'anniversaire ce jour-là[721]. Le lien entre Dürrenmatt et Gasser a débuté par des intérêts professionnels communs – la caricature en est un – intérêts qui mènent à une amitié les dernières années en passant par la participation de Gasser à la reconnaissance du peintre Dürrenmatt.

Dans son avant-dernière lettre, Gasser remercie Dürrenmatt pour sa participation à un ouvrage publié en son honneur[722]. Ce texte, intitulé « Versuche über Manuel Gasser »[723] est le dernier d'une sélection de contributions publiées dans une « Festschrift »[724] consacrée au critique d'art[725]. L'éditeur de cet ouvrage, Conzett & Huber, connaît bien Gasser, car il a notamment publié le magazine *Du*[726]. Du point de vue du contenu, le recueil rassemble des lettres à destination de Manuel Gasser[727], de courts textes rédigés à l'occasion de ses septante ans : « Heute, an Deinem 70. Geburtstag, kommen Berufenere als ich zum Wort, um die vielen verschiedenen Leistungen Deines Lebens mit der Kunst zu würdigen. »[728]

Réunis par Monika Wyss et Klara Obermüller, les auteurs sont pour la plupart des écrivains, journalistes ou des personnes qui partagent les passions de Gasser, qui sont « l'art, les voyages, la photographie et la cuisine. »[729] ; certains ont certes des relations professionnelles avec Gasser, mais il semble qu'il s'agit surtout d'amis (dont notamment Golo Mann, Jean Rudolf von Salis, etc.). Monika Wyss sollicite Dürrenmatt en février 1979. Dans sa missive, elle écrit que ce livre est un objet conçu par amitié :

---

721 ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1979, 28.08.
722 Lettre de Manuel Gasser à Dürrenmatt, 03.07.1979. ALS, SLA- FD-B-2-GAS.
723 La première édition : DÜRRENMATT Friedrich (2), « Versuche über Manuel Gasser », in : OBERMÜLLER Klara, WYSS Monika (éd.), *70 Jahre Manuel Gasser*, Zurich : Conzett & Huber, 1979, [s.p.]. Dans les œuvre complètes de Dürrenmatt : *WA* 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser », pp. 219-221.
724 *WA* 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser », p. 236
725 OBERMÜLLER Klara, WYSS Monika (éd.), *70 Jahre Manuel Gasser*, Zurich : Conzett & Huber, 1979.
726 Comme l'atteste la signature officielle d'une lettre que Gasser écrit à Dürrenmatt en 1969 : lettre de Manuel Gasser, (*Du*. Kulturelle Monatsschrift) à Dürrenmatt, le 22.01.1969. ALS, SLA-FD-B-2-GAS.
727 Réseau des bibliothèques de Suisse occidentale (rero), disponible à l'adresse URL : https://explore.rero.ch/fr_CH/ge/result/L/VlRMU19SRVJPUjAwMzkzMjgyMg==, consulté en ligne le 11 avril 2020.
728 WYSS Monika, « Geleitwort », in : WYSS Monika (éd.), *70 Jahre Manuel Gasser*, Zurich : Conzett & Huber, 1979, [s.p.].
729 BACHMANN 2005, 3.03.2005.

> « Wie Sie vielleicht wissen, wird Manuel Gasser Ende Juli dieses Jahres 70 und da wir seit langer Zeit eng mit ihm befreundet sind, so sind wir auf die Idee gekommen, eine freundschaftliche kleine Festschrift für ihn zusammen zu stellen – für die Reto Conzett freundschaftlicherweise den Druck übernehmen wird. »[730]

Dürrenmatt semble donc correspondre aux mêmes caractéristiques que les autres auteurs.

Dürrenmatt fait de son texte un lieu de rencontre entre lui et Manuel Gasser, offrant un portrait du critique d'art. Les traits caractéristiques qu'il souligne et valorise chez Gasser sont des particularités que l'on retrouve aussi chez lui, formant ainsi un double portrait croisé. En d'autres termes, Dürrenmatt utilise ici le texte comme un miroir dans lequel il rencontre Gasser, mais dans lequel il se reflète également. À plusieurs reprises, nous retrouvons le chiasme, figure de rhétorique qui utilise la disposition en miroir. Il sert notamment à souligner le lien de Gasser à l'art : « Manuel Gassers Liebe zur Kunst ist eine Kunst der Liebe : [...]. »[731]. Dans son œuvre *Minotaurus. Eine Ballade*[732], écrite et dessinée six ans plus tard, Dürrenmatt utilise le chiasme pour développer la rencontre avec soi-même et avec l'autre, l'autre nous révélant à nous-même. Par sa construction, le chiasme renvoie la même image, mais inversée. Cela amène donc des différences : Gasser est un « Kritiker » et un « Liebhaber », comme deux images inversées. Certes, Dürrenmatt ne partage pas tous les intérêts de Gasser, comme la photographie par exemple, dont la reconnaissance en tant qu'art est en cours. Gasser a toujours montré beaucoup d'admiration pour la photographie et s'est investi pour sa reconnaissance par ses articles dans la *Weltwoche* sur des livres de photographies ; signe marquant, il est un des fondateurs de la Fondation suisse pour la photographie en 1970 et devient le premier président de l'organisation[733]. Mais le texte thématise les sujets sur lesquels les deux hommes se rejoignent.

Dürrenmatt évoque tout d'abord deux premières « Versuche » de portraits de Gasser. Alors que sa contribution à la Festschrift prend la forme d'un portrait textuel, les deux premières tentatives évoquées sont des dessins (Ill. D 69 et Ill. D 70). Ces tentatives-

---

[730] Lettre de Monika Wyss à Dürrenmatt, le 8.02.1979. ALS, SLA-B2-1979-Wyss.
[731] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen, p. 221.
[732] DÜRRENMATT Friedrich, *Minotaurus. Eine Ballade. Mit Zeichnungen des Autors*, Zurich : Diogenes Verlag, 1985.
[733] STREIFF 2016, p. 542.

là, ne sont pas reproduites dans le texte[734], même si cela aurait été possible : les contributions de Marianne Feilchenfeldt et de Carlo von Castelberg contiennent des photographies, celles d'A. E. Herzer et E. Moro, et d'Anne et Italo Valenti des dessins[735]. La forme de la contribution est par ailleurs laissée totalement au choix des auteurs, Monika Wyss invite en ce sens Dürrenmatt à faire un dessin à la place d'un texte s'il le souhaite :

> « Natürlich können Sie auch, wenn Sie das vorziehen, eine Zeichnung für ihn machen, wie z.B. Italo Valenti, der ungern schreibt – Sie können einfach alles machen, denn was Sie auch machen, es wird amüsant und schön sein und Manuel Freude machen. »[736]

Choisissant l'écriture, Dürrenmatt décrit le processus créatif par lequel il est passé pour arriver à son texte. S'il commence par dessiner, c'est parce que, selon lui, « Man lernt beim Zeichnen einen Menschen am besten kennen. »[737] le choix de Dürrenmatt est ici de passer par l'écrit pour décrire l'utilisation qu'il fait de ses dessins : le dessin lui permet de mieux faire la connaissance de Gasser. Cette connaissance acquise par le dessin semble ensuite se mettre au service d'une autre forme d'expression : l'écriture. Dürrenmatt s'attache à souligner une manière de distinguer l'écriture et le dessin. « Das Wort ist ungenauer als der Strich, [...]. »[738] Pour lui, le dessin se distingue ici de l'écriture par la précision. Cela semble lui permettre de comprendre son modèle sans passer par l'intellect, comme la recommandation de l'artiste Anna Indermaur à Varlin semble le dire et dont Dürrenmatt se fait l'écho :

> « Wenn nach Varlin Anna Indermaur diesem zugerufen haben soll, 'Male, Willy, denke nicht!' so hat es Manuel Gasser auf eine sträfliche Weise unterlassen, mich zurechtzuweisen, 'Denke, zeichne nicht'. »

Par cette distinction assumée entre deux techniques pour réaliser un portrait (le dessin qui se différencie de l'écriture par son approche intuitive), Dürrenmatt rappelle aussi qu'il se considère avant tout comme écrivain. Sa posture est claire. Le choix de l'écriture pour réaliser ce portrait valorise cette forme. Cette citation semble indiquer

---

[734] Ces deux portraits de Manuel Gasser, les seuls référencés dans l'inventaire du CDN, se trouvent dans le livre d'or de Hans Liechti et sont datés de 1979. Cette date correspond à l'anniversaire de Dürrenmatt à l'occasion duquel Liechti a invité des amis de ce dernier le 5 janvier. Voir : ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1979.
[735] Voir OBERMÜLLER/WYSS 1979, [s.p.].
[736] Lettre de Monika Wyss à Dürrenmatt, le 8.02.1979. ALS, SLA-B2-1979-Wyss.
[737] *WA* 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser », p. 219.
[738] *WA* 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser », p. 220.

une divergence d'opinion entre Dürrenmatt et Gasser au sujet de l'activité de dessinateur de Dürrenmatt. En effet, Gasser ne lui aurait pas conseillé de se cantonner à l'écriture, étant élogieux face à l'œuvre peint de Dürrenmatt. L'intérêt de Gasser pour l'aspect intuitif de Dürrenmatt est donc important. Cet aspect est d'ailleurs soulevé en miroir par Dürrenmatt pour caractériser le travail de Gasser : selon Dürrenmatt, beaucoup d'artistes se limitent à créer des œuvres afin de correspondre au goût et aux attentes du moment :

> « Immer wieder überrascht, was der Mensch doch noch hervorzubringen vermag, ist ihm die Freude darüber wichtiger als die Frage der Kunstdialektiker, ob der Zeitgeist, den sie erfunden haben, sich bestätigt oder angegriffen fühle. »[739]

Dürrenmatt apprécie chez le critique d'art son refus de suivre les tendances, la mode et le fait de penser par soi-même, de suivre son instinct :

> « Was bei Manuel Gasser überzeugt, ist seine Fähigkeit, hinter dem vorgeschobenen Nebensächlichen, den Kunsttheorien, das Wirkliche zu entdecken, den Schutt wegzuräumen, hinter den sich heute allzu viele ducken, aus Angst, nicht zeitgemäss zu sein. »[740]

Et selon Dürrenmatt, cette capacité à ne pas suivre l'air du temps permet la liberté, qui elle seule garantit la créativité. C'est avec cette affirmation qu'il termine le texte.

S'éloigner des tendances amène un isolement. Cette caractéristique est un point commun supplémentaire entre les deux hommes, car Dürrenmatt aussi est un « Einzelgänger », comme le souligne Gasser :

> « Es fällt auf, dass der Zeitkritiker Dürrenmatt als Zeichner eine ausgesprochene Abneigung gegen das zeitgenössische Kostüm, die zeitgenössische Szenerie überhaupt an den Tag legt. Seine Figuren sind entweder nackt oder dann in Gewänder gehüllt, die keiner bestimmten Epoche angehören. In den wenigen Fällen, wo Modernes zur Darstellung kommt, wird es auf seltsame Art verfremdet. »[741]

Ce que Dürrenmatt valorise chez Gasser, c'est l'effet qu'a produit son travail sur les artistes. Pour cela, il se réfère à Lessing, reprenant l'idée selon laquelle le devoir de l'écrivain n'est pas de décrire, mais de représenter une action ; et ce qui est représentation d'une action est son effet, sa conséquence :

---

[739] *WA* 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser », p. 221.
[740] *WA* 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser », p. 221.
[741] GASSER 1978, [s.p.].

> « […] und wenn nach Lessing nicht die Beschreibung die Aufgabe des Schriftstellers ist, so muss diese in der Darstellung einer Handlung liegen, und was wäre die Handlung einer Persönlichkeit anderes als ihre Wirkung. »[742]

L'activité du journaliste et critique d'art Gasser est l'écriture ; grâce à cette plume, il soutient des artistes choisis non pour leur popularité, mais pour leur cohérence personnelle. Selon Dürrenmatt, il s'agit d'artistes qui ne cherchent pas à correspondre à la mode, mais qui suivent une activité créatrice qui leur est profondément personnelle. Pour Dürrenmatt, Gasser se distingue des critiques d'art par l'intérêt qu'il porte aux formes artistiques non encore reconnues ou ne répondant pas aux goûts de l'époque. C'est le cas de la caricature pour laquelle Gasser montre un vif intérêt ; Gasser écrit notamment que l'histoire de l'art de la deuxième moitié du 20e siècle sera celle dominée par les caricaturistes enfin reconnus, comme en témoigne le passage cité dans la chronique de la maison d'édition Diogenes :

> « 'Es ist nicht ausgeschlossen', so der Kunstkritiker Manuel Gasser, 'ja sogar wahrscheinlich, dass die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts als die Epoche der Karikaturisten in der Kunstgeschichte eingehen wird. Dass künftige Kritiker darlegen werden, wie sich das zeichnerische und malerische Genie in den Grossmeistern der ersten Jahrhunderthälfte erschöpft habe, um dann in ironisierter Gestalt bei Künstlern wie Saul Steinberg, Paul Flora, Jean-Jacques Sempé oder Tomi Ungerer wiederaufzutauchen.' »[743]

Parmi les autres formes d'expression artistique qui suscitent des débats, de l'indifférence ou du rejet dans la deuxième moitié du 20e siècle, se trouve l'art figuratif. L'un des six ouvrages de Gasser retrouvés dans la bibliothèque de Dürrenmatt est une publication sur le peintre Varlin[744] pour laquelle Dürrenmatt a rédigé un texte. Gasser et Dürrenmatt ont les deux une grande estime pour Varlin. Dürrenmatt souligne aussi l'importance de Gasser pour la reconnaissance de peintres ou d'artistes à contre-courant dont fait partie Varlin en tant que peintre figuratif. Il le souligne déjà en 1967, dans le discours qu'il tient pour Varlin : « Wir danken Manuel Gasser für seine Worte, er hat sich, wie keiner, seit Jahren unbeirrt für Varlin eingesetzt ; [...]. »[745].

Le soutien que Gasser accorde à ces formes d'art peu reconnues est repris symboliquement par Dürrenmatt, lorsque ce dernier évoque Hodler. Dans son texte,

---

[742] *WA* 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser », p. 220.
[743] KAMPA 2003, p. 90.
[744] L'ouvrage trouvé dans sa bibliothèque est édité par Hugo Loetscher, *Varlin. Der Maler und sein Werk*, Zurich : Arche, 1969. SLA-FD-D-01-HB-B-05/01.
[745] *WA* 1998, 32 « Varlin schweigt. Rede zur Verleihung des Zürcher Kunstpreises », p. 173.

Dürrenmatt se réfère à ce peintre suisse reconnu notamment pour ses représentations de la Suisse primitive avec ses soldats et ses paysans aux formes imposantes et carrées. Les paysans sont des gens travaillant la terre, qui vivent par conséquent dans le moment présent. Dürrenmatt les oppose aux critiques ou aux historiens de l'art qui recourent à la théorie et par là-même se tournent vers le passé afin d'enfermer les artistes du présent dans des cases. Gasser, lui, ne cherche pas à catégoriser les artistes, il vit l'œuvre d'art sur le moment. Pour Dürrenmatt, cela représente la seule manière de faire de l'art. Pour en revenir à Lessing, la conséquence des actions de Gasser est de soutenir les artistes dans leur individualité, leur unicité. Cette unicité est une des caractéristiques indispensables selon Dürrenmatt à la création artistique :

> « Ohne ihn, den unzeitgemässen Entdecker und Mutmacher, hätten viele den Sprung aus der Deckung des Zeitgemässen heraus, ohne den es keine Schöpfung mehr gibt, in die Freiheit dessen, was nur ihnen gemäss ist, nicht gewagt. »[746]

Cette affirmation permet à Dürrenmatt, grâce à ce jeu de miroir, de s'associer à ces artistes et de rendre hommage à ce que Gasser a fait pour lui : il n'a pas cherché à le faire entrer dans une catégorie. Dans son texte, Dürrenmatt montre l'utilité qu'il a lui-même du dessin qu'il met ici au service de l'écriture. Il aurait pu réaliser un portrait dessiné ou peint de Manuel Gasser ; en choisissant au contraire l'écriture, il affirme son identité d'écrivain tout en indiquant la composante intuitive et spontanée propre au dessin qu'il oppose à l'écriture. L'intérêt des deux hommes pour les formes artistiques peu valorisées comme la caricature ou la peinture figurative permet à Dürrenmatt de montrer le courage d'être à contre-courant dans les milieux artistiques.

1.3.11 Tomi Ungerer, les extrêmes appellent l'absurde (1979)

Tomi Ungerer publie en 1970 un livre de caricatures intitulé *Fornicon*. Les dessins de cet ouvrage, particulièrement dérangeants par la représentation de la mécanisation du plaisir sexuel, amènent d'ailleurs son éditeur Daniel Keel à comparaître au tribunal pour obscénité. L'éditeur est finalement déclaré non coupable et la presse qualifie Ungerer de « Goya der Zivilisation »[747]. Neuf ans plus tard, le livre *Babylon*, publié en

[746] *WA* 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser », p. 221.
[747] KAMPA 2003, p. 240.

édition de luxe à nouveau par Diogenes[748], est décrit comme un « Horror-Zeichenband » par un journaliste[749]. Comme l'estime ce dernier, Ungerer renoue avec les mêmes caractéristiques que Fornicon qui avaient suscité tant de réactions :

> « Ungerers Apokalypsen sind technischer Natur, sind Mechanismen, des Grauens, der Perversion. [...] Ungerer, der Sezierer, der Chronist einer morbiden Sexualität, einer technisierten Erotik wird auf Ablehnung stossen bei all denen, die eine niedliche Umwelt makabren, schrecklichen Visionen vorziehen. »[750]

Un autre journaliste va plus loin, dans le sens où il perçoit même une progression entre *Fornicon* et *Babylon* :

> « Bei jedem neuen Bilderbuch für Erwachsene von Tomi Ungerer meinten die Kritiker bislang, böser gehe es nicht. Immer zu Unrecht. […] 'Fornicon' (1970), die schwarze Pornosatire über die Brunft im Maschinenzeitalter, führt nahtlos zu 'Babylon' ? (1979). »[751]

Si les deux ouvrages présentent de nombreuses similitudes, le second, *Babylon* s'ouvre sur une préface rédigée par Dürrenmatt[752]. Ce dernier connaît *Fornicon*, qu'il mentionne d'ailleurs dans sa préface, et ses images qualifiées de pornographiques. C'est donc en parfaite connaissance du contexte qu'il s'associe à Ungerer, cet illustrateur caricaturiste qui suscite des réactions contradictoires. Pour quelle raison Dürrenmatt s'intéresse-t-il à ce livre et en quoi ce texte éclaire-t-il son propre lien aux arts visuels ?

Parmi les très nombreux ouvrages de caricatures dans la bibliothèque de Dürrenmatt, se trouve un nombre important de livres de Tomi Ungerer. Sur les quarante et un ouvrages conservés, tous exclusivement publiés par Diogenes, vingt-quatre ont été édités avant l'année de parution de *Babylon*[753]. On suppose donc que Dürrenmatt se

---

[748] Il s'agit d'une des « […] Luxusausgaben in nummerierten Auflagen von nur zwanzig Exemplaren wie zum Beispiel 1979 *Babylon* (signiert, mit Goldprägung und Originalzeichnung) [...] » KAMPA 2003, pp. 111-112.

[749] [s.n.], « Hieroglyphen des Schreckens », in : *Weltwoche*, 28.11.1979, s.p. (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02)

[750] [s. n.], « Hieroglyphen des Schreckens », in : *Weltwoche*, 28.11.1979, s.p. (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).

[751] S. L., « Bilderbuch : Atommüll-Menschen », in : *Profil*, 8.07.1979, [page inconnue]. (Source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).

[752] Première publication : DÜRRENMATT Friedrich (1), « Essay über Tomi Ungerer, in welchem unter anderem auch von Tomi Ungerer die Rede ist, doch mit der Absicht, nicht von ihm abzuschrecken », in : UNGERER Tomi, *Babylon*, Zurich : Diogenes Verlag, 1979, [s.p.]. *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer, in welchem unter anderem auch von Tomi Ungerer die Rede ist, doch mit der Absicht, nicht von ihm abzuschrecken », pp. 222-230.

[753] Voici la liste obtenue par recherche sur le site de la Bibliothèque nationale suisse, Helvetic Archives, *Bibliothèque,* disponible à l'adresse URL :

réfère à cette sélection qui montre une grande diversité, à l'image de la production de l'auteur, car elle comporte notamment de nombreux livres pour enfants. Parmi ces derniers se trouvent des ouvrages comme *Zeraldas Riese*[754], *Mondmann*[755] et surtout les livres cités par Dürrenmatt dans sa préface : *Das grosse Liederbuch*[756] (1975) et l'histoire de *Heidi*[757] (1978) dont la publication est presque contemporaine à celle de *Babylon* (1979). Paru en 1975, *Das grosse Liederbuch* est d'ailleurs un des plus grands succès des éditions Diogenes[758]. Selon Dürrenmatt, les images de *Heidi* offrent quant à elles de grandes similitudes avec la représentation d'un monde fantasmé, appartenant à une époque idyllique antérieure qui n'aurait jamais réellement existé. Il souligne l'opposition entre cette représentation du monde et celle des caricatures de *Babylon* ou de *Fornicon*, ces derniers ouvrages présentant une actualité d'une grande violence. Selon Dürrenmatt, Ungerer proposerait ainsi deux visions du monde opposées.

Cette préface est la quatrième que Dürrenmatt rédige pour les éditions Diogenes[759]. Et comme toujours, il s'approprie son sujet, cette fois en affirmant se défendre de toucher aux nombreux ouvrages envoyés par son éditeur :

---

https://www.helveticarchives.ch/archivplansuche.aspx?ID=164301, consulté en ligne le 6.08.2020. En 1978 (tous de la littérature enfantine) : *Alle Abenteuer der Familie Mellops in 5 Bänden : mit einem schönen Mellops-Quartett-Spiel* ; SPYRI Johanna, *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* et SPYRI Johanna, *Heidis Lehr- und Wanderjahre* ; en 1975, *Das grosse Liederbuch* ; en 1974, *Adam & Eva*, *Kein Kuss für Mutter* (littérature enfantine), et *America : Zeichnungen 1956-1971* ; en 1973, *Spiegelmensch*, *Papa Schnapp und seine noch-nie-dagewesenen Geschichten* (littérature enfantine) ; en 1972, RENNERT Jack (éd.), *The poster art of Tomi Ungerer,* et *Das Biest des Monsieur Racine* (littérature enfantine) ; en 1971, *Der Sexmaniak : 77 Zeichnungen*, et HAZEN Barbara, *Der Zauberlehrling* (littérature enfantine) ; en 1970, *Tomi Ungerer's Kompromisse*, *Fornicon*, préface Walther Killy, et *Zeraldas Riese* (littérature enfantine) ; en 1969, *The Party* ; en 1968, *Tomi Ungerer's Geheimes Skizzenbuch* ; en 1967, HODEIR André, *Warwick und die drei Flaschen*, SLESAR Henry, *Ein Bündel Geschichten für lüsterne Leser*, et *Basil Ratzki* ; en 1966, *Der Mondmann* (littérature enfantine; en 1963, BIERCE Ambrose, *Die Spottdrossel* ; et finalement en 1961, *Tomi Ungerer's Weltschmerz : eine Bilanz der traurigen Errungenschaften des Fortschritts*.

[754] SLA-FD-D-01-WZ-C-04/66.

[755] SLA-FD-D-01-WZ-C-04/02.

[756] SLA-FD-D-01-WZ-C-04/57.

[757] SLA-FD-D-01-WZ-C-05/21 et SLA-FD-D-01-WZ-N-02/01.

[758] KAMPA 2003, p. 284.

[759] Il rédige des préfaces pour d'autres artistes édités par Diogenes. Dans l'ordre chronologique, il s'agit de : Ronald Searle (DÜRRENMATT 1952 (2)), Paul Flora (DÜRRENMATT 1958), et à nouveau Paul Flora (DÜRRENMATT 1968). Une cinquième préface, que nous voyons plus loin, paraît deux ans plus tard, elle est consacrée à la sculptrice Hildi Hess : DÜRRENMATT Friedrich, « Etwas über Hildi, meinen Doppelgänger und mich », in : KEEL Daniel (éd.), Hildi Hess. Mit Texten von Dorothea Christ und Friedrich Dürrenmatt, Zurich : Diogenes Verlag, 1981, pp. 19-21.

> « Überhaupt weiss ich wenig von ihm [Ungerer]. Und das Material, vom Verlag mir zugeschickt, lasse ich vorsorglich beiseite, schreibe ich doch am besten als Unwissender. »[760]

Il dit privilégier la connaissance interpersonnelle aux livres, tout en affirmant que cette dernière reste superficielle. Pour Dürrenmatt, Ungerer était « nicht mehr aufzuschlüsseln, nur noch zu erraten […] »[761]. Selon l'agenda de Dürrenmatt, les deux hommes se connaissent déjà en 1973, six ans avant la rédaction de cette préface. Cette année-là, Dürrenmatt se rend au vernissage d'une exposition de Ungerer à Zurich[762], probablement à la Galerie Daniel Keel, comme en témoigne une photo sur laquelle on reconnait les deux hommes en pleine discussion[763]. Si Dürrenmatt fait la connaissance d'Ungerer, c'est probablement par l'intermédiaire de Daniel Keel, leur éditeur commun.

L'amitié entre Keel et Ungerer commence en 1956 et perdure toute leur vie. L'éditeur entretient une relation de confiance avec Ungerer : ayant rapatrié de nombreux dessins en Suisse (« über neunzig Kilogramm »[764]), il reçoit l'autorisation de l'artiste de détruire les dessins qu'il jugerait « mittelmässig »[765]. Convaincu par le travail d'Ungerer, Keel organise une des premières expositions du caricaturiste strasbourgeois en 1969 dans sa galerie ; ce dernier fait d'ailleurs partie des rares artistes exposés par Keel à la foire d'art de Bâle[766]. Avecpresque quatre-vingts ouvrages parus chez Diogenes, Ungerer est un des auteurs les plus publiés par la maison zurichoise[767]. Outre ses propres publications, Ungerer illustre un grand nombre de couvertures pour Diogenes[768], dont certaines se trouvent dans la bibliothèque de Dürrenmatt ; en 1985, Ungerer illustre d'ailleurs une édition partielle de *Justiz*, le roman policier de Dürrenmatt[769]. Ces liens étroits auraient pu conduire à un rapprochement entre Dürrenmatt et Ungerer, mais cela n'est cependant pas le cas, ils n'ont eu que

---

[760] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 226.
[761] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 226.
[762] Voir l'agenda de Dürrenmatt, le 15.02.1973. ALS, SLA-FD-C-I-d-1973/2.
[763] KAMPA 2003, p. 114. En 1981, l'agenda mentionne le prénom « Tomi » ou « Tomy » à plusieurs reprises, mais selon Ulrich Weber, il s'agit de Thomas Bodmer collaborateur chez Diogenes, et non de Tomi Ungerer. Étonnamment, l'agenda de 1979 ne mentionne aucunement Ungerer.
[764] KAMPA 2003, p. 115.
[765] KAMPA 2003, p. 115.
[766] Ceci avait été le cas en 1974. Exposer à la foire de Bâle sera un exercice vite interrompu. KAMPA 2003, p. 291.
[767] KAMPA 2003, pp. 111-112.
[768] KAMPA 2003, p. 588.
[769] PLANTA 2011, p. 165.

des contacts ponctuels. Selon son biographe, la difficulté qu'éprouve Dürrenmatt à nouer des amitiés serait liée à sa notoriété[770].

Dürrenmatt construit une préface pour le livre *Babylon* dans laquelle il mentionne des éléments de sa propre biographie ; il s'en sert ensuite pour tisser des liens à Ungerer, livrant ainsi une vision personnelle de cet artiste tout en révélant des valeurs artistiques qui lui sont propres. Une lettre de Tomi Ungerer à Dürrenmatt témoigne que la rencontre et la demande de rédaction ont effectivement transité par Daniel Keel, mais c'est à la demande de l'artiste lui-même que ce texte a été rédigé :

> « Es war meine Idee den Dürrenmatt, par l'intermédiaire / de Daniel, um ein Vorwort zu bitten.- / We have a certain Anschauungen[sic] in common, dare I say, / and I thought that Babylon in many aspects / never berated some of your own Vorstellungen- I was and felt very flattered when Daniel [Keel] told me / that you liked the book and droped a few lines upon it. »[771]

Tomi Ungerer perçoit chez Dürrenmatt des similitudes avec sa propre manière d'envisager le travail. Dürrenmatt semble également y trouver son compte, entremêlant dans son texte sa personne à celle de Ungerer, comme nous le voyons plus loin.

Une des particularités du texte de Dürrenmatt est qu'il faut attendre plus de la moitié de la préface pour apprendre quelque chose sur le livre lui-même et sur son auteur. Auparavant, Dürrenmatt fait une longue digression pour évoquer d'autres artistes : Pablo Picasso, Peter Paul Rubens, Francisco de Goya, Honoré Daumier, Ludwig Richter, Gustave Corot, Gustave Courbet, Eugène Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Edouard Manet ou encore Saul Steinberg[772].

Par les qualificatifs dont il accompagne ces célèbres noms, Dürrenmatt montre ses préférences en matière d'artistes : il admire Goya « der letzte Maler-Gigant », et particulièrement ses gravures les *Désastres de la guerre*[773]*,* ainsi que Daumier, pour la capacité de ces artiste à saisir les gens de leur époque[774]. Selon l'historien de l'art Ernst Gombrich, Goya et Daumier sont les deux grands modèles en matière de

---

[770] WEBER 2020, p. 270.
[771] Lettre de Tomi Ungerer à Dürrenmatt, 1979. ALS, SLA-B2-1979-WYSS. Citation reproduite avec l'aimable autorisation de © Diogenes Verlag AG Zürich / Tomi Ungerer Estate
[772] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », pp. 222-223.
[773] *WA* 1998, 32, p. 222. Une publication de cette série de gravures se trouve dans sa bibliothèque : GOYA Y LUCIENTES Francisco, *The disasters of war*, New York : Dover Publications, 1967. SLA-FD-D-01-WZ-A-06/15.
[774] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 224.

journalisme graphique[775]. Il est révélateur que Dürrenmatt les mette en avant. Il y oppose clairement Picasso et Rubens, pour lesquels il éprouve du désintérêt, malgré leur place dans l'histoire de l'art. De plus, Dürrenmatt établit une hiérarchie entre ces artistes, une hiérarchie qui lui est propre et qui révèle ses propres affinités. L'association de deux grands peintres internationalement reconnus et admirés au dessinateur caricaturiste qu'est Daumier n'est pas anodine ; au contraire, elle nourrit un manifeste pour la reconnaissance du dessin comme un art en soi. Cette revendication se répète à plusieurs reprises dans le texte : Dürrenmatt affirme que le dessinateur Saul Steinberg est plus important à ses yeux que Picasso, révélant sa prédilection pour la caricature[776] ; alors qu'il mentionne des peintures de Picasso et Rubens, c'est aux gravures de Goya qu'il voue son admiration. Soulignant cette hiérarchie entre techniques, Dürrenmatt critique par la même occasion le système de valeurs mis en place et communément admis dans les arts visuels. Il le fait en tournant en dérision l'intérêt porté aux deux grands peintres : « Dass ich Rubens und Picasso gleichwohl als Maler bewundere und den Hut vor ihnen ziehe, obgleich ich nie einen trage, […]. »[777] L'importance de la caricature pour Dürrenmatt rejoint le plaidoyer pour la satire déjà présent en 1952 dans la préface du livre de Ronald Searle[778] ; ici à nouveau, il déplore le peu de reconnaissance attribuée à ce domaine. Ce regret est répété plus de vingt ans plus tard, d'abord dans le texte sur Manuel Gasser[779], puis dans celui sur Ungerer. En cela, il rejoint un intérêt émergeant pour ce domaine au 20e siècle, comme le prouve la conférence sur la caricature de l'historien de l'art Ernst Gombrich dans les années 1960[780].

Pour Dürrenmatt, l'art doit être personnel, sans être classé ou référé à l'identité de prédécesseurs. Dans la critique qu'il adresse à Picasso, Dürrenmatt exprime cette préférence : « Er [Picasso] war für mich stets mehr ein kunsthistorisches als ein künstlerisches Ereignis. »[781] En cela, Dürrenmatt reproche à cet artiste son recours aux styles passés qui le prive d'une identité artistique individuelle, et donc, à son avis, d'un discours authentique. Par opposition, c'est une qualité qu'il reconnaît à Ungerer.

---

[775] Comme le soutient Gombrich dans sa conférence en 1962. Voir GOMBRICH 2003, p. 127.
[776] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 222.
[777] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 223.
[778] DÜRRENMATT 1952 (2).
[779] DÜRRENMATT 1979 (2).
[780] La conférence est donnée en 1963. Voir GOMBRICH 2003.
[781] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 222.

Certes, il situe ce dernier dans un héritage, une filiation entre Saul Steinberg et lui : « Jeder ist Einflüssen ausgesetzt. Ungerer ist ohne jenen Zeichner unserer Zeit, den ich für wichtiger als Picasso halte, Saul Steinberg schwer denkbar. »[782] Néanmoins, il lui reconnaît une identité propre, une manière personnelle d'intégrer son héritage, car il complète de la manière suivante : « Er macht niemanden nach, aber er benutzt viele. »[783]

Si Dürrenmatt reproche à Picasso son manque d'expression individuelle, c'est que l'expression d'une individualité est, selon lui, indissociable de son contexte présent. Expérimenter les styles d'autres artistes, équivaut à expérimenter les styles du passé et donc à manquer de caractère contemporain.

> « Er fiel ins kunsttheoretische Jahrhundert, das den Stil erfand, besser die Stile, in dem sich ein Stil aus dem anderen entwickelt, immer schneller, und bald werden auch die letzten noch möglichen Stile heruntergepinselt, -gestrichelt, -geklebt, -gespritzt, -gelocht und -gesägt sein. »[784]

Pour Dürrenmatt, s'inscrire dans son propre temps est important. Il adresse un reproche similaire à Rubens. Ce dernier n'aurait pas eu le courage d'adhérer aux idées novatrices de son temps, privilégiant une attitude opportuniste :

> « Deshalb geht mir auch Rubens auf die Nerven. Dieser wurde Katholik, um der Maler der Gegenreformation zu werden, dabei war er Zeitgenosse Galileis und Descartes', er hinkte ihnen nicht einmal nach, er rannte vor den beiden fort. »[785]

En ce sens, Ungerer répond à la vision de l'art de Dürrenmatt : pour paraphraser la citation vue précédemment, il ne copie personne, mais se réapproprie beaucoup de monde[786] ; et par sa pratique de la caricature, il s'inscrit profondément dans son époque : « Zeitgenossenschaft ! Wenn einer nicht Zeitgenosse seiner Zeit war, dann Ludwig Richter, wenn einer es war, dann Daumier. »[787] Si Dürrenmatt souligne cet aspect, c'est que cela représente une valeur pour lui qu'il applique à sa propre production. Il le formule une année auparavant dans son texte intitulé *Persönliche Anmerkung* où il s'exprime sur ses propres intentions :

---

[782] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 222.
[783] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 223.
[784] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 222.
[785] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 222.
[786] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 223.
[787] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 225.

> « Wie gestalte ich *heute* eine Kreuzigung ? Das Kreuz ist ein Symbol geworden und damit auch als Schmuck verwendbar, etwa als Kreuz zwischen Frauenbrüsten. Der Gedanke, das Kreuz sei einmal ein Marterinstrument gewesen, ist verlorengegangen. In meiner ersten ‚Kreuzigung' versuche ich durch den Tanz um das Kreuz, das Kreuz wieder zum Kreuz, zum Gegenstand des Skandals zu machen, den es einmal darstellte. »[788]

Dans son œuvre peint, Dürrenmatt semble s'inspirer d'images d'actualité qu'il intègre à des références culturelles mythologiques ou personnelles. Il colle par exemple une photographie de la guerre du Vietnam sur une de ses propres œuvres (Ill. D 71). Il dit s'inspirer de photographies d'actualité politique montrant les émeutes des jeunes à Zurich, pour construire une bagarre entre centaures, mêlant ici motif mythologique et actualité politique[789]. Il se réapproprie ainsi un héritage symbolique et le formule avec les moyens de son époque.

L'actualisation du symbole est incontournable pour Dürrenmatt. Et en cela, on comprend l'intérêt profond qu'il porte à la caricature dont c'est la nature même : « […] les armes de l'humoriste proviennent de deux sources différentes : l'actualité et le durable, l'allusion éphémère et la caractérisation qui perdure. »[790] La double référence utilisée par Dürrenmatt est donc loin d'être artificielle, tant pour Ungerer que pour lui-même.

La construction du texte sur Ungerer vise deux objectifs : elle permet non seulement de positionner Ungerer comme héritier d'une tradition d'images, tout en légitimant le travail de caricaturiste comme ayant une importance aussi grande que celui des peintres Picasso ou Rubens. En effet, Dürrenmatt commence par remonter dans le passé en évoquant les grands noms (Picasso, Rubens, puis Honoré Daumier) ; il revient ensuite progressivement dans le présent jusqu'à Ungerer, tout en soulignant ses emprunts à Steinberg. L'inscription du travail d'Ungerer dans la continuité de l'histoire de l'art amène une légitimité à la caricature comme expression en soi.

Ayant justifié l'inscription de Tomi Ungerer dans le monde des arts visuels, Dürrenmatt va plus loin. Le processus de comparaison et d'association utilisé dans la préface

---

[788] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 202.
[789] Cette idée ressort d'un entretien avec un journaliste en 1980 : l'auteur de l'article précise qu'il s'agit dans ces images de protestations de personnes laissées en arrière par le progrès alors que d'autres n'ont pas conscience de la direction prise par ce même progrès. Voir : s. n., « Weltschau eines genialen Einzelgängers. Bilder von Friedrich Dürrenmatt », in : *Penthouse. Das internationale Magazin für Männer*, 11.1980, p. 93 (source : ALS).
[790] GOMBRICH 2003, p. 137.

l'amène à affirmer une similitude entre lui et Ungerer. Après avoir fait des liens entre Daumier et Richter, Dürrenmatt affirme que le processus d'association qu'il vient d'utiliser est également la méthode de Ungerer « Assoziationen, gewiss, aber Ungerer arbeitet auch so. »[791] En ce sens, il crée deux choses : il décrit la méthode de travail de Ungerer et s'y associe par la même occasion. Dürrenmatt avait aussi relevé cette méthode quatre ans auparavant dans son texte sur Hans Falk. Ce travail par association est effectivement une des caractéristiques du processus créatif de Dürrenmatt, nous le verrons plus loin.

Outre cette similitude, les productions de Dürrenmatt et Ungerer sont-elles semblables ? Dans une dédicace manuscrite à Dürrenmatt, Ungerer fait de ce dernier un citoyen d'honneur de *Babylon*, lui attribuant une place dans ce monde : « Für Friedrich Dürrenmatt / Ehrenbürger / von Babylon / T. Ungerer »[792].

Si cela se vérifie, la mise en garde de Dürrenmatt pour l'œuvre de Ungerer concernerait aussi la sienne : « Den Mut, die folgenden Seiten zu betrachten, musst du, lieber Leser und Kunstfreund, nun aufbringen. [...] Ich weiss, es macht keinen Spass. Möglicherweise wirst du ein Kunstfeind dabei. » En effet, les caricatures d'Ungerer dans *Babylon* n'apportent pas de plaisir : dépourvues d'humour, elles donnent à voir des scènes pornographiques dures et humiliantes, des mutilations, des personnages victimes d'esclavagisme. En cela, elles se distinguent d'ailleurs fortement de celles de Dürrenmatt qui ne sont :

> « […] pas purement polémiques, ni cyniques ou même désespérées de manière destructive. Il y a en elles quelque chose de l'ordre de la sympathie joueuse, qui suscite de nouvelles chances et ouvre des perspectives créatives. »[793]

D'un autre côté, noirceur et laideur de l'action humaine sont bien présentes dans l'œuvre peint de Dürrenmatt ; on pense notamment à certaines de ses crucifixions, comme *Kreuzigung II* (Ill. D 72)*,* où un enfant et une femme enceinte éventrée sont crucifiés et dévorés par des rats, ou encore à une scène de viol dont la violence est incontestable (Ill. D 73). Ces sujets, qui rappellent des scènes de degré de brutalité semblable aux *Désastres de la guerre* de Goya, ne sont pas caricaturaux. On peut néanmoins se demander si la construction de l'image, faite d'accumulation et de détails

---

[791] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 225.
[792] Voir cote bibliothèque de Dürrenmatt : SLA-FD-D-01-WZ-C-04/20.
[793] BÜHLER 2020, pp. 85-86.

fantastiques, ne correspond pas à l'exagération qui fait un des critères de la caricature. En effet, l'illustrateur n'a pas besoin de recourir à l'humour, comme le souligne Gombrich : « Parmi les armes dont [l'illustrateur] dispose dans son arsenal, il n'est pas nécessaire que l'utilisateur utilise l'humour. Notre rire dépendra de la gravité du problème évoqué. »[794] La contribution de Dürrenmatt à cet ouvrage de caricatures correspond à la vision qu'il concevait de ce genre, à savoir, comme il le formule dans sa préface pour le caricaturiste Ronald Searle, « […] eine der Waffen des menschlichen Geistes […] »[795], pour laquelle le rire n'est pas toujours une composante essentielle.

L'exagération, obtenue par l'accumulation qui crée la caricature, permet une prise de distance par rapport à l'image. Dans ce processus, on retrouve une conviction pédagogique chère à Dürrenmatt et formulée par le philosophe danois Kierkegaard : le trait doit être forcé à l'excès pour que le lecteur, l'amateur d'art, soit amené à prendre de la distance. Cette prise de distance permet ainsi au spectateur de réfléchir par lui-même, d'en faire un être individuel[796]. C'est ce qu'il esquisse en considérant les extrêmes d'Ungerer comme une nécessité :

> « Um eine Welt darzustellen, die es leider gibt, die unsrige, musste Ungerer auch eine Welt darstellen, die es beinahe gab, in seinem Elsass eben, und die, indem man allzulange [sic] glaubte, dass es sie wirklich gegeben habe, einer der Gründe ist, dass es nun die Welt gibt, die es gibt : *Babylon*. »[797]

Dürrenmatt expose la raison d'être des arts visuels selon ses valeurs, à savoir son impact sur le spectateur. En cela, il indique la valeur qu'il attribue à l'œuvre d'art, celle de permettre au spectateur de prendre de la distance dans un premier temps pour pouvoir se positionner. C'est certes prendre le risque de faire d'un « Kunstfreund » un « Kunstfeind ». Un risque qui en vaut la peine : « Werde es. Die Kunst hat heute ohnehin zu viele falsche Freunde. Aber die Zeit, bei der einem der Spass vergeht, ist keine verlorene Zeit. »[798]

---

[794] GOMBRICH 2003, p. 131.
[795] *WA* 1998, 32, « Über Ronald Searle »p. 151.
[796] BÜHLER Pierre, « Gnadenlosigkeit ? Christologische Figuren in den späten Werken Dürrenmatts », in : *Die Verwandlung der « Stoffe » als Stoff der Verwandlung. Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*, Actes du symposium international, Université de Berne, 4-6 juin 1998, textes réunis par Peter Rusterholz et Irmgard Wirtz, Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2000, pp. 161-178.
[797] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », p. 229.
[798] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », pp. 229-230.

Ungerer participe à cet impact sur le spectateur à sa manière, irrévérencieuse et obscène. La caricature « Après moi le déluge » (Ill. A 56), avec laquelle Dürrenmatt conclut sa préface, le traduit bien en exposant l'importance de réfléchir avec la tête… et non son postérieur :

> « Man kommt vielleicht in ihr drauf, dass Nachdenken eine Beschäftigung ist, die wir als Zeitgenossen unser selbst und der anderen Ratten dieses Planeten bitter nötig haben, freilich nur, wenn wir uns abgewöhnen, mit jenem Körperteil zu denken, mit dem jener Kunstfreund denkt, den Ungerer in seiner Zeichnung 'Après moi le déluge' dargestellt hat, und mit dem sich die Gewaltigen im Orkus, wenn Tomi Ungerer kommt, lüften. »[799]

Dans sa préface, Dürrenmatt plaide pour un art individuel et contemporain, voire dérangeant, car c'est l'impact sur le public qui représente la vraie valeur de l'art à ses yeux ; l'irrévérence de cet art est utile à la société, lui permettant de réfléchir sur elle-même. L'inscription dans la contemporanéité est une des composantes essentielles de la caricature. Dürrenmatt l'a compris et, ainsi, plaide pour une reformulation de la hiérarchie traditionnelle entre les formes d'art. Selon lui, un caricaturiste est à placer sur un pied d'égalité avec un peintre. Il souligne l'œuvre de Ungerer comme étant faite de contrastes surprenants : des dessins se rapportant à une société et une nature presque idylliques, préservées du temps, sortent de la même plume que des scènes de sexe morbide qui rappellent la pornographie. Cette recherche d'extrêmes rappelle celle de l'absurde, importante pour Dürrenmatt. Héritier de Kierkegaard, c'est par ce détour qu'il pense la réflexion individuelle si chère à ses yeux. La caricature permet de relier l'intemporel au contemporain, un aspect incarné par le double profil de Ungerer ; par son apparente contradiction, ce double profil questionne, dérange et suscite une distanciation réflexive ; c'est aussi par ce biais que Dürrenmatt trouve la raison d'être de l'art.

1.3.12 La magicienne Hildi Hess (1981)

> « Daniel Keel hat [Hildi Hess] den Auftrag gegeben, meinen Kopf zu modellieren. »[800]

En 1979, Daniel Keel, l'éditeur de Dürrenmatt, commande à Hildi Hess (1911-1998) un portrait sculpté de Dürrenmatt (Ill. A 61)[801]. La tête en bronze forme la base du texte

[799] *WA* 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer[...] », pp. 229-230.
[800] DÜRRENMATT 1981, p. 19.
[801] KAMPA 2003, p. 355.

que Dürrenmatt rédige deux ans plus tard sur la sculptrice. Publié dans le catalogue de cette dernière, le texte est intitulé « Etwas über Hildi Hess, meinen Doppelgänger und mich »[802]. Dans cet écrit, Dürrenmatt parle essentiellement du rôle de modèle qu'il pratique à cette occasion, en participant à des séances de pose. Le texte de Dürrenmatt, édité par Keel parallèlement à la présentation d'une exposition des œuvres de la sculptrice dans sa galerie zurichoise, serait-il donc également une commande ? Que nous apprend ce texte sur les connaissances et le regard que porte Dürrenmatt sur la sculpture et sur la sculptrice ?

Nous n'avons pas trouvé de pièce permettant de déterminer la provenance de la commande. Le nom de Hess n'apparaît pas dans les agendas de Dürrenmatt et en dehors de la publication pour laquelle Dürrenmatt a rédigé son texte, aucun livre sur cette sculptrice n'est présent dans la bibliothèque de ce dernier[803]. Néanmoins, le contenu des quelques lettres rédigées par Hess et conservées aux ALS concernent la création du portrait sculpté, le texte de Dürrenmatt et, plus tardivement, l'exposition de l'œuvre peint de Dürrenmatt au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1985-1986. Certes, le texte est rédigé après la réalisation du portrait sculpté[804]. Cependant, une plus grande proximité serait nécessaire pour justifier la rédaction d'un texte, comme une amitié forte entre les deux artistes par exemple, alors que le lien entre Dürrenmatt et Hess semble indirect. Le contexte permet cependant d'établir l'hypothèse que ce lien aurait été suscité par le commanditaire du portrait sculpté, Daniel Keel. En effet, les éditions Diogenes ont une histoire particulière avec la sculptrice.

C'est chez Hess que la première maison d'édition a été logée comme sous-locataire à la Merkurstrasse 70 à Zurich. La sculptrice avait emménagé dans l'ancien appartement de ses parents en tant qu'artiste indépendante et louait deux chambres pour des raisons financières[805]. Diogenes reste huit ans dans cet appartement. En 1960, les

---

[802] DÜRRENMATT 1981, pp. 19-21.
[803] KEEL Daniel (éd.), *Hildi Hess. Mit Texten von Dorothea Christ und Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1981. Cet ouvrage offre de nombreuses photographies des œuvres et est accompagné non seulement par le texte de Dürrenmatt, mais aussi par un long article de l'historienne et critique d'art Dorothea Christ, une courte autobiographie de l'artiste et des transcriptions de la correspondance entre Hildi Hess et sa professeure, la sculptrice Germaine Richier.
[804] Texte non repris dans les *WA* en 1998, la date de sa création est précisée dans la publication de 1981 : « Die Texte von Dorothea Christ und Friedrich Dürrenmatt wurden im Sommer 1981 eigens für dieses Buch verfasst. » Voir : KEEL 1981, p. 4.
[805] KAMPA 2003, p. 39.

éditions déménagent dans de nouveau locaux, à la Rämistrasse 33[806] avec l'aide, encore une fois, de Hess. La sculptrice semble participer à l'atmosphère artistique des lieux. Daniel Keel se rappelle que la présence de l'artiste dans la vie de Diogenes n'est pas sans avoir eu une influence sur les auteurs et collaborateurs de la maison d'édition :

> « Ruedis Besuche wurden häufiger, nicht nur weil der schnell wachsende Verlag vermehrte Buchhaltungsarbeit erforderte, sondern weil ihm die künstlerische Atmosphäre bei meiner Vermieterin, der Bildhauerin Hildi Hess, gefiel. Paul Flora, Loriot und viele andere Künstler waren häufig zu Gast, und Hildi macht hervorragende Pizza und Lauchrouladen, vor allem aber ein exquisites Couscous. »[807]

Cela amène l'auteur de la chronique de Diogenes à affirmer que Hess a non seulement hébergé les éditions durant ses premières années, mais qu'elle les a aussi nourries : « Hildi Hess, die den Verlag in den Anfangsjahren beherbergte und oft genug auch die Autoren bekochte, […]. »[808] C'est également Hess qui introduit Daniel Keel dans les milieux littéraires zurichois. Par ailleurs, elle le soutient aussi financièrement[809]. Plus tard, Hess fait partie des artistes exposés dans la Galerie Daniel Keel ouverte dès 1960. Alors que la galerie montre des artistes internationaux (des lithographies et gravures de Manet, Renoir, Picasso, Matisse, Kokoschka, etc.), elle présente également des artistes suisses comme Vallotton, Amiet ou Hess[810].

Le premier lien entre Dürrenmatt et Hess passe donc par Keel. Les deux artistes ont cependant un intérêt commun pour l'art figuratif, la sculptrice se décrivant comme étant au service de cette figure humaine : « Ich bin eine gegenständliche Bildhauerin und als solche der menschlichen Figur verpflichtet. »[811] Mettre la figure humaine au centre de son travail inscrit Hess dans la catégorie des artistes en marge des avant-gardes du 20e siècle. Elle y rejoint tant Varlin que Kokoschka, pour évoquer des artistes auxquels Dürrenmatt a aussi consacré des textes.

Comme la Kunstgewerbeschule de Zurich n'offre pas de classe de sculpture, Hess séjourne à de nombreuses reprises à Paris dès 1934 afin de suivre l'enseignement de

---

806 KAMPA 2003, p. 105.
807 KAMPA 2003, pp. 337-339.
808 KAMPA 2003, p. 610.
809 KAMPA 2003, p. 39.
810 KAMPA 2003, p. 108.
811 HESS Hildi, « Autobiographisches », in : KEEL Daniel (éd.), *Hildi Hess. Mit Texten von Dorothea Christ und Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1981, p. 95.

la sculptrice Germaine Richier. Ainsi, elle se place dans l'héritage de la tradition française :

> « Als Meisterin der figürlichen plastischen Menschendarstellung in der Tradition Rodins und Bourdelles, die ihr von ihrer Lehrerin Germaine Richier vermittelt wird, bekennt sich Hildi Hess zu unbedingter Gegenständlichkeit. »[812]

Passionnée par le mouvement, elle dit avoir beaucoup modelé les acrobates et les clowns dans les cirques[813], cet intérêt pour le mouvement lui valant d'ailleurs une médaille en lien avec le sport[814]. Elle modèle également de nombreux portraits et bustes de personnalités.

Le portrait sculpté de Dürrenmatt appartient à cette catégorie et est le fruit de plusieurs séances de pose à Neuchâtel. Auparavant, Dürrenmatt a déjà posé pour Varlin à de nombreuses reprises. Ce n'est donc pas, de premier abord, un nouvel exercice pour lui ; il va néanmoins revenir sur ce sujet. Ces séances semblent inconfortables à Dürrenmatt, ce qui amène Hess à écrire dans une des lettres adressées à la famille Dürrenmatt : « Hoffentlich / hat sich Fritz von den Strapazen des Sitzens erholt [...]. »[815] Dans son texte, Dürrenmatt parle justement de l'expérience d'être portraituré, donc de voir comment un autre artiste le voit. Selon ses mots, l'expérience lui fait faire connaissance avec un de ses doubles dont il n'est lui-même pas l'auteur – contrairement à ses nombreux autoportraits. L'humour gouverne le ton du texte, comme le remarque Hess dans une lettre à Dürrenmatt : « […] Nochmals vielen herzlichen Dank für Deinen Aufsatz (er ist beinahe eine kleine Komödie) [...]. »[816] Cet humour semble se manifester des deux côtés, car Dürrenmatt l'associe à la sculptrice : « Ich befürchtete zwar nicht, sie komme, um sich zu rächen – dafür hat Hildi zuviel [sic] Humor – […]. »[817]

---

[812] PANCHAUD DE BOTTENS ZEPIK Madeleine, « Hildi Hess » 1998, in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), version 1998, disponible à l'adresse URL : http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000737, consulté en ligne le 8.03.2022.
[813] HESS 1981, p. 95.
[814] PANCHAUD DE BOTTENS ZEPIK 1998.
[815] Lettre de remerciement de Hildi Hess à Dürrenmatt et à son épouse, s.d., dans : ALS, FD-B-2-Einz Hess, H., 1981 – [1984]. Citation reproduite avec l'aimable autorisation de © Jakob & Philipp Keel Collection, Zürich.
[816] Lettre de Hildi Hess à Dürrenmatt, le 21.12.1981, dans : ALS, FD-B-2-Einz Hess, H., 1981 – [1984]. Citation reproduite avec l'aimable autorisation de © Jakob & Philipp Keel Collection, Zürich.
[817] DÜRRENMATT 1981, p. 19.

Ce texte amène Dürrenmatt à parler non seulement de son rapport à son propre corps mais également à celui de sa propre image, alors qu'il se défend d'y prêter habituellement attention : « Ich beschäftige mich mit meinem eigenen Kopf relativ wenig, ausser dass ich ihn brauche ; sonst wasche ich ihn täglich und rasiere ihn jeden zweiten oder dritten Tag. »[818] Il dit ne pas apprécier de se contempler dans le miroir, donc ne pas apprécier sa propre image : « [...] nicht weil ich eigentlich gern anders aussehen würde, sondern weil ich nicht weiss, wie ich anders aussehen könnte. »[819] Il se trouve face à son incapacité à avoir un quelconque pouvoir de changement sur son apparence. Il semble lui être difficile d'admettre qu'il correspond au portrait qu'il regarde, comme s'il se sentait différent de l'image qu'il voit, qu'il renvoie. C'est comme si l'image ne correspondait pas à sa propre identité. Cela l'amène à dire qu'il se trouve dans une relation de crise d'identité avec sa propre image.

Cette relation un à un, c'est-à-dire la relation que Dürrenmatt entretient avec sa propre image telle qu'il la perçoit dans un miroir – est définie autrement lorsque l'image est créée par une tierce personne :

> « Wenn nun Hildi mich porträtierte, musste sich zur Identitätskrise zwischen mir und meinem Kopf noch eine zweite hinzufügen, jene zwischen mir und dem Kopf, den Hildi von mir zu machen beabsichtigte, […]. »[820]

Toujours sous le signe de l'humour, Dürrenmatt nous montre ainsi sa conscience de l'implication d'une tierce personne dans le processus du portrait. Outre cette réflexion sur la relation de Dürrenmatt à sa propre image, le texte permet de thématiser sa conception de la sculpture. Comme il l'explique, l'image plane d'un tableau ne lui procure pas le même effet qu'un objet en trois dimensions. La présence dans l'espace apporte une dimension supplémentaire qui le perturbe, car selon lui, elle se rapproche plus de son modèle et peut l'amener à le confondre avec ce dernier. La différence entre la sculpture et son modèle semble diminuer par rapport à une image en deux dimensions ; le rapprochement entre le modèle et sa sculpture est, selon Dürrenmatt, source d'étrangeté, voire de « magie » pour utiliser un terme choisi par l'auteur :

> « […] ein Bild bleibt immer eine Abstraktion, etwas Zweidimensionales, seine dritte Dimension ist nur vorgetäuscht und auch seine 'vierte', die Bewegung und damit die Zeit, während ein

[818] DÜRRENMATT 1981, p. 19.
[819] DÜRRENMATT 1981, p. 19.
[820] DÜRRENMATT 1981, p. 19.

> modellierter Kopf etwas Dreidimensionales ist wie der Kopf, den er darstellt. Er ist sein Stellvertreter, etwas Magisches. »[821]

Il prend soin de décrire le processus de travail de la sculptrice en soulignant sa surprise et sa méconnaissance du domaine. Lorsque Hess inscrit des points sur son visage afin de prendre des références pour sa sculpture, il fait part de son impression d'être « wie ein tätowierter Indianer »[822]. Dürrenmatt rapporte ensuite l'échange et l'incompréhension qui suit sa remarque : Hess se réfère sérieusement à ses maîtres Rodin et Bourdelle pour expliquer sa méthode artistique, alors que Dürrenmatt, qui pense être l'objet d'un canular sur le mode humoristique, fait tout aussi sérieusement part de sa méconnaissance des sculpteurs français. Il décrit ainsi la réaction de Hess : « […] in ihren Augen das [...] Gemisch von Verwunderung, Entsetzen und Ratlosigkeit[...]. »[823] Dürrenmatt souligne son ignorance du domaine en l'étendant à ses propres lacunes en qualité de peintre. Il l'exemplifie en se référant au portrait peint qu'il réalise de Hess (Ill. D 75). Il compare sa technique d'amateur à celle, professionnelle, de la sculptrice : « Aber während meines Malens wurde ich mir der amateurhaften Leichtfertigkeit bewusst, mit der ich vorging. »[824]

Outre cet aspect révérencieux de Dürrenmatt à Hess, c'est l'aspect « magique » du portrait avec lequel Dürrenmatt choisit de terminer son texte qui souligne ce qu'il a d'étrange.

> « In den USA darauf war es mir, als ob ich nie recht angekommen wäre, Hildis Kopf von mir war als ein Teil von mir in Europa geblieben, und als nach dem Flug zum Grand Canyon und zurück mein linkes Ohr derart schmerzte, dass ich einen Arzt aufsuchen musste, war ich überzeugt, jemand hätte sich in Neuchâtel über meinen Doppelgänger hergemacht und einen glühenden Nagel in mein dortiges linkes Ohr getrieben. »[825]

Il parle de la sculpture de sa tête comme d'une autre partie de lui-même à laquelle il serait ainsi relié à la manière d'une poupée vaudou : la tête de Dürrenmatt et celle sculptée étant situées simultanément à deux endroits différents, l'action sur une de ses deux têtes serait aussi ressentie par l'autre. Si Dürrenmatt conclut son texte sur une pointe humoristique, cette explication fait référence à la « magie de l'image », un

[821] DÜRRENMATT 1981, pp. 19-20.
[822] DÜRRENMATT 1981, p. 20.
[823] DÜRRENMATT 1981, p. 20.
[824] DÜRRENMATT 1981, p. 21.
[825] DÜRRENMATT 1981, p. 21.

motif traditionnel identifié à nouveau par Kurz et Kris selon l'idée commune de « […] l'identification de l'image avec le sujet représenté. »[826] :

> « Il s'agit de cette croyance magique connue sous le nom de magie de l'image, soit l' 'opinion selon laquelle l'âme d'un homme habite son image, que quiconque possède l'effigie d'un homme a aussitôt pouvoir sur lui et qu'il est censé subir lui-même tous les sévices infligés à son image''. Une idée parallèle est qu'une blessure faite à quelqu'un se donne aussi à voir dans son image. La croyance en la magie de l'image prévaut sous cette forme, dans *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. »[827]

Le recours à cette tradition permet à Dürrenmatt de présenter Hess comme magicienne. Si cette association se fait sous le signe de l'humour, rappelons une certaine ambivalence et un goût pour l'étrange dont Dürrenmatt fait preuve dans le portrait qu'il fait à son tour de la sculptrice (Ill. D 75). Dans les tons froids bleus et verts, rehaussés par la couleur complémentaire rouge, Dürrenmatt présente une femme aux cheveux blancs en bataille, les traits marqués et déformés, recourant aux attributs de représentation des sorcières, sur un fond qui l'entoure à la manière des expressionnistes du début du 20e siècle. Étonnamment, c'est également le terme « sorcière » que choisit Hildi Hess pour qualifier son portrait. En 1985, elle l'écrit à Dürrenmatt après avoir visité l'exposition de ce dernier dans laquelle est accroché son portrait : « Die / Dame an der Kasse / hat mich sofort er- / kannt ! Alle meine / Bekannten finden mich / leider sehr ähnlich, auch / wenn ich aussehe wie eine / alte Hexe! »[828] Le pouvoir de l'artiste de créer des portraits, donc des doubles, fait-il de lui un magicien ? Dürrenmatt induit cette interprétation en tout cas pour le métier de sculpteur, attribuant à l'artiste le pouvoir de confondre le modèle et la copie et de créer un lien invisible entre les deux.

Cet écrit donne une entrée étonnante dans la méconnaissance assumée de Dürrenmatt des références, techniques et traditions du domaine de la sculpture, et de la création artistique française. Il lui permet également d'aborder, sous le signe de l'humour, le portrait sculpté comme un double, et de rappeler ainsi la tradition de l'étonnant pouvoir « magique » de l'artiste lorsqu'il crée des portraits. Dürrenmatt

---

[826] KURZ/KRIS 2010, p. 78.
[827] KURZ/KRIS 2010, p. 78.
[828] Carte postale de Hildi Hess à Dürrenmatt, s.d. [probablement 1985 ou 1986, durant l'expo de Dürrenmatt au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel]. ALS, SLA-FD-B-2-Einz Hess, H. Citation reproduite avec l'aimable autorisation de © Jakob & Philipp Keel Collection, Zürich.

véhicule ainsi une longue tradition de l'artiste-magicien, n'hésitant pas à se mettre lui-même en scène.

1.3.13 Les portraits vivants de Varlin (1982)

Nous avons déjà abordé Varlin pour les préoccupations et les textes de Dürrenmatt des années 1960. Nous choisissons d'explorer ici un dernier fragment de texte sur ce peintre. Rédigé en 1982 suite à une commande pour un catalogue de l'artiste, ce texte appartient aux parties écartées de son projet autobiographique des *Stoffe*[829]. Il est publié de manière posthume sous le titre « Meine Varlin-Bilder » dans un ouvrage relatif à une exposition réunissant Varlin et Dürrenmatt[830].

Cet extrait nous semble particulièrement intéressant, car il témoigne du rapport que Dürrenmatt entretient avec les œuvres de Varlin au-delà de sa relation avec l'artiste. On y trouve des lectures d'images à l'ekphrasis très élaborée d'œuvres de Varlin qu'il a accrochées chez lui. Ce texte nous permet aussi de comprendre l'utilisation des œuvres de ce peintre qu'il a collectionnées, mais également le pouvoir qu'il accorde à chaque tableau : les personnages semblent prendre vie dans le quotidien de Dürrenmatt et avoir un impact sur son propre processus créatif.

Dans ce texte, Dürrenmatt décrit quatre tableaux. Sa manière de les dépeindre est plurielle. Il formule notamment des aspects plastiques. Pour le portrait de *Hugo Loetscher* (Ill. A 47), il évoque la toile dont la couche de fond laisse apparaître sa trame : « Die Leinwand ist nur leicht grundiert, der grobe Stoff, wie man ihn auch für Säcke braucht, dringt durch […]. »[831] Pour celui de la *Neapolitanerin* (Ill. A 48), il s'arrête sur le choix des couleurs :

> « Anders kann ich mir das Scheiss-Siena nicht erklären, mit dem er die Leinwand grundierte, und ob ihre Bluse, wenn es eine ist, von einem derart scheusslichen violetten Rosa gewesen

[829] Voir la note : DÜRRENMATT Friedrich (1), « Meine Varlin-Bilder », in : WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin-Dürrenmatt. Horizontal*, Zurich/Berne : Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005, p. 49.
[830] DÜRRENMATT 2005 (1).
[831] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 43.

ist, bezweifle ich. Merkwürdigerweise stören sich die beiden Farben nicht, sie sind zu transparent in die Leinwand gefärbt, […]. »[832]

Pour la peinture de groupe *Die Heilsarmee* (Ill. A 49), Dürrenmatt souligne la composition statique des personnages en précisant que seules leurs mains offrent un mouvement :

> « Es ist ein statisches Bild, der schwarze Hintergrund um die Salutisten milchig aufgehellt, die Gesichter wie bleiche Monde, Bewegung liegt nur in den Händen, die manchmal wie flatternde Nachtvögel wirken. Auf den ersten Blick stehen die Salutisten in einer Reihe, doch verteilen sie sich im Bild und damit auch in meinem Arbeitszimmer, die linke Gruppe ist in den Vordergrund gerückt. » [833]

Finalement, Dürrenmatt parle de perspective et de réalisme dans le tableau *Ella und Juan* (Ill. A 50) :

> « Ist der Ledersessel zerrissen und schmutzig, voll Farbe und öldurchtränkt, wäre es aus anderen Gründen nicht möglich, auf dem zweiten Stuhl zu sitzen, so perspektivisch unwirklich ist er und doch so merkwürdig sorgfältig hingemalt, als gäbe es diese Fehlkonstruktion wirklich. » [834]

Ces éléments de nature formelle sont ponctués par une analyse ciblant « les liens de l'œuvre d'art aux significations, aux idées. »[835] Il recourt notamment aux symboles : le portrait de la Napolitaine est qualifié de « Parze », renvoyant à la déesse mythologique qui préside à la naissance et à la mort des humains et personnifiant ainsi la femme qui avait apparemment repoussé les avances de Varlin[836]. Dans le portrait de *Ella und Juan* (Ill. A 50), Dürrenmatt décrit les sièges sur lesquels sont assis les personnages et les associe – ironiquement – au concept de l'idée de la chaise de Platon :

> « [einige flüchtige Kohlenstriche] rücken den Ledersessel ins Finale, Endgültige, und mir ist, als ob sich im perspektivisch verunglückten Stuhl im Hintergrund und im zerfallenen

[832] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 44.
[833] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 46.
[834] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 48.
[835] Nous empruntons cette distinction entre lecture formelle et lecture de contenu à Maud Hagelstein. HAGELSTEIN Maud, « Panofsky, Erwin. 1892-1968 », in : *Les théoriciens de l'art*, éd. par Carole Talon-Hugon, Paris : Presses Universitaires de France, 2017, p. 493.
[836] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 44.

> Ledersessel Platons Urbild eines Stuhles manifestierte, als ob zwischen den beiden Sesseln sämtliche Stühle der Welt als Möglichkeit ahnbar würden, mehr noch : […]. »[837]

La théorie platonicienne à laquelle se réfère Dürrenmatt est celle des Idées. L'idée de la chaise comprend toutes les formes possibles que peut prendre cet objet. Le principe veut que, lorsque l'objet est représenté de manière plastique, par le dessin par exemple, il est immanquablement représenté selon une de ces formes[838]. Dans son analyse du tableau, Dürrenmatt estime au contraire que le peintre a personnifié l'idée platonicienne de la chaise en ne donnant pas de forme univoque aux sièges représentés : par leur aspect indéfini, ces derniers permettent au contraire de voir toutes les formes possibles de chaises. La lecture que Dürrenmatt fait du concept de l'idée chez Platon semble réduite à la notion de copie pour l'artiste. Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré au texte *Dramaturgie der Vorstellungskraft*, il s'oppose à cette idée.

Comme le souligne Dürrenmatt, Varlin est un grand portraitiste : « […] einer der grossen Menschendarsteller […]. »[839] Dürrenmatt considère d'ailleurs que toutes les œuvres de Varlin sont des portraits : « […] denn alles, was Varlin malt, ist Porträt, seien es Menschen, Autobusse, Irrenanstalten, Kasernen oder gar eine Vespasienne. »[840]

Les deux artistes réalisent des portraits mutuels à différentes occasions. Il existe plusieurs portraits de Dürrenmatt peints par Varlin[841] et de nombreux portraits de Varlin dessinés par Dürrenmatt[842]. Ces réalisations sont des moments certes intenses et créatifs, mais également astreignants pour les deux artistes, comme pour leur entourage[843]. Mais se faire faire le portrait est un processus dérangeant par son

---

[837] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 48.
[838] ZAGDOUN Mary-Anne, « Platon. 428/427 – 348/347 av. J.-C. », in : *Les théoriciens de l'art*, éd. par Carole Talon-Hugon, Paris : Presses Universitaires de France, 2017, pp. 517-519.
[839] DÜRRENMATT Friedrich, LEISER Erwin, « Maler und Schriftsteller », « Varlins Tod », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, p. 303.
[840] *WA* 1998, 32, « Varlin », p. 177.
[841] Il existe quatre portraits peints de Dürrenmatt par Varlin. DÜRRENMATT 2005 (1), p. 43. Le dernier dessin est réalisé en 1977 (Ill. A 46). WEBER 2005 (1), p. 116.
[842] Il existe plus d'une trentaine de dessins, dont voici deux exemples : Ill. D 58 et Ill. D 59. Dürrenmatt a aussi réalisé une peinture : Ill. D 60.
[843] Voir les récits que Dürrenmatt en fait (*WA* 1998, 32, « Varlin », pp. 174-177) ; mais aussi le témoignage de Pierre A. Lachat qui a participé à l'un de ces moments. LACHAT Pierre, « Traces », in : *Visites à Friedrich Dürrenmatt. Études et témoignages*, Neuchâtel : Nouvelle revue neuchâteloise (collection « Nouvelle revue neuchâteloise », n° 65), 2000, pp. 21-27.

résultat, car le portrait agit comme un révélateur de soi. Dans son texte, Dürrenmatt parle du portrait de l'écrivain *Hugo Loetscher* (Ill. A 47). Il mentionne que Loetscher n'aime pas le portrait que Varlin a fait de lui ; ce désamour pour son propre portrait est une réaction que Dürrenmatt s'attribue également :

> « Hugo möge sein Porträt nicht, hörte ich verschiedene Male, ich fragte ihn nie danach. Es gibt taktlose Fragen, und ich bin den vier Porträts gegenüber, die Varlin von mir malte, auch nicht frei von Schrecken. Sie hindern mich, sie mit der Unbefangenheit zu lieben, mit der ich jenes Hugo Loetschers liebe : Nicht dass ich über die Malerei Varlins erschrocken wäre, sondern über den Eindruck, den ich auf Varlin gemacht habe. Ich bin über mich selber erschrocken : Hugo wird Ähnliches durchgemacht haben. »[844]

Dürrenmatt reste effrayé de se découvrir à travers les yeux de son ami. Cette attitude est proche de celle décrite dans le texte sur la sculptrice Hildi Hess rédigé une année auparavant. Lorsque Hess réalise un portrait sculpté de Dürrenmatt, cela met ce dernier mal à l'aise[845]. Dans un cas comme dans l'autre, c'est la découverte d'une vision externe de soi-même. Et par extension, une image qui l'amène à faire connaissance avec une partie de lui qu'il ne supposait pas. Le peintre – comme la sculptrice – est perçu ici comme révélateur. Dans le cas de la relation entre Varlin et Dürrenmatt, ce principe s'exerce dans les deux sens : alors que Varlin est mourant, Dürrenmatt passe du temps à son chevet. Varlin lui demande alors de faire son portrait. Lorsqu'il contemple le dessin, il demande à Dürrenmatt s'il a vraiment l'apparence que Dürrenmatt lui a donnée : « Ich antwortete nichts, und Varlin sagte, dann gehe es nicht mehr lange. »[846] La suite donne raison à Varlin, ce dernier décédant huit jours après cet échange. C'est suite à ces expériences vécues avec Varlin que Dürrenmatt revoit la conception qu'il avait de la peinture. Il est reconnaissant à son ami de lui avoir fait changer d'avis :

> « Ich gebe zu, Varlin hatte recht. Das eigentliche Abenteuer des Malens und Zeichnens, die Auseinandersetzung mit dem Objekt – darum portraitiere ich am liebsten – entdeckte ich erst

[844] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 43.
[845] DÜRRENMATT 1981, p. 19.
[846] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 211.

> spät, als mir aufging, dass Malen und Zeichnen nicht ein Abmalen und Abzeichnen sind, sondern ein Schildern […]. »[847]

L'expérience de découvrir son portrait tel que Varlin l'a créé l'amène à concevoir que peindre d'après nature en observant son modèle n'est pas une copie, mais bien une création individuelle issue de la rencontre entre un artiste et son objet d'étude.

Mais les portraits de Varlin révèlent un autre aspect de Dürrenmatt. En effet, ce dernier accorde une place particulière aux personnages de Varlin dans les espaces où il les accroche. Il leur fait jouer des rôles et leur accorde l'importance d'une présence étrangement vivante. Un témoin raconte un des jeux que Dürrenmatt avait mis en place entre un personnage du tableau *Die Heilsarmee* (Ill. A 49) et la pièce dans laquelle il était accroché. Les membres de l'armée du salut prônent l'abstinence. Joueur, Dürrenmatt dispose sa réserve d'alcools sous le regard de l'un des personnages :

> « Nie vergessen werde ich das Bild von Varlin, das an der Rückwand dieses Raumes, nachdem Friedrich Dürrenmatt diesen bezogen hatte, hing : *die Heilsarmee.* F.D. wies mich immer darauf hin, wie der kleine Heilsarmist mit der roten Nase voller Inbrunst seinen Blick nicht etwa seinen Kolleginnen und Kollegen mit der Bibel in der Hand zuwandte, sondern aus dem Gemälde heraus richtete. Aber nicht ins Leere, nein, F.D. hatte neben dem Bild seine Hausbar eingerichtet, auf die der kleine uniformierte Mann mit der Schnapsnase so sehnsüchtig blickte. »[848]

La mise en scène de l'interaction entre un personnage du tableau et la pièce dans laquelle il est accroché démontre que Dürrenmatt accorde une attention particulière aux peintures de Varlin. Dans sa maison, Dürrenmatt dit les placer à des endroits proches de la pièce où il peint et dans le lieu dédié à sa profession : il tombe sur le portrait d'Hugo Loetscher quand il sort de son atelier[849], alors que les autres peintures sont accrochées dans son bureau[850]. Ces portraits sont donc directement en lien avec ses espaces de création. La proximité d'œuvres d'art pour un artiste n'est pas anodine. En effet, la collection d'un artiste par un autre artiste possède une fonction particulière, comme le soulignent les auteurs d'un catalogue d'exposition :

---

[847] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 35.
[848] LOEB François, *Souvenirs de Friedrich Dürrenmatt. Erinnerungen an Friedrich Dürrenmatt*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier » n° 22), 2018, p. 26.
[849] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 43.
[850] DÜRRENMATT 2005 (1), pp. 44-46.

> « Contrairement à celle d'un amateur, une collection d'artiste est souvent un outil de travail, un répertoire de formes, de techniques ou de visions auxquelles confronter sa propre pratique. Elle est aussi fréquemment le reflet d'amitiés artistiques, et on est dès lors tenté d'y chercher des influences. »[851]

Il est possible que la peinture de Varlin ait inspiré Dürrenmatt pour sa pièce *Der Meteor*, dans laquelle un groupe de l'Armée du salut entre en scène[852]. De son côté, son ami Liechti voit une influence de Varlin sur l'œuvre peint de Dürrenmatt[853]. Mais ce qui frappe dans le texte de Dürrenmatt, c'est plutôt le rôle que l'auteur octroie aux personnes portraiturées. En effet, outre le fait que ces dernières soient présentes dans les lieux créatifs de Dürrenmatt, elles semblent avoir une existence, comme s'il s'agissait de vraies personnes. Parfois, il part du récit de Varlin qui lui explique l'identité du modèle et le rapport qu'il a eu avec ce dernier. C'est le cas pour le portrait de la *Neapolitanerin* (Ill. A 48). Pour les portraits de *Die Heilsarmee* et *Ella und Juan* (Ill. A 50), il rapporte lui-même ses souvenirs[854]. Dürrenmatt utilise ces histoires pour interpréter les tableaux. Pour la *Neapolitanerin*, il suppose que le choix des couleurs révèle la relation contrariée que Varlin a eu avec son modèle :

> « Von der Neapolitanerin […] erzählte Varlin, sie hätte mit ihm geschlafen, wenn er katholisch gewesen wäre. Möglich dass er sich rächte. Anders kann ich mir das Scheiss-Siena nicht erklären, mit dem er die Leinwand grundierte, und ob ihre Bluse, wenn es eine ist, von einem derart scheusslichen violetten Rosa gewesen ist, bezweifle ich […]. […] ihm war nur wichtig, die Frau zu charakterisieren, die ihn abgewiesen und gleichzeitig seine Verwunderung festzuhalten, wen er begehrt hatte […]. » [855]

Ici, cela lui permet aussi de donner une vraie présence à ces portraiturés : d'images, ils deviennent des personnes présentes qui l'accompagnent au quotidien. Cette interprétation est due au fait que Dürrenmatt attribue des intentions à ses portraits-personnes. Par exemple, la *Neapolitanerin* le « surveille » dans son dos :

> « So hängt die Neapolitanerin denn hinter mir, eine Parze hinter meinem Rücken. Nur selten drehe ich meinen Schreibtischsessel zu ihr, aber ihr Matronenblick ruht mit derselben unerbittlichen Ablehnung und Strenge auf mir, wie er auf Varlin geruht hatte, und die auch den

---

[851] *Répliques* 2017, p. 56.
[852] Le rapprochement est proposé par Charlotte Kerr Dürrenmatt. KERR DÜRRENMATT 2005 (1), pp. 140-141. La pièce est jouée en 1966, deux ans après que Dürrenmatt ait vu la peinture de Varlin à l'exposition nationale de Lausanne.
[853] « Die Maler Willi Guggenheim (genannt Varlin) und Walter Jonas waren in jungen Jahren seine Vorbilder. » LIECHTI 2003, p. 156.
[854] DÜRRENMATT 2005 (1), pp. 45-48.
[855] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 44.

> Blick des Grossinquisitors auszeichnet, den El Greco gemalt hat : kein Abbild, sondern ein Mahnmal. »[856]

Non seulement Dürrenmatt se sent surveillé, mais il se sent également jugé. Et cela jusque dans son métier d'écrivain, lorsqu'il attribue à Ella la réflexion suivante :

> « Er will schreiben, soll er halt. Wenn er nur wüsste, wozu er sich abplagt, denkt Ella, wozu er immer wieder korrigiert, umschreibt, neuschreibt ? Denkt er, das würde später noch einmal gelesen werden ? Hat die Literatur so kurz vor Weltuntergang und dazu in einer so abgedankten Sprache noch ihre Berechtigung ? »[857]

Le tableau *Ella und Juan* est accroché en face du bureau de Dürrenmatt. Les personnages ont donc tout loisir de contempler Dürrenmatt vaquer à ses occupations et de juger de l'utilité et de la légitimité de ces dernières. Des jugements similaires sont également attribués aux salutistes :

> « Die Salutistinnen betrachten mich eindringlich, kerzengerade, sie kennen mich, […]. Während die Frauen noch an meine Bekehrung glauben und nie davon ablassen werden, mich stumm aufzufordern, hat sich in den Blick des Fahnenträgers schon ein leiser Vorwurf geschlichen. Er ahnt, dass ich nicht zu retten bin. »[858]

Par le jeu du reflet de la vitre qui agit comme un miroir, ces personnages se multiplient dans le bureau de Dürrenmatt, ce dernier se constate entouré par eux :

> « Wird es dunkel, ist mein Arbeitszimmer erleuchtet, werden die Salutisten von den Fenstern widergespiegelt. Sie stehen dann auf der Terrasse vor den Bäumen, und ich bin von achtzehn Salutisten umgeben. Dass ich ihre Namen nannte, geschah aus Hilflosigkeit. Ich kenne nichts weiter von ihnen und lebe dennoch mit ihnen, sie stehen seit 1965 in meinem Zimmer, es scheint mir, als kennen sie mich durch und durch. »[859]

À travers ces descriptions, les personnages prennent vie et dressent le portrait de Dürrenmatt comme quelqu'un qui n'a pas de tempérance, qui est athée, qui cultive un rapport ambigu avec la croyance ou encore qu'il est nécessaire de surveiller. Ainsi, ce sont des portraits de personnes tierces qui brossent un portrait de Dürrenmatt. Comme ce dernier tient lui-même la plume, il s'agit donc plutôt d'un autoportrait. L'humour est présent partout, mais les descriptions font de ces personnages, des éléments d'une *inquiétante étrangeté* par leur intrusion dans l'espace privé de Dürrenmatt. Les œuvres

---

[856] DÜRRENMATT 2005 (1), pp. 44-45.
[857] DÜRRENMATT 2005 (1), pp. 48-49.
[858] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 45.
[859] DÜRRENMATT 2005 (1), p. 46.

de Varlin l'accompagnent au quotidien et le renvoient à son travail, à lui-même. L'utilisation que Dürrenmatt fait des tableaux de Varlin dans ce texte le révèle. Elle souligne également son attrait pour le portrait, lieu de rencontre avec l'autre, mais également avec soi. Ce fragment rappelle, non sans humour, le pouvoir que l'on peut attribuer aux portraits, comme si ces derniers prenaient vie.

1.3.14 Échec et plaisir avec Jef Verheyen (1982)

« Wenn Sehen Fühlen ist, und wenn man malt, um zu sehen, malt man, um zu fühlen. Eine solche Malerei ist reine Subjektivität. »[860] Voici une des constatations que formule Dürrenmatt dans son discours à la Galerie Erker de Saint-Gall le 27 mars 1982 à l'occasion du vernissage de l'exposition « Jef Verheyen. Megaron, Bilder 1980-1982 »[861]. Jef Verheyen (1932-1984) est un peintre belge radicalement éloigné de la figuration. Ses recherches portent sur la couleur et évoquent un aspect spirituel omniprésent, son vocabulaire est constellé de termes ésotériques ou mystiques. Quel regard l'intellectuel Dürrenmatt pose-t-il sur cet artiste ? Il paraît étonnant qu'il se soit intéressé à lui, car ce dernier semble être éloigné des habituelles préoccupations de Dürrenmatt pour les arts visuels.

Dürrenmatt commence son discours en établissant le contexte dans lequel il découvre les œuvres de Verheyen pour la première fois. Sept ans avant ce discours, le Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel organise simultanément deux expositions, chacune présentant une collection différente. La première s'intitule « Collection H. et K. Liechti » et montre une sélection des œuvres réunies par Hans Liechti, le collectionneur et ami de Dürrenmatt[862]. Une salle est consacrée aux monochromes alors que l'autre, dénommée « flamande »[863], est résolument tournée vers les recherches avant-gardistes de la seconde moitié du 20e siècle[864]. L'autre collection présente des œuvres très différentes. Intitulée « Peintres figuratifs français du 20e siècle », l'exposition

---

[860] *WA* 1998, 36, « Über Jef Verheyen. Eine Rede », p. 137.
[861] Première publication : DÜRRENMATT Friedrich (1), *Über Jef Verheyen. Eine Rede*, Saint-Gall : Erker, 1982. *WA* 1998, 36, « Über Jef Verheyen. Eine Rede », pp. 131-138.
[862] *Collection H. et K. Liechti*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 27 juin-12 octobre 1975, Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 1975.
[863] A. P. v. [ALLMEN Pierre von] (1), « La collection H. et K. Liechti », in : *Bibliothèques et musées*, Neuchâtel : Ville de Neuchâtel, 1975, p. 36.
[864] Dürrenmatt fait partie des artistes exposés avec trois œuvres. Voir annexe 5 : liste des expositions du vivant de Dürrenmatt.

présente des œuvres inscrites dans le mouvement de la réalité poétique. Le conservateur du musée, Pierre von Allmen, souligne également l'aspect figuratif de ces peintures appelant à des démarches artistiques plus traditionnelles et qui se distinguent ainsi de la collection Liechti.

> « La plupart des œuvres présentées sous le titre 'Peintres figuratifs français du 20e siècle' appartiennent ou se rattachent à l'École de la *Réalité poétique*. Nos rêves et nos songes sont matérialisés par ces œuvres créées sous le signe du bonheur, témoignant toutes d'une ardente vitalité, exemptes du doute et de la tristesse. Nulle trace, nulle ombre qui puisse tourmenter l'âme. Ce qui frappe d'abord, c'est la présence du *sujet*. Habitué à l'art non figuratif, abstrait, le visiteur redécouvre la réalité – un art de la présenter – ayant été comme oubliée, effacée, et subitement restituée. »[865]

L'aspect fortement contrasté de ces deux expositions, frappe Dürrenmatt, car ce dernier reprend cette opposition dans son discours sur Verheyen :

> « Gleichzeitig stellte im Kunstmuseum auch ein Neuchâteller seine Sammlung der 'Ecole de Paris' aus. Ein Teil der Besucher ging in Liechtis, ein anderer Teil in die andere Ausstellung. Bei der 'Ecole de Paris' langweilte ich mich, bei Liechti regte ich mich auf. »[866]

Selon les mots du conservateur, les œuvres sont choisies pour leurs liens aux genres traditionnels figuratifs : « […] le visiteur redécouvre la réalité […] ayant été comme oubliée, effacée, et subitement restituée. Le monde des scènes familières resurgit et trouve sa place dans la fertile mémoire. »[867] ou encore « Les thèmes traditionnels de la grande peinture apparaissent […] » et les choix du collectionneur sont plaisants, car « […] ; pour notre délectation cet univers frais, tranquille s'offre dans son harmonie sereine et agréable. »[868] Cette collection expose de nombreuses natures mortes, des paysages et quelques portraits réalisés par des artistes comme Pierre Bonnard (1867-1947), Edouard Vuillard (1868-1940) ou Maurice Brianchon (1899-1979) ; on y trouve aussi quelques Picasso[869]. Dürrenmatt n'a cependant pas les mêmes références que von Allmen, car il n'évoque pas le mouvement de la réalité poétique. Par contre, il identifie les œuvres comme appartenant à l'« École de Paris » dont il possède un

---

[865] ALLMEN Pierre von (2), « Introduction », in : *Peintres figuratifs français du XXe siècle*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 27 juin-12 octobre 1975, Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire, 1975, [s.p.].
[866] *WA* 1998, 36, « Über Jef Verheyen. Eine Rede », p. 131.
[867] ALLMEN 1975 (2), p. 34.
[868] ALLMEN 1975 (2), p. 34.
[869] *Peintres figuratifs français du XXe siècle*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 27 juin-12 octobre 1975, Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire, 1975.

ouvrage dans sa bibliothèque[870]. Les œuvres reproduites dans ce livre de 1960 édité à Neuchâtel sont introduites comme héritières des modernes, et réunissent autant les cubistes, que Dada, les surréalistes, les futuristes ou des œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944) ou Amedeo Modigliani (1884-1920). Plusieurs œuvres réalisées également à Paris dans les années 1950 sont associées à cette « École ». C'est cette peinture-là qui « ennuie » Dürrenmatt. En effet, ce type d'image se trouve à l'opposé de sa propre production, ses méthodes créatives cherchant à provoquer stimulation, doute et remise en question. Il est probable que l'objet de son désintérêt soit également la référence à Paris et à la France. Dans un entretien accordé au journaliste Daniel Bonhôte, Dürrenmatt conseille aux artistes romands de ne pas « attacher une importance exagérée au verdict de la capitale » et de se faire confiance. Ici aussi, il se montre critique envers un monde culturel déterminé par la capitale française :

> « Nous nous étions mis à parler de la difficile condition de l'homme de lettres en Suisse romande, qui, au contraire de l'auteur du 'Mariage de M. Mississippi', ne peut vivre exclusivement de sa plume. J'avais également fait allusion à ce besoin qu'éprouvent nos créateurs – écrivains et peintres – de bénéficier de la consécration de Paris pour acquérir leur confiance en soi. […] 'Mais Paris', remarque Friedrich Dürrenmatt, 'c'est une convention que les Suisses romands ont créée. Je crois qu'il ne faut pas attacher une importance exagérée au verdict de la capitale. Au contraire […] l'écrivain doit s'inspirer du génie du pays où il est né, de sa langue maternelle. »[871]

La référence à une production française se retrouve dans la presse quelques années plus tard à l'occasion de l'exposition de Dürrenmatt au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Dürrenmatt est cité en ces termes : « Il n'existait alors que des écoles françaises d'art. Je ne voulais pas dessiner des pommes. J'ai donc suivi des cours de philosophie. »[872] Dürrenmatt semble ici identifier « école française d'art » à un enseignement traditionnel d'école de Beaux-arts qui propose l'étude d'après modèle. Ce type d'étude étant un exercice répandu dans tout enseignement traditionnel, l'identification à l'enseignement français que fait Dürrenmatt révèle peut-être une limite

---

[870] NACENTA Raymond, *École de Paris*, Neuchâtel : Ides et calendes, [1960]. SLA-FD-D-01-WZ-A-06/44.

[871] BONHÔTE Daniel, « Dramaturge, prosateur et auteur de romans policier. Le Bernois Friedrich Dürrenmatt vient s'établir à Neuchâtel », in : *L'Express*, 19.12.1952, p. 8, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 30.07.2022.

[872] A. O., « Importante exposition au Musée d'art de Neuchâtel. Friedrich Dürrenmatt, un homme libre », in : *L'Impartial*, 4.09.1985, p. 21 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).

dans les connaissances de ce dernier. Peut-être associe-t-il le fait de dessiner des pommes à Paul Cézanne (1839-1906), figure impressionniste de la peinture française qui est devenu le « peintre des pommes » par sa pratique de la nature morte avec ce sujet-là en particulier[873]. La référence à la France – certes réductrice – associée à une pratique traditionnelle de la peinture symbolisent le désintérêt de Dürrenmatt qu'il oppose à l'exposition de la collection Liechti, où les œuvres de Jef Verheyen sont à voir.

Jef Verheyen appartient au groupe ZERO, formé en 1958 à Düsseldorf[874]. Ces artistes cherchent à dépasser ce qui s'est développé dans l'art informel ou l'expressionnisme abstrait. Verheyen se distingue cependant d'autres artistes comme Piero Manzoni (1933-1963), Lucio Fontana (1899-1968) ou Yves Klein (1928-1962), car, selon les termes de Jenny Trautwein, il se considère comme un peintre dans le sens « traditionnel »[875] :

> « Unlike Uecker or Manzoni, who experimented with the widest possible array of materials and objects, Verheyen produced his works by applying paint to a classic support. 'What others achieve with new techniques and materials, I simply paint,' he said during the same interview. Although the content of his paintings was non-representational, as a Flemish painter he placed himself in the figurative tradition of Netherlandish art. »[876]

Ces revendications d'appartenance à une tradition – de peintre, de technique – font de Jef Verheyen un artiste pour lequel Dürrenmatt a probablement plus de curiosité qu'il n'en aurait pour Yves Klein ou Piero Manzoni par exemple. Et pourtant, l'œuvre de Verheyen semble bien éloigné des intérêts et questionnements de Dürrenmatt. En effet, la couleur d'abord, puis les formes géométriques ensuite sont des terrains de recherche pour Verheyen qui a une approche « physique et métaphysique » de la

---

[873] NATANSON Thadée, « Paul Cézanne », in : *La Revue blanche*, vol. 9, juillet-décembre 1895, p. 500.
[874] « ZERO était un forum ouvert aux artistes et aux groupes d'artistes qui pouvaient y échanger des idées et s'inspirer mutuellement. Ensemble, les artistes voulaient révolutionner le langage de l'image et de la forme et se distinguer expressément de la gestique expressive et émotionnelle de la peinture informelle et du tachisme. Les artistes de Düsseldorf voyaient surtout dans la peinture informelle une tentative pour surmonter le chaos, la douleur et la destruction créées par la deuxième guerre mondiale. » MARTIN Jean-Hubert, « Au point zéro de l'art », in : *ZERO. Avant-garde internationale des années 1950-1960*, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 8 avril-9 juillet 2006, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 15 septembre 2006-15 janvier 2007, Saint-Etienne Métropole/Düsseldorf : Musée d'art moderne/Museum Kunst Palast, 2006, pp. 12-15.
[875] TRAUTWEIN Jenny, « Materiality and transcendence of colour : Jef Verheyen's painting », in : *Jef Verheyen. Le peintre flamant*, catalogue d'exposition, Neuss, Langen Foundation, 11 septembre 2010-16 janvier 2011, sous la direction de Dirk Pörschmann, Bruxelles : ASA Publishers, 2010, p. 81.
[876] TRAUTWEIN 2010, p. 81.

couleur[877]. Il développe de longues réflexions suite à la lecture de la théorie du roumain Matila Ghyka selon laquelle :

> « […] works of art and living organisms are defined by the same, basic geometric and mathematical proportions and hence are manifestations of universal harmony. »[878]

Verheyen essaie ensuite de les appliquer à sa peinture[879]. Il cherche une loi universelle et soutient que la reconnaissance de la couleur est une science exacte[880]. Réalisant des œuvres pour lesquelles son objectif est de montrer la couleur en elle-même en faisant oublier sa matérialité, il tente ainsi de dépasser cette dernière afin de permettre au spectateur une expérience visuelle qui transcende la matière. Pour cela, il travaille par couches pour créer des dégradés de couleurs et cherche à faire disparaître les traces de pinceaux ; il utilise aussi de la peinture phosphorescente proposant au spectateur une expérience visuelle à découvrir progressivement, car il faut du temps à l'œil pour percevoir ces aspects dans la couleur[881]. Il va au-delà de la réalité objective[882]. Ces recherches métaphysiques semblent bien éloignées des sujets habituellement traités par Dürrenmatt. Ce dont il s'amuse d'ailleurs, comme le souligne un journaliste :

> « Der Druckfassung hat Friedrich Dürrenmatt einen Einleitungsspruch vorangestellt : 'Die Rede [de Dürrenmatt] dauert zwischen 5x5 und 5x3 Minuten. Sie ist ernster zu nehmen als sie scheint und lustiger als sie ist.' Der Spruch ist eine Anspielung auf Verheyens Gewohnheit, alles in mathematischen Gleichnissen zu sehen. »[883]

Quel pourrait donc être le lien qui le lie à Verheyen ? Verheyen est un des artistes préférés de Hans Liechti et c'est probablement le collectionneur qui a mis les deux hommes en contact. Deux autres raisons pourraient être évoquées. Si Liechti permet à Dürrenmatt de prendre connaissance de l'œuvre de Verheyen[884], les deux artistes se retrouvent aussi dans le cadre créatif offert par la Galerie Erker de St-Gall. En effet,

---

877 TRAUTWEIN 2010, p. 82.
878 TRAUTWEIN 2010, p. 86.
879 TRAUTWEIN 2010, p. 86.
880 « What he was seeking was a universally valid law of effect. In his manifesto, *Pour une peinture non plastique* […], he argued that colour recognition was an 'exact science'. » TRAUTWEIN 2010, p. 82.
881 TRAUTWEIN 2010, pp. 82-86.
882 TRAUTWEIN 2010, p. 86.
883 Osterwalder Josef, « Friedrich Dürrenmatt in der Erker Presse. Erste Versuche mit Lithographien », in : *St.Galler Tagblatt*, 18.09.1982, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
884 La rencontre a lieu avant 1982, comme en atteste une lettre de Verheyen à Dürrenmatt datant de 1979 aux ALS. Voir : carton d'invitation de Jef Verheyen pour le vernissage de son exposition à Bruxelles, adressé à Dürrenmatt, le 13.09.1979. ALS, SLA-FD-B-2-Einz. Verheyen (teil 1).

les directeurs de cette Galerie, Franz Larese et Jürg Janett, réunissent activement écrivains et artistes en leur offrant la possibilité d'éditer des livres pour bibliophiles dont la particularité est de réunir texte et image[885]. Le discours de Dürrenmatt entre pleinement dans ce type de publication : d'abord prononcé au vernissage de Verheyen le 27 mars 1982, son discours est ensuite publié par Erker accompagné de deux lithographies originales de Verheyen[886]. Alors que cette expérience permet à Dürrenmatt de faire la connaissance de l'entreprise Erker[887], elle va également lui permettre d'expérimenter la technique de la lithographie[888]. On peut dès lors supposer que les activités et le savoir-faire de Jürg Janett et Franz Larese suscitent également chez lui de l'intérêt. Remarquons finalement que Verheyen et Dürrenmatt se sont bien entendus. En témoignent les caricatures réalisées ensemble sur une carte de restaurant (Ill. D 196). On y reconnaît les écritures des deux hommes qui se répondent sur un ton humoristique : « Das schwarze / wasser [sic] / ist nicht / im schwarzes [sic] / Loch / Jef Verheyen » à quoi répond « IM SCHWARZEN / LOCH / BIST DU DOCH / Friedrich Dürrenmatt ». Les caricatures d'anges en forme de pénis sont attribuables à Dürrenmatt alors que le dessin de certains doigts au crayon de papier est probablement de Verheyen. Les caricatures à caractère sexuel accompagnées de commentaires humoristiques et décousus montrent à notre avis une certaine familiarité et une complicité entre les deux artistes. Dans tous les cas, ils ont passé du temps ensemble sous le signe de l'humour.

Nous avons dit que Jef Verheyen est un des artistes préférés de Hans Liechti. Précurseur, le galeriste collectionneur est d'ailleurs un des premiers en Suisse à exposer des artistes comme Verheyen, Fontana ou Manzoni[889]. Liechti estime qu'une « école flamande » est née dans les années 1960 au sein de sa propre galerie, la

---

[885] Voir MINDER 2016 (2), pp. 52-55.
[886] DÜRRENMATT 1982 (1). Cette édition est imprimée en 200 exemplaires numérotés et signés par les deux artistes. La signature de ces exemplaires est d'ailleurs l'occasion pour la Galerie Erker d'inviter la presse : « Der Besuch [de Dürrenmatt] hatte auch diesmal mit Jef Verheyen zu tun. Er signierte von Hand die bibliophile Ausgabe seiner Rede, die eben vor dem Erscheinen steht (Erker-Verlag). » Voir : OSTERWALDER Josef, « Friedrich Dürrenmatt in der Erker Presse. Erste Versuche mit Lithographien », in : *St. Galler Tagblatt*, 18.09.1982, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[887] Dürrenmatt fait connaissance avec Franz Larese à cette occasion, en janvier 1982. Voir lettre de Franz Larese à Dürrenmatt, le 4.12.1981. ALS, SLA-FD-B-2-1981, Jünger.
[888] MINDER 2016 (2), p. 55.
[889] KAMBLER [KAMBER] 1975, [s.p.].

Galerie Bernard, école à laquelle appartient notamment Verheyen[890]. Liechti parle de son expérience face aux toiles de Verheyen comme d'une découverte qui se produit avec le temps :

> « Für mich ist der Jef Verheyen in der ganzen Zero-Bewegung, mit Uecker, Mack und Piene, Fontana[,] Manzoni, mit all den grossen Künstlern, einer der Künstler, der, was mich betrifft, am meisten aussagt. Die anderen haben die Dreidimensionalität gesucht, der Jef Verheyen ist immer auf der Leinwand geblieben und hat einen grossartigen illusionistischen Raum dargestellt. Für mich gehört das zum Wichtigsten, das nach dem Krieg passiert ist. Für mich ist das eine Nachtlandschaft, eine Landschaft, ein Raum, ein 'espace'. Wichtig ist bei dem Bild : Wer nur vorn durchläuft, der sieht nichts. Vor dem Bild muss man stehen, mindestens eine Minute hineinschauen, dann ergibt sich das Bild. Es gibt einen inneren Ruck, und man sagt sich: 'Doch – das ist nicht nichts – das ist etwas.' ».[891]

Il est dès lors intéressant d'examiner les éléments auxquels Dürrenmatt a porté son intérêt. Et en effet, alors que Liechti est fasciné par l'œuvre d'art et sa découverte progressive, Dürrenmatt, lui, ne l'évoque presque pas. L'opposition est flagrante : Liechti met l'accent sur l'expérience visuelle face à l'œuvre. Dürrenmatt au contraire manque d'intuition et de compréhension face aux toiles de Verheyen comme il le dit : « Bei der 'École de Paris' musste man nicht denken, bei Liechti wusste man nicht, was man denken sollte. Vor allem vor Jef Verheyens Bildern stand ich ratlos. »[892] Ces peintures le laissent perplexe.

Comme la peinture de Verheyen ne lui permet pas de développer plus loin sa réflexion, il choisit de se référer non pas à la peinture, mais plutôt au discours que formule l'artiste[893]. En effet, Verheyen produit un discours sur son œuvre et ses propres recherches. Cependant, là aussi, ces formulations laissent Dürrenmatt sceptique :

---

[890] BERNET *s.d.*, 17:22. On trouve d'ailleurs plusieurs photographies où l'on voit Hans Liechti dans un ouvrage sur Verheyen : *Jef Verheyen. Le peintre flamant*, catalogue d'exposition, Neuss, Langen Foundation, 11 septembre 2010-16 janvier 2011, sous la direction de Dirk Pörschmann, Bruxelles : ASA Publishers, 2010, pp. 8 et 232.

[891] BERNET *s.d.*, 1:26:49. L'expérience dont témoigne Hans Liechti trouve d'ailleurs un écho dans les descriptions tirées de la littérature secondaire citées plus haut.

[892] *WA* 1998, 36, « Über Jef Verheyen. Eine Rede », p. 131.

[893] Dans son discours, Dürrenmatt se réfère à un catalogue d'exposition de Verheyen à Bruxelles, dans lequel la présence du discours et des recherches théoriques de Verheyen sur la peinture sont significatives. Il s'agit de *Jef Verheyen : rétrospective*, catalogue d'exposition, Bruxelles, palais des beaux-arts, 14 septembre-28 octobre 1979, Genève, Musée d'art et d'histoire, Musée Rath, 19 avril-20 mai 1980, Bruxelles : Palais des beaux-arts, [1979]. ALS, SLA-FD-B-2-Einz. Verheyen (Teil 1). Remarquons que si cet ouvrage est bien resté dans la possession de Dürrenmatt, il a été classé avec la correspondance de Verheyen et n'a pas rejoint sa bibliothèque. Quant à la bibliothèque de Dürrenmatt, elle ne contient aucun ouvrage sur Verheyen.

> « Es sind vertrackte Sätze, die Verheyen schreibt. ‘Voir, c’est sentir avec les yeux’ […]. ‘Le cosmos est l’espace. L’espace est achrome.’ […] So bin ich denn zum Schlüsselloch vorgedrungen, aber zu einem, zu dem weder ein Schlüssel noch ein Schloss, ja nicht einmal eine Türe vorhanden zu sein scheinen ; doch gerade von dieser Paradoxie aus ist Jef Verheyen zu begreifen. »[894]

Ce sont ces paradoxes sur lesquels s’arrête Dürrenmatt. Et pour les éclairer, il recourt à une citation extraite d’un ouvrage de Ludwig Wittgenstein. Selon Peter Rüedi, Dürrenmatt « jongliert […] 1982 mit Wittgensteins Schlusssatz aus dem *Tractatus logico-philosophicus* […] »[895] Rüedi propose dès lors une interprétation de l’appropriation de la phrase de Wittgenstein par Dürrenmatt. Lorsque Dürrenmatt affirme que ce dont il n’est pas possible de parler, il faut justement en parler, il implique une démarche vouée à l’échec et juge ce processus comme intrinsèque à sa démarche artistique :

> « ‘Wer das Scheitern nicht wagt’, sagte Dürrenmatt in Charlotte Kerrs *Portrait eines Planeten’*, ‘der soll die Hände von der Kunst lassen.’ Dürrenmatt wagte das Scheitern immer. Es war Teil seiner Produktion […]. »[896]

Pour Rüedi, l’échec est un moteur de création pour Dürrenmatt. Ici, Dürrenmatt parle de lui-même et se réapproprie le sujet « Verheyen » pour exposer sa propre démarche et ses propres valeurs. Il concède toutefois aussi le fait qu’il ne saisit peut-être pas pleinement la démarche de Verheyen. Dans sa correspondance avec Dürrenmatt conservée aux ALS, Verheyen rédige avec une écriture manuscrite peu lisible, rendant ces documents relativement difficiles d’accès. Verheyen s’exprime en français ou en flamand. Rédigées en français, les lettres conservées aux ALS sont doublées de traductions partielles en allemand réalisées à la machine à écrire, probablement par la secrétaire de Dürrenmatt, ce qui laisse à penser qu’il s’agit de tentatives de déchiffrement[897]. On constate que ce dernier fait un effort, probablement parce que l’exercice intellectuel le stimule. Mais aussi parce que les deux hommes s’entendent bien. On peut dès lors supposer que Verheyen intrigue Dürrenmatt, ce dernier cherchant effectivement à comprendre la démarche et la réflexion du peintre belge.

---

[894] *WA* 1998, 36, « Über Jef Verheyen. Eine Rede », pp. 134-136.
[895] RÜEDI 2011, p. 30.
[896] RÜEDI 2011, p. 715.
[897] ALS, SLA-FD-B-2-Einz. Verheyen (Teil 1). Les transcriptions sont partielles, car la personne qui les a effectuées semble avoir rencontré, elle aussi, des difficultés de compréhension des lettres originales.

Toutefois, la double barrière de la langue et l'aspect métaphysique de sa démarche ne lui permettent pas d'adhérer pleinement à sa démarche.

Dans ce discours, Dürrenmatt indique son désintérêt pour une peinture française figurative aux sujets tels que nature morte, portraits ou encore paysages. Il s'autorise une entrée dans une démarche artistique pour laquelle il conserve un jugement réservé et qu'il souligne par le traitement humoristique de paradoxes. Cherchant à comprendre intellectuellement les propositions artistiques de Verheyen, il présente ses limites en thématisant le principe de l'échec comme moteur de création. Ainsi, il légitime son discours et reste cohérent avec sa propre pensée.

Rédiger ce discours lui offre aussi l'opportunité de faire la connaissance de l'entreprise Erker. Cette dernière va lui permettre d'expérimenter la technique de la lithographie et de créer de nouvelles séries d'œuvres, enrichissant ainsi son œuvre peint. On peut rappeler la complicité entre les deux hommes qui se place sous le signe de l'humour. S'il choisit de « jongler » avec la phrase paradoxale de Wittgenstein, c'est pour en souligner de manière humoristique les paradoxes qu'il voit aussi dans le discours de Verheyen. Comme le développe Peter Rusterholz, la notion de paradoxe semble fondamentale dans le fonctionnement de pensée de Dürrenmatt[898].

1.3.15 Hans Liechti, le collectionneur dissimulé sous le restaurateur (1983)

En 1983 paraît une publication en l'honneur de Hans Liechti (1924-2009)[899] dans laquelle Dürrenmatt lui dédie un texte[900]. Collectionneur dès les années 1950[901], Hans Liechti possède une importante sélection d'œuvres, dont un choix est présenté à la galerie Medici de Soleure lors de cette exposition du 28 juin au 13 août 1983, une galerie dont il est par ailleurs le fondateur[902]. Parmi les œuvres reproduites dans le catalogue, on trouve notamment celles de Jef Verheyen et de Lucio Fontana, mais

[898] RUSTERHOLZ 2017.
[899] Hommage à Hans Liechti, catalogue d'exposition, Soleure, Galerie Medici, 28 juin-13 août 1983, Soleure : Galerie Medici, [1983], [s.p.].
[900] DÜRRENMATT Friedrich, « [Rede über Hans Liechti] », in : *Hommage à Hans Liechti*, catalogue d'exposition, Soleure, Galerie Medici, 28 juin-13 août 1983, Soleure : Galerie Medici, [1983], [s.p.].
[901] LIECHTI 1996, p. 9.
[902] Elle porte initialement le nom de Galerie Bernhard ; elle a été reprise en 1969 par Roberto Medici qui lui a donné son nom. LIECHTI 1996, p. 9.

également une de Dürrenmatt, le grand portrait qu'il a réalisé de son ami Liechti (Ill. D 52).

La fin du texte est signée et ponctuée d'une date, celle du « 24.06.83 »[903], indiquant qu'il s'agit tout d'abord d'une allocution prononcée lors du vernissage[904]. Ce n'est pas le premier discours de Dürrenmatt pour Hans Liechti. En 1979 déjà, il fait la *laudatio* dans le cadre de la remise du Prix de la culture du canton de Soleure à Hans Liechti[905]. Peter André Bloch se rappelle cette intervention orale improvisée dans ces termes :

> « Während der Übergabe-Feier im Restaurant Ochsen in Dornach tauchte unvermittelt Dürrenmatt auf, um zu Ehren seines Freundes eine kurze Rede zu halten und den Regierungsrat zu beglückwünschen, eine so gute Wahl getroffen zu haben. 'Ich halte sonst nicht viel von Preisen und schon gar nichts von Jurys und Kunstkommissionen. Aber eines muss ich zugeben: Das mit Hans Liechti habt ihr nicht schlecht gemacht. Ich freue mich über diese Auszeichnung, denn sie ist mehr als verdient.' Und er begann von der gemeinsamen Freundschaft zu erzählen; dabei versuchte er, den Anwesenden zu erklären, weshalb er, Dürrenmatt, mit Liechti – trotz grosser Unterschiede – zusammenpasse wie ein Paar Schuhe. »[906]

Dans cette intervention publique au sujet de Hans Liechti, Dürrenmatt indique déjà une première information sur son rapport aux arts visuels : il n'accorde pas beaucoup d'estime au monde institutionnel artistique et au système de reconnaissance des artistes.

Outre l'étiquette de galeriste, Hans Liechti porte aussi celle de cuisinier, d'hôtelier et de Suisse alémanique qui sont des catégories souvent évoquées pour parler de lui dans la littérature secondaire[907]. Il est intéressant d'étudier quels sont les éléments que Dürrenmatt choisit de mentionner dans son discours, ceux qu'il laisse de côté et ceux qu'il valorise. Dans ses deux phrases introductives, Dürrenmatt met en avant trois aspects de Hans Liechti qui, pour l'écrivain, sont probablement fondamentaux.

---

[903] DÜRRENMATT 1983, [s.p.].
[904] Ce que confirment les deux agendas de Dürrenmatt en 1983 (ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1983/1 et 1983/2) mais également le carton d'invitation (ALS, SLA-FD-B-2 1983 Medici / Bichsel).
[905] À notre connaissance, ce texte n'existe pas sous forme publiée. LIECHTI 1996, p. 9. Dans cette publication, la remise du prix est datée de 1978. Cependant, la consultation de la Liste des prix décernés par le canton de Soleure « Kunst-, Kultur-, Anerkennungspreise und Förderpreise des Kantons Solothurn seit 1958 » mise en ligne indique 1979 : https://so.ch/fileadmin/internet/dbk/dbk-aks/pdf/Dokumente/181211_2018_WEB_liste_azp_wjb_ab1958.pdf, consulté en ligne le 21.01.2020.
[906] BLOCH 2017, pp. 337-338.
[907] On pense notamment au portrait cinématographique qui lui est dédié, et dont le sous-titre résume une partie de ces qualificatifs. Voir BERNET [s.d].

Dans sa première phrase, Dürrenmatt décrit Liechti comme : « […] der heimlichfeisseste Mensch, den ich kenne. »[908] En utilisant le terme « heimlichfeiss », Dürrenmatt recourt ainsi à un helvétisme, ce qui est révélateur d'un point commun entre les deux hommes : il montre que le lien à la langue maternelle est ce qui a rapproché deux Alémaniques expatriés en Suisse romande[909]. La signification de « heimlichfeiss » décrit une personne qui, alors qu'elle sait ou qu'elle est détentrice de quelque chose ou d'une information, le dissimule à quelqu'un ; le sens peut être pris de manière ambiguë, tant positivement que négativement[910]. De plus, Dürrenmatt joue également avec l'allemand, le terme « feiss » signifiant corpulent. Ainsi, il apporte une ambiguïté dans son discours : il souligne la corpulence de son ami tout en ajoutant à ce dernier une propension à dissimuler quelque chose.

La seconde phrase recourt également à un superlatif, une accumulation qui amène humour et ironie dans le texte. Cette phrase relève les deux autres objets pour lesquels les deux hommes ont, selon Dürrenmatt, un intérêt commun : la nourriture et l'art[911] :

> « Man traut ihm ziemlich alles zu, alle Kochkünste der Welt, nur nicht, dass er einer der ausgekochtesten Kunstsammler ist, die die Malerei je ausgeplündert haben. »[912]

Tout au long de son texte, Dürrenmatt utilise un vocabulaire emprunté au domaine culinaire. C'est un aspect essentiel pour lui qui mange régulièrement dans le restaurant de son ami à Neuchâtel, ce dernier adaptant sa cuisine aux contraintes alimentaires de l'artiste diabétique[913]. C'est aussi une particularité qui a été reprochée à Liechti : la profession de restaurateur ne faisait pas de lui quelqu'un du milieu artistique et son activité de galeriste a suscité des incompréhensions et de la méfiance[914]. C'est également son métier qui lui a permis d'exercer sa passion, passion exigeante et coûteuse, qui l'a parfois mené dans l'embarras au niveau financier[915] : « Er hat seine

---

[908] DÜRRENMATT 1983, [s.p.].
[909] Ils ont notamment suivi les mêmes écoles et eu les mêmes enseignants. Voir LIECHTI 1996, p. 10.
[910] Il existe deux significations si ce terme s'applique à une personne : a) « heimlich reich, wer seinen Reichtum nicht zeigt » et b) « verschwiegen, verschlossen von Charakter, meist in üblem Sinn, heimtückisch, verschlagen schadenfroh, boshaft ; aber auch etwa in gutem Sinn : wer im Verborgenen arbeitet ». Schweizerisches Idiotikon (Schweizerdeutsches Wörterbuch), disponible à l'adresse URL : https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id1.htm#!page/11071/mode/1up, consulté en ligne le 28.07.2022.
[911] Liechti, quant à lui, perçoit les raisons du rapprochement entre eux au nombre de deux : les origines communes et l'art de Dürrenmatt. Voir LIECHTI 1996, p. 10.
[912] DÜRRENMATT 1983, [s.p.].
[913] LIECHTI 2003, p. 152.
[914] KAMBLER [KAMBER] 1975,, [s.p.].
[915] Comme en témoignent ses enfants dans un film documentaire, même si cet embarras n'a jamais duré. Voir BERNET [s.d], 19:51-21:33.

Verpflichtungen gegenüber den Künstlern eingehalten, aber sein Geschäft an den Rand des Ruins geführt. »[916] Ceci est dû au fait qu'il peine à refuser les sollicitations des artistes qu'il réunit autour de lui[917]. Parmi ces artistes se trouve Dürrenmatt. Le lien qui unit Dürrenmatt et Liechti est sans conteste aussi un lien à l'art. Dürrenmatt va au restaurant pour rencontrer et pour manger avec des artistes. Il y retrouve par exemple des artistes sur lesquels il a écrit comme les peintres Walter Jonas[918], Jef Verheyen[919] et Eric Fischer[920], ou encore les réalisateurs Ludy Kessler[921] et Maximilian Schell[922].

À notre avis, ces données sont déjà exprimées par Dürrenmatt en 1976, dans le portrait qu'il réalise de Liechti (Ill. D 52). L'élément qui prend toute la place dans cette gouache est la veste de cuisinier ; la carrure volumineuse du personnage est ainsi soulignée, de même que les innombrables plis du tissu, ces derniers formant des chemins sinueux dans lesquels le spectateur peut se perdre. La prédominance de ces plis interpelle, ces derniers ont un aspect mystérieux qui n'est pas sans rappeler le terme « heimlichfeiss ». Liechti cacherait-il quelque chose ? Derrière le cuisinier se trouve effectivement le passionné d'art contemporain, le collectionneur et le galeriste. Mais Liechti ne cache pas cette passion. S'il cache quelque chose aux yeux de Dürrenmatt, c'est peut-être parce qu'il tient le rôle de celui qui l'écoute attentivement, qui le soutient. Liechti n'est pas celui qui parle, comme Dürrenmatt le formule à différentes reprises : « Ich sitze nach dem Schreiben oft bis tief in die Nacht bei ihm, erzähle ihm, was ich schreibe, und zeichne, was man zeichnen könnte. »[923] Ainsi, Liechti est celui qui écoute, gardant pour lui ses pensées. D'un point de vue visuel, Dürrenmatt transforme une veste blanche de cuisinier en toile abstraite ; les taches de couleur en arrière-fond soulignent aussi un côté abstrait de la peinture, faisant ainsi un clin d'œil à la passion de son ami. On ne trouve pas de tableaux accrochés quelque part qui souligneraient cependant son activité de collectionneur : dans cette gouache,

---

[916] KAMBER André, « Ansprache aus Anlass der 'hommage à Hans Liechti' », in : *Hommage à Hans Liechti*, catalogue d'exposition, Soleure, Galerie Medici, 28 juin-13 août 1983, Soleure : Galerie Medici, [1983], [s.p.].
[917] KAMBER 1983 [s.p.].
[918] Le 8.01.1978. Voir ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1978.
[919] Le 26.01.1980. Voir ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1981.
[920] Le 23.02.1976. Voir ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1976/1.
[921] Le 1.10.1980. Voir ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1980.
[922] Le 30.01.1981. Voir ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1981.
[923] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 211.

Dürrenmatt ne semble pas y faire référence. Mais le titre dénote un autre choix : « Hotelier » est celui qui accueille, qui héberge. Liechti en a fait une profession, non seulement pour le public en général, mais également pour les artistes en particulier. C'est cet accueil des artistes – et donc également de lui – que Dürrenmatt souligne en 1976, année de sa première exposition monographique, présentée justement dans le restaurant de Liechti[924].

Dans son discours de 1983, Dürrenmatt parle cette fois d'un collectionneur passionné, qui dévalise la peinture sans s'intéresser à l'intérêt pécuniaire du monde de l'art :

> « Pflastern andere ihre Wände dank ihrer Moneten mit Bildern, über deren Wert sie sich auf der Kunstbörse versichert haben, füllt er seine Räume im Vertrauen darauf, jeder Künstler sei einer. »[925]

De nombreuses autres personnes témoignent de la place de l'enthousiasme chez Liechti, qui le fait entrer dans cette catégorie de collectionneur. Le conservateur du Kunstmuseum de Soleure, André Kamber, en parle de cette manière[926], mais aussi le sculpteur belge Dominique Stroobant (*1947) :

> « Es ist die Leidenschaft, die uns immer an Hans fasziniert hat. Er ist nicht wie viele Leute, die Kunst sammeln für ihr soziales Prestige. Man schaut ein Werk an wie einen teuren Wagen. Das hat nichts mit Hans zu tun. Die Geschichte vom Hans ist die von der Kunst, die er liebt, und auch die seiner Freundschaften mit den Künstlern. »[927]

Le jugement que Dürrenmatt porte sur les choix artistiques de Liechti semble ambigu, car il le qualifie ainsi : « Er ist ein Meisterschütze, der sich nicht scheut, Nieten zu schiessen. »[928] Liechti n'aurait donc pas peur de se tromper. Ainsi, il estime d'une part que Liechti fait des erreurs dans ses sélections d'œuvres, voire d'artistes ; de cette façon, il remet en question certains choix du collectionneur, et notamment l'intérêt que Hans Liechti porte à sa propre production picturale. Paradoxalement, il semble également valoriser l'action de Liechti auprès des artistes. L'expression utilisée permet aussi à Dürrenmatt de souligner la capacité de Liechti à identifier l'œuvre de valeur. Car il n'y a que celui qui se permet de tirer à côté qui est un réel maître. Cela amène Dürrenmatt à reconnaître que Liechti a su trouver des œuvres d'exception : « Was

---

924 Voir annexe 5.
925 DÜRRENMATT 1983, [s.p.].
926 KAMBLER [KAMBER] 1975, [s.p.].
927 BERNET *et al.*, s.d., 1:22:16-1:23:48.
928 DÜRRENMATT 1983, [s.p.].

seine Fehlschüsse betrifft, so wird er sie heute kaum ausgestellt haben. Leider, es sind wahre Prachtexemplare darunter. »[929]

Dürrenmatt évoque les mouvements artistiques auxquels Liechti accorde son attention :

> « Hat man sich einmal durch das Appartement in Grenchen gewunden, wo er die Jagdtrophäen seiner Sammlerwut hortet, erlebt man das Abenteuer der Moderne, ihre Reussiten und ihre Pannen. »[930]

Les œuvres d'art contemporain acquises par Liechti sont diverses : certaines ont trouvé une reconnaissance auprès de la critique et du public, d'autres non. C'est aussi l'avis d'André Kamber, qui qualifie les choix de Liechti comme étant précurseurs. En tant que conservateur du Kunstmuseum de Soleure entre 1972 et 1997 et s'étant engagé pour la promotion de l'art contemporain suisse, Kamber fait d'ailleurs figure de référence et d'autorité dans le domaine[931]. Il dit de Liechti : « Er hat um sich ein ungeheuerliches Material angehäuft: Spitzenwerke, schlüssige Werkgruppen, aber auch Ballast aus Gründen seines Nicht-Nein-Sagen-Könnens. »[932]

Dürrenmatt relève une autre particularité de Liechti, à savoir sa capacité à être un médiateur, un transmetteur d'art : « Im Erklären ihrer Bilder übertrifft Liechti sogar seine Kochkunst : Die leerste Leinwand und der konfuseste Schinken ordnen sich zum mythischen Kosmos. »[933] Nous rappelons à ce sujet la description que Liechti fait de l'œuvre de Verheyen citée dans le chapitre précédent et qui témoigne bien de cette capacité de passeur. Sa médiation devant les toiles monochromes de Verheyen est certainement celle à laquelle se réfère Dürrenmatt quand il parle de « die leerste Leinwand ». Cette capacité est également soulignée par d'autres témoins, comme Dominique Stroobant. Dans une lettre conservée aux ALS, Stroobant conseille à Dürrenmatt de s'adresser directement à Liechti, afin que ce dernier puisse donner des explications, ce que Liechti fait mieux que Stroobant : « Eine Kopie dieser Briefe schicke / ich unser beiden Freund, Hans / Liechti, der vielleicht Ihnen weitere /

---

929 DÜRRENMATT 1983, [s.p.].
930 DÜRRENMATT 1983, [s.p.].
931 Kunstmuseum Soleure, page sur l'histoire de l'institution, disponible à l'adresse URL : https://www.kunstmuseum-so.ch/kunstmuseum/uber-uns, consulté en ligne le 2.04.2020. Kamber connaît bien Hans Liechti, il lui a notamment déjà consacré un article dans le catalogue neuchâtelois de l'exposition de la collection Liechti en 1975.
932 KAMBER 1983 [s.p.].
933 DÜRRENMATT 1983, [s.p.].

Erklärungen schaffen kann. »[934] Liechti met en relation les personnes, explique, transmet son enthousiasme.

Il est frappant de remarquer que Dürrenmatt ne mentionne pas le lien d'amitié qui le lie à Liechti. Le terme « Freund » n'apparaît à aucun moment dans le texte. Dans son discours, il ne prend pas littéralement la posture de l'ami. Soulignons aussi que Dürrenmatt ne mentionne pas non plus l'importance du soutien de Liechti à sa propre création, tant picturale que littéraire, alors qu'il en parle dans les *Stoffe* :

> « Ich sass bei meinem Freund Liechti. Es war Samstag, die letzten Gäste [waren] gegangen, wir tranken eine Flasche Figeac, ich zeichnete. Hans kommt aus einem der Dörfer, das an die Kirchgemeinde meines Vaters grenzt. Er ist drei Jahre jünger als ich. Wir besuchten beide dieselbe Sekundarschule, wir hatten beide dieselben Lehrer. In seiner 'Beiz' sitze und esse ich oft, er setzt sich dann zu mir, und wir reden über Malerei. Er sammelt Abstrakte und Naive. Wenn ich Gäste habe, essen wir bei Liechti, und ich zahle mit einem Bild, auch was ich sonst bei ihm kritzle, überlasse ich ihm. Daneben liebt er es, wenn ich ihm erzähle, was ich schreibe, und als ich an diesem Samstag – der eigentlich schon ein Sonntag war, weil es gegen ein Uhr ging – vom *Winterkrieg* erzählte, stutzte er. "Die Blümlisalp", sagte er, "warum du auf die Blümlisalp gekommen bist, weiss ich genau, das war doch ein Theaterstück." Jetzt erinnerte ich mich auch: [...]. »[935]

Alors que la rédaction de ce discours est motivée par l'amitié, pour quelle raison Dürrenmatt choisit-il de taire ce lien ? Peut-être est-ce tout simplement un lien trop évident pour le thématiser ; peut-être est-ce aussi sa manière de s'effacer devant Liechti qui a quitté Neuchâtel, car il était épuisé par les sollicitations constantes de Dürrenmatt. Le biographe Ulrich Weber le laisse entendre ainsi :

> « Bald nach den Geburtstagsfeierlichkeiten hatte Hans Liechti, erschöpft auch von der ständigen Inanspruchnahme durch Dürrenmatt, den 'Rocher' aufgegeben und war zurück nach Grenchen gezogen […]. »[936]

Il s'agit peut-être de modestie. Taire ce lien donnerait-il plus de poids à ses propos ? Les hypothèses sont multiples et la question reste ouverte.

Le dépouillement des archives n'a pas permis de déterminer de manière évidente la raison de la prise de parole de Dürrenmatt. Il est simplement mentionné qu'il est

---

[934] Lettre de Dominique Stroobant à Dürrenmatt, le 17.05.1988. ALS, SLA-FD-B-2 1988, (S).
[935] *WA* 1998, 28, « Mondfinsternis », pp. 213-214.
[936] WEBER 2020, p. 474.

disposé à faire un discours[937]. Mais Dürrenmatt utilise l'opportunité de ce texte pour y glisser une note personnelle, un intérêt lié à l'actualité politique et qui concerne les milieux culturels en Suisse au début des années 1980, à savoir l'initiative populaire fédérale « en faveur de la culture », qu'il introduit ainsi :

> « Allzusehr [sic] ist die heutige Kunst eine Angelegenheit der Kunsthistoriker geworden, und soviel für die Kulturinitiative auch spricht, ganz so wohl ist einem nicht dabei, ein eidgenössischer Kulturzoo ist keine Garantie für eine schweizerische Kunst. »[938]

Cette initiative, dont la récolte des signatures a commencé en 1980, a abouti en 1981. Souhaitant soutenir la création culturelle en Suisse, elle demande le versement d'un pour-cent des dépenses de la Confédération à la culture. Cette initiative exige certaines conditions, comme la pluralité linguistique et culturelle suisse, les relations culturelles entre les régions et avec l'étranger, la création d'équipement adéquat et l'entretien du patrimoine[939]. Dürrenmatt participe à cette campagne à sa manière. En effet, deux de ses œuvres ont été utilisées par les partisans (Ill. D 53 et Ill. D 54)[940]. Dans une lettre des partisans de l'initiative aux membres de l'Assemblée fédérale, Dürrenmatt est mentionné comme « Mitinitiant der Kulturinitiative » ; à ce titre, il a donné son accord pour la reproduction de sa gouache *Sisyphos II* (Ill. D 53) pour en créer une affiche[941]. Dans le discours qui nous occupe ici, Dürrenmatt ne présente étonnamment pas une prise de position politique aussi tranchée qu'elle pourrait être attendue d'un « Mitinitiant ». Au contraire, il se permet de remettre en doute, non sans humour, l'effet de cette initiative sur la culture suisse en comparant métaphoriquement le monde artistique à un zoo, dont il ferait d'ailleurs lui-même partie. Selon lui, les subventions ne garantissent pas une culture de qualité. Ce qui assure une culture de qualité, ce sont les passionnés, les vrais amoureux de la culture comme Hans Liechti.

> « Kulturinitiative hin oder her, wir haben, ob sie angenommen wird oder nicht, zu wenige Hans Liechtis, die beweisen, dass das Volk die Kultur braucht – ist sie doch ohne das Volk wie das

---

[937] Lettre de Roberto Medici à Dürrenmatt, le 20.05.1983. ASL, SLA-FD-B-2_1983 Medici / Bichsel.
[938] DÜRRENMATT 1983, [s.p.].
[939] Initiative populaire fédérale « en faveur de la culture », page de la Chancellerie fédérale, disponible à l'adresse URL : https://www.bk.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis142.html, consulté en ligne le 31.03.2020. Soumise en votation populaire, elle est rejetée par le peuple le 28 septembre 1986.
[940] Lettre (copie) de Herta Raunicher (SBKV Schweizerischer Bühnenkünstlerverband Sektion VPOD) à Egon Karter, le 06.08.1986. ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).
[941] Lettre de Herta Raunicher (SBKV Schweizerischer Bühnenkünstlerverband Sektion VPOD) aux membres de l'Assemblée fédérale « An die Damen und Herren der Bundesversammlung », le 10.09.1986. ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).

> Rätoromanische ohne Rätoromanen. Die Kunst lebt von den echten Liebhabern, und ein Liebhaber ist um so echter, je leidenschaftlicher er ist. »[942]

En privilégiant l'ouverture à la discussion autour de cette initiative et en soulignant l'importance du rôle que les personnes comme Liechti tiennent pour le monde culturel, Dürrenmatt s'approprie le discours et affirme une démarche qui lui est propre. Il rend hommage à Liechti, à sa passion de collectionneur et à son rôle dans le soutien aux artistes, tout en affirmant qu'il appartient lui-même aux erreurs faites par le « Meisterschütze ». Ainsi, il se positionne comme écrivain et critique et non comme peintre.

En parcourant ces dix-sept textes essentiellement consacrés à des acteurs du monde des arts visuels, nous constatons que Dürrenmatt rédige la plupart du temps sur sollicitation de personnes qui lui sont proches. Il y a une part personnelle dans sa décision d'écrire. S'il s'agit essentiellement de personnes avec qui il a eu des contacts, nous avons constaté deux exceptions : la première est son court texte sur la tenture de l'Apocalypse ; ici, le texte concerne une œuvre d'art pour elle-même. La seconde est un texte qui n'a pas été rédigé : des échanges administratifs sont conservés aux ALS à propos d'un projet de texte sur le peintre Arnold Böcklin. En 1977, une exposition est préparée à l'occasion du 150e anniversaire de la naissance d'Arnold Böcklin. Dans ce cadre-ci, Dürrenmatt est contacté par le Kunstmuseum de Bâle et accepte d'écrire une contribution pour le catalogue. Il est question qu'il donne un éclairage personnel sur le peintre[943]. La correspondance qui suit indique que Dürrenmatt attend qu'on lui fournisse de la littérature sur le peintre afin de pouvoir rédiger. Les organisateurs n'ayant finalement pas pu satisfaire directement sa requête – les délais de livraison de ladite documentation, qu'il aurait dû lui-même demander, étant trop longs à son goût – il renonce au projet, provoquant la déception des organisateurs de l'exposition[944]. Dans le cas où Dürrenmatt aurait reçu la littérature initialement promise par les organisateurs, nous supposons qu'il aurait rédigé le texte. En comparaison aux autres exemples que nous avons pu trouver, ce cas forme une

---

[942] DÜRRENMATT 1983, [s.p.].
[943] Lettre de Dorothea Herzog-Christ à Dürrenmatt, le 27.10.1976. ALS, SLA-FD-B-2-_Allg_1975 bis B-2-1976.
[944] Lettre du Kunstmuseum Basel à Dürrenmatt, le 13.01.1977. Lettre de Dürrenmatt à L. Buchli, le 25.01.1977. Lettre de Dorothea Christ à Dürrenmatt, le 07.02.1977. Lettre de Frank Vischer à Dürrenmatt, le 19.04.1977. Lettre de Dürrenmatt à Frank Vischer, le 26.04.1977. ALS, SLA-FD-B-2_Allg_1977 (A-B).

exception. Cette fois-ci, l'amitié n'aurait pas été la raison du texte, mais bien le peintre en lui-même.

Des similitudes avec les éléments relatifs aux arts visuels des textes de fiction sont visibles dans les textes que nous venons d'aborder. Le pouvoir des arts visuels, la figure de l'artiste magicien et celle de l'artiste créateur se retrouvent notamment dans les textes sur Hildi Hess et les tableaux de Varlin. La réception des arts visuels et la valorisation de la pluralité d'interprétations possibles, formant l'ambiguïté comme composante essentielle, se retrouve chez Hans Falk ou encore Eric Fischer.

Dès le premier texte, celui sur la tenture de l'Apocalypse, Dürrenmatt se positionne clairement comme écrivain. Les références évoquées dans sa préface à Ronald Searle, son second texte, sont littéraires. L'affirmation de son identité d'écrivain se poursuit et s'affirme particulièrement dans les textes sur Elsi Giauque, Walter Jonas et Manuel Gasser, ces deux derniers étant contemporains à la première publication de son œuvre peint. Cette posture de l'écrivain est donc constante. Il aborde son activité de dessinateur et de peintre dans le texte sur Manuel Gasser et Hans Liechti. Mais dans les deux cas, il l'efface au profit d'autres sujets. Dans celui sur Hans Liechti, il la qualifie d'erreur de jugement de son ami.

Les caricaturistes sont les premiers sur lesquels il rédige : Ronald Searle en 1952, Paul Flora en 1958 et 1969. Son dernier texte leur étant consacré date de 1979, il n'y en aura plus dans les années 1980. Il n'a écrit qu'un texte par caricaturiste, à l'exception de Paul Flora pour lequel il en a rédigé deux.

Avec la mention de cinq textes, Varlin est le peintre sur lequel Dürrenmatt a le plus écrit et sur la plus longue durée, entre le début des années 1960 et jusqu'aux années 1980. Il fait donc figure d'exception par rapport aux autres artistes pour lesquels Dürrenmatt n'a rédigé qu'un seul texte.

Dürrenmatt ne consacre qu'un seul texte à une œuvre d'art en particulier, il s'agit du texte sur les tentures de l'Apocalypse, comme mentionné précédemment. Ce texte fait donc office d'exception, car Dürrenmatt semble privilégier les œuvres d'un artiste de manière globale lorsqu'il écrit.

Si l'on cherche à catégoriser les artistes selon leurs techniques, on dira que les peintres sont au nombre de six (Kokoschka, Varlin, Falk, Fischer, Jonas, Verheyen). Giauque et Hess sont plus isolées.

Il écrit plus rarement sur des personnalités liées aux arts visuels que sur les artistes ; lorsque c'est le cas, c'est au sujet de deux figures qui ont joué un rôle dans son passage de peintre « privé » à « public ». La première de ces personnalités est un critique d'art, Manuel Gasser, ce dernier écrivant l'introduction à la première publication de l'œuvre peint de Dürrenmatt. La seconde de ces personnalités est le collectionneur et galeriste Hans Liechti qui, lui aussi, joue un rôle essentiel de passeur, organisant la première exposition monographique de Dürrenmatt.

La périodicité permet de distinguer tant une évolution que des constantes relatives aux sujets qui intéressent Dürrenmatt. Ils forment à notre avis trois phases. La première concerne les premiers textes qui sont publiés dans les années 1950 et au-delà, à savoir sur les caricaturistes et la relation à l'actualité. La seconde commence au début des années 1960 ; la troisième débute au milieu des années 1970 et va jusqu'en 1983, avec l'exception du texte *Dramaturgie der Vorstellungskraft* en 1991[945].

Les années 1950-1960 sont occupées par le rapport au temps et l'importance d'une lecture de l'œuvre qui soit actuelle, tant dans le texte sur la Tenture de l'Apocalypse que dans ceux sur Paul Flora. La notion du temps est d'ailleurs intrinsèque à la caricature, cette dernière prenant position par rapport aux sujets contemporains. Dans ses prises de position pour l'art figuratif – que cela soit pour Kokoschka ou Varlin – Dürrenmatt défend l'utilisation de la parabole du mythe comme forme contemporaine adéquate. Cette importance de l'actualisation se répète dans son dernier texte sur le caricaturiste Tomi Ungerer où il en fait l'héritier d'une tradition, tout en se réappropriant les symboles pour l'inscrire dans le temps présent.

Si Dürrenmatt met par écrit sa préférence pour l'art figuratif en parlant de Kokoschka au début des années 1960, c'est surtout avec Varlin que ce thème se développe. Les années 1960 sont surtout consacrées à Varlin, qui lui apporte une approche différente de la peinture qu'il connaissait jusque-là. Il s'agit de la décennie lors de laquelle Dürrenmatt indique dans son agenda ses visites de musées, d'expositions. Celle

[945] Voir le tableau A de l'annexe 3.

également mise en avant par le biographe Ulrich Weber comme un tournant dans ses connaissances des arts visuels. Dans ses textes se manifeste la nécessité d'un art figuratif dans le sens d'un art individuel, le rôle de l'artiste étant de proposer un regard sur le monde. La notion d'individualité artistique, de refus des tendances et de l'art concret se poursuit dans les années 1970, car il les valorise chez Eric Fischer, Walter Jonas, Manuel Gasser, Tomi Ungerer et dans son texte sur la *Dramaturgie der Vorstellungskraft*. Cette notion d'individualité est aussi présente dans son discours sur son propre œuvre peint.

La période allant du milieu des années 1970 aux années 1980 amène une autre dimension, car elle se déroule dans un contexte différent : outre les nombreux textes sur les arts visuels, elle correspond aux années des expositions monographiques de Dürrenmatt et à sa figure publique de peintre. Dans ses textes sur les autres acteurs des arts visuels, il fait apparaître la question de l'importance de la réception et de l'implication du spectateur. Chez Hans Falk et Eric Fischer, les interprétations restent ouvertes, le spectateur étant libre de choisir. C'est surtout la figure du spectateur qui devient acteur de l'œuvre en l'interprétant, que nous souhaitons souligner en référence à la théorie que Dürrenmatt explicite dans sa *Dramaturgie der Vorstellungskraft*. Les arts visuels deviennent une source de création incitant le spectateur à imaginer la suite. L'importance de l'impact de l'œuvre sur le spectateur est explicitée dans le texte de Tomi Ungerer. Le spectateur doit être touché, jusqu'à être dérangé pour être amené à réfléchir sur lui-même, un processus que Dürrenmatt a également lu chez Kierkegaard. Le pouvoir ainsi exercé par les œuvres d'art sur le spectateur est finalement mis en scène dans les textes sur Hildi Hess et les tableaux de Varlin. Nous abordons plus loin, en lien avec l'œuvre peint de Dürrenmatt et notamment ses autoportraits, cette question du rôle du spectateur.

1.4 DÜRRENMATT COLLECTIONNEUR HYBRIDE

> « Seine beiden Häuser […] hoch über dem Neuenburgersee sind voll von Bildern. Da hängen eigene (z. B. *Das Ende des Schweizerischen Bankenvereins*) neben Varlins, Piranesis und Floras. »[946]

Plusieurs photographies confirment l'observation de ce journaliste, à savoir que Dürrenmatt possède de nombreuses œuvres d'art d'autres artistes. À titre d'exemple, citons la photographie sur laquelle Dürrenmatt et sa première épouse posent assis dans leur jardin devant la sculpture de Pierre Siebold intitulée *L'arche de Noé* (Ill. A 81). Des pièces administratives de sa correspondance aux ALS témoignent aussi du prêt de plusieurs de ces œuvres, notamment de celles de Varlin[947], de Hans Falk[948] ou encore du peintre neuchâtelois Lermite[949].

Propriétaire d'œuvres d'art, Dürrenmatt serait-il collectionneur ? Ce n'est pas l'avis de Pierre A. Lachat qui a travaillé chez les Dürrenmatt durant plusieurs années. Selon lui :

> « Dürrenmatt ignorait le virus du collectionneur. Quand il achetait, c'était par amitié pour un peintre, un sculpteur, un galériste [sic]. Il avait quelques Lermite, des Siebold, des Eric Fischer, un Pierre Raetz, un Kupka, un Sonderborg, un Wegmüller, deux Falk, un bronze de Bänninger, quelques dessins de Paul Flora, un autre d'Auberjonois, une encre de Chine d'Edwin Scharff, des gravures de Piranèse, ainsi qu'une série de lithographies prestigieuses dont raffolait sa femme : Chagall, Miro, etc. C'est à Varlin qu'allait son inclination profonde. »[950]

L'auteur de cette citation propose ici une hypothèse concernant les raisons qui poussent Dürrenmatt à acquérir des œuvres d'art, à savoir l'amitié et l'amour. Étant lui-même collectionneur, Pierre A. Lachat estime que Dürrenmatt n'en est pas un, la nécessité d'acquérir – le « virus » – lui faisant défaut, de même que la volonté

---

[946] FREITAG Annette, LANG Candid, « 'Jetzt mache ich mich endgültig unbeliebt!' Exklusiv-Interview mit dem Schriftsteller Friedrich Dürrenmatt », in : *Blick*, 21.09.1978, p. 11 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[947] Il prête ces tableaux à plusieurs reprises, voir par exemple le reçu daté du 28.03.1978 confirmant le prêt d'œuvres de Dürrenmatt à l'Aargauer Kunstmuseum : ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1978 (A-C).
[948] Voir le prêt, notamment dans le cadre d'une exposition en 1976 au Musée Rath intitulée *Artistes zurichois*, voir la lettre de Hans et Yvonne Falk à Dürrenmatt et à son épouse, le 04.01.1976 : ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL. ; voir aussi la lettre de N. Baerlocher (Präsidialabteilung de la ville de Zurich) à Dürrenmatt, le 11.01.1977 : ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1977 (F-H).
[949] Un prêt est accordé pour l'exposition Lermite organisée au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1970, voir la lettre de P. Siegenthaler à Dürrenmatt, s.d. : ALS, SLA-FD-B-2-1969 bis B-2-1971 (1969-70, K-L).
[950] LACHAT 2000, p. 27.

d'acquérir pour constituer une collection. Selon lui, Dürrenmatt se procure ces œuvres pour soutenir un artiste ou un galeriste par exemple, ou pour faire plaisir à son épouse. Il lui arrive aussi de porter un intérêt momentané à une œuvre en particulier[951].

On peut se demander s'il existe d'autres profils de collectionneurs et, le cas échéant, auquel d'entre eux correspondrait Dürrenmatt en interrogeant sa collection. Est-il possible d'établir un inventaire de ces œuvres, ainsi que les modes et contextes d'acquisitions qui nous permettraient d'émettre des hypothèses sur les raisons qui le poussent à acquérir ? Peut-on également envisager de connaître l'usage qu'il en faisait ?

1.4.1 Traces d'une collection

Une première constatation s'impose : la liste des œuvres acquises au fil des années par Dürrenmatt n'existe pas. La succession liée au décès de sa seconde épouse comprenait différentes œuvres d'art, mais d'après la Fondation Charlotte Kerr Dürrenmatt, il est impossible de différencier les œuvres ayant initialement appartenu à Dürrenmatt de celles collectionnées par Charlotte Kerr Dürrenmatt elle-même[952]. La Bibliothèque nationale suisse conserve une collection d'œuvres d'art provenant de la succession Dürrenmatt[953]. Néanmoins là aussi, à l'exception des artistes trouvés sur les photos ou dans les archives réalisées du temps de la vie de Dürrenmatt, il est difficile de dire si ces œuvres ont été acquises avant ou après le décès de Dürrenmatt. Voici un exemple qui exprime cette difficulté : dans un de ses autoportraits, Dürrenmatt dessine un *Atlas* de Luginbühl dont il mentionne le nom dans la légende « Auf dem Atlas von Luginbühl wild es P.P. langsam schwühl » (Ill. D 131). Comme il s'agit de la représentation d'un sujet privé (un autoportrait), on pourrait en déduire que Dürrenmatt avait acquis une des célèbres statues de Bernhard Luginbühl et l'avait installée chez lui. Cependant, cela nécessiterait de retrouver un témoignage qui pourrait attester de la présence de cette œuvre chez Dürrenmatt avant son décès. Le visionnage du film

[951] Entretien avec Pierre A. Lachat mené par Myriam Minder, le 1.05.2022 (entretien non publié).
[952] E-mail de Roland von Büren, Fondation Charlotte Kerr Dürrenmatt, à Janine Perret Sgualdo, 23.02.2012 (document non publié).
[953] Cette liste est mise en ligne et peut être consultée avec la cote CDN-ND-1 – CDN-ND-64, Kunstsammlung nicht-dürrenmattscher Werke (Bestand), Bibliothèque nationale suisse (BNS), Centre Dürrenmatt Neuchâtel, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=684543, consulté en ligne le 31.07.2022.

réalisé par Charlotte Kerr Dürrenmatt en 1993[954] amène un doute à ce sujet : on y voit effectivement Bernhard Luginbühl installer une de ses sculptures dans le jardin de Dürrenmatt ; ces images ont cependant été tournées trois ans après le décès de ce dernier. Cette sculpture est actuellement toujours conservée au CDN ; la date de sa réalisation, 1992-1993 semble confirmer qu'il s'agit d'une acquisition postérieure au décès de Dürrenmatt. Toutefois, cela n'exclut en rien les liens présents entre les deux artistes qui se connaissaient déjà dans les années 1970 et qui s'intéressaient aux mêmes sujets mythologiques que sont Atlas et Sisyphe.

Sans catalogue, reconstituer le paysage artistique qui orne sa maison reste délicat. L'établissement de listes nécessiterait un long travail minutieux de recoupement d'informations qui n'est pas notre objectif ici. Néanmoins, la consultation de publications contenant des photographies datées et complétées par des témoignages permet d'identifier certaines de ces œuvres. Sans prétendre à aucune exhaustivité, cela nous permet de proposer un profil du collectionneur (ou propriétaire) Dürrenmatt et de nourrir notre recherche sur les connaissances et les préférences de l'artiste, ainsi que de son positionnement face à ces œuvres d'art d'autres artistes.

Pour plusieurs œuvres isolées, il ne reste que la trace du nom dans les témoignages. Un dessin d'Edwin Scharff (1887-1955) lui a été offert en remerciement par la fille de ce dernier[955]. Il achète des œuvres du peintre bernois Edmund Wunderlich (1902-1985)[956]. Il possède une œuvre de René Victor Auberjonois (1872-1957)[957] ; en parlant de cet artiste, il évoque son ami Riggenbach : « [Dr. Otto Riggenbach] ist einer unserer wenigen Neuenburger Freunde und besitzt einige der schönsten Auberjonois. »[958] D'autres noms sont cités, comme le sculpteur zurichois Otto Charles Bänninger (1897-1973), le peintre danois K. R. H. Sonderborg (1923-2008) ou le peintre tchèque Franzišek Kupka (1871-1957)[959]. À l'exception de René Auberjonois, aucune œuvre de ces artistes ne laisse aujourd'hui de trace dans la liste des œuvres d'art de tiers du

---

954 KERR DÜRRENMATT Charlotte, *Zwischen Passion und Profession. Friedrich Dürrenmatt*, Vidéocassette VHS, 57 min., Stuttgart : Süddt. Rundfunk, 1993.
955 Entretiens avec le collectionneur Pierre A. Lachat, menés par Myriam Minder, 27.04 et 1.05.2022 (documents non publiés).
956 Selon son agenda : 25.09.1974. ALS, SLA-FD-C-l-d 1974.
957 Il est possible qu'il s'agisse de l'œuvre conservée par le CDN et mentionnée dans l'inventaire en ligne disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?id=516352, consulté en ligne le 28.02.2023.
958 *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 210.
959 LACHAT 2000, p. 27.

CDN[960]. Force est de constater tout d'abord que la quasi-totalité des artistes ont été actifs au 20e siècle, voire à la fin du 19e.

D'autres artistes ont non seulement laissé plus de traces dans les archives de Dürrenmatt, mais ont également fait personnellement connaissance avec lui. Il est ainsi parfois possible de déterminer le mode d'acquisition et de déterminer s'il s'agit d'un cadeau, d'un achat ou même d'un échange. Émettre des hypothèses d'intérêt, telles que supposer qu'un achat révélerait un intérêt plus fort qu'un don, reste délicat. Nous le mentionnerons cependant.

Pour reprendre l'idée selon laquelle Dürrenmatt acquiert pour soutenir un artiste, sans pour autant manifester de profonde inclination à son encontre, Pierre A. Lachat évoque les œuvres de l'artiste plasticien suisse Pierre Siebold (1925-2012). *L'arche de Noé* (Ill. A 72) est même une commande à l'artiste en 1964[961] et fait partie des cinq sculptures acquises par Dürrenmatt[962]. Pierre A. Lachat explique cette hypothèse par les liens d'amitié entre Lotti Geissler Dürrenmatt et la sœur aînée de l'artiste. L'amitié se serait étendue au frère, ainsi que l'envie de le soutenir par des achats et commandes. Siebold accompagne d'ailleurs les Dürrenmatt en vacances à Sainte-Maxime dans les années 1960, où ils dessinent de concert le portrait d'une postière[963]. Pierre A. Lachat souligne des intérêts artistiques divergents entre les deux artistes :

> « À l'évidence, le style élégant, soigné, raffiné de Siebold correspondait peu au penchant naturel de Fritz pour l'expressionnisme. Mais l'amitié, dans certains cas – rares – prime sur le goût … même chez Dürrenmatt ! »[964]

On remarque cependant une attention commune entre les deux hommes pour l'art figuratif et le recours récurrent aux sujets chrétiens et mythologiques.

Considérer l'achat d'œuvres comme geste de soutien est un point de vue partagé par l'artiste neuchâtelois Pierre Raetz (1936-2016). C'est en tout cas en ces termes que ce dernier se souvient de l'achat d'une de ses toiles par Dürrenmatt :

> «N'étant pas aligné sur ce qui se faisait à Neuchâtel, j'étais donc relativement isolé. À cet égard, la rencontre avec Dürrenmatt fut déterminante. Dürrenmatt fut un des rares aînés à

[960] Œuvres d'art de tiers conservés par le CDN, cotes commençant par CDN-ND, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/archivplansuche.aspx, consulté en ligne le 28.02.2023.
[961] Selon une plaque explicative sur la façade d'une maison à la rue du port de La Neuveville.
[962] E-mail de Pierre A. Lachat à Myriam Minder, 7.03.2022 (document non publié).
[963] Voir LACHAT 2000, p. 14.
[964] E-mail de Pierre A. Lachat à Myriam Minder, 7.03.2022 (document non publié).

> porter un regard sérieux sur mon travail et à me prodiguer des encouragements réels, notamment, en m'achetant une peinture de grand format dont la thématique était une incursion dans l'imaginaire bionique. »[965]

L'artiste laisse cependant entendre que Dürrenmatt lui avait accordé du temps et de l'attention.

Il est plus difficile de contextualiser d'autres achats, notamment ceux d'œuvres du peintre neuchâtelois Lermite (1920-1977)[966]. Les deux hommes se connaissaient[967]. Le nom de Dürrenmatt apparaît dans le comité d'honneur de l'exposition organisée au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel pour les cinquante ans de l'artiste en 1970[968]. Dürrenmatt possède plusieurs œuvres de l'artiste[969], dont une est toujours conservée au CDN. *Le déraciné,* une œuvre de 1963 (Ill. A 78), offre des motifs irréguliers et abstraits de branchages dans des tons chauds, allant des oranges aux bruns. Partant de la figuration, Lermite retravaille les paysages et sujets jurassiens qui forment son quotidien dans un langage stylistique propre. Si *Le déraciné* mène à un stade d'abstraction qui ne permet plus vraiment de reconnaître son sujet, ce n'est pas le cas de toutes ses œuvres.

La liste des œuvres d'art de tiers conservée au CDN mentionne également des artistes qui ont eu des liens étroits avec Dürrenmatt durant sa jeunesse. On y trouve tout d'abord trois œuvres de Christiane Zufferey (1920-2011), la première compagne de Dürrenmatt. On y trouve également deux séries de gravures de Walter Jonas (1910-1979) datant de 1943, dont celle intitulée *Buch einer Nacht* à laquelle Dürrenmatt a participé[970].

---

[965] RAETZ Pierre, « Hommage à Friedrich Dürrenmatt sous forme polémique », in : GOBAT Laurent, SCHLUP Michel (éd.), *Visites à Friedrich Dürrenmatt. Études et témoignages*, Neuchâtel/La Chaux-de-Fonds : Nouvelle revue neuchâteloise/Favre (coll. « Nouvelle revue neuchâteloise », n° 65), 2000, p. 63.

[966] Son vrai nom est Jean-Pierre Schmid.

[967] Dürrenmatt mentionne Lermite la première fois dans son agenda le 30.04.1960. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1960.

[968] *Lermite. Exposition rétrospective à l'occasion du 50e anniversaire de l'artiste*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée des beaux-arts, 27.06.-13.09.1970, Neuchâtel : Musée des beaux-arts, 1970, [s.p.].

[969] Selon la lettre de la Fondation Lermite à Dürrenmatt, le 23.08.1985. ALS, SLA-FD-B-2-1985, Lermite-Vay.

[970] La série intitulée *Buch einer Nacht* : Kunstsammlung nicht-dürrenmattscher Werke (Bestand), Bibliothèque nationale suisse (BNS), Centre Dürrenmatt Neuchâtel, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?id=544935, consulté en ligne le 28.02.2023. La seconde série intitulée *Gilgamesch* : Kunstsammlung nicht-dürrenmattscher Werke (Bestand), Bibliothèque nationale suisse (BNS), Centre Dürrenmatt Neuchâtel, est disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?id=516322, consulté en ligne le 28.02.2023.

1.4.2 Marques d'intentions

Il arrive de trouver des traces où l'intention d'acquérir de Dürrenmatt est manifeste. En témoigne la difficulté qu'il éprouve de se détacher d'une peinture intitulée *Frontfüssler* (Ill. A 74) et achetée en 1969[971]. Dürrenmatt a probablement fait la connaissance du peintre Walter Wegmüller (1927-2020) par l'entremise de Sergius Golowin. Dürrenmatt semble l'apprécier et le soutient[972]. Le montant d'achat de CHF 15'000.- est aujourd'hui public, car cette transaction a fait l'objet d'une démarche de l'artiste Wegmüller[973]. En effet, quelques temps après avoir vendu cette œuvre, Wegmüller souhaite la récupérer et propose à Dürrenmatt de la lui racheter. Dürrenmatt va finalement répondre à sa demande, mais seulement après deux ans de relance :

> « Mehr als zwei Jahre lang bittet Wegmüller Dürrenmatt vergeblich darum, ihm das Bild zurückzugeben. 'Dürrenmatt verstand die Welt nicht mehr, er sagte : 'Walter, bist du verrückt ?' Am Ende haben sich die beiden geeinigt. Wegmüller zahlt Dürrenmatt die 15'000 Franken zurück und überlässt ihm zusätzlich ein anderes Bild, dafür erhält er den 'Frontfüssler' zurück. »[974]

Il semble que Dürrenmatt ait été attaché à cette œuvre, car il n'a pas été enclin à répondre positivement à Wegmüller :

> « So hatte [Wegmüller] über zwei Jahre ‚Krieg' mit dem Schriftsteller Friedrich Dürrenmatt. Jener hatte einst ein Bild von Wegmüller gekauft, doch eines, das Wegmüller noch nicht verarbeitet, ‚verdaut' hatte. Ist ein Werk fertiggestellt, beschäftigt sich der Künstler noch eine Weile mit diesem, um zu verstehen, was und warum er es malte. Das konnte er aber nicht immer, da die Käufer nicht so lange warten wollten. So auch Dürrenmatt. »[975]

Les raisons qui ont poussé Dürrenmatt à refuser si longtemps la transaction de retour devraient être approfondies, car d'autres cas de ce type ne sont pas apparus jusqu'ici. Cela permettrait d'émettre l'hypothèse qu'il n'appartient pas à ces collectionneurs jaloux de leurs acquisitions. Le fait qu'il ait obtenu une autre œuvre à bien plaire en

---

971 LÜSCHER Mario, « Walter Wegmüller », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), version 2020, disponible à l'adresse URL https://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4001855, consulté en ligne le 18.01.2022.
972 WEBER 2020, p. 668.
973 BÜRKLER Philipp, « Nie richtig schreiben gelernt », in : *Tagblatt*, 4.09.2017, article disponible à l'adresse URL : https://www.tagblatt.ch/kultur/ausstellung-nie-richtig-schreiben-gelernt-Id.917266, consulté en ligne le 18.01.2022.
974 BÜRKLER 2017.
975 s. n., « Durch die Kunst Geschichten erzählen » in : St-Galler Nachrichten, 29.08.2017, article disponible à l'adresse URL : https://www.st-galler-nachrichten.ch/events/detail/article/durch-die-kunst-geschichten-erzaehlen-00121528, consulté en ligne le 18.01.2022.

contrepartie est aussi à relever. Face au *Frontfüssler*, on constate que la créativité et l'inventivité sont à l'œuvre dans ce personnage hybride, un être vivant constitué lui-même d'autres personnages. Cette œuvre, qu'on peut qualifier de fantastique avec son monstre à deux têtes, intéressait probablement Dürrenmatt pour son sujet, mais également pour la liberté de sa représentation.

L'aspect fantastique se retrouve d'une certaine manière dans la série des *Carceri* de Piranèse (1720-1778) pour laquelle Dürrenmatt montre un grand enthousiasme. En 1975, ayant appris que les tirages de ces gravures qui « […] appartiennent au 'second état' des *Carceri* et ont été tirées du vivant de Piranèse. »[976] étaient en vente à la galerie Ditesheim à Neuchâtel, il aurait téléphoné sur-le-champ au galeriste en disant vouloir en acquérir la totalité[977]. Il peut en acheter six à cette occasion sur les douze existantes ; par la suite, il s'en procure cinq supplémentaires[978]. Il parle de ces gravures comme des espaces qui se perdent en quatre dimensions[979]. Une exposition du CDN[980] met en regard les gravures des *Prisons* et la suite des dessins de la *Balade du minotaure* de Dürrenmatt[981], soulignant ainsi des similitudes entre les œuvres et en particulier le goût de Dürrenmatt pour le labyrinthe. Dans son article sur le sujet, une journaliste en parle ainsi : « Thème obsessionnel dans l'œuvre de Dürrenmatt, le Minotaure se mire sans peine dans les prisons labyrinthiques de l'architecte et graveur italien. »[982]

Mais l'intention d'acquérir se manifeste déjà en 1954, lorsqu'il achète une œuvre du

---

[976] Exposition *Les Carceri de Giovanni Battista Piranèse*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN), disponible à l'adresse URL : https://www.cdn.ch/cdn/fr/home/visiter/expo/toutes-les-expositions/expositions-2009/les-carceri-de-giovanni-battista-piranese.html, consulté en ligne le 12.07.2022.
[977] Exposition *Les Carceri de Giovanni Battista Piranèse*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN), disponible à l'adresse URL : https://www.cdn.ch/cdn/fr/home/visiter/expo/toutes-les-expositions/expositions-2009/les-carceri-de-giovanni-battista-piranese.html, consulté en ligne le 12.07.2022.
[978] BOSSHARD Dominique, « Les prisons de Piranèse, un miroir tendu au Minotaure », in : *L'Express,* 18.12.2008, p. 17, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 16.07.2022.
[979] *WA* 1998, 36, « Kunst und Wissenschaft oder Platon oder Einfall, Vision und Idee, oder die Schwierigkeit einer Anrede, oder Anfang und Ende einer Rede », p. 96.
[980] Exposition *Les Carceri de Giovanni Battista Piranèse*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN), disponible à l'adresse URL : https://www.cdn.ch/cdn/fr/home/visiter/expo/toutes-les-expositions/expositions-2009/les-carceri-de-giovanni-battista-piranese.html, consulté en ligne le 12.07.2022.
[981] DÜRRENMATT 1985.
[982] BOSSHARD 2008, p. 17.

peintre, sculpteur et architecte Hans Fischli (1909-1989). L'arrivée de cette œuvre représente un événement dans le quotidien de Dürrenmatt, car il le note dans son agenda[983]. Il a sans doute fait la connaissance de l'artiste par l'entremise d'Elsi Giauque, car Fischli a été directeur de la Kunstgewerbeschule et du Kunstgewerbemuseum de Zurich dès 1954. Intitulée *Versuch um die Mitte* (visible à l'arrière-plan de la photographie Ill. A 32[984]), cette œuvre non figurative détonne dans les préférences de Dürrenmatt pour lequel la représentation humaine prime. Et pourtant, selon les mots de Fischli, Dürrenmatt a expressément cherché à obtenir cette œuvre :

> « Und dann kamst Du, den ich von den Wiedertäufern, dem Nihilist, Mississippi und vom Engel her kenne, und ohne Dich selber zu kennen zu meiner Welt zählte, um mir zu sagen, dass Du meinen „Versuch um die Mitte" besitzen müssest, dass Du ihn, den Versuch, in Deine Umgebung verlangst. »[985]

Cette œuvre de grand format est visible sur une photographie qui indique que Dürrenmatt l'avait accrochée chez lui (Ill. A 32). Elle habillait ainsi un grand pan du mur. Rappelons également qu'il l'a représentée, à la manière d'une citation, dans une de ses propres peintures (Ill. D 27). Comme déjà mentionné, nous y voyons un héritage formel dans le traitement géométrique du rocher *d'Atlas III* (Ill. D 176). Cet héritage formel, de même que des citations, sont aussi présentes dans d'autres œuvres collectionnées par Dürrenmatt comme nous allons le voir.

Parmi les artistes dont Dürrenmatt a collectionné les œuvres s'en trouvent certains pour lesquels il a rédigé un ou plusieurs textes. Parfois, il s'agit d'échange, un texte contre une toile, une œuvre contre une œuvre. Dans tous les cas, il s'agit cette fois d'artistes qui ont intéressé Dürrenmatt jusqu'à avoir des échanges créatifs avec eux.

Paul Flora (1922-2009) appartient à cette catégorie, comme nous l'avons vu. Dürrenmatt communique son intérêt pour cet artiste notamment en affirmant ceci : « Jedes Jahr kaufe ich mir eine Zeichnung Floras. »[986] Cela expliquerait la présence

---

[983] Il l'écrit dans son agenda le 27.04.1954. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1954.
[984] Nous n'avons pas de reproduction de cette œuvre. Dans l'annexe 2 se trouve la reproduction d'une photographie montrant Dürrenmatt dans son salon (Ill. A 32). À l'arrière-fond se distingue une œuvre accrochée au mur. Il s'agit de l'œuvre de Hans Fischli, *Versuch um die Mitte*, 1954.
[985] Lettre de [Hans] Fischli à Dürrenmatt, le 25.02.1954. ALS, SLA-FD-B-2-Allg, 1947-1955, A-G.
[986] *WA* 1998, 34, « Bericht über zwei Miniaturen », p. 118. Certains de ces dessins sont conservés par le CDN : *[Der Zauberer]*, 1960 (CND-ND-25), *Eine Maske aus dem Vorhand blickend (zum 65.*

des quatre œuvres de Flora dans la collection du CDN[987]. Des œuvres d'Eric Fischer (1939*) se trouvent aussi en possession de Dürrenmatt[988]. Ce dernier mentionne en avoir reçu une en cadeau :

> « So schenkte er mir einen Kopf, den er 'ange IV' betitelte, aber mir gegenüber 'Stalin' nannte, ich erblicke in ihm das Antlitz Nietzsches, eine Viertelsekunde bevor er verrückt wurde. »[989]

À lui aussi Dürrenmatt avait consenti un texte pour un catalogue d'exposition. L'utilisation de l'aquarelle pour faire apparaître des êtres énigmatiques se trouve non seulement sur l'œuvre reçue par Dürrenmatt *Ange IV* (Ill. A 75), mais aussi sur celle de la couverture de la brochure de l'exposition pour laquelle Dürrenmatt rédige son texte (Ill. A 54). Si Dürrenmatt acquiert plusieurs œuvres de Paul Flora et d'Eric Fischer, il en va différemment pour Jef Verheyen (1932-1984). Pour lui aussi, Dürrenmatt a rédigé un texte. L'œuvre acquise est cette fois une huile sur toile de grand format, qui forme le portrait de Dürrenmatt (Ill. A 76). Charlotte Kerr Dürrenmatt l'évoque ainsi :

> « Ich sehe für immer dieses Bild : Fritz in Blue Jeans, mit der blaubeigen Lederjacke, steht in seinem Arbeitszimmer neben dem schwarzen Bücherregal, an dem der Verheyen lehnt, das Dreifachportrait, eine Fotomontage, dreimal blauer Kopf von Fritz auf schwarz, zwei Tage vor seinem Tod gehen wir auf die Terrasse, sie ist tief verschneit, wie nie davor in diesen sieben Jahren, die Sträucher, die Bäume liegen unter einer dicken weissen Daunendecke, sie spiegelt sich im breiten Fenster des Arbeitszimmers, breitet sich über die drei blauen Gesichter von Dürrenmatt, wir sehen es beide, wir denken beide das gleiche, sagen nichts […]. »[990]

Réalisé dans les tons bleus, le tableau comporte trois portraits de Dürrenmatt avec un cadrage serré sur son visage. Posés les uns à côté des autres, chacun montre une expression différente, offrant ainsi une succession des gestes dans une lecture de gauche à droite, comme sur la bobine d'une pellicule cinématographique : on y voit Dürrenmatt d'abord tourné vers la droite, comme vers un interlocuteur externe, puis

---

Geburtstag von FD), [1986] (CDN-ND-47), *FD auf Säule*, [s.d.], *50 maskierte figuren (zum 50. Geburtstag von FD)*, [1971] (CDN-ND-49).

[987] Il s'agit *[Der Zauberer]*, 1960 (CDN-ND-25), *Eine Maske aus dem Vorhand blickend (zum 65. Geburtstag von FD)* (CDN-ND-47), *FD auf Säule* (CDN-ND-48) et *50 maskierte Figuren (zum 50. Geburtstag von FD)* (CDN-ND-49). Disponibles dans l'inventaire à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/archivplansuche.aspx, consulté en ligne le 28.02.2023.

[988] Comme l'indique Pierre A. Lachat (LACHAT 2000, p. 27) ; l'inventaire du CDN en conserve douze. Disponibles à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/archivplansuche.aspx, consulté en ligne le 28.02.2023.

[989] DÜRRENMATT 1977, [s.p.].

[990] KERR DÜRRENMATT 1992, pp. 182-183.

tourné vers son intérieur comme plongé dans ses propres réflexions menant à la troisième image où, le visage sombre, il semble disposé à reprendre contact avec son interlocuteur et à livrer le fond de sa pensée. Ce qui frappe le plus est le choix du motif figuratif, réalisation exceptionnelle pour Jef Verheyen. Ce choix s'explique peut-être en fonction du destinataire de l'œuvre. Datant probablement de 1982, elle fait office de rétribution pour le discours de Dürrenmatt en l'honneur du peintre belge[991].

Nous avons vu l'intérêt particulier pour les œuvres de Hans Falk et de Varlin. Une des manifestations de l'intérêt de Dürrenmatt pour les œuvres de l'un ou de l'autre peut être analysée en fonction de la durée de prêt à l'extérieur de chez Dürrenmatt. On peut y constater une différence entre ces deux artistes : à chaque fois que Dürrenmatt consent au prêt d'œuvres de Varlin, ces dernières lui sont retournées. Le rapatriement de celles de Falk ne semble pas être traitées de la même manière lors du dépôt que Dürrenmatt consent au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1986 ; en effet, il confie à l'institution trois des grands formats[992], sans chercher à les reprendre les années suivantes[993]. En cela, sa pratique diffère également de celle qu'il a envers ses œuvres de Varlin pour lesquels il semble avoir toujours pris soin du retour. Cela montre-t-il une différence d'attachement de Dürrenmatt pour ces œuvres ?

1.4.3 Indices d'accrochages

À l'exception de quelques œuvres citées jusqu'à présent, par exemple celle de Hans Fischli, peu de photographies publiées montrent Dürrenmatt devant ses œuvres. Deux artistes ont cependant laissé des traces dans des reportages publiés : il s'agit de Hans Falk et de Varlin.

La présence d'œuvres de Hans Falk (1918-2002) sur ses murs est visible dans le film documentaire sur Dürrenmatt tourné par Charlotte Kerr en 1983-1984. On y reconnaît des toiles de grandes dimensions comme *Phantom limbs* (Ill. A 77)[994] et *A Not Very*

[991] Selon les notes manuscrites de Franz Larese : ALS, SLA-FD-B-2-1981.
[992] Note manuscrite mentionnant le dépôt de deux œuvres en 1986 ainsi qu'un document attestant le transport des œuvres. Voir : dossier de l'artiste (Dürrenmatt), archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.
[993] Elles restent en dépôt encore après le décès de Dürrenmatt en 1990. E-mail de Diane Antille, conservatrice assistante au département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, à Myriam Minder, 3.08.2022 (document non publié).
[994] KERR 2007, disque 1, 00:12:52-00:12:55.

Specific Situation (Ill. A 51)[995] ; nous supposons que les autres toiles présentes sur les murs dans cette prise de vue sont également de Falk[996]. Selon son agenda, Dürrenmatt achète des œuvres en 1972 déjà[997]. Comme pour Verheyen quelques années plus tard, c'est d'ailleurs le moyen de paiement choisi pour le texte qu'il rédige en 1975 : « In Bezug auf die Honorarfrage hat sich in der Zwischenzeit eine Aenderung [sic] ergeben, indem Herr Falk Ihre Arbeit mit einem Bilde direkt abgelten wird. »[998] Il reste difficile de déterminer de quelle œuvre il s'agit, car sa correspondance atteste de plusieurs acquisitions sans préciser celle choisie comme rémunération[999]. Outre son intérêt pour Falk, c'est la présence de ces œuvres visibles dans le documentaire qui nous interpelle. Dürrenmatt est mis en scène dans sa propre maison, celle construite en 1965, dans une pièce ornée d'images de Falk, des œuvres à caractère érotique et ambigu, construits comme des collages et incontournables par leur grand format. Dans le chapitre dédié au texte sur Falk, nous avons relevé le lien que Dürrenmatt fait entre la peinture de cet artiste et le personnage mythologique du minotaure. Il présentait la vision du minotaure comme morcelée, n'ayant jamais de vue d'ensemble, isolant celui-ci dans sa perception du monde. C'est peut-être la pratique du collage par Dürrenmatt qui précède l'écriture du texte qui a contribué à cette perception visuelle. En effet, Dürrenmatt réalise ses collages entre 1967 et 1971, la majeure partie datant de 1971[1000]. L'utilisation de cette technique précède directement l'acquisition des premières œuvres de Falk qui date de 1972, suivie par la rédaction du texte en 1975. Le lien entre le minotaure et sa solitude avec l'œuvre de Falk se trouve renforcé dans le film de Charlotte Kerr, car on y voit Dürrenmatt peindre un minotaure[1001]. Ainsi, Dürrenmatt se positionne face à son spectateur en dialogue avec Falk et en indiquant la lecture qu'il a de son œuvre.

Le fait que Dürrenmatt se donne à voir devant des œuvres de sa collection, et, qui plus

---

995 KERR 2007, disque 1, 00:12:59-00:13:06.
996 D'autres toiles avec le même type de facture le laissent penser. KERR 2007, disque 1, 00:12:48-00:13:12, 00:15:15-00:15:25.
997 28.01.1972, ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1972/1. Cette année-là, il inscrit aussi le vernissage de l'exposition de l'artiste à l'Aargauer Kunsthaus en février. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1972/1, 11.02.1972.
998 Lettre de K. Baumann (ABC Verlag) à Dürrenmatt, le 04.03.1975). ALS, SLA-FD-B-2-Einz. FAL.
999 Lettre de Hans et Yvonne Falk à Dürrenmatt, le 4.01.1976, et facture de Hans Falk à Dürrenmatt, septembre 1977. ALS, SLA-FD-B-2-DIG bis B-2-FED, fourre FD-B-2-Einz. FAL.
1000 Parmi les collages qui sont datés, on en trouve huit entre 1967 et 1970, et huit rien que pour l'année 1971. Voir annexe 4, mot-clé « collage ».
1001 KERR 2007, disque 1, 00:12:02-00:13:24, 00:13:41-00:14:13, 00:14:47-00:16:14.

est, les œuvres d'un seul artiste, interpelle encore plus dans le cas de Varlin. Son intérêt pour cet artiste est celui sur lequel il s'est le plus exprimé et qui a été le plus documenté et étudié[1002]. Dürrenmatt commente sa pratique d'acquisition en ces termes :

> « Ich hätte das Bild ['eine krepierende Hündin'] furchtbar gern gekauft, ich habe ja früher sehr viel Varlin gekauft und gesammelt, als es noch Preise waren, die man zahlen konnte. […] und ich fragte Varlin : 'Wieviel willst du für dieses Bild ?' Und er sagte : 'Hunderttausend.' Und ich sagte : 'Hör mal, soviel Geld habe ich überhaupt nicht.' Dann sagte er : 'Ach, du hast ein Vermögen an mir verdient.' Das ist natürlich der Maler, der immer denkt, was hätte ich jetzt für Preise ! Inzwischen war der Varlin preislich in die Höhe gesaust, und die alten Sammler konnten nun nicht mehr mit. »[1003]

La scène ainsi décrite est révélatrice de l'intérêt que Dürrenmatt portait à Varlin par le fait qu'il la mentionne : en effet, c'est le seul artiste pour lequel il relate publiquement ce genre de transaction. Il en fait un sujet, se positionnant ainsi comme propriétaire – et peut-être collectionneur – de Varlin. Dürrenmatt accroche les œuvres de cet artiste dans les espaces de sa maison qu'il ouvre aux journalistes – en témoigne la citation avec laquelle nous débutons ce chapitre – mais également aux cinéastes qui dressent son portrait. C'est le cas pour le film de Ludy Kessler diffusé en 1981, où Dürrenmatt est filmé assis à son bureau, lisant des extraits de sa propre littérature ; dans son dos et donc face à la caméra, sont accrochées les toiles de Varlin[1004]. Une partie du film est d'ailleurs dédiée à son lien à Varlin, la caméra se rendant à Bondo, dans l'atelier du peintre, intégrant ces éléments visuels à la création de Dürrenmatt[1005]. De cette manière, Dürrenmatt se positionne clairement en collectionneur de Varlin, mais également en héritier, montrant puiser dans l'œuvre de Varlin pour réaliser son œuvre littéraire. Outre le film de Kessler, c'est celui que Charlotte Kerr tourne sur Dürrenmatt en 1983-1984 qui confirme Dürrenmatt comme collectionneur de Varlin. On y voit à nouveau Dürrenmatt dans son bureau, les œuvres de Varlin au mur ; cette fois-ci, la mise en scène est moins formelle, car il est filmé en train de faire du vélo d'appartement

[1002] Une exposition sur le lien entre les deux artistes a été montrée au CDN et au Museum Liner Appenzell en 2005, exposition qui a été accompagnée par une édition richement documentée : WEBER 2005 (1).
[1003] DÜRRENMATT/LEISER, 1996, p. 304.
[1004] KESSLER 1981, 00:00:09-00:01:35, 00:32:14-00:32:35.
[1005] KESSLER 1981, 00:32:15-00:36:49.

devant *Die Heilsarmee*[1006]. Le contraste entre ces toiles de prix et la pratique d'un sport est à la fois humoristique et décisive : Dürrenmatt est chez lui et Varlin appartient à son univers. Il n'en fait pas une galerie, mais un ensemble dans lequel il vit et qui nourrit sa créativité.

Ces réflexions sur l'accrochage des œuvres de Falk, de Varlin, de Fischli, de Siebold et sur leur utilisation amènent la question de l'accrochage des œuvres des autres artistes. D'un point de vue de l'auto-mise en scène de l'artiste, de sa posture, se pose également la question de la place sur les murs de son propre œuvre peint. L'histoire de l'accrochage nécessiterait une étude en soi avec un dépouillement systématique des articles de presse, des nombreux reportages audio-visuels et documents photographiques du fonds Dürrenmatt des ALS. Cette recherche reste à faire. Nous nous contenterons ici des remarques préliminaires suivantes : nous posons l'hypothèse selon laquelle les œuvres de Varlin sont très vite présentes dans son bureau, une des pièces où Dürrenmatt est filmé ou photographié. Les œuvres de Varlin sont visibles dans l'adaptation cinématographique de son roman *Der Richter und sein Henker* en 1975, dans le film documentaire de Ludy Kessler en 1981 et dans le film de Charlotte Kerr en 1984. Le célèbre photographe Kurt Wyss fait un portrait de Dürrenmatt en 1978 (Ill. A 80). Il le photographie assis nonchalamment sur un siège de bureau, les pieds surélevés, posant devant l'énorme œuvre de Varlin. Le cadrage fait de la silhouette de Dürrenmatt une forme presque aussi longue que l'œuvre *Die Heilsarmee*. Dürrenmatt est au premier plan de l'image et se positionne ainsi en tant que propriétaire de l'œuvre de Varlin. L'année de cette photographie est aussi importante pour Dürrenmatt dans l'évolution de sa posture face à son propre œuvre peint. En automne paraît la première publication de ses peintures et dessins, poursuivant le passage du statut privé à celui public. Certes écrivain, Dürrenmatt n'est ici pas photographié devant sa bibliothèque, mais devant une toile de maître. Un glissement s'opère.

Dans le film de Charlotte Kerr en 1984, la répartition des artistes par espace semble nette : les œuvres de Dürrenmatt se trouvent dans son atelier, celles de Varlin dans son bureau. Avant cependant, les frontières paraissent poreuses, les œuvres des

[1006] KERR 2007, disque 1, 1:16:40-1:17:33 ; on fait le tour des œuvres de Varlin : disque 2, 00:11:11-00:12:00.

différents artistes étant mélangées et celles de Dürrenmatt apparaissant partout. Certes il affiche des œuvres d'art chez lui et se met en scène devant elles. Sa propre création n'est cependant jamais loin et se mêle discrètement à celle des autres artistes.

Que peut-on déduire des motifs qui poussent Dürrenmatt à acquérir des œuvres ? Dirk Boll, auteur d'un article sur la collection de Gustav Zumsteg, résume ainsi les raisons profondes qui motivent les collectionneurs : les œuvres seraient réunies à des fins d'épanouissement, de décoration de l'environnement privé, ou d'un gain de prestige et de capital[1007]. À quel type de collectionneur appartient donc Dürrenmatt ? Reprenons par comparaison deux collectionneurs que Dürrenmatt connaît, Hans Liechti et Gustav Zumsteg. Le premier acquiert par passion, allant jusqu'à mettre sa situation financière en difficulté, l'agrandissement et la diversification de sa collection répondant à un besoin. Le second acquiert aussi par passion, mais considère ses acquisitions comme un fonds financier dans lequel il puise si nécessaire pour équilibrer ses autres activités. L'un comme l'autre exposent dans leur restaurant et s'affichent comme collectionneurs.

Dürrenmatt ne ressemble pas au profil de son ami Hans Liechti. À quelques exceptions près, Dürrenmatt ne souffre pas du « virus » – pour reprendre le terme de Pierre A. Lachat – d'être en quête constante d'acquisitions et d'augmentation de sa collection. Pour les exceptions, comme l'acquisition d'œuvres de Varlin, il semble ne pas se mettre en difficultés financières.

Dürrenmatt ne ressemble pas non plus au propriétaire du restaurant Kronenhalle qui utilise sa collection notamment comme fonds d'investissement. Nous n'avons pas trouvé de témoignages allant dans ce sens.

Que retient-on de la collection de Dürrenmatt et du profil de ce dernier ? Les œuvres mentionnées deviennent sa propriété de différentes manières, reçues en cadeau, achetées ou même troquées contre des textes. La majeure partie d'entre elles datent du 20e siècle. Essentiellement figuratives, certaines œuvres penchent cependant, et dans une certaine mesure, vers l'abstraction comme le font celles de Lermite, de Fischli et de Siebold. Certaines sont isolées comme le *Frontfüssler* de Wegmüller, d'autres forment des ensembles d'un même artiste comme les caricatures de Flora ou

[1007] Voir : BOLL 2011, p. 11.

la série des *Carceri*. Une partie de ces œuvres ne dort pas dans des tiroirs, mais est accrochée chez Dürrenmatt.

À quelques exceptions près, Dürrenmatt acquiert essentiellement des œuvres d'artistes qu'il a rencontrés. Il est possible qu'une partie de ces acquisitions soient isolées et correspondent à un soutien à l'artiste sans que Dürrenmatt ne semble particulièrement attaché à l'objet en question. À l'opposé, il lui arrive de manifester un intérêt spécifique et vif pour certaines œuvres comme celles de Varlin, de Piranèse, de Falk ou encore de Wegmüller. Cette démarche rappelle la recherche ciblée d'œuvres à visiter lors de ses voyages dont nous avons parlé dans le chapitre sur les repères biographiques. Si les œuvres présentes dans les livres de sa bibliothèque et recherchées dans les musées peuvent se retrouver dans la création de Dürrenmatt, celles devenues sa propriété le sont aussi : Dürrenmatt le revendique dans son œuvre littéraire pour Varlin, et pour Falk dans une certaine mesure. La collection de Dürrenmatt est dès lors une source d'inspiration dans laquelle il puise lors de son processus créatif. Ces œuvres lui offrent des images qui l'inspirent, le stimulent et lui permettent de nourrir sa créativité, raison pour laquelle il s'en entoure. Si le besoin de compléter des ensembles se manifeste dans la série des *Carceri* et de l'accumulation de Varlin, cela se passe dans une moindre mesure. Dürrenmatt ne rejoint pas le profil des collectionneurs cherchant à réunir des ensembles représentatifs d'un artiste ou à constituer des ensembles raisonnés. Et pourtant, son auto-mise en scène devant les peintures de Varlin lui procure une posture de collectionneur : il s'affiche clairement devant ses œuvres. Il semble qu'il soit sensible au gain de prestige d'être associé au peintre zurichois. Ces éléments nous amènent à considérer le profil du collectionneur de Dürrenmatt comme hybride. Collectionneur occasionnel pour nourrir sa créativité, il s'entoure d'œuvres d'art, donnant ainsi l'image d'un artiste collectionneur.

2 DÜRRENMATT ET SON ŒUVRE PEINT. AUTOPORTRAITS

Dans ce travail, nous avons abordé jusqu'ici le rapport que Dürrenmatt entretient avec les arts visuels de manière générale. Nous l'avons questionné à travers des repères biographiques, son inscription dans sa production écrite tant littéraire que non-fictionnelle et dans son œuvre peint. Nous souhaitons à présent nous pencher sur le lien qu'il entretient avec son œuvre peint.

Nous allons dès lors questionner les outils qu'il privilégie et les différents processus créatifs. Nous formulons des hypothèses quant aux motivations qui le poussent à utiliser les arts visuels comme forme d'expression et abordons également les fonctions et destinataires de son œuvre peint.

Ensuite, nous interrogeons le statut de l'œuvre peint que Dürrenmatt qualifie de privé, mais que l'artiste rend public en l'exposant. Ce point nous permet de questionner la diffusion de cet œuvre du vivant de Dürrenmatt, en recourant notamment aux échos de la presse.

Puis nous nous interrogeons sur la posture de Dürrenmatt en tant qu'artiste à travers son discours et ses actes. La question de la posture est ensuite étudiée à travers les autoportraits de Dürrenmatt, pour lesquels nous proposons une analyse approfondie du genre tout en ciblant une œuvre en particulier.

2.1 CRÉATION. OUTILS, PROCESSUS ET FONCTIONS

> « […] flüchtig gleitet einmal der Stift darüber [sur la feuille], schnell ist etwa im Vordergrund eine Stadt skizziert, […] ; dann lasse ich das Blatt liegen, oft tagelang ; irgendwann einmal beginne ich mit der Feder zu kritzeln, […] Das Bild entsteht unmittelbar vor mir, manchmal hefte ich es an die Wand, trete zurück, betrachte es von weitem, lege es auf den Schreibtisch, nehme eine Rasierklinge, schleife das Bild ab, hefte es wieder an die Wand, das Bild ist besser, doch nicht mehr so intensiv, ich lege es aufs neue auf den Schreibtisch – eigentlich wollte ich die Nacht durch schreiben –, arbeite mit dem Pinsel, dann mit der Feder, korrigiere mit der Rasierklinge, schabe von neuem, ziehe mit der Feder eine Linie nach, hefte das Bild an die Wand, trete zurück, das Hin und Her dauert bis in den Morgen. Überzeugt, die Federzeichnung sei jetzt in Ordnung, trotte ich müde den Garten hinab zum Wohnhaus, […]

> Doch schon vor dem Mittagessen arbeite ich an der Zeichnung weiter, […] beim Zeichnen ändere ich ein zweites, ein drittes, rahme die Zeichnung ein, überzeugt, nun sei sie fertig, hänge sie an die Wand, jetzt erst sehe ich den entscheidenden Fehler. […] Andere Bilder nehme ich nach Jahren von der Wand meines Schlafzimmers, endlich habe ich den Fehler entdeckt: […] Oder dann stehe ich in der Nacht auf und pinsle am *Weltall-Bild* in der Halle, um nach einer Stunde das Bild neu zu datieren – jetzt ist es fertig ; wieder im Bett, weiss ich schon, was ich am andern Morgen ändern werde. »[1008]

Cet extrait des *Stoffe* transmet la vision que Dürrenmatt a de son propre processus créatif. Il est fascinant de suivre l'évolution du dessin grâce à la mention des différents outils – papier, stylo, pinceau, encre, lame de rasoir –, mais aussi de pouvoir se représenter le lieu de la création – table d'écriture dans son bureau – qui forment autant de références concrètes pour le lecteur et nourrissent l'imagination de ce dernier. Par ces mots, Dürrenmatt nous permet d'accéder à sa manière de créer en évoquant le rythme et les moments de travail, et notamment cet incessant retour à l'objet de sa création qui rappelle d'ailleurs son travail de rédaction « […] weiss ich schon, was ich am andern Morgen ändern werde ».

C'est par l'étude de ce processus créatif que nous débutons cette partie consacrée à l'œuvre peint. Nous nous demandons quand, comment et avec quels moyens Dürrenmatt le réalise. Ce chapitre souhaite ainsi lister les matériaux et outils utilisés, ainsi que retracer le déroulement créatif et interroger les raisons de création de cet œuvre peint ainsi que son utilisation. Nous cherchons à donner une vision large en synthétisant les informations déjà publiées, celles mises à disposition par l'inventaire du CDN et en réunissant citations et exemples, afin de déployer la palette de l'artiste, tant au propre qu'au figuré. Cette étude comprend également le discours de l'artiste qui, par sa posture et ses choix, décrit et définit son œuvre peint en le positionnant face aux arts visuels.

2.1.1 Outils de création

N'ayant pas de formation académique issue des arts visuels, Dürrenmatt est un autodidacte revendiqué. Et tout en manifestant se détacher de ces références conventionnelles, il utilise et se réfère à des matériaux, techniques et lieux traditionnels

[1008] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », pp. 35-38.

de création. En effet, outre le discours de Dürrenmatt, les photographies de sa maison témoignent de la présence des « outils » du peintre[1009] : un chevalet sur roulettes, de nombreuses œuvres encadrées entreposées les unes contre les autres au sol ou accrochées aux parois, un imposant meuble à plans dans un coin et une table à deux étages sur roulettes portant pinceaux, palettes, tubes ou encore des pots de couleurs, témoignent de l'existence d'un lieu spécifiquement consacré à la pratique de la peinture.

- Supports, dimensions, techniques et matériaux

Dans le discours de Dürrenmatt, le terme de « Bild » se révèle polysémique, car il l'utilise pour parler de ses œuvres graphiques et peintes, mais également de ses images mentales. Ces dernières sont centrales, car elles précèdent toute production créative, comme l'écrit son biographe Ulrich Weber :

> « […] für Dürrenmatt ist das Bild auch in sprachlicher Hinsicht zentral. Wenn er zu Beginn der *Stoffe* schreibt, diese seien 'im Vorsprachlichen, noch nicht genau Gedachten, im Bildhaften, Visionären' (WA 28, S. 14) angesiedelt, seine Bilder würden die Gedanken erzwingen, nicht umgekehrt, so ist das eine Grundvoraussetzung seiner künstlerischen Konstitution, die seine Stärke wie seine Schwäche ausmacht. […] Nicht zufällig braucht er Formulierungen wie 'Bilder fielen über mich her' oder 'Die Bilder stürzten auf mich ein' (WA 28, S. 33), er sucht die Bilder, wie er ihnen zugleich ausgesetzt ist und sie sich vom Leibe halten muss, indem er sie künstlerisch und literarisch zu bannen versucht. »[1010]

Le choix de vocabulaire de Dürrenmatt n'est pas toujours systématique, et il lui arrive souvent d'utiliser un même terme pour des sens différents. Mais outre « Bild », Dürrenmatt utilise d'autres termes pour désigner ses œuvres, comme « Blatt », « Zeichnung », « Gouache », « Lavierung », « Öl » ou encore « Lithographie ». Ces désignations se réfèrent à des techniques et des matériaux spécifiques aux arts visuels.

Commençons par examiner l'œuvre peint sur la base de l'inventaire et questionnons les choix de Dürrenmatt en termes de supports, dimensions, techniques et matériaux. Il s'agit de celui établi par le CDN qui nous a été transmis en 2014 et auquel des

[1009] PLANTA 2011, pp. 314-315.
[1010] WEBER 2020, p. 303.

précisions nous ont été apportées en 2019[1011]. Nous le complétons par des photographies, les informations transmises par Dürrenmatt lui-même et des témoignages externes. Que nous apprend ce recensement ?

Constatons d'emblée que les supports utilisés par Dürrenmatt sont essentiellement des matériaux comme le papier et le carton, mais que ces derniers prennent des formes et dimensions diverses. On y trouve du papier pour la machine à écrire, du papier à dessin, du papier vergé ou encore le carton d'un abat-jour (Ill. D 162). Des supports papier comportant des impressions sont également utilisés. On y trouve des cartes de géographie, comme celle intitulée *Critique de l'affaire du mirage* (Ill. D 38)[1012]. Dürrenmatt emploie aussi la reproduction imprimée d'un tableau de maître pour y appliquer de la gouache (l'œuvre *Mazdak* que nous avons déjà évoquée, Ill. D 163). Il se sert aussi de cartes de menu de restaurants, comme celles de la Kronenhalle à Zurich (par exemple Ill. D 56, Ill. D 68) de supports papier divers, comme le dos d'un plan de répétitions (Ill. D 107) ou encore un bon de commande pour des préparations médicales (Ill. D 165). Dürrenmatt ne recourt pas uniquement à des feuilles volantes, car il emploie aussi régulièrement des carnets de dessin. Exceptionnellement, il lui arrive d'utiliser le papier de livres, dessinant directement dans l'objet relié comme le raconte Charlotte Kerr Dürrenmatt alors qu'ils sont en voyage en Grèce : « […] er hat ein Kinderpoesiealbum gekauft, Zeichenblock gibt's nicht, jede blöde eingestreute Kinderzeichnung wird ihm zum poetischen Anstoss, er benutzt sie, spielt damit für sein Tagebuch […]. »[1013] L'exemple de cette transformation de livres en carnets à dessin se trouve dans un ouvrage pour enfants. Ce dernier contient des pages vierges en miroir des illustrations sur lesquelles Dürrenmatt dessine (par exemple Ill. D 164). Toujours parmi les utilisations peu régulières, il arrive aussi à Dürrenmatt de griffonner de rapides esquisses dans ses agendas[1014]. Cette énumération indique qu'il saisit les supports à sa disposition sur le moment[1015].

[1011] Informations complémentaires transmise par e-mail. E-mail de Duc-Hanh Luong, collaboratrice scientifique au CDN, à Myriam Minder, 3.04.2019 (document non publié).
[1012] Une analyse approfondie est à lire dans BONNEFOIT 2021 (1), pp. 133-134.
[1013] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 20.
[1014] On voit par exemple la tête d'un cerf sur la première page de l'agenda de 1959 (ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1959), ou la caricature d'un homme de profil en 1960 (ALS, SLA-FD-C-I- Agenden 1960).
[1015] Pour les lithographies, du papier vélin est utilisé, mais il s'agit plutôt du résultat final, et non pas du support sur lequel Dürrenmatt travaille directement et qu'il aurait donc choisi lui-même.

Dürrenmatt crée sur d'autres matériaux de manière moins régulière. Parmi eux se trouvent les toiles, ce support traditionnel du peintre pour la peinture à l'huile auquel il recourt presque uniquement en 1966[1016]. D'un point de vue biographique, il est intéressant de rappeler que le sujet des arts visuels prend une place importante cette année-là : la première de sa pièce *Der Meteor* a lieu en janvier, une pièce qui se déroule dans l'atelier d'un peintre ; il part en voyage en Italie « […] auf den Spuren der antiken und der Renaissance-Kunst »[1017]. En 1978, dans le cadre de la sortie du premier ouvrage sur son œuvre peint, Dürrenmatt s'exprime à propos de cette technique traditionnellement liée à la figure du peintre. À cette occasion, il revendique le fait d'être autodidacte et évoque son manque de connaissances techniques relatives à la peinture à l'huile. Recourant à une anecdote, il raconte avoir demandé conseil à une peintre de formation afin d'apprendre à peindre à l'huile. Celle-ci ne lui aurait pas répondu directement, le redirigeant plutôt vers une utilisation de la peinture au pétrole[1018]. Dürrenmatt soutiendrait-il l'idée qu'un peintre pratique obligatoirement l'huile ? C'est une hypothèse.

Parmi les supports utilisés peu régulièrement, des matériaux plus durs sont aussi employés. Il peint sur quelques catelles noires, provenant probablement de sa salle de bain, et il expérimente la pierre lithographique[1019]. Les supports alternatifs qui frappent le plus l'imagination sont ceux qui offrent aux œuvres les plus grandes dimensions. Il s'agit de celles créées à même les murs de ses lieux d'habitation : la mansarde de Berne (dont voici les parties déjà citées : Ill. D 81, Ill. D 82, Ill. D 18) et les toilettes de sa première maison neuchâteloise surnommées *Sixtinische Kapelle* (Ill. D 25). Entre 1946 et 1948, lors de ses premières années de mariage, Dürrenmatt aurait aussi peint les murs de la chambre à Bâle. Les images sont qualifiées de « grotesques », formant un motif floral, un autoportrait et un portrait de lui et son épouse, nus[1020]. Lors de leur passage à Cerniaux, il aurait peint une frise avec des figures « asiatiques »[1021]. Les peintures murales de Berne et de Neuchâtel sont les seules à avoir survécu.

[1016] Voir annexe 4.
[1017] WEBER 2020, p. 300.
[1018] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 213.
[1019] MINDER (2), 2016.
[1020] Lotti Geissler Dürrenmatt décrit les images comme « grotesques », l'identification des motifs provient du témoignage de l'éditeur Peter Keckeis. WEBER 2020, p. 105.
[1021] WEBER 2020, p. 118.

Les dimensions des œuvres, liées aux supports employés, sont dès lors relativement variées. La plupart ont des dimensions très modestes – on pense à la majeure partie des supports papier – et certaines de très grandes tailles comme les parois de ses maisons. De manière générale, les œuvres en couleurs, essentiellement des gouaches, représentent les objets de grandes dimensions parmi la production de Dürrenmatt en avoisinant les 100 sur 70 cm, parfois un peu plus grand, parfois un peu plus petit[1022]. Les formats plus grands sont plus rares. L'un d'eux se distingue des autres par sa longueur, il s'agit du *Welt der Atlasse* (Ill. D 166)[1023], qui double les dimensions mentionnées à l'instant (200 x 70 cm). Il arrive à Dürrenmatt de tapisser un mur avec ses dessins ou d'autres supports papier – comme des photographies, des affiches etc. – créant ainsi de grands collages à même le mur. C'est le cas de *Grosse Collage zum Theater (hinter Heilsarmee)* (Ill. D 110) conçu directement sur la paroi de son bureau à la place qu'occupe habituellement l'œuvre de Varlin *Die Heilsarmee* (Ill. A 49). Ulrich Weber rappelle qu'il avait couvert le mur de sa chambre à Zurich avec des caricatures de mammouths en 1967 durant les répétitions de la pièce *Die Wiedertäufer*[1024]. C'est aussi le cas dans la maison de vacances à Sainte-Maxime : « Damals war er mit seinen Kindern in einem kahlen Ferienhaus, da schmückte er die Wände über Nacht selber. »[1025]

À l'exception de certaines de ses peintures sur les murs, nous constatons que Dürrenmatt adapte son œuvre aux supports qu'il a à disposition. On remarque par exemple une absence de formats arrondis[1026]. Il ne cherche donc pas particulièrement à travailler ou à remodeler les bords de ses œuvres.

Les matériaux mentionnés dans l'inventaire du CDN sont usuels dans le cadre de pratique d'artiste visuel. L'encre – notamment l'encre de Chine, mais également l'encre lithographique – est appliquée à l'aide de pinceaux, de plumes ou encore de stylos à

[1022] Ce calibre est similaire à celui d'une des séries de lithographies à la fin de sa vie (*Hochzeit zu Kana* Ill. D 23).
[1023] « Les dimensions de cette peinture (deux mètres de largeur) en font le plus grand tableau que Dürrenmatt ait réalisé à la gouache » BONNEFOIT 2021 (2), p. 206.
[1024] WEBER 2020, p. 300.
[1025] STUMM Reinhardt, « Linien sind Geschichten. Der Maler und Zeichner Friedrich Dürrenmatt », in : *Stuttgarter Zeitung*, 28.09.1978, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1026] Avec quelques rares exceptions, par exemple certains dessins s'insèrent dans des formats ovales comme pour *Die Ärztekonferenz* Ill. D 161, ou la série des portraits-autoportraits dans le leporello Ill. D 116.

bille. Le graphite est également beaucoup employé, essentiellement sous forme de crayon de papier, mais aussi de fusain. De plus, il se sert de feutre (par exemple Ill. D 41). Les matériaux des couleurs sont de nature diverse : on y trouve des craies grasses, des crayons de couleur, de la gouache, de l'aquarelle, de l'huile, de l'acrylique ou même encore, exceptionnellement, du café[1027] ; il est d'ailleurs possible que Dürrenmatt utilise de la tempera[1028] ou de la détrempe. La gouache est une des techniques utilisées régulièrement, même si l'on constate des moments plus productifs que d'autres, comme les années 1965-1967, et à partir de 1974, année lors de laquelle il noue un lien avec Hans Liechti. Les années 1987-1988 sont les plus productives[1029]. D'abord corrélative à la pratique de la lithographie, la réalisation de certaines de ces dernières mène Dürrenmatt à créer des lithographies[1030].

Si l'application par le biais d'un crayon, d'une plume ou d'un pinceau semble être la plus courante, Dürrenmatt fait appel à d'autres outils, car il crée aussi des linogravures (par exemple Ill. D 28). Elles sont peu nombreuses et réalisées uniquement à la fin des années 1950 et au début des années 1960[1031]. Dürrenmatt est un usager du scalpel ; il semble aussi avoir manié la technique du sgrafitte, recourant à cette pratique du grattage pour effacer. L'utilisation d'un scalpel ou d'une lame de rasoir l'amène parfois à faire des trous qu'il comble par des ajouts de papier collé[1032]. Rappelons enfin que Dürrenmatt utilise souvent sa paire de ciseaux durant son travail de réécriture : il découpe des parties de texte pour les réinsérer ailleurs. Ce découpage est présent dans certaines de ses œuvres graphiques et picturales, parfois également pour faire disparaître des parties qu'il souhaite abandonner : le spectateur se trouve alors face à des montages de traits retravaillés qui contiennent plusieurs couches de papier. Finalement comme déjà évoqué avant, Dürrenmatt pratique aussi le collage qui, comme le photomontage, lui permet de réunir sur une même œuvre des éléments découpés dans des journaux par exemple[1033], des photographies et jusqu'à des billets

[1027] BLOCH 2017, p. 213.
[1028] C'est aussi l'avis de Régine Bonnefoit pour l'œuvre *Sisyphos I*. Voir BONNEFOIT 2021 (2), p. 203.
[1029] Voir annexe 4.
[1030] Voir annexe 4 et MINDER 2016 (2), pp. 57-59. À l'exception des lithographies réalisées à la fin de sa vie, il nous semble peu probable qu'il ait participé au travail de reproduction des « Lichtdrucke », la technique de reproduction utilisée par la Galerie Daniel Keel pour éditer des tirages en 1978, allant, dans le cas de Dürrenmatt, de 25 à 175 exemplaires, et qui sont parfois signés et numérotés.
[1031] Voir annexe 4.
[1032] BONNEFOIT/MINDER 2020, p. 231.
[1033] Voir les exemples dans : BONNEFOIT 2021 (2), p. 208, et BONNEFOIT 2021 (3), pp. 233.

de banque[1034]. Ces collages sont parfois mêlés à de la peinture, parfois uniquement constitués d'éléments découpés. Sur les vingt-cinq collages datés dans l'inventaire, le premier est réalisé en 1958 déjà, le suivant vers 1963. Les autres sont réalisés entre 1967 (Ill. D 110) et 1978, une majorité datant de 1971[1035].

Certes, ces informations restent des estimations pour plusieurs raisons. Parfois, gouache et huile sont utilisées de concert par Dürrenmatt, et lorsqu'il s'agit de techniques mixtes, les matières ou techniques employées ne sont pas toujours précisées. Outre cela, de nombreuses incertitudes restent inhérentes à tout inventaire : des originaux n'ont pas encore pu être vérifiés – c'est le cas d'une partie des œuvres en mains privées – et une grande partie des œuvres reste non datée. Nous considérons néanmoins que cela donne une indication d'ordre général.

- Lieux de création

Parmi ses lieux de création, son long bureau est le plus connu. Dürrenmatt l'a lui-même formulé ainsi :

> « Auf meinem Schreibtisch liegt neben meinem Manuskript ein weisser Karton, lange unberührt ; flüchtig gleitet einmal der Stift darüber, schnell ist etwa im Vordergrund eine Stadt skizziert [...] ; dann lasse ich das Blatt liegen, oft tagelang; irgendwann einmal beginne ich mit der Feder zu kritzeln [...]. »[1036]

La création ici est donc le résultat d'une proximité physique avec le recours aux mêmes matériaux et supports[1037]. Le format de ses dessins serait donc dépendant de cette table. Comme le formule Manuel Gasser :

> « Die in diesem Band [STRICH 1978] wiedergegeben Zeichnungen messen mit geringen Abweichungen 36 mal 25,5 Zentimeter. Die Wahl dieses Formats erklärt sich aus dem

[1034] Dans le collage *Mirage-Affäre* (Ill. D 38).
[1035] Voir annexe 4.
[1036] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 35.
[1037] Ce processus de va-et-vient est souvent repris dans la presse et la littérature secondaire, par exemple ici : « Assis à sa table, face à son écriture, jusqu'au moment où, afin de donner de la fraîcheur à son texte, il fait glisser tranquillement son siège pour se retrouver deux mètres plus loin, devant une simple feuille de dessin. » NIZON Paul, « Préface », in : *Dürrenmatt dessine. Œuvres de la collection du Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, Paris/Mont-sur-Lausanne : Buchet-Chastel/J. Genoux (coll. « Les cahiers dessinés »), 2006, p. 127.

> Bedürfnis, jederzeit vom Schreiben zum Zeichnen übergehen zu können, ohne deshalb den Arbeitsplatz wechseln zu müssen. »[1038]

On pourrait dès lors synthétiser en attribuant aux œuvres de petites dimensions le même lieu que l'écriture, une dépendance relative à la disponibilité du papier au format pour la machine à écrire. Les œuvres plus grandes auraient pu être déployées ailleurs, par exemple sur le chevalet. La documentation photographique publiée montre la présence d'un chevalet chez Dürrenmatt déjà en 1948 (Ill. A 86). La pièce dans laquelle il se trouve contient une bibliothèque. Il est possible qu'il s'agisse du lieu où il écrit. Dürrenmatt n'a probablement pas toujours eu deux espaces de création différents.

Dürrenmatt évoque un « Atelier »[1039]. Décrit par sa seconde femme, on sait qu'il existe dans les années 1980 et qu'il est rempli de ses œuvres.

> « Wir drehen ganze Passagen im Atelier. Ein hoher, weissgetünchter Raum, Fensterfront zum See, Luft, die in Wasser übergeht, davor die schwarzen Eisengitterstäbe, der weisse Vogel, Dürrenmatt auf einem schwarzen Dreh-Ledersessel, freistehend, rundherum an den Wänden seine Bilder, auf dem Boden stehend. Dürrenmatts zweite Arbeitswelt. Habe ich am Schreibtisch den Eindruck, dass er die Welt aus seinem Kopf erschafft, hinter dieser überhohen [sic] Stirn, Alabasterhirnschale, gefüllt mit Erinnerungen, Mythen, Bildern, Gedankenmonaden, assoziiert, verbunden durch Phantasie und Logik, so im Atelier, dass er umstellt ist von seinen Visionen. »[1040]

Mais cet atelier est attesté dès 1965. Suite à la reconnaissance professionnelle internationale et à l'aisance financière qui en a découlé, Dürrenmatt construit cette année-là une seconde villa, un bâtiment considéré « […] primär als Arbeitshaus für Dürrenmatt […] »[1041]. Peut-être que ce gain de place lui permet dès lors des lieux de création distincts. Rappelons-le, les années 1960 voient Dürrenmatt montrer un intérêt renouvelé pour les arts visuels ; la création de ce nouveau lieu y est probablement lié. Certaines œuvres peuvent être mises en relation avec l'existence de cette construction, comme les huiles, toutes réalisées en 1966. Ayant déjà pratiqué la gouache par le passé, Dürrenmatt semble l'utiliser plus intensément entre 1965 et 1967, une pratique qu'il reprend essentiellement dès 1974 lorsqu'il retrouve Hans

---

[1038] GASSER 1998, p. 367.
[1039] *WA* 1998, 29, « Begegnungen », p. 17.
[1040] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 91.
[1041] WEBER 2020, p. 230.

Liechti[1042]. Dans ce bâtiment se trouve une pièce appelée « atelier » et qui est vertement critiquée par Varlin en 1967 :

> « Varlin est venu sans pinceaux, ni couleurs. À quoi bon ? Il trouvera tout sur place, puisque Dürrenmatt *peint* et dispose d'un atelier *ad hoc* dans sa nouvelle maison. […] Première déconvenue : la lumière. Mais qu'est-ce que cet *atelier*, si mal éclairé ? Une seule baie vitrée, et côté sud, en plus ? On ne peut pas travailler comme ça ! Pour peu qu'on veuille y voir quelque chose, on a le nez sur son modèle ! »[1043]

L'atelier serait-il inadéquat ? Dans la littérature artistique, l'importance de la lumière est soulevée déjà au Moyen Âge par les recommandations du frère Théophile, qui – n'en déplaise à Varlin – conseille d'installer des fenêtres au sud[1044]. De manière générale, l'atelier est un lieu ambivalent pour un artiste : tantôt un espace d'étude et d'apprentissage, « lieu de construction d'un savoir », tantôt un lieu à « dimension manuelle », un « lieu où l'on travaille », tantôt un lieu marchand où l'on vend les œuvres[1045]. Pour Dürrenmatt, l'atelier ne semble pas avoir été un lieu de vente, mais plutôt un lieu de travail, voire de construction d'un savoir. En regardant les photos de l'atelier dans les dernières années de sa vie, il semble que cette pièce soit non seulement un lieu de création, mais aussi un lieu de conservation et d'exposition où les œuvres posées ou accrochées aux murs sont nombreuses[1046]. Ainsi, dans ces années-là, Dürrenmatt est entouré de ses propres œuvres.

Nous l'avons vu dans sa pièce *Der Meteor* dont la première a lieu en 1966*,* la forme qu'il donne de l'atelier de l'artiste correspond à une représentation du 19e siècle, à savoir un lieu de création individuelle associé souvent à la pauvreté et utilisé comme lieu d'habitation[1047]. Au 20e siècle cependant, la définition que les artistes donnent de l'atelier se transforme :

> « […] l'atelier n'est plus un simple local de travail : il devient un espace d'inscription de l'œuvre quand il n'est pas entièrement absorbé par elle [comme le fait Kurt Schwitter]. Préfigurant les

[1042] Voir annexe 4.
[1043] LACHAT 2020, p. 21.
[1044] BLANC Jan, JAILLET Florence, *Dans l'atelier des artistes : les coulisses de la création, de Léonard de Vinci à Jeff Koons*, Boulogne-Billancourt : Beaux-arts, 2011, p. 10.
[1045] BLANC/JAILLET 2011, p. 7.
[1046] KERR 2007, disque 1, 1:37:48, disque 2, 00:22:13, 00:29:41, 00:29:50.
[1047] BLANC/JAILLET 2011, p. 16.

> pratiques de l'installation et de l'*in situ*, cette appropriation de l'espace prend de plus en plus d'importance, jusqu'à faire de l'atelier une composante même de l'œuvre. »[1048]

De nombreux artistes souhaitent « […] rompre définitivement avec le cliché de l'artiste isolé dans sa mansarde »[1049], la représentation de cet atelier offrant, selon eux, un « folklore artistique dépassé »[1050]. Dans les années 1980, l'atelier comme « fabrique d'œuvres-objets assimilables par le marché » revient en force, mais avec des approches différentes, notamment un :

> « […] éclatement du lieu de travail en de multiples ramifications, archives, et autres sites web au croisement desquels le studio – ou, de plus en plus fréquemment, le bureau – fait désormais office de plateforme de coordination. »[1051]

Chez Dürrenmatt, cette évolution du concept de l'atelier semble aller dans le sens inverse, en ayant d'abord eu un bureau-atelier pour ensuite se créer un atelier indépendant. Ce passage peut être dû à l'évolution de son rapport à sa pratique, accordant ainsi un espace symbolique plus important à sa peinture.

Cependant, sa création se déroule aussi hors de l'atelier ou de la chambre de travail. Contrairement à la représentation de création pendulaire entre écriture et dessin, Dürrenmatt le thématise moins et cette diversité de lieux de création est moins diffusée. Dürrenmatt réalise des dessins hors de chez lui, notamment dans le restaurant de son ami Liechti, comme le rapporte ce dernier[1052] et en témoigne le livre d'or de l'établissement[1053]. La réalisation à l'Hôtel du Rocher d'une série de portraits de son ami Varlin décédé en est un autre exemple[1054]. Durant ses voyages avec Charlotte Kerr Dürrenmatt, Dürrenmatt dessine dans des carnets, et réalise de nombreuses esquisses[1055], amenant d'ailleurs sa future seconde femme à dire : « Im Museum von Delphi stehen die beiden [Dürrenmatt et Maximilian Schell], versunken, sie zeichnen den wunderbaren Stier […] ich bin traurig, dass ich nicht zeichnen kann,

---

[1048] BLANC/JAILLET 2011, p. 16.
[1049] BLANC/JAILLET 2011, p. 16.
[1050] BLANC/JAILLET 2011, p. 16.
[1051] BLANC/JAILLET 2011, p. 16.
[1052] LIECHTI 1996, p. 16.
[1053] FEUSI 1991, [s.p.].
[1054] Voir BLOCH 2017, p. 213.
[1055] Voir le chapitre « Dessins de voyage » dans : MELA Charles *et al.* (éd.), *Les mythes de Dürrenmatt. Dessins et manuscrits. Collection Charlotte Kerr Dürrenmatt*, [Milan] : Skira, 2005, pp. 162-191. Est-ce que Dürrenmatt aurait également rempli des carnets d'esquisses lors de ses voyages avec sa première femme ? Si c'est le cas, ils n'ont pas été conservés, contrairement à ceux des années 1980.

[…]. »[1056] Et dans les années 1980, il se rend dans un atelier de lithographie pour y expérimenter cette technique[1057]. Il a fait la connaissance des directeurs de la Galerie Erker de Saint-Gall en 1982 alors qu'il rédigeait le texte pour Jef Verheyen. Cette Galerie, qui réunit également une maison d'édition et un atelier de lithographie, invitent les artistes et les écrivains à se rencontrer en leur offrant un lieu de création. Et en effet, Dürrenmatt s'y rend pour y réaliser plusieurs lithographies entre 1989 et 1990[1058]. Comme mentionné plus haut, Dürrenmatt pratique également la création dite *in situ*, ce qui signifie que les œuvres restent là où elles ont été produites. C'est le cas pour les peintures murales – les connues étant celles de sa mansarde (par exemple Ill. D 18) et de ses toilettes (Ill. D 25) – ou encore ses assemblages réalisés à même le mur, comme le grand collage (Ill. D 110) caché derrière l'œuvre *Die Heilsarmee* de Varlin. Les œuvres *in situ* commencent déjà alors qu'il est étudiant et jeune adulte, et se poursuivent en tout cas jusque dans les années 1960. Ainsi, le lieu de création se déplace avec l'artiste, dans le sens où il se trouve là où se tient l'artiste. Et la présence des œuvres aux murs l'amène à s'immerger.

- Le dessin, l'huile

Dürrenmatt exprime des préférences et des compétences diverses au sujet de certaines de ces techniques : la peinture – qu'il soit question de pinceau ou de type de matériau à appliquer comme l'huile – et le dessin. S'il revendique de ne pas maîtriser l'huile comme nous l'avons mentionné auparavant, il indique son attachement au dessin. C'est la seule technique à laquelle il se dit prêt à être associé. S'il n'est pas un peintre, « Ich war immer ein Zeichner. »[1059] Cette technique lui semble naturelle : « Das Zeichnen, so sagt er, sei für ihn fast wie das Atmen : 'Ich betrachte das als normale Beschäftigung, nicht als Hobby. Es gehört einfach zu mir.' »[1060] Cela semble également la seule pour laquelle il se reconnaît avoir de l'expérience, voire une maîtrise :

[1056] KERR DÜRRENMATT 1992, pp. 19-20.
[1057] Voir MINDER 2016 (2).
[1058] MINDER 2016 (2).
[1059] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 201.
[1060] CHUDACOFF Helga, « Der letzte Akt beim Schreiben hat begonnen. Doppelbegabung als Schriftsteller und Zeichner : ein WELT-Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt », in : *Die Welt*, 1.12.1976, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

> « Die Technik, die ich bei meinen Federzeichnungen entwickelte, stellt das zeichnerisch ‘Durchgehende’ bei mir dar : Hier besitze ich Erfahrung, lässt sich eine Entwicklung nachweisen. »[1061]

Cette pratique régulière du crayon, du trait, qui s’oppose à la pose de touche de couleur, fait d’ailleurs de Dürrenmatt un dessinateur plus qu’un peintre[1062]. Autant il ne cherche pas à maîtriser la couleur, autant il développe un art du trait qu’il maîtrise d’un point de vue technique.

Il est effectivement impressionnant de constater des différences entre les nombreux dessins. Parfois, le trait est extrêmement libre, repassant de manière lâche à plusieurs reprises au même endroit afin de faire apparaître la forme souhaitée. Une série de représentations de Sisyphe exemplifie bien ce trait (Ill. D 167, Ill. D 168, Ill. D 169, Ill. D 170). À d’autres endroits, le trait est cependant épuré, unique, dévoilant une silhouette dans sa plus simple réduction comme il le fait pour de nombreuses caricatures. Il applique par exemple un trait économe dans un des portraits d’Hercule (Ill. D 175) : ici, la présence du demi-dieu est esquissée par sa silhouette, cette dernière étant formée essentiellement par quelques boucles, laissant les surfaces vides de traits. À d’autres endroits, le trait est appliqué en une seule fois sans que le stylo ne se lève (Ill. D 174). Le trait d’encre appliqué au pinceau nécessite également une main sûre, car il est difficile de reprendre par la suite sans couvrir les surfaces plus claires des différents aplats, comme dans certaines séries sur le personnage du minotaure (Ill. D 171, Ill. D 172, etc). D’autres dessins offrent un trait minutieux, contrôlé, qui par sa répétition en hachures, constitue des surfaces distinctes voire géométriques ; la texture de ces surfaces forme un décor et un sujet en lui-même, comme *Atlas III* (Ill. D 176)[1063], pour lequel le dessin de la sphère est presque décoratif. L’application de ces traits hachurés rappelle la technique de la gravure, raison pour laquelle il est possible de se méprendre en regardant certaines œuvres, les confondant avec des impressions dont le résultat visuel est proche[1064]. Au sujet de cette confusion

---

[1061] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 204.
[1062] C’est d’ailleurs le titre d’un des rares ouvrages consacrés à l’œuvre peint de Dürrenmatt : « Dürrenmatt dessine » (voir NIZON 2006).
[1063] On trouve différentes stylisations de ces hachures, certaines rappellent la structure de plumes : Ill. D 177. Un dessin montre différents types de traits, certains courbes, d’autres raides : Ill. D 178.
[1064] GASSER 1978/1979, p. 309.

possible, rappelons également l'utilisation d'une lame de rasoir ou d'un scalpel pour effacer l'encre :

> « Etwa, dass für das erwähnte und für die Wirkung vieler Blätter entscheidende 'Abschleifen' bereits bestehender Partien und für die häufigen, auf schwarzem Grund weiss erscheinenden Strichlagen ausser der Rasierklinge auch ein Skalpell benutzt wird. »[1065]

Souvent, ces dessins-là offrent des scènes élaborées et complexes, avec différents plans et plusieurs sujets : on peut citer *Atlas darf nicht versagen* (Ill. D 140) un dessin composé de différentes scènes se déroulant aux pieds du Titan, lui-même debout pris dans la tourmente d'une masse de planètes. Les quatre dessins de la série *Apokalypse* (Ill. D 160, Ill. D 46, Ill. D 47, Ill. D 15) comportent chacun deux plans distincts pour séparer le ciel de la terre ; cette division est réalisée par une fine ligne plus claire grâce à une réduction de la densité des traits, ou par l'orientation différente des traits selon les plans (Ill. D 15). De part et d'autre de cet horizon se trouvent des surfaces entièrement hachurées de manière fine et serrée. Au trait contrôlé et rectiligne qui compose ces dessins s'oppose un trait arrondi probablement utilisé surtout dans la jeunesse de Dürrenmatt. C'est le cas d'un dessin non daté au titre attribué de manière posthume *Erscheinung – vermutl. Illustration zu Goethe, Faust I : Hexenküche* (Ill. D 179), et d'un autre dessin de 1937 intitulé *Der Nibelungenhort wird geraubt* (Ill. D 180). La densité de traits est toujours aussi vive que dans les dessins plus tardifs, mais leur forme est plus souple.

À cette pratique assumée du dessin, il oppose celle de l'huile dans la citation évoquée en introduction de notre travail. Il dit en effet n'avoir jamais appris à peindre à l'huile[1066]. La question du « métier » est reprise sept ans plus tard dans le discours qu'il prononce lors du vernissage de son exposition monographique au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Dans ce discours, que les journalistes soulignent avoir entendu en français, Dürrenmatt s'exprime de manière humoristique en espérant ne pas avoir de peintres en face de lui dans la salle. En cela, il continue de se désolidariser d'un domaine auquel il dit ne pas appartenir. Cependant, il amène une nuance qui semble contredire sa première affirmation :

> « Je voulais toujours être peintre, mais au moment où je me suis persuadé que je suis sans talent pour être peintre-artiste, je suis devenu écrivain. Je n'ai jamais rêvé [d'] être exposé

[1065] GASSER 1998, p. 368.
[1066] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 213.

> dans un musée d'art, et en ce moment je me sens déjà comme un demi-Rembrandt. J'espère qu'il n'y ait [sic] pas de peintres parmi les visiteurs. Il faut m'excuser chez eux. J'ai jamais appris leur métier, mais au fond j'ai jamais appris le métier d'écrivain, je suis un amateur dans tous les arts. Je joue pas comme FC Xamax dans la ligue nationale A des peintres. »[1067]

En comparant son aspect autodidacte en peinture à celui, tout aussi autodidacte en écriture, il sous-entend que son manque de connaissances relatives à la formation n'est pas réellement la raison pour laquelle il n'est pas un peintre. La question de la maîtrise du « métier » est donc un prétexte et même s'il maintient manquer de talent, on voit toute l'ambiguïté du discours de l'artiste qui perdure jusque dans les dernières années de sa vie.

- Les formes de l'œuvre peint et le 20e siècle

On remarquera que Dürrenmatt n'a pas expérimenté les œuvres en trois dimensions comme la sculpture, ou encore la photographie qui gagne progressivement son statut d'objet d'art. Alors qu'au 20e siècle, la tendance est à l'originalité, qui est même devenue l'objectif dans les milieux artistiques plastiques[1068], on pourrait dire que Dürrenmatt, en utilisant des supports et techniques traditionnels – dessins, papier, murs, toile, gravure, lithographie – est en décalage avec son siècle, se cantonnant à ces traditions plastiques auxquelles il dit ne pas appartenir. Il n'explore pas de matériaux alternatifs, une autre pratique qui explose dans les arts visuels au 20e siècle. Ce n'est pas tant la matière qui l'intéresse, mais plutôt le sujet représenté qui stimule sa réflexion. Il s'agit d'ailleurs de l'objet de son récit autobiographique : ce qui lui importe, ce sont ses motifs, ses sujets. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que la littérature secondaire sur l'œuvre peint se concentre le plus souvent sur les sujets sans forcément en thématiser la forme.

À l'inverse, il semble que la création de collages, ces héritages de Dada dont le principe est de combiner des extraits de plusieurs images ou de provoquer l'irruption d'images dans une autre, entre en écho cette fois à la « pratique symptomatique du

---

[1067] [Discours de Dürrenmatt préparé pour le vernissage de son exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1985, version française rédigée à la machine]. ALS, Dossier SLA-FD-C-II 22 Teil 2 « Ausstellung 7.9.85 – 19.1.86 Musée des Beaux-Arts Neuchâtel ». Citation reproduite avec l'aimable autorisation de © Diogenes Verlag AG Zürich.

[1068] DUROZOI Gérard, « Le XXe siècle », in : MEROT Alain (dir.), *Histoire de l'art. 1000-2000*, Vanves : éditions Hazan, 1999, p. 439.

20e siècle »[1069]. Cette forme de création est aussi caractéristique chez Dürrenmatt. Certes, il reste dans l'aplat, n'intégrant pas d'objets en trois dimensions dans ses œuvres comme on le voit par exemple dans les *combine paintings* d'un Rauschenberg. Mais sa pratique de découpage et de collage est récurrente, parfois avec des surpeintures. On la voit par exemple sur l'œuvre *Porträt eines Planeten II* (Ill. D 71) dans laquelle Dürrenmatt a procédé à des collages sur sa gouache, intégrant par là-même à son œuvre un aspect très contemporain, celle d'un soldat de la guerre du Vietnam tenant par les cheveux les têtes coupées de ses ennemis. Le collage est une pratique qui se décline à différents niveaux chez Dürrenmatt. On trouve par exemple des caricatures qui, dans leur format de reproduction, semblent être réalisées sur un seul feuillet, alors qu'elles sont le résultat de plusieurs feuillets les uns sur les autres qui supportent différentes parties du dessin. Enlever pour effacer correspond d'ailleurs à sa technique de grattage qui provoquait parfois des trous dans la feuille et qui nécessitait un autre feuillet pour combler le vide. Ces formes-là de collages ressemblent plus à des formes de *repentirs* dans le langage des arts visuels. Ce recours aux ciseaux prend également son sens quand on sait que Dürrenmatt procède de cette manière pour retravailler ses textes, découpant des passages pour les assembler différemment.

Notre étude des matériaux et techniques basée sur l'inventaire du CDN nous a amenée à confirmer une information déjà connue : ce sont les supports papier et le dessin qui sont non seulement constants mais également les plus courants dans l'œuvre peint de Dürrenmatt. Qu'il s'agisse de feuilles volantes, de carnets de dessins ou d'imprimés, d'encre, de crayon de papier ou de stylo, cette pratique se poursuit de manière générale dans la vie de Dürrenmatt. C'est d'ailleurs ce que l'artiste revendique, en affirmant avoir toujours été un dessinateur. La diversité des traits et des constructions de ses dessins montre effectivement une main sûre. Il met d'ailleurs cette pratique en lien avec celle de l'écriture, l'une comme l'autre étant exécutées sur la même surface horizontale qu'offre son bureau. Ce sont les mêmes outils utilisés au même endroit. Il recourt aux matériaux qu'il a sous la main.

D'autres techniques sont expérimentées à partir des années 1960 et semblent être en corrélation avec la construction de la seconde maison de Neuchâtel et la création d'un

[1069] DUROZOI 1999, p. 459.

atelier *ad hoc* lui offrant un espace dédié à la pratique des arts visuels. C'est en tout cas ce qui peut être déduit pour la réalisation des huiles sur toile, ces dernières étant peintes en 1966. C'est aussi à partir de ces années-là que sont réalisés la majeure partie des collages. Ces derniers stimulent peut-être l'intérêt que Dürrenmatt porte aux œuvres de Falk. Dürrenmatt utilise son atelier pour créer, mais aussi pour conserver et être entouré de ses œuvres. Ces dernières peuvent prendre d'ailleurs beaucoup de place, se déployant sur des pans entiers de murs. Mais Dürrenmatt exploite aussi directement les murs, les utilisant comme support pour peindre ou pour y agencer différentes pièces, transformant le support en grand collage. Ces œuvres créées *in situ* l'entourent de son propre univers. Les dimensions de l'œuvre peint sont donc variées, allant de petits feuillets ou de catelles de salle de bain à des pans de murs entiers, de l'image modeste devant lui à celles se déployant autour de lui.

Dürrenmatt crée aussi hors de chez lui, utilisant les supports emportés par ses soins ou saisissant ceux à sa disposition sur place. Qu'il s'agisse de feuille ou de murs, les surfaces planes sont des invitations à devenir un support créatif pour Dürrenmatt.

Finalement, si l'on peut caractériser le choix des matériaux et techniques comme traditionnels, sa pratique du collage à un moment de sa vie lui fait expérimenter une technique prisée spécifiquement au 20^{e} siècle. Ainsi, l'étude des moyens utilisés par Dürrenmatt nous permet de montrer que sa pratique effective va au-delà du discours de l'artiste.

2.1.2 Processus créatifs

Dürrenmatt s'est exprimé à de nombreuses reprises sur différents aspects de son processus créatif. Nous souhaitons ici explorer ce sujet afin de proposer une vision d'ensemble et dégager non pas le, mais les processus créatifs. De cette manière, nous verrons comment il se positionne face à la figure traditionnelle du peintre.

- Moments de création

Lorsque Dürrenmatt explique sa manière de dessiner et de peindre, il y associe souvent une fréquence et des moments spécifiques. Nous l'avons vu, le processus de certains dessins apparaît parallèlement à l'écriture. Mais s'il a lieu de manière

pendulaire avec cette activité professionnelle, il se produit aussi lors des moments de détente. Certains dessins naissent au restaurant sur les cartes de menu, que Dürrenmatt y mange seul ou en compagnie, ce dont témoignent les œuvres en elles-mêmes, mais également les personnes de l'entourage comme Hans Liechti. Ce dernier le rapporte ainsi en rappelant un événement arrosé :

> « Dürrenmatt liebte Anzüglichkeiten, auch Provokatives. Und wenn wir dann auch ein paar Gläser zu viel getrunken hatten, dann ging es richtig los ! Bis er plötzlich einen Einfall hatte, der ihn an den Schreibtisch, an den Zeichentisch oder hinter die Staffelei zwang. Dann wurde er still, man durfte nicht stören, musste ihn arbeiten lassen. »[1070]

Cette citation indique qu'un des moments de création de Dürrenmatt surgit quand une idée lui vient. Cela peut se produire à tout moment et notamment lorsqu'il est en société. Toujours selon ce témoignage, il peut alors interrompre l'échange social pour se concentrer sur sa création.

Une expression récurrente utilisée par Dürrenmatt pour se désigner lui-même est « Nachtmaler ». Certes, cela fait écho à l'expression « Sonntagsmaler » renvoyant à une figure de peintre qui crée en dilettante. Mais si cette association reste souvent implicite, Dürrenmatt justifie cette dénomination en expliquant que la nuit semble lui être propice.

> « Nur ist das eine nächtliche Arbeit - fast alles, was ich mache, ist nachtumschweifend. Ich bin kein Sonntagsmaler, ich bin ein Nachtmaler; alle meine Bilder sind in der Nacht, nicht am Tag entstanden. »[1071]

Est-ce un jeu de mot de la part de Dürrenmatt ? Cela ne semble pas être le cas, car cette occupation nocturne est confirmée par ses proches. Liechti s'en étonne à plusieurs reprises disant qu'il ne sait pas quand Dürrenmatt dormait[1072] :

> « Bei anderer Gelegenheit entstand die *Minotaurus*-Serie, von morgens 3 bis 5 oder 6 Uhr.; ich weiss nicht mehr, wie lange dies dauerte, weil ich damals nicht dabei war. Am nächsten Morgen rief er mich jedenfalls an mit der Aufforderung, ich solle zu ihm kommen; er habe noch

---

[1070] Liechti cité dans BLOCH 2017, p. 353.
[1071] DÜRRENMATT/LEISER 1996, pp. 258-259.
[1072] « Manchmal kam er dann mit fünf, sechs Flaschen in den Jackentaschen. Um neun, halb zehn fingen wir dann vielleicht mit einem Saint-Emilion an, und stiegen über Pauillac, Medoc, Margaux in die Tiefe. Morgens um drei oder vier waren die fünf, sechs Flaschen leer. Einmal rief er nach so einem Gelage am Morgen um elf Uhr an: 'Hans, Du musst schauen kommen, ich hab' noch gearbeitet, nachdem ich heimgekommen bin.' Also bin ich um zwei zu ihm gegangen. Und was hab' ich gesehen in seinem Atelier? 40, 45 Tuschzeichnungen. Wann der je geschlafen hat, weiss ich nicht. Ich hab' ihn nie müde gesehen. » BERNET [s.d.], 59:45.

> gearbeitet. Und tatsächlich waren da in einer Nacht vierzig, fünfzig lavierte Tuschezeichnungen zu Minotaurus entstanden [...]. »[1073]

C'est corroboré par le témoignage de sa seconde femme qui trouve à son réveil des dessins à son attention, eux aussi réalisés durant la nuit :

> « Wenn er aufhört zu schreiben, um drei, vier Uhr manchmal, gleichgültig, wie spät es ist, gleichgültig, wie müde er ist, macht er mir eine Zeichnung [...], bringt sie mir ans Bett, oft wache ich nicht auf, dann finde ich sie morgens neben meinem Kopfkissen und beginne lachend den Tag. »[1074]

Cette activité nocturne lui semble facile, comme il l'explique : « Ich zeichne eine Nacht hindurch, zwei, ohne zu ermüden. Nie könnte ich das beim Schreiben. »[1075] Cette notion de facilité semble être propre au dessin.

Les techniques utilisées semblent également impliquer des rythmes de création différents. Dürrenmatt raconte que ses « dessins à la plume » sont souvent créés par groupes et sur de longues durées, sur plusieurs nuits. Il en parle comme d'un procédé mécanique qu'il utilise à côté du travail d'écriture pour se délasser[1076].

Il semble opposer l'utilisation de la pointe – crayon, stylo etc. – à celle du pinceau quant à la rapidité d'exécution. Selon lui, sa création est rapide avec un pinceau.

> « Meine Lavierungen entstehen anderseits ganz schnell ; die Pinselzeichnungen oft in einer Nacht – ich bin ein schneller Pinsler (lacht). Das Porträt von Hans Liechti habe ich praktisch an einem einzigen Tag gemacht. Er sass mir eine halbe Stunde, den Rest habe ich aus der Erinnerung gemalt. Alle meine Porträts entstehen schnell. »[1077]

Cette opposition entre le temps nécessaire pour la création de dessins – donc avec des pointes dures – et celle d'œuvres réalisées au pinceau est à nuancer, car il arrive que le travail sur les « peintures » soit aussi long. En témoignent, entre autres exemples, les nombreuses reprises de la gouache *Die Welt der Atlasse* (Ill. D 166) ou de celle intitulée *Der singende Kopf des Orpheus treibt den Styx hinunter* (Ill. D 16), comme nous le verrons plus loin.

[1073] LIECHTI 1996, p. 10.
[1074] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 165.
[1075] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 35.
[1076] Dürrenmatt cité dans : BLOCH 2017, p. 183.
[1077] Dürrenmatt cité dans : BLOCH 2017, pp. 183-184.

Un dernier élément relatif au temps est la durée sur laquelle Dürrenmatt réalise ses dessins et peintures. Que cela soit de nuit ou de jour, plusieurs témoins soulignent la grande endurance de Dürrenmatt à créer en continu. « Stunden, Nächte strichelt, schabt, kratzt, schraffiert er seine Visionen aufs Blatt, Zeit existiert nicht, er ist wie unter Drogen, im selbsterzeugten Rausch. »[1078] Cette force semble l'avoir toujours accompagné, car elle est encore relevée à la fin de sa vie, lors de sa réalisation de lithographies à la galerie Erker de St-Gall : « Er hat eine grosse Ausdauer, ist seit drei Stunden ununterbrochen an der Arbeit und beantwortet Fragen. »[1079]

La création se fait donc de manière spontanée et peut le prendre à n'importe quel moment. Un de ces moments est cependant plus répétitif pour que Dürrenmatt le souligne et que des proches le relèvent : il s'agit de la création nocturne. Finalement, avec les créations groupées et en grand nombre, c'est l'endurance de l'artiste qui est soulignée.

- Position face aux processus traditionnels

« Ich solle mal lernen, Äpfel zu zeichnen – ich hatte aber überhaupt keine Lust, Äpfel zu zeichnen. »[1080] Ce conseil renvoie Dürrenmatt à l'une des techniques traditionnelles de l'apprentissage des arts visuels. Pour répondre aux élans graphiques et picturaux du jeune Dürrenmatt, il lui aurait été recommandé de s'exercer au dessin d'observation qui consiste en l'étude graphique d'un objet en trois dimensions. Le souvenir que Dürrenmatt évoque de cet épisode souligne deux éléments. Le premier a trait au sujet d'étude. Pour l'enfant qui se passionne de sujets héroïques et de situations désespérées, une nature morte représente peu d'attrait. Le second concerne l'exercice d'observation en lui-même :

[1078] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 226.
[1079] RIETMANN Mélanie, « Friedrich Dürrenmatts 'Heiligenbilder' », in : *St-Galler Tagblatt*, 25.01.1988, [page inconnue] (source : Bibliothèque nationale suisse).
[1080] DÜRRENMATT/ARNOLD, 1996, pp. 121-122.

> « Ich hielt es für unwürdig ‘abzuzeichnen’, mich an der Natur zu üben, beobachten zu lernen, ich meinte, ein Maler bewältige alles aus der Vorstellungskraft, was ich zeichnete, war jenseits von jeder anatomischen und biologischen Glaubwürdigkeit ; [...]. »[1081]

Dessiner d’après nature semble « unwürdig » au jeune Dürrenmatt qui, nous l’avons vu, place l’imagination comme première valeur artistique. Il indique avoir changé d’avis plus tard, reconnaissant à l’exercice une composante créative :

> « Das eigentliche Abenteuer des Malens und Zeichnens, die Auseinandersetzung mit dem Objekt – darum portraitiere ich am liebsten – entdeckte ich erst spät, als mir aufging, dass Malen und Zeichnen nicht ein Abmalen und Abzeichnen sind, sondern ein Schildern ; trotzdem gebe ich immer wieder meiner alten Neigung nach und zeichne und male aus der Phantasie. »[1082]

Ce désintérêt pour le dessin d’observation, d’abord revendiqué puis nuancé, indique non seulement une pratique qui a évolué dans le temps, mais également une relation ambivalente à l’utilisation de modèles. En effet, Dürrenmatt réalise des œuvres en présence des sujets. C’est notamment le cas pour ses portraits, comme en témoigne son ami Hans Liechti :

> « Und bereits dreiviertel Stunden später war Dürrenmatt fertig mit dem Konzept von Gesicht und Körper, hatte aber die Details noch nicht ausgemalt. [Liechti, qui avait posé jusque-là, laisse Dürrenmatt seul pour la suite du travail] Abends gegen zehn Uhr rief er mich an : *Bist du fertig in der Küche ? Komm bitte herauf, dein Porträt ist fertig.* »[1083]

Dürrenmatt l'indique d’ailleurs lui-même, en établissant une différence dans la réalisation de deux portraits. Alors qu’il en peint un « de mémoire », il en réalise un autre en présence de son modèle : « Den Schauspieler ‘Leonard Steckel’ malte ich 1965 aus dem Gedächtnis. Das Portrait von ‘Varlin’ zeichnete ich am 22. Oktober 1977. »[1084] Ce jour-là, son agenda témoigne en effet de la visite de Dürrenmatt à son ami Varlin[1085]. D’autres indices montrent que Dürrenmatt utilise des modèles dans ses œuvres. La présence d’objets dans l’atelier attire l’attention, car ces artefacts offrent des similitudes avec certaines de ses œuvres : le cheval à bascule visible sur les images du documentaire de Charlotte Kerr en 1984[1086] aurait-il été utilisé pour réaliser

---

[1081] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 34.
[1082] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 35.
[1083] BLOCH 2017, p. 352.
[1084] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 210.
[1085] 22.10.1977. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1977.
[1086] KERR 2007, disque 1, 1:17:56.

ses chevaux de sa série *Apokalypse* (Ill. D 15) ? Le masque blanc de comédie[1087], aurait-il été observé lors de son travail sur la gouache intitulée *Im Hades* (Ill. D 181) ? Un de ses dessins de fleurs et végétation datant de 1958 semble même avoir été réalisé sur le motif, peut-être dans son jardin (Ill. D 156). Par ailleurs comme nous le révèle sa seconde femme, Dürrenmatt aurait effectivement dessiné ce qu'il a sous les yeux dans un musée :

> « Im Museum von Delphi stehen die beiden [Dürrenmatt et Maximilian Schell], versunken, sie zeichnen den wunderbaren Stier aus Holz, seine Haut ist aus feinsten gehämmerten Silberplatten, gesprungen, zerrissen unter der Last von über zweitausend Jahren [...]. »[1088]

Les dessins de ses voyages dans les années 1980 sont de rendus divers. Certains ont une intention réaliste, d'autres caricaturale. Il réinterprète toujours ce qu'il a sous les yeux, comme il l'avait déjà fait chez Jonas lorsqu'il était étudiant et qu'il avait détourné le modèle statique en danseuse[1089], et comme il le fait bien des années plus tard en transformant les statues d'Abou Simbel en double portrait de Charlotte Kerr et lui-même (Ill. D 198). Ainsi, il réunit observation et imagination et pratique – certes à sa manière – le dessin d'observation. Heinz Ludwig Arnold interprète différemment le discours de Dürrenmatt selon lequel il refuse l'étude d'après nature. Selon lui, Dürrenmatt est :

> « Keiner, der sein Malen in einer Akademie oder Schule ausbildete ; auch kein Maler, der nach dem Modell skizziert (von wenigen Porträts, die schnell, an einem Nachmittag oder in einer Nacht entstanden, abgesehen) sondern ein Maler, der von sich sagt : Ich bin kein Beobachter ; ich komme nicht von der Beobachtung her, sondern von meinem Denken. »[1090]

Nous pensons néanmoins que Dürrenmatt est aussi un « Beobachter » qui observe les objets qui l'entourent. Ces derniers nécessitent une réelle observation pour en réaliser des caricatures, car le trait doit être suffisamment synthétisé pour être juste. Ses portraits sont aussi réalisés sur la base de l'observation, car ils permettent aux spectateurs de reconnaître le modèle. La sculptrice Hildi Hess en témoigne : alors

---

[1087] KERR 2007, disque 1, 1:18:17.
[1088] KERR DÜRRENMATT 1992, pp. 19-20.
[1089] DÜRRENMATT 1980 (2), p. 20.
[1090] ARNOLD Heinz Ludwig, « Friedrich Dürrenmatt : Bilder und Zeichnungen. Im Labyrinth die Welt erkannt », in : *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 24-31.12.1978, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

qu'elle visite l'exposition de Dürrenmatt à Neuchâtel dans laquelle son portrait est accroché, elle rapporte avoir été reconnue par le personnel du musée[1091].

La pratique du dessin d'après modèle – qu'il soit en trois dimensions ou tiré d'un livre – se discerne à travers des exemples également dans sa jeunesse. Des études de têtes réalisées avec des lignes de construction montrent qu'il lui est arrivé, étant enfant, de chercher des proportions, probablement avec des modèles sous les yeux (par exemple Ill. D 182). Plus révélateurs sont certains de ses dessins qui offrent des compositions élaborées pour lesquelles une observation du clair-obscur est nécessaire. Réalisés entre 1938 et 1942 – d'autres ne sont pas datés, mais les similitudes de réalisation nous incitent à les réunir – ils mettent en scène des silhouettes qui se détachent par de forts contrastes de clair-obscur. Ces corps sont, dans leur majeure partie, tout à fait réalistes et se distinguent des formes caricaturales auxquelles Dürrenmatt donne sa préférence par la suite. On remarque des compétences en termes de construction d'images : ces dernières se structurent en plans successifs, cohérents les uns avec les autres, offrant un réalisme par la représentation de personnages plus grands à l'avant et plus petits à l'arrière. Ce réalisme se vérifie dans la représentation du clair-obscur de certains dessins. Celui dont le titre est attribué de manière posthume *Höllensturz* (Ill. D 183) en est un exemple : mettant en scène une chute de plusieurs corps dans ce qui semble être une crevasse, les corps les plus proches de l'entrée sont éclairés, alors que ceux étant plus à l'intérieur se distinguent plus difficilement ; mais on trouve d'autres exemples, comme celui intitulé *Der Gang nach Canossa* (Ill. D 184) dont le profil emprunte au noir et blanc ses contrastes, celui intitulé (de manière posthume) *Händewaschung des Pilatus* (Ill. D 185), deux dessins (à nouveau avec des titres posthumes) *Ritterkampf* (Ill. D 186) et *Illustration zu Goethe, Faust 1 : Hexenküche* (Ill. D 179), ou encore *Die Thermopylen-Schlacht* (Ill. D 187). Il est probable que les modèles utilisés ici soient tirés de livres et non de modèles en trois dimensions comme le demande le dessin d'observation. De nombreuses hypothèses continuent de proposer des parallèles entre ses œuvres et d'autres images provenant notamment de livres de sa bibliothèque et supposant ainsi l'utilisation de modèles. À titre d'exemple, Rudolf Käser estime que

[1091] Carte postale de Hildi Hess à Dürrenmatt, s.d. [probablement 1985 ou 1986, durant l'exposition de Dürrenmatt au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel]. ALS, SLA-FD-B-2-Einz Hess, H.

Dürrenmatt aurait utilisé les images tirées de livres sur le ciel comme modèles pour élaborer un de ses célèbres dessins des tours de Babel :

> « Dürrenmatt possède également le livre *Astronomie, Les Astres, L'Univers* (1948) de Rudaux et Vaucouleurs. On trouve dans cet ouvrage à la page 271 des photos de protubérances du soleil prises à l'observatoire du Mount Wilson. Un modèle de nuage cosmique de *Tour de Babel 1* se trouve chez Thomas, planche XXI qui montre le rift du Cygne. Dürrenmatt a fait pivoter la photo de 180°, afin de l'intégrer dans la topologie bas-haut de son dessin, de façon à ce que le spectateur y voie des mains faisant un mouvement de saisie vers la Terre. »[1092]

Certes, comme il a déjà été relevé, Dürrenmatt se réapproprie ses modèles, laissant s'exprimer sa créativité et sa liberté d'expression.

Cette relation ambivalente au modèle se révèle encore bien des années plus tard. En effet, il semble appréhender la confrontation entre sa propre imagination – qu'il sait construite sur la base d'un modèle réel ou fantasmé – et la prise de connaissance du « modèle », à savoir le lieu qu'il visite en personne. À l'occasion de la préparation d'un voyage en Grèce en 1983, Dürrenmatt manifeste son inquiétude de voir les lieux auxquels les récits mythologiques sont associés. Comme le rapporte Charlotte Kerr Dürrenmatt, il redoute que cela dérange son imagination.

> « Wir beschliessen nach Griechenland zu fahren. Dürrenmatt mault : ‚Griechenland stört mir die Phantasie', er hat Sokrates im Kopf, er will ein Stück über ihn schreiben. Maximilian sagt ‚nein, nein, das hilft dir, du musst mal über die Agora, die Akropolis, das Dionysostheater, Epidauros, Delphi', ‚die Pythia habe ich schon geschrieben', brummt Dürrenmatt, ‚die Realität stört nur die Phantasie', [...]. »[1093]

Dürrenmatt l'écrit aussi lui-même : « Ich fürchtete, enttäuscht zu werden. Die Stadt war ein Gegenstand meiner Phantasie, wie Griechenland, wie Byzanz […]. »[1094] Lorsqu'il visite des lieux pour lesquels il s'est déjà forgé un imaginaire, il redoute de rencontrer les œuvres originales sur place. Cette distance qu'établit Dürrenmatt entre imagination et réalité provient probablement de sa lecture du fameux essai *Laokoon ou les frontières de la peinture et de la poésie* de Lessing :

[1092] KÄSER Rudolf, « Friedrich Dürrenmatt. L'imaginaire des sciences », in : BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. L'imaginaire des sciences*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier » n° 15), p. 55.
[1093] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 18.
[1094] Dürrenmatt cité par WEBER 2020, p. 300.

> « [dans cet écrit] Gotthold Ephraim Lessing a confronté l'imaginaire suscité par les écrits des Anciens à la réalité archéologique pour rappeler que la réalité physique de l'œuvre est nettement distincte de la description qui en est faite. »[1095]

Cette distinction entre la représentation et la réalité « archéologique » lui serait connue. Pour lui, la distance entre le modèle et ce qu'il imagine est nécessaire à son processus créatif, car elle lui permet d'affirmer sa singularité, son autonomie et probablement sa liberté d'artiste.

Le discours selon lequel Dürrenmatt n'utilise pas de modèle est donc à nuancer. En le formulant, Dürrenmatt explique certes une partie de son processus créatif, mais également sa position face aux arts visuels. En se distançant de cette pratique, il communique une posture ambiguë de l'artiste. Cette posture de rejet se retrouve face la réalisation d'esquisses, un autre processus traditionnel lié à la peinture : « Ich habe zu keinem meiner Bilder je eine Skizze gemacht. »[1096] La même année, il précise son intention :

> « Ich bin kein Maler, ich betone das immer wieder. Ich male wie ein Kind. Nie stelle ich Entwürfe her, die sind völlig überflüssig, ich habe auch noch nie Kompositionsvorlesungen besucht. »[1097]

Esquisse (« Skizze ») absente pour la réalisation des œuvres (« Bilder »), inexistence de projets préparatoires (« Entwürfe »), ces derniers étant qualifiés de superflus (« überflüssig »), Dürrenmatt semble dire que ce travail préalable est absent de son processus créatif, car il n'est pas nécessaire. Quelle signification peut-on en déduire pour le processus créatif et pour la perception que Dürrenmatt a de son propre travail ?

Traditionnellement, nombre d'artistes réalisent des dessins préparatoires qui représentent une des étapes menant à la réalisation de l'œuvre. Faisant office de projection, ces dessins ne sont pas une fin en soi, mais se mettent au service d'une autre œuvre comme une peinture par exemple. Le dessin est ainsi conçu comme un outil appartenant à une phase intermédiaire de la création ; cette compréhension le catégorise ainsi comme un moyen et pas un objectif en soi. On voit par conséquent

---

[1095] WASCHEK Matthias, « Le chef-d'œuvre : un fait culturel », in : BELTING Hans *et al.* (éd.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, [Paris] : Gallimard, 2000, p. 39.
[1096] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 209.
[1097] DÜRRENMATT Friedrich, ALTWEGG Jürg, « Bildnerisches und literarisches Begreifen », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, p. 250.

une hiérarchie existante entre différentes techniques, le dessin étant au service de la toile. Le chef-d'œuvre de l'artiste, l'œuvre finale, prend la forme d'une peinture et non pas d'un dessin.

L'affirmation selon laquelle Dürrenmatt ne procède pas à des esquisses préparatoires est motivée à notre avis par deux raisons. L'une d'entre elles est de se distinguer du monde des arts visuels et des pratiques traditionnelles ; il s'agit cependant plus d'une distanciation de principe, car Dürrenmatt, dans une certaine mesure, réutilise les sujets et motifs élaborés précédemment pour les réintroduire dans ses réalisations suivantes, soit par des citations explicites, soit plus discrètement. Renoncer à la constitution d'esquisses préparatoires au sens strict a différentes conséquences de perception de sa production. Les nombreux dessins dont Dürrenmatt est l'auteur ne sont pas au service de la réalisation d'une autre œuvre. En ce sens, ils se suffisent à eux-mêmes. La finition et le soin apportés aux détails sont des éléments allant dans le sens de cette interprétation, outre le fait qu'il n'existe pas d'autre œuvre dans le corpus qui serait qualifiée de « finale ». Il est intéressant de relever que certains dessins fonctionnent en cycles thématiques : plusieurs traitant d'un même sujet, témoins de l'exploration du thème qui évolue avec le temps. La « série » des tours de Babel en est un exemple – parmi des dessins à l'encre se trouve une peinture Ill. D 188) – et montre que les dessins peuvent exister seuls ou s'insérer dans un continuum de production[1098]. Du point de vue de la réception des œuvres de Dürrenmatt, nous remarquons l'importance accordée aux gouaches et aux huiles de Dürrenmatt dans l'exposition de référence du CDN. Les œuvres accrochées en permanence sont celles en couleurs, celles qui correspondent le plus à ce qu'on considère traditionnellement comme des œuvres « finales ». C'est aussi une des raisons pour lesquelles il est compliqué de classer les œuvres de Dürrenmatt. Il ne répond pas aux critères attendus.

- *Work in progress*

En refusant le principe de dessins préparatoires réalisés en vue d'une œuvre finale, Dürrenmatt conçoit cette dernière aussi différemment en questionnant la finition d'une

[1098] Voir par exemple la progression dans le temps du traitement du sujet formulée dans BÜHLER/MINDER 2014, p. 22.

œuvre. En effet, son processus comporte une grande part de transformation, de repentirs et de variations.

En effet, Hans Liechti rapporte la constatation d'un travail continuel et qui semble sans fin, dont il a été témoin et qui corrobore le discours de Dürrenmatt :

> « Seine Bilder waren nie fertig. Manchmal rahmte er ein Bild ein ; dann blieb es für vierzehn Tage eingerahmt, und nach vierzehn Tagen hatte er es plötzlich wieder auf der Staffelei und fing wieder an, daran zu malen. [Ausruf] Das ist nicht gut ! Z.B. *Das brennende Bäuerlein* : ich weiss nicht, wie oft er diese Komposition verändert hat ! Oder auch der *Don Quijote* : auch hier unzählige Veränderungen ! Oder dann *Die Welt der Atlasse* : Hier griff ich einmal durch und sagte : 'Fritz, das rahme ich Dir nun ein!' Es war eine Arbeit auf Papier, die ich beim Kunstmaler Urs Flury auf eine Plexyglasplatte aufziehen liess. Ich sagte Dürrenmatt : ‚Das Bild rahmen wir ein, damit Du nicht ständig daran herummalst !' Das Bild war nämlich wirklich gut und vollendet – aber immer entdeckte er irgendwo wieder etwas ... Als ich einen Monat später einmal zu ihm ging, hatte er 'dä Cheib' schon wieder ausgerahmt und daran gearbeitet ! Da sagte ich : 'Fritz, gib's auf, jetzt ist [es] wirklich fertig !' Er war nie zufrieden, auch mit den Federzeichnungen nicht. »[1099]

La reprise de la gouache *Die Welt der Atlasse* est la plus connue. Liechti, témoin privilégié de ce processus, mentionne l'évolution de la gouache *Der singende Kopf des Orpheus treibt den Styx hinunter* (Ill. D 16) dont il documente le repentir :

> « Dürrenmatt arbeitete sehr lange an seinen Bildern, er übermalte sie immer wieder. Dazu ein Beispiel : *Der singende Kopf des Orpheus treibt den Styx hinunter*. Zu Beginn war der Kopf des Orpheus zuoberst im Bild, und jetzt, im fertigen Bild, ist er zuunterst. D.h. der Kopf des Orpheus rutschte im Verlauf der Entwicklung des Bildes immer weiter hinunter, er trieb buchstäblich den Unterweltfluss hinunter. »[1100]

Une photographie couleurs prise par la fille de Liechti représente un témoignage d'une étape dans la réalisation de la gouache[1101]. Sur la photo, Dürrenmatt prend la pose à côté du chevalet sur lequel trône la grande gouache. La version sur la photo présente une seule différence d'avec la version finale connue de 1987 : la tête. Sur le cliché, cette dernière est représentée avec de longs cheveux blancs et jaunes qui flottent à l'arrière, soulignant ainsi la direction qu'a prise le courant de la rivière. La tête forme ainsi une boule rose comme propulsée, descendant le cours d'eau. Si la bouche est grande ouverte, elle l'est moins que sur la version finale, donnant plus l'impression

[1099] LIECHTI 1996, p. 18.
[1100] LIECHTI 1996, pp. 16-18.
[1101] Voir la reproduction de la photographie : WALLISER-KLUNGE 2021, p. 22.

d’un chant (comme dans la légende) que d’un cri comme dans la version finale. Une des grandes différences entre les deux versions est la direction du regard, soulignée encore par la position de la tête dans l’image : si dans la version antérieure, le regard est tourné vers la gauche, celui de la dernière version est planté directement dans les yeux du spectateur ; il est impossible pour ce dernier d’y échapper. Cette fixation sur le spectateur est accentuée par la position de la tête : la version antérieure montre la tête au centre de l’image et au milieu du cours d’eau. De cette manière, on perçoit le mouvement de descente de la tête, entraînée par le courant. Le mouvement, dans la version photographiée, est représenté par les cheveux et la direction de la tête, emmenée par l’écoulement de l’eau. Dans la version finale, seule la représentation de l’eau évoque le mouvement. De cette manière, on voit clairement l’évolution de l’œuvre vers une plus grande synthétisation pour un impact plus direct. La tête de la version finale est arrivée tout en bas, comme si elle butait contre le bord de la gouache. La succession des deux images souligne encore l’effet de la perspective utilisée par Dürrenmatt : la tête a grandi entre les deux images pour être énorme et au premier plan dans la dernière. Ainsi, nous considérons la dernière version laissée par Dürrenmatt comme plus aboutie, car l’intensité est augmentée : la version antérieure illustre un moment du mythe, car elle représente une tête coupée qui flotte sur un cours d’eau en chantant. La dernière version amène une dimension supérieure : elle rend le spectateur témoin de l’histoire, mais également témoin de la tragédie et de la douleur de l’auteur dont le chant se transforme en cri.

Charlotte Kerr Dürrenmatt évoque à son tour un processus créatif lors duquel les images d’origine se mélangent, se réadaptent, sont modifiées :

> « *Weihnachten 1988.* Santa Maria di Trastevere, aus der Kirche tönt Wiener Walzer : Armen- und Altenspeisung für das ganze Viertel, die Kirchenbänke sind weggeräumt, Wirtshaustische und -bänke, freiwillige Helferinnen in Häubchen wie Heilsarmistinnen räumen Reste weg, unter dem Altar thronen, wie bei Leonardo da Vincis Abendmahl, die Wohltätigkeitsdamen und -herren am weissgedeckten langen Tisch, korrekt gekleidet, streng, über ihren Köpfen dudelt der Lautsprecher ‘Wienerblut, Wienerblut’, letzte Paare drehen sich im Kreis, die Tische sind abgegessen, die Müllsäcke quellen über, die Flaschen sind leer, eine paillettenglitzernde grandiose Elegance-Ruine rezitiert Verse von d’Annunzio, sie ist achtzig und Diseuse. Drei Monate später macht Fritz eine Lithographie: DIE HOCHZEIT ZU KANA. Er arbeitet sechzig

> Stunden mit dem Meissel auf dem Stein, als er fertig ist, zeigt sie Elemente aus der 'Grande bouffe' in der Kirche Santa Maria di Trastevere. Alles wird ihm zum Stoff. »[1102]

Si Charlotte Kerr Dürrenmatt rédige ces lignes, c'est en souvenir d'une scène vécue avec son époux cette année-là lors d'un voyage à Rome. Cette description correspond littéralement à la gouache de Dürrenmatt intitulée *Weihnachten in Rom* (Ill. D 189) réalisée la même année. On y voit au premier plan les restes d'un repas de fête et des convives éméchés, le tout disposé en désordre. La construction de l'image en pyramide dirige le regard vers le sommet où se trouve une dernière table encore dressée. Là sont attablés des gens à la posture tranquille qui se distinguent du reste de la scène. Cette table vers laquelle converge la perspective en rappelle une autre, visible sur certaines des épreuves lithographiques *Hochzeit zu Kana*, notamment le deuxième état (Ill. D 197). La conservation des différentes occurrences imprimées, mais également de la pierre lithographique du sujet *Hochzeit zu Kana,* a gardé en mémoire la succession des changements de la composition auxquels Dürrenmatt a procédé. Il est ainsi possible de voir ce qu'il a modifié[1103]. Tant dans la gouache *Weihnachten in Rom* que dans le deuxième état de la lithographie *Hochzeit zu Kana*, les gens assis derrière la table horizontale et dans le haut de l'image ont une posture distincte du reste de la scène[1104]. Une table allongée, représentée frontalement, derrière laquelle se tiennent dignement des personnages détachés de la scène principale, est un élément présent dans une œuvre puis repris dans une autre. Ici, tout devient sujet à création, tant les souvenirs personnels que les renvois à d'autres œuvres.

Il arrive que le processus créatif amène à modifier l'identité même du sujet. Pour cela, nous recourons à un autre témoin, à nouveau présent lors du processus créatif de Dürrenmatt :

> « Un jour, en guise de diversion, j'avais bifurqué du côté de David et Goliath. Je dessinais pour illustrer mes propos. En brave étudiant en théologie que j'étais alors, je m'attardais sur un monstrueux Philistin tout ce qu'il y a de plus conventionnel (le front bas, l'œil exorbité – injecté de sang – des mâchoires ricanantes au-dessus d'un bestial poitrail). Surgit Dürrenmatt. Un regard par-dessus mon épaule, il proteste déjà et prend la relève. D'un jet de gros feutre noir, il campe un gentil géant, désarmé, perplexe, qui se penche vers David avec

[1102] KERR DÜRRENMATT 1992, pp. 271-272.
[1103] MINDER 2016 (2), p. 58.
[1104] MINDER 2016 (2), pp. 58-59.

> mansuétude : 'Tu es si petit, je ne peux pas me battre contre toi !' C'est alors, selon Dürrenmatt, que le rusé berger brandit sa fronde et tue le géant. La traîtrise supplante la bravoure. Suit aussitôt une seconde esquisse au feutre noir. Goliath se mue en officier prussien, affublé d'un monocle et d'un casque à pointe avec cornes d'aurochs. Dès lors, le processus de la création s'amorce. Il n'est plus question d'une histoire pour les enfants, mais d'un personnage en quête d'identité. Dürrenmatt se pique au jeu. Sur une troisième feuille il revient à Goliath. C'est lui-même qui l'affronte maintenant, traçant, grattant, frottant. David n'est plus qu'un prétexte blafard dans la grisaille ambiante. […] De la tête, Goliath transperce les nues. Droit, immense, massif, solide. […] Cette troisième étape ne constitue qu'un tremplin pour la quatrième. Dürrenmatt perd pied, le thème s'avère trop mince. Goliath devient Atlas. Mais il s'effondre. […] Il lâche – une liberté de plus que s'octroie Dürrenmatt – le soleil en fusion qu'il retenait à bout de bras […]. Au premier plan, des groupuscules de manifestants brandissent leurs pancartes : 'Atlas n'ose pas lâcher' […]. »[1105]

Cette fois-ci, le passage se fait d'un feuillet à l'autre ou d'une version à l'autre qui métamorphose le sujet. Une figure biblique se transforme en personnage mythologique, Goliath devient Atlas. On constate un processus fonctionnant par association libre, une idée en appelant une autre. Cependant, pour qui n'a pas accès au processus de création, il s'agit dès lors de deux sujets différents qu'il est difficile de relier, alors qu'ils font partie d'une suite créative. Cette question de compréhension, de lisibilité de la suite associative propre à Dürrenmatt fait qu'il est difficile pour le spectateur de le suivre.

C'est ce processus créatif qui force l'admiration des personnes qui en ont été les témoins. Charlotte Kerr Dürrenmatt se dit fascinée par la créativité de son époux et ce dès la première année[1106]. Hans Liechti admire non seulement la créativité de Dürrenmatt, mais également la rapidité et la facilité avec laquelle crée l'artiste :

> « [...] und zwar beeindruckte mich an Dürrenmatt ganz besonders seine Spontaneität, seine zeichnerische Genialität und seine ungeheure Phantasie: wenn man sich z.B. die Eierserie vor Augen hält – was er da in einer Stunde gezeichnet hat ! [...]. Und tatsächlich waren da in einer Nacht vierzig, fünfzig lavierte Tuschezeichnungen zu Minotaurus entstanden, [...]. Das war genau das, was mich an ihm so faszinierte. Ich kenne viele Künstler, aber keiner hatte

[1105] LACHAT 2000, pp. 16-19.
[1106] « […] er zeichnet ein großes, wildes Blatt von der Panshöhle, ich sehe nur die Kreativität dieses Mannes, bin fasziniert, [...]. » KERR DÜRRENMATT 1992, p. 20.

> diese Phantasie, diese Bilderfülle. Seine Phantasie war wie ein übersprudelndes Fass, aus dieser ungeheuren Potenz an Bildern schöpfte er. »[1107]

Liechti explicite son admiration notamment dans les sujets traités en série, domaine dans lequel l'artiste réalise une production abondante et rapide. Un exemple souvent évoqué est le processus de la création du cycle des œufs à Pâques auquel il a assisté en direct dans son restaurant.

> « In gleicher Weise entstand auch die überaus interessante Eier-Serie aufgrund der immer gleichen Vorlage : mit dem Eierbecher unten und dem darüber befindlichen Ei, ob es sich nun um eine Eierkreuzigung, um einen Eiertanz oder um ein Porträt in der Form eines Eis handele. Das Einzigartige dabei war, mit welcher Kontinuität sich das Eine aus dem Anderen ergab, mit welcher Ruhe und Konzentration und mit welchem Humor er dabei war, schmunzelnd ein Bild aus dem andern entwickelnd, Blatt für Blatt – wie ein verschwenderisches Kind, das immer wieder die gleiche Zeichnung zu entwerfen scheint. »[1108]

Il s'agit toujours du même sujet, décliné en trente-deux exemplaires. Outre la fluidité doublée d'une rapidité d'exécution, Liechti souligne qu'il semble s'agir toujours du même dessin, alors que c'est un leurre. Les différences sont parfois légères, mais constamment présentes. Et si certains des dessins proposent une progression et une narration entre eux, une majorité se suffit à elle-même. C'est différent dans la série des Guillaume Tell pour lesquels une progression et une narration est présente entre chaque image.

> « [BLOCH] Je länger Tell spielt, d.h. durch das Alphorn bläst, umso grösser wird das Loch der Alphornmündung, das schliesslich das ganze Bild ausfüllt, alles andere verdrängend. Tell selbst ist am Ende nur noch ein kleiner Punkt, sozusagen der Ausgangspunkt. [LIECHTI] Und wie er dabei lachte! Dann zeichnete er das Ganze in der umgekehrten Richtung wieder zurück, bis zur ursprünglichen Situation des Alphorn spielenden Wilhelm Tell, der mit seinem Atem alles in sich zurückholt, ganz in sich zurücknimmt. Um am Ende über das Ganze zu pissen ... »[1109]

La comparaison entre les dessins indique une narration. Ces deux exemples sont des caricatures, mais Hans Liechti repère cette rapidité et cette fluidité créative aussi dans la série des minotaures évoquée plus haut, cette dernière étant formellement différente des caricatures évoquées. Cela dépasse donc le domaine de la caricature. Cependant,

---

[1107] LIECHTI 1996, p. 10.
[1108] Liechti cité dans : BLOCH 2017, p. 356.
[1109] Bloch et Liechti cités dans : BLOCH 2017, p. 357.

en l'absence de témoignage du processus de création externe – comme celui ici de Liechti qui indique que l'augmentation du cor va dans une direction puis dans l'autre – le sens de l'histoire ne peut être saisi par un spectateur externe.

Dürrenmatt explique aussi son processus de cette manière, disant qu'un dessin en appelle un autre et que la suite est sans fin. Il rapproche cette méthode créative de sa manière de penser : « So ist es auch beim Denken ; das macht mich frei für Selbstkritik und für ein kreatives Weiterarbeiten. »[1110] Il compare le développement de son sujet – ici avec l'écriture, mais la suite est la même avec le dessin – avec les variations entendues chez Bach et son Clavecin bien tempéré :

> « Diese Szene zwischen Louis und Plon-Plon, darin der verrückte Wortwechsel, in dem Louis als Sigmund Freud sagt : 'Ich bin nicht Sigmund Freud, ich bin der Doppelgänger von Sigmund Freud, Sigmund Freud hat mich kopiert', das ist die gleiche Szene wie in den *Physikern* zwischen Newton und dem Inspektor, das ist mir auch heute nacht [sic] eingefallen: dass die verrückten Szenen immer wieder kommen, wie bei Bach, bei der *Kunst der Fuge*. Gestern abend [sic] habe ich zum Beispiel *Das musikalische Opfer* gehört, immer wieder die gleichen Wendungen. Man hält sich selbst die Treue. »[1111]

Ainsi, une variation est continuellement suivie d'une autre et le processus créatif se nourrit lui-même.

Cette capacité à glisser si facilement fait prendre le risque au spectateur de ne plus reconnaître le sujet, de ne plus suivre l'auteur dans les méandres de sa créativité. Charlotte Kerr Dürrenmatt souligne le fait que Dürrenmatt la perd en tant que spectatrice dans leur dialogue au sujet de la création d'*Achterloo* :

> « Du machst eine Geschichtscollage, spielst mit der Weltgeschichte, platzierst sie in ein Irrenhaus, jeder kann jeder sein, jede Rolle spielen. Das ist ein intellektueller und komödiantischer Spass, wenn man deine Assoziationen, Parallelen nachvollzieht. Aber kann das ein normales Publikum ? Wer hat schon dein Wissen? »[1112].

En résumé, Dürrenmatt possède une exceptionnelle faculté à transformer les sujets : « Dürrenmatt est une merveilleuse machine à métamorphose, […] »[1113]. Certes, cela

[1110] Dürrenmatt cité dans : BLOCH 2017, p. 205.
[1111] Dürrenmatt cité dans : DÜRRENMATT/KERR 1998, pp. 236-237.
[1112] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 155.
[1113] BERTRAND 2006, p. 141.

lui accorde une liberté totale, tout en l'enfermant dans un processus créatif synonyme d'un perpétuel *work in progress*.

Dürrenmatt s'exprime sur son processus créatif. En thématisant son désintérêt apparent pour le dessin d'observation et les études préparatoires, il se positionne en décalage par rapport aux pratiques traditionnelles des arts visuels. Certes, cette relation est évolutive mais reste ambivalente, car comme nous l'avons vu, il lui arrive d'expérimenter ces pratiques traditionnelles. Sa posture lui offre l'occasion d'expliquer son propre processus, dont la nature est l'abondance des variations : repentirs apportant des transformations durant l'exécution, métamorphose de la forme de la forme mais pouvant aller par association jusqu'à celle du sujet, variation d'un même motif à l'image de Bach, le processus va jusqu'à se nourrir lui-même.

La fluidité avec laquelle Dürrenmatt glisse d'un feuillet à l'autre, d'une composition à l'autre, voire d'un sujet à l'autre montre que toute association, tout glissement est possible. Selon Charlotte Kerr Dürrenmatt, « Die Phantasie von Fritz ist grenzenlos. »[1114] Potentiellement, cela fait de l'œuvre peint une création en transformation constante, un œuvre en mouvement et extrêmement vivant.

2.1.3 Fonctions et utilisations

Une question récurrente au sujet de l'œuvre peint de Dürrenmatt est celle de la valeur – artistique, stylistique, voire pécuniaire ... C'est un sujet qui semble être délicat et difficile à entreprendre, mais que certains contournent en privilégiant une question différente : pour quelle raison Dürrenmatt dessine-t-il, peint-il ? Jürg Altwegg le formule élégamment dans un grand article paru à l'occasion de l'exposition monographique à la Galerie Keel en 1978 :

> « Es geht hier glücklicherweise nicht darum, Ausdrucks- und Gestaltungskraft des Zeichners Dürrenmatt mit Zensuren zwischen eins bis sechs (eine Vier bedeutet ‚befriedigend') zu bewerten. Zeichnen als Gestalten ist bei Dürrenmatt der Versuch, sein Weltbild in freien,

[1114] KERR DÜRRENMATT 1992, pp. 163-164.

> assoziativen Bildern darzustellen – losgelöst von jeder Stilrichtung, ohne sich einer Tendenz oder Schule anzuschliessen. »[1115]

Interroger l'usage de l'œuvre peint, c'est émettre des hypothèses sur les fonctions et les destinataires des œuvres. Dürrenmatt répond à la question de l'utilisation et explique les raisons pour lesquelles il crée. Outre son discours, nous cherchons également à poser la question de manière plus large afin d'explorer et d'interroger d'autres utilisations, voire raisons de création qui sont peu ou pas formulées en tant que telles. Cela nous amène également à questionner l'identité du destinataire.

- Position face à l'écriture

> « Meine Zeichnungen sind nicht Nebenarbeiten zu meinen literarischen Werken, sondern die gezeichneten und gemalten Schlachtfelder, auf denen sich meine schriftstellerischen Kämpfe, Abenteuer, Experimente und Niederlagen abspielen. »[1116]

C'est par ces termes que Dürrenmatt ouvre son texte dans la première publication consacrée à son œuvre peint. S'il s'agit d'une des phrases les plus citées lorsqu'il est question de l'œuvre peint, c'est parce qu'elle thématise la première interrogation du public, à savoir la place que prend l'œuvre peint face à l'œuvre littéraire. L'œuvre peint serait-il au service de son écriture ? De cette question découle aussi celle de la catégorisation et d'une potentielle hiérarchie entre les deux formes de création.

L'émergence de ce thème découle surtout de la publication de son œuvre peint en 1978, car cette dernière dénote un changement de posture face à l'œuvre peint : de privé, il devient public. Entièrement consacrée à l'œuvre peint, cette publication ne présente plus Dürrenmatt comme un artiste à double vocation, mais comme un artiste actif dans le domaine des arts visuels. La question de la place de l'œuvre peint par rapport à l'œuvre littéraire est ainsi la première qui intéresse le public.

Certains articles de presse conçoivent effectivement une utilisation de l'œuvre peint au service de l'œuvre littéraire : « Dans ces dessins bouillonnent les brouillons du dramaturge. Les émotions y sont développées en 'premier jet', spontanément. »[1117]

[1115] ALTWEGG Jürg, « Der dramaturgische Zeichner und Maler Friedrich Dürrenmatt », in : *Tages-Anzeiger Magazin*, 23.09.1978, p. 38 (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1116] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 200.
[1117] LECOULTRE Cécile, « L'expressionniste du dimanche », in : *24 heures*, 19.10.1985, p. 45 (source : ALS, SLA-FD-D-10-c-04 PH).

Cette utilisation impliquerait une hiérarchie entre les deux formes artistiques, la seconde étant au service de la première. Manuel Gasser est plus nuancé dans son propos, car s'il intègre l'œuvre peint dans l'œuvre littéraire, il ne le qualifie pas de brouillon :

> « Kam dieser Entschluss [celle de ne pas faire de la peinture son métier] einer Resignation gleich ? In dem Sinne gewiss, als Dürrenmatt einsah, dass Malerei und Zeichnung nicht die Medien waren, um das, was aus ihm herauswollte, auszudrücken. Genauer : nicht die einzigen und auch nicht die ihm gemässesten. Er liess indessen seine Begabung für das Bildnerische nicht verkümmern und degradierte sie auch nicht zu einer blossen Freizeitbeschäftigung, sondern integrierte sie dadurch in sein schriftstellerisches Schaffen, dass auf seinem Arbeitstisch immer auch Tusche, Federn, Pinsel, Zeichenstifte präsent sind. »[1118]

Ainsi, Gasser accorde une place à l'œuvre peint en l'intégrant dans le processus de l'écriture.

Dürrenmatt quant à lui se défend de toute hiérarchie entre ses deux domaines créatifs. Il y souligne la complémentarité. Alors que la fonction de l'œuvre peint évoquée plus haut sert de moyen de réflexion, Dürrenmatt indique que ses dessins peuvent aussi servir de substitut. En effet, lorsqu'il échoue à s'exprimer par l'écriture, il dit alors recourir à la peinture : « Malen und Zeichnen stellen eine Ergänzung und Erweiterung meiner Schriftstellerei dar – für alles, das ich nur bildnerisch ausdrücken kann. »[1119] Il le formule encore plus précisément : « Alle diese Voraussetzungen, die ich male, fehlen in meinen Dramen. »[1120] L'exemple le plus connu est celui de la série des tours de Babel. Suite à sa difficulté à mener à terme son projet de pièce de théâtre, il aurait brûlé son manuscrit et donné une forme graphique au thème.

> « Der Dichter hat das Manuskript verbrannt, fünf Jahre darauf aber aus dem ersten Akt das Stück *Ein Engel kommt nach Babylon* gemacht. Von der Vorstellung des babylonischen Turmbaus aber kam er in der Folge nicht mehr los. Sie wurde zu einem Hauptanliegen seines Zeichnens : [...]. »[1121]

Il semble par ailleurs que Dürrenmatt considère ses deux activités comme se complétant l'une l'autre.

[1118] GASSER 1998, pp. 366-367.
[1119] DÜRRENMATT/ALTWEGG 1996, p. 253.
[1120] DÜRRENMATT/ALTWEGG 1996, p. 249.
[1121] GASSER 1998, p. 375.

> « Ich sehe mich – als Maler und Schriftsteller – nicht als Gegensatz, ich sehe mich als Einheit, die aus einer ganz bestimmten denkerischen Komplexität heraus immer wieder Welten erzeugt, die immer wieder anders und doch auch immer wieder gleich sind. »[1122]

Il y aurait ainsi une réciprocité, éloignée de l'hypothèse de la hiérarchie proposée au début. Dürrenmatt s'exprime parfois sur ce qui différencie la pratique d'un domaine artistique à l'autre. Il souligne par exemple la composante manuelle du dessin qui lui plaît dans son aspect « technique » :

> « Die Freude an den Objekten, aber auch am technischen Vorgang : 'Die unmittelbare Leidenschaft, ein blankes Papier oder einen weissen Karton vor sich zu haben und nun etwas Technisches ausführen zu müssen, das gibt es, glaube ich, im Schreiben gar nicht. Es ist eine Leidenschaft, die auch in etwas Technischem besteht, in einem technischen Bewältigen. Das Schreiben hingegen ist schon etwas viel Abstrakteres.' »[1123]

Ici est souligné le plaisir d'être dévié de l'activité rédactionnelle, comme s'il opposait les deux formes de pratiques, l'une abstraite et l'autre matérielle. Celle qui est matérielle est aussi qualifiée de spontanée et répondant à une passion.

Les relations de dialogue ou d'interaction entre œuvre peint et œuvre littéraire sont plurielles en réalité. L'analyse de sept dessins liés thématiquement à la pièce *König Johann* dans le cadre d'un mémoire de licence révèle différentes fonctions de ces œuvres, allant de l'illustration à l'outil de réflexion pour son travail sur l'écriture[1124]. Dernièrement, les trois publications *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt* reprennent ces liens entre texte et image[1125] ; concernant le théâtre, la constatation prend la même direction :

> « L'examen détaillé des deux séries [sur le thème des anabaptistes] fait apparaître des fonctions différentes. La première est très proche du texte, comme si Dürrenmatt avait besoin des illustrations pour se forger une image de l'action et des personnages. La seconde série

[1122] DÜRRENMATT/LEISER 1996, p. 258.
[1123] Dürrenmatt cité dans : ARNOLD Heinz Ludwig, « Die unabsehbaren Folgen einer Begegnung mit Friedrich Dürrenmatt in der Schweiz. 'Meine Produktion ist mein befreiender Trost' », in : *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 3.04.1977, p. 32 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1124] BIRBAUMER 2004, p. 8.
[1125] BETSCHART/BÜHLER 2021-2022.

> est plus indépendante du modèle écrit : d'un geste expressif, Dürrenmatt y esquisse des scènes autonomes qui fonctionnent aussi sans le texte. »[1126]

Les trois ouvrages *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt* se concentrent également exclusivement sur les liens entre œuvre peint et œuvre littéraire ; ils témoignent du sujet le plus questionné et qui a fait l'objet du plus grand nombre de recherches en lien avec l'œuvre peint de Dürrenmatt. Ce questionnement a émergé dès lors que l'œuvre graphique commence à être public en tant que tel. Comme nous l'avons mentionné, la création du CDN suite au décès de Dürrenmatt en est une autre expression : une des missions de cette institution fondée en 2000 est de mettre en relation l'œuvre littéraire et l'œuvre peint, réunissant ainsi ces derniers de manière concrète en montrant l'interdépendance de deux formes d'expression cataloguées habituellement séparément.

Dürrenmatt quant à lui positionne son œuvre peint au même niveau que son œuvre littéraire, faisant découler les deux productions artistiques de la même cause :

> « So stellt denn mein Malen und Zeichnen eine Ergänzung meiner Schriftstellerei dar – für alles, das ich nur bildnerisch ausdrücken kann. […] Auch beim Schreiben gehe ich nicht von einem Problem aus, sondern von Bildern, denn das Ursprüngliche ist stets das Bild, die Situation – die Welt. »[1127]

Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, « das Bild » qui fait référence à une image mentale, est à l'origine de toute création, qu'elle prenne une forme littéraire ou graphique. Dürrenmatt pourrait être catégorisé aujourd'hui de quelqu'un de « visuel », un terme qu'il utilise dans un entretien avec Jürg Altwegg :

> « []Altwegg Nochmals: Wo sind Gemeinsamkeiten beim bildnerischen und schriftlichen Gestalten? [Dürrenmatt] In der Vision. Ich bin, das ist jetzt blöde gesagt, ein Visionär. Das heisst, die Gedanken erscheinen mir zuerst einmal in Bildern, welche ich nachher zu enträtseln versuche. »[1128]

La raison de l'émergence de l'œuvre peint est donc la même que celle de l'œuvre littéraire. Dürrenmatt les utilise l'un comme l'autre comme des moyens d'expression

---

[1126] RÖTHINGER Julia, « Visions théâtrales », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 1, 2021, p. 20.
[1127] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 216.
[1128] DÜRRENMATT/ALTWEGG 1996, p. 256.

de sa pensée, privilégiant l'un des deux lorsque l'autre ne lui permet pas la formulation souhaitée. Selon lui, l'outil d'expression qu'est l'œuvre peint se distingue de l'autre par son aspect manuel et le plaisir spécifique qui en découle.

Au plaisir s'ajoute la détente. En effet, le dessin à la plume réalisé parallèlement au travail d'écriture est souvent considéré par Dürrenmatt comme étant une source de détente :

> « Federzeichnungen mache ich schubweise. Das ist ein wochenlanger mühsamer, z.T. mechanischer Arbeitsprozess mit Feder, Rasierklinge und Skalpell, den ich neben meiner Schriftstellerei – oft zur Erholung und zum Nachdenken – ausführen kann. »[1129]

Cette délassement est d'ailleurs opposé à la pratique de l'écriture. Il s'agit plus précisément d'un moyen lui permettant de se reposer durant le travail de la rédaction. Il le dit ainsi :

> « Während ich tuschzeichne, kratze und schabe, brüllen aus dem Lautsprecher Symphonien, Quartette, um mich anzufeuern, ich höre nicht hin, in mir sind alle Bilder, die ich gezeichnet und gemalt habe ; glücklich, frei, erlöst vom Schreiben, von dieser ständigen unsäglichen Konzentration, forme ich eine Milchstrasse dichter, lasse eine weitere in der Finsternis des Alls nur noch erahnen. »[1130]

La presse se fait l'écho de cette idée, en affirmant que « Le dessin et la peinture sont pour Dürrenmatt une récréation, une re-création, quand la tension de l'écriture n'est plus supportable. »[1131] ou encore lorsqu'il dit : « 'Ich zeichne aus Müdigkeit', sagt er. 'Schreiben ist Konzentration.' »[1132]

Le discours rapporté par la presse renforce ici l'image perçue dans le public que le vrai travail est l'écriture, alors que le dessin est plus léger.

- Créer pour soi

[1129] BLOCH 2017, p. 183.
[1130] *WA* 1998, 32, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 37.
[1131] DUNOYER Jean-Marie, « Exposition. Durrenmatt, peintre, à Neuchâtel. Le Minotaure au travail », in : *Le Monde*, 18.09.1985, [page inconnue] (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).
[1132] FREITAG Annette, LANG Candid, « 'Jetzt mache ich mich endgültig unbeliebt!' Exklusiv-Interview mit dem Schriftsteller Friedrich Dürrenmatt », in : *Blick*, 21.09.1978, p. 11 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).

« […] ich male für mich verständliche Bilder : Ich male für mich. »[1133] En affirmant peindre pour lui, Dürrenmatt s'identifie comme destinataire de sa propre création. Créer pour soi lui permet d'être indépendant d'attentes d'un public : il est ainsi libre de déterminer la forme et le contenu de sa création ; il est également libéré de la réception externe. En effet, le commanditaire ou le jugement externe n'ont pas de conséquence sur ses moyens de subsistance, car ils sont absents. Les seules contraintes imposées sont les siennes.

Cela lui offre dès lors un espace protégé du regard des autres. On peut y supposer, de la même manière qu'on le fait pour d'autres artistes, une expression plus personnelle. C'est en tout cas ce qu'exprime un journaliste à propos des écrivains-artistes dans le contexte de l'exposition collective de 1957 à laquelle Dürrenmatt participe[1134] :

> « Es heisst zudem, einen Künstler neu und intimer sehen, wenn man ihm einmal inoffiziell begegnen darf : dort, wo er nur für sich selber schafft, aus der Laune heraus und zu seiner eigenen Lust und Wonne, aller Pflichten und Verantwortungen seines Namens und seiner Stellung ledig. »[1135]

Selon ce journaliste, l'absence de confrontation externe ou officielle de l'œuvre offre aux écrivains un lieu d'expression plus intime. Libérés de la contrainte de produire selon les attentes et jugement d'un public, les écrivains se dévoileraient plus personnellement. Dürrenmatt parle aussi d'intimité pour son œuvre peint, car il considère ce dernier comme « privé ». Il affirme cette posture jusqu'à la fin de sa vie : alors qu'il est contacté, vingt ans plus tard, par l'Institut suisse pour l'étude de l'art dans l'objectif d'établir une entrée dans l'inventaire des artistes suisses à son nom, Dürrenmatt refuse la proposition en justifiant le caractère hautement privé que revêt pour lui cette forme artistique.

[1133] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 214.
[1134] Voir annexe 5, liste des expositions auxquelles participe Dürrenmatt.
[1135] F.I., « Welches Bild stammt von welchem Dichter ? », in : *Die Woche, Olten*, 16.09.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen).

> « Sehr geehrter Herr Paucic, Herr Dürrenmatt versteht sich als Schriftsteller und betrachtet seine Malerei als reine private Angelegenheit. Wir senden Ihnen deshalb den Fragebogen unausgefüllt zurück. »[1136]

L'œuvre peint est donc considéré comme une « pure affaire privée ». Dans la même ligne, un journaliste utilise le terme « personnel » pour définir la manière dont Dürrenmatt considère son œuvre peint : « Dürrenmatt betrachtet sein malerisches und zeichnerisches Werk als sein ureigenstes. »[1137] La nature « personnelle » de cette production l'opposerait par ailleurs à celle de son œuvre littéraire, cette dernière étant fondamentalement destinée au public. C'est du moins en ces termes que s'exprime un des amis de Dürrenmatt :

> « Friedrich Dürrenmatt war ein tief emotionaler Mensch, auch wenn sein Auftreten das nicht verriet. […] Ausgelebt hat er diese Emotionen in seinen schriftstellerischen Werken und noch intensiver in seinen bildnerischen. »[1138]

Cet aspect privé formerait donc ainsi également une distinction entre œuvre peint et œuvre littéraire.

Créer sans autre commanditaire que lui-même fait disparaître la nécessité d'être compréhensible par autrui. Cela permet une liberté d'expression et d'interprétation à l'artiste dans ses associations. Comme l'évoque un journaliste :

> « Malen und Zeichnen als Ergänzung und Erweiterung zur Schriftstellerei, das bedeutet für Friedrich Dürrenmatt den Versuch, seine Weltanschauung und seine Entdeckungen für sich selbst in freien, assoziativen Bildern sichtbar und verständlich zu machen. »[1139]

Certes, il est l'héritier de références culturelles et visuelles présentes dans la conscience collective dans lesquelles il puise formes et idées. Cependant, à de nombreuses reprises, il les traite d'une manière personnelle, recourant à son propre musée imaginaire et donc ainsi à des images qu'il s'est lui-même réappropriées. Se sentant plus libre d'associer ses références comme il l'entend, il travaillerait ainsi de manière plus intuitive et plus rapide, se permettant des raccourcis.

[1136] Lettre de Margret Tangelder, secrétaire de Dürrenmatt, au Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, le 16.02.1990. ALS, SLA-FD-B-2 1990.
[1137] SCHÖN Andreas, « Ausstellung in Zürich. Ein grosser Dramatiker als Maler. Bilder und Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt. Beispiele einer Doppelbegabung », in : *Schwarzwälder Bote*, 24.10.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[1138] LOEB 2018, p. 25.
[1139] NEUMEISTER Erdmann, « Dürrenmatts nächtliche Visionen. Der Schriftsteller als Maler », in : *Frankfurter allgemeine Zeitung*, 18.08.1979, p. 20 (source : ALS, ALS-FD-D-10-d-02).

> « Dürrenmatt geht bei der Malerei, oder besser gesagt beim Zeichnen – er skizziert ja sehr viel –, gerne ins Verrückte hinein. Das ist etwas, was er in voller Freiheit für sich allein machen kann. »[1140]

Libéré de la nécessité de plaire ou d'être accessible à d'autres, ne s'adressant pas à ces derniers, il n'a pas à chercher un langage et des références accessibles à tous. Le public n'ayant accès à son musée imaginaire que partiellement, nombre de références lui restent inconnues ou nombre d'associations incompréhensibles. À titre d'exemple, il arrive que Dürrenmatt fasse des autocitations dans son œuvre peint, inaccessibles à quelqu'un d'externe. On reconnaît par exemple dans la gouache *Vor dem Fernseher* (Ill. D 132) une autre œuvre de Dürrenmatt intitulée *Porträt eines Planeten I : Der Weltmetzger* (Ill. D 133) ; dans le *Collage I* (Ill. D 134), on retrouve le fœtus dans la bouteille de vin déjà dessiné dans les caricatures des années 1960 et publiées dans l'ouvrage *Die Heimat im Plakat* (Ill. D 135). Il cite d'ailleurs sa mansarde, alors complètement oubliée et invisible, dans son œuvre littéraire autobiographique[1141]. Ces autoréférencements montrent qu'il crée son œuvre comme outil de dialogue. C'est d'ailleurs une des autres raisons de création de cet œuvre : il est utilisé comme objet de réflexion, de recherche, de compréhension.

Vers la fin de sa vie, Dürrenmatt affirme d'ailleurs que ce qu'il crée, tant au moyen de l'écriture qu'au moyen des outils graphiques, ne s'adresse qu'à lui et est à son service. Il crée pour se découvrir, pour comprendre ses propres représentations :

> « On n'écrit d'ailleurs que pour soi-même, pour chercher à clarifier les représentations que l'on a de soi, du monde. Et je me défends contre ceux qui critiquent mon travail : écrire et dessiner, penser sont des combats contre soi-même. »[1142]

C'est probablement dans ce sens que l'on peut comprendre Dürrenmatt quand il dit devoir « digérer » les sujets ou les personnes en les dessinant afin d'en venir à bout. « Menschen, mit denen ich innerlich noch nicht fertig bin, muss ich zeichnen, um sie zu bewältigen. »[1143] Le recours au dessin ou à la peinture permet ainsi à Dürrenmatt

---

[1140] s. n., « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Gazette. Die Zeitung für die Frau*, 1975 [?], pp. 76-77 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1141] Voir ERISMANN Peter Edwin, WEBER Ulrich (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Mansarde. Die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse,* Zurich : Diogenes Verlag, 1995, p. 15.
[1142] Mam, « Dans le dédale Dürrenmatt. Brillant succès d'un colloque organisé par les germanistes à la faculté des Lettres. 'Pourquoi je ne suis pas venu' », in : *L'Express*, 27.11.1989, p. 2 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).
[1143] Citation de Dürrenmatt tirée de la pochette du DVD du film de Maximilian Schell : SCHELL Maximilian, *Der Richter und sein Henker*, DVD, 88 min. Grünwald : Concorde Home entertainment (coll.

de comprendre un sujet, de comprendre son vis-à-vis. L'appropriation formelle de ce dernier lui permet de clarifier la représentation qu'il en a. Dürrenmatt passe de l'écriture au dessin ou à la peinture pour décoder et comprendre : « So stellt denn mein Malen und Zeichnen eine Ergänzung meiner Schriftstellerei dar – für alles, das ich nur bildnerisch ausdrücken kann. »[1144]

Chez Dürrenmatt, créer pour soi implique d'être le destinataire principal de l'œuvre. Libéré de cette contrainte, il peut se détacher du regard des autres, car il n'en dépend pas. En cela, il développe un langage dont l'accessibilité à autrui est superflue et peut réaliser des auto-référencements. Il l'utilise comme outil de compréhension, pour se découvrir lui-même et comprendre les autres.

- Remplir le vide

Des nombreuses photos de ses différents lieux d'habitation témoignent de son habitude de s'entourer de ses propres œuvres. Certes, les choix varient : lorsqu'il travaille à Bâle durant son engagement au théâtre en 1967-1968, il expose essentiellement ses propres œuvres aux murs comme *Hundeliebender Papst* (Ill. D 136) et la *Letzte Generalversammlung der Eidgenössischen Bankanstalt* (Ill. D 37), comme on le voit sur les photographies prises dans son appartement ces années-là (Ill. A 87 et Ill. A 73). Dans ses maisons de Neuchâtel, et notamment dans les pièces où il reçoit, ses murs accueillent non seulement ses œuvres, mais également celles d'autres artistes.

S'il n'est pas certain que toutes ses œuvres soient spécialement réalisées pour être accrochées à ses murs, il arrive à Dürrenmatt d'en créer certaines expressément pour cela. On peut parler ici d'une tentative de remplir le vide. Deux exemples témoignent de cette démarche. Le premier sont les caricatures qui ont mené à la première publication d'œuvres graphiques de Dürrenmatt par Diogenes en 1963, *Die Heimat im Plakat. Ein Buch für Schweizer Kinder*[1145]. Il s'agit d'une série de caricatures que Dürrenmatt définit comme étant des affiches (« Plakat »). Cette forme est donc

---

« Classic selection »), 2011. Cette recherche d'appropriation s'applique également aux personnages de ses pièces : « Dürrenmatt lui-même disait qu'il faut d'abord 'posséder' un personnage avant de pouvoir écrire sur lui. » RÖTHINGER 2021, p. 22.

[1144] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 216.

[1145] DÜRRENMATT Friedrich (1), *Die Heimat im Plakat. Ein Buch für Schweizer Kinder*, Zurich : Diogenes Verlag, 1963.

destinée à accrocher le regard et à convaincre le spectateur du message exprimé. Dürrenmatt dit avoir dessiné ces caricatures pour occuper les murs « so kahl und leer » :

> « Na ja, lacht Dürrenmatt heute, damals waren wir mit den Kindern in einem Ferienhaus, und das war so kahl und leer, dass ich Lust bekam, es mit Plakaten zu schmücken. Da habe ich in einer Nacht diese ganzen Blätter gezeichnet und aufgehängt. Später hat sie mir der Keel abgeschwatzt. »[1146]

L'utilisation du terme « décorer » (« schmücken ») indique l'aspect d'ornementation, d'embellissement recherché, mais également le besoin de revêtir, d'habiller.

Quelques années plus tard, Dürrenmatt prête l'œuvre de Varlin *Die Heilsarmee* pour une exposition à Bâle. L'absence temporaire de cette grande peinture laisse un espace vide que Dürrenmatt comble.

> « Nachdem die Varlin-Bilder aus seinem Besitz 1967 für eine Ausstellung in Basel abgeholt worden sind, erstellt F.D. ab Oktober an der Wand in seinem Arbeitszimmer, an der die 'Heilsarmee' hing, eine grosse Collage mit Theaterplakaten, Zeichnungen und Fotografien, darunter auch die Heiratsanzeige Varlins. »[1147]

Cette fois-là aussi, l'œuvre est créé afin de ne pas avoir un mur vide. Dürrenmatt s'en explique dans le film documentaire réalisé par Charlotte Kerr. Ce mur vide semble lui peser, car il complète en disant qu'il a finalement rempli le mur en une nuit avec le collage. « Denn so ganz leer kann ich das nicht lassen. »[1148] Ici, les œuvres sont donc créées dans un but déterminé. Elles ont pour fonction notamment d'habiller l'espace. Comme nous l'avons dit plus haut, Dürrenmatt saisit la potentialité d'une surface plane pour créer, y être présent. Occuper le vide, c'est affirmer être présent et habiter l'espace.

- Rappel, conscience

Si Dürrenmatt habille de collages certains de ses murs pour remplir le vide et occuper l'espace, il lui arrive de donner une autre fonction à la présence proche de ses œuvres. Alors qu'il est jeune étudiant durant la Seconde guerre mondiale, il peint les murs de

---

[1146] R.S.T., « Dürrenmatt : Immer entsetzlich », in : *Tages-Anzeiger*, 22.09.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1147] PLANTA 2011, p. 216.
[1148] KERR 2007, disque 2, 35:30-36:30.

sa chambre, aujourd'hui dénommée « mansarde ». Les sujets variés qui y sont représentés – par exemple Ill. D 18 – sont qualifiés de « Dämonen » par l'historienne de l'art Ludmila Vachtova en 1994[1149]. Dürrenmatt formule son intention dans un extrait de son autobiographie :

> « Ich malte die Wände nach und nach aus, um mich gegen die Umwelt abzuschirmen, wie sich die Höhlenbewohner mit ihren Bildern gegen die Umwelt abgeschirmt hatten, doch war diese nicht friedlich wie die meine; schlichen damals Säbeltiger herum, trampelten Mammuts die Eiszeitflora nieder und heulten Wölfe des Nachts, umgaben mich Vorstadtvillen, und nur ein Gemüsemann in einem primitiven Holzschuppen erinnerte mich an die Vorzeit, an meine Jugend im Dorf, auch dieser Gemüsemann hatte wie jener im Dorf einen handlosen Arm. Ich setzte mich mit meiner Wandmalerei vielmehr gegen die Idylle zur Wehr, die mich umgab; […] Bemalten die Höhlenbewohner ihre Wände, um die Gefahren zu bannen, die sie umgaben, bepinselte ich die meinen [,] um sie herbeizubeschwören. Nicht dass ich den Krieg herbeisehnte, aber ich weigerte mich, ihn zu vergessen, wie es schon viele taten, obgleich der Krieg wieder näherrückte. »[1150]

Il explique ainsi la raison d'être des peintures rupestres à la préhistoire, qui serait, selon ses termes, de conjurer et mettre à distance les dangers du monde extérieur. Il y compare sa pratique – sa mansarde formant une sorte de grotte – en y opposant sa propre intention. En effet, il souhaite inviter ces figures dérangeantes chez lui, non pour les mettre à distance ou les bannir, mais au contraire pour leur faire une place. L'inconfort de la présence de ces images est alors l'objectif recherché par le jeune Dürrenmatt. Ces figures forment le moyen privilégié pour lui permettre de rester conscient et éveillé à une réalité dont il craint d'être coupé. L'exemple de la mansarde est important également par la force de son dispositif : œuvre *in situ*, couvrant toutes les parois de la pièce, elle est omniprésente à la personne qui s'y trouve. Dürrenmatt s'immerge ainsi dans son propre univers, ce dernier faisant office de miroir, de rappel constant, voire de conscience à l'artiste.

- Se libérer

Alors que la réalisation de certaines œuvres ont la fonction de se rapprocher d'une réalité difficile, comme c'est le cas pour le jeune Dürrenmatt dans sa mansarde,

---

[1149] VACHTOVA 1995, pp. 31-54.
[1150] DÜRRENMATT Friedrich, « [Friedrich Dürrenmatt über die Berner Mansarde] », in : ERISMANN Peter Edwin, WEBER Ulrich (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Mansarde. Die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse*, Zurich : Diogenes Verlag, 1995, pp. 12-13.

d'autres répondent à l'objectif inverse. Selon différents observateurs, Dürrenmatt réalise ses œuvres non pas pour se rapprocher, mais au contraire pour s'éloigner, pour se détacher. En dessinant – et en écrivant – il se libérerait de situations et d'émotions douloureuses ou pesantes.

> « Nicht aus Wohlgefallen an solchen Makabritäten sind diese 'Gesichte' festgehalten, sie drängen sich dem Dichter-Maler auf, in einem Befreiungsakt bannt er sie auf das Papier. Sie verschweigen, hiesse unredlich sein einer Welt gegenüber, in der das Unheile sich immer weiter vordrängt und den Blick auf das Heile zu versperren droht. »[1151]

Un témoignage concordant de Charlotte Kerr Dürrenmatt va dans le même sens : « Dürrenmatt bannt seine schwarzen Vögel schreibend, zeichnend. »[1152] Ici, la création artistique a pour objectif de mettre à distance. Le dessin réalise alors le bannissement des images pesantes et des peurs en lui permettant de s'en séparer. C'est probablement cette fonction qui est mise en œuvre lors du décès du peintre Varlin. Dürrenmatt évoque le dernier portrait qu'il fait de son ami, alors que Varlin, malade, est en fin de vie. Après son décès, Dürrenmatt exécute une série de dessins le représentant mort. La raison de la réalisation de cette série est exprimée par des témoins. Liechti en parle ainsi :

> « Ein paar Tage nach der Beerdigung kam er zu mir und verlangte Papier, er müsse 'Varlin loswerden'. Wie im Fieber fing er an, den toten Varlin im Sarg zu zeichnen, zuerst auf kleines Papier, dann wollte er grössere Formate. So entstanden an einem Abend etwa 20 Zeichnungen des toten Freundes. Die letzte lavierte er mit Kaffee und bezeichnete sie : 'Willy Guggenheim, genannt Varlin.' Von da an sprach Dürrenmatt nie mehr von Varlin – er war ihn tatsächlich losgeworden. »[1153]

Peter André Bloch reprend le discours de Liechti en l'interprétant comme un processus lui permettant de se séparer de la perte et de la douleur :

> « […] darunter befanden sich auch die Porträts des verstorbenen Künstlerfreundes Varlin, welche Dürrenmatt nach der Beerdigung in Bondo – wie Liechti erzählte – bei ihm im Du Rocher in einer Art Schockzustand in einem Zug niederzeichnete, eine nach der andern ; und als die Tusche aufgebraucht war, machte er weiter mit Kaffee, um sich zu beruhigen. Dazu

---

[1151] LANDAU Edwin Maria, « Dürrenmatt : Ein dramaturgischer Zeichner. Schreiben und zeichnen aus gleichem Grund: 'Weil ich denke' », in : *General-Anzeiger, Bonn*, 19.10.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1152] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 177.
[1153] LIECHTI 1996, p. 20.

leise flüsternd : 'Weißt du, ich muss den Varlin und meinen Schmerz über seinen Verlust loswerden ; mag jetzt nicht reden', worauf ihn Liechti allein liess. »[1154]

La répétition du portrait du mort semble participer au processus de deuil, lui permettant d'admettre la perte de son ami : « Dann war ich ihn los. »[1155]

Le processus de répétition du portrait du mort est décrit comme une progression dans l'abstraction caricaturale : le visage de Varlin se réduit aux traits les plus simples et synthétiques, soulignant la maigreur du corps malade et les résumant aux orbites vides faisant apparaître l'ossature du crâne (Ill. D 108 et Ill. D 109). En caricaturant ainsi le visage, il le transforme, lui permettant de le mettre à distance. Cette métamorphose de l'image de son ami le libère. Le dessin participe ici à un processus de deuil, qu'on formule précisément en allemand par « Trauerarbeit » selon la théorie de Freud.

Si la fonction de certaines œuvres est d'être présente à la mémoire en restant proches physiquement et visuellement de Dürrenmatt, d'autres ont pour objectif de lui permettre de s'éloigner, de se libérer par leur processus de réalisation.

- Passion

Trois ans après le décès de Dürrenmatt, sa seconde épouse lui consacre un documentaire. Intitulé « Zwischen Passion und Profession », il oppose le métier à la passion de Dürrenmatt, ce qui correspond à une opposition entre la pratique de l'écriture à celle du dessin et de la peinture[1156]. « Wenn Fritz malt, ist er wie im Rausch. Es ist anders als beim Schreiben. Schreiben ist die Profession, Malen ist die Leidenschaft. »[1157] Dürrenmatt l'exprime à de nombreuses reprises : il dessine et peint parce que cela répond à une passion.

Cette passion agit, selon ses termes : « Ich bin ein Maler wie ein Quartal[s]säufer, das heisst, ich male nur, wenn ich wirklich den Drang dazu habe. »[1158] La passion engendre la dépendance. Il en parle d'ailleurs comme d'un plaisir coupable dans son

[1154] BLOCH 2017, p. 213.
[1155] Dürrenmatt cité dans : LAHANN Birgit, « 'Ich bin nur ein Quartalsmaler'. Mit 57 Jahren veröffentlicht Friedrich Dürrenmatt zum erstenmal seine Bilder: Himmelfahrten und Porträts. Mit fünft malte er Sintfluten, Schlachten und Höllenvisionen. Sein Lehrer sagte zu den Eltern : 'Der wird Oberst' », in : *Welt am Sonntag*, 17.09.1978, pp. 33-34 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[1156] Voir KERR DÜRRENMATT 1993.
[1157] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 69.
[1158] DÜRRENMATT/BLOCH 1996, p. 309.

discours en 1985, à l'occasion du vernissage de son exposition monographique au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Coupable, car il s'agit selon lui de céder à quelque chose qui lui fait plaisir.

> « À Berlin j'ai une fois connu un vieux boxeur, un ancien champion d'Europe de poids-lourds. Il avait bien l'air de cela et il tenait un bistrot. Quand les hôtes ont trop bu, il tenait avec sa main gauche sa main droite et disait : reste tranquille, reste tranquille. Je pense que c'était mieux de suivre son exemple [de] poser ma main gauche sur ma main droite et me dire : pas peindre, pas dessiner. Le vieux boxeur était plus sage que moi, Mesdames et Messieurs. »[1159]

Si ces citations datent des dernières décennies de sa vie, une tendance similaire est déjà exprimée bien plus tôt, comme on le lit dans son agenda en 1951. En effet, le 18 juillet, il écrit pour lui-même :

> « Gestern fast den ganzen Tag an der Illustration für / die 'Woche' gezeichnet. Und auch heute. Nervös, nervös ! / Mein Gott, zurück zum Schreiben ! Wann gebe ich die Zeichnerei / endlich auf ! Ich muss, ich muss arbeiten ! »[1160]

Un aveu de cette sorte suivi de cette injonction – avec ponctuation – est rare dans ses agendas. Cela le rend d'autant plus important. Cet abandon à la pratique des arts visuels accompagné de culpabilité est donc une tendance qui accompagne Dürrenmatt sa vie durant.

- Moyen relationnel

Dürrenmatt dit peindre « pour lui » et les exemples précédents confirment cette intention et cette fonction. Serait-il l'unique destinataire de son œuvre peint ? La fonction de ce dernier est-elle exclusivement tournée vers lui-même ?

Nous pensons qu'il faut nuancer cela. Nombreuses sont les œuvres de Dürrenmatt dédicacées à ses épouses. Dans un des coins de l'œuvre apparaissent les mots « an Lotti » (par exemple Ill. D 35, Ill. D 67 et Ill. D 105) et « an Charlotte » (par exemple Ill. D 98 et Ill. D 111). Certaines œuvres mentionnent d'autres destinataires, par exemple Hans Liechti (Ill. D 63) ou encore Ludy Kessler (Ill. D 94) et ils ne sont pas les seuls.

[1159] [Discours de Dürrenmatt préparé pour le vernissage de son exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1985, version française rédigée à la machine]. ALS, Dossier SLA-FD-C-II 22 Teil 2 « Ausstellung 7.9.85 – 19.1.86 Musée des Beaux-Arts Neuchâtel ». Citation reproduite avec l'aimable autorisation de © Diogenes Verlag AG Zürich.

[1160] 18.07.1951. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1951. Citation reproduite avec l'aimable autorisation de © Diogenes Verlag AG Zürich.

La création reste son activité, mais le résultat est ensuite offert à l'autre, un geste dont l'interprétation peut être multiple. Nous retiendrons ici une hypothèse, celle d'utiliser l'objet pour entrer en contact avec l'autre. Nous supposons que c'est une des raisons de la création des deux cycles de dessins pour ses enfants. Dans ces cas-là, une histoire naît du dialogue entre ses enfants et lui ; la rencontre mène à l'illustration[1161].

Ce souhait d'entrer en contact avec l'autre prend la forme de la séduction, comme en témoigne sa seconde femme. En effet, Dürrenmatt semble la séduire notamment au moyen de nombreux dessins lors de leur voyage en Grèce, mais surtout dans la série de *Das Nashorn schreibt der Tigerin*, deux alter ego de leur propre couple. À son réveil le matin, sa femme dit découvrir des dessins de cette série que Dürrenmatt a réalisés durant la nuit (par exemple Ill. D 120 et Ill. D 121) [1162]. De cette manière, il entre en contact avec elle par dessin interposé.

Cette idée que les arts visuels permettent de réunir, de partager et de sortir de l'isolement est présente notamment dans le texte sur Hans Falk dont nous avons parlé. Il en parlait comme d'un minotaure qui, pour sortir du labyrinthe, a besoin de la rencontre de l'autre.

Outre l'hypothèse de séduction proposée ici, c'est le besoin de communiquer que nous retenons dans la pratique du dessin en société. C'est une manière d'être centré sur soi, tout en étant en contact indirect avec les personnes autour. Le lien entre Dürrenmatt et son entourage se fait par le dessin réalisé, objet qui peut par la suite avoir été donné à la personne portraiturée. Citons en exemple les dessins offerts à Dagmar Hirtz. Réalisés lors du tournage du film *Der Richter und sein Henker*, ces derniers forment des doubles portraits caricaturaux de Dürrenmatt et de Hirtz (Ill. D 118 et Ill. D 119). La production de caricatures en société n'est pas anodine, elle permet aussi d'entrer en contact avec les personnes qui entourent l'artiste. « Dessiner en société, et notamment caricaturer les personnes présentes, était peut-être un moyen d'amuser et le rire des gens stimulait l'artiste. »[1163]

[1161] Voir les commentaires de sa fille cadette Ruth Dürrenmatt, expliquant la conception de ces histoires dans : DÜRRENMATT 2013.
[1162] KERR Charlotte (éd.), *Das Nashorn schreibt der Tigerin. Bild-Geschichten von Friedrich Dürrenmatt*, Saint-Gall : Erker Verlag, 2001.
[1163] BONNEFOIT 2020, pp. 57-58.

Outre le désir d'entrer en relation, c'est aussi celui de se faire comprendre de l'autre qui est une raison de dessiner. Cela semble être l'objectif de la série des dessins réalisés lors de la rédaction de la pièce *Achterloo*. Durant le travail d'écriture, Charlotte Kerr Dürrenmatt dialogue avec son époux, demandant à ce dernier de lui expliquer les éléments qu'elle ne comprend pas. Durant plusieurs mois, le contenu du dialogue est préservé, notamment à la demande de Dürrenmatt, et publié en complément à l'édition des différentes versions de la pièce *Achterloo*. Dans ce cadre, Charlotte Kerr Dürrenmatt évoque les dessins comme des supports de communication créés par Dürrenmatt afin qu'elle puisse mieux comprendre ce qu'il souhaite transmettre. Elle en parle en ces termes :

> « Weisse Blätter, bedeckt mit Kohlenstrichen [sic] : lange dünne, mit hageren zarten Gesichtern, glühenden Augen, staunenden Augen, traurigen Augen, Rundköpfe von eher stämmiger Statur, doch nicht ohne Anmut der Haltung, Siegerpose, unter der der Boden wankt, auch sie ‚dunkel' grundiert'. Eine Versammlung von Don Quijotes und Sancho Pansas, von liebenswerten Narren der Geschichte. »[1164]

Un autre exemple est rapporté par Pierre A. Lachat qui se remémore un épisode lors de vacances dans le sud de la France qui va dans ce sens. La famille Dürrenmatt est accompagnée notamment par l'artiste Pierre Siebold. Un jour, ce dernier et Dürrenmatt sont partis ensemble au village et racontent l'interaction qu'ils ont eue avec une postière :

> « Arrivés à l'épisode du téléphone, ils [Dürrenmatt et Siebold] se disputent. La pierre d'achoppement, c'est la postière. Chacun campe sur ses positions, chacun se met à dessiner pour mieux convaincre. Siebold, esthète, acteur pour l'occasion, placé face à la postière, rempli de gratitude pour sa serviabilité efficace, l'a trouvée belle, douce, aimable. Dürrenmatt, critique, aussi enclin à décortiquer l'espèce humaine qu'à occuper le devant de la scène … mais réduit en l'occurrence au rôle de spectateur muet, désœuvré, impatient … placé de biais par rapport à la postière, l'a trouvée laide et acariâtre ! C'est à croire qu'ils ne parlent pas de la même femme, ni du même jour à la même heure. Rageur devant le succès de son rival, dans cette joute qu'il estime inégale, Dürrenmatt pose le stylo après trois esquisses qu'il froisse et réduit en boulettes. »[1165]

Le dessin, réalisé à nouveau en présence de son public, cherche ici à répondre à un besoin de se faire comprendre. Afin d'exposer sa vision de la situation que son public

[1164] DÜRRENMATT/KERR 1998, p. 149.
[1165] LACHAT 2000, p. 14.

n’a pas vécue, il se met à dessiner. Parler par le dessin lui permet de parler tout court, de communiquer. Il lui permet également de se faire voir. En se mettant à dessiner en public, et face à un autre artiste, il se met en scène, adoptant une posture de dessinateur. Certes, l’enjeu ici est de raconter et d’expliquer, mais c’est également d’être vu.

Les œuvres évoquées ici montrent l’œuvre peint comme un outil relationnel. Par ses images, il cherche à entrer en contact avec ses proches, à communiquer. Cela lui permet de clarifier son propos, de se faire comprendre. Dessiner en société lui permet également de se faire voir et de s’affirmer dessinateur.

- Transaction

Habituellement, un artiste monnaye son travail afin de subvenir à ses besoins. Les œuvres – ou du moins une partie d’entre elles – sont donc destinées à la vente. Qu’en est-il pour Dürrenmatt ?

Nous l’avons vu, Dürrenmatt définit l’écriture comme son métier, pour lequel il retire un bénéfice financier qui lui permet de vivre, une activité à laquelle il oppose celle du dessin et de la peinture. Ses œuvres ne seraient donc pas réalisées à des fins commerciales, ni mises en vente. Est-ce toujours le cas ?

Une anecdote de 1961 rapportée par Pierre A. Lachat indique comme « caractéristique » le refus de vendre de Dürrenmatt. Alors en vacances dans le Sud de la France en 1961 lors desquelles Dürrenmatt réalise des dessins, une visite l’amène à se positionner face à une proposition d’achat :

> « Un vieil ami de la famille, industriel russe de passage, retenu à dîner, s’extasie devant cette petite encre de Chine qui, fixée par des bouts de scotch, orne le manteau de la cheminée. Il veut l’acquérir sans attendre pour une somme importante, mais Dürrenmatt refuse. […] Alors, à brûle-pourpoint, Lotti lui lance : [Lotti Geissler Dürrenmatt] Pourquoi n’as-tu pas voulu vendre ce dessin ? [Dürrenmatt] Simplement comme ça. [Lotti Geissler Dürrenmatt] Et s’il plaît à

> Pierre et qu'il te le demande, tu le lui donnes ? [Dürrenmatt] Tout de suite ! fut la réponse… et la réalité. »[1166]

Ce témoignage montre que Dürrenmatt fait don de ses œuvres en excluant la vente, même pour une somme importante. Il utilise donc son œuvre peint pour en faire des cadeaux. Une des personnes ayant reçu le plus d'œuvres est Hans Liechti. Cela commence dès leurs retrouvailles en 1974, comme en témoigne l'hôtelier-collectionneur :

> « Ich muss beifügen, dass mein Restaurant damals voller Bilder war, ich war ja Galerist und ein bisschen auch Kunsthändler. Dürrenmatt bemerkte dies, stand auf, ging hinaus, kam nach etwa einer halben Stunde zurück mit dem Bild : *Nationalstrassenbau* (Route nationale, 1974), sagte : ‚*Schau, ich schenke es dir.*)' »[1167]

Liechti mentionne les dons comme étant réguliers : « Er zeichnete oft auch bei mir ; ab und zu schenkte er mir ein Bild. »[1168] Cette notion de don est relayée également par la presse en 1976, mais avec une nuance. Dans cet cas-là, il s'agit d'un don intéressé : « Er schenkte seine Zeichnungen einem Freund in Zürich, 'damit ich überhaupt loskam vom Zeichnen.' »[1169] ou « Im Laufe der Zeit indessen malte er immer wieder und verschenkte seine Bilder weiterhin an Freunde, 'damit sie mich nicht störten, ich wollte sie weghaben'. »[1170] Dürrenmatt semble dire ici que faire don de ses œuvres est aussi une tentative de se détacher de la pratique du dessin. Remarquons ici qu'il pourrait les détruire, mais il préfère les confier à d'autres, en l'occurrence ici à un ami zurichois, des personnes de confiance.

Viennent ensuite des exemples de cadeaux réalisés en guise de remerciements. On en trouve un exemple publié dans la chronique de l'histoire de Diogenes[1171]. Il se représente en mangeant et ajoute une légende qui le qualifie de « der vergnügte Esser ». Ce dessin est dédicacé à Viola Sbarbati, qui aide Anna Keel dans la

---

[1166] LACHAT 2000, p. 19.
[1167] BLOCH 2017, p. 339.
[1168] LIECHTI 1996, p. 16.
[1169] CHUDACOFF Helga, « Der letzte Akt beim Schreiben hat begonnen. Doppelbegabung als Schriftsteller und Zeichner : ein WELT-Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt », in : *Die Welt*, 1.12.1976, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1170] CHUDACOFF Helga, « Der letzte Akt beim Schreiben hat begonnen. Doppelbegabung als Schriftsteller und Zeichner : ein WELT-Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt », in : *Die Welt*, 1.12.1976, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1171] KAMPA 2003, p. 645.

préparation de repas dans la maison d'édition. Ici, le dessin est une forme de remerciement. Il arrive même à Dürrenmatt de réaliser l'un ou l'autre dessin à la demande d'un tiers. Cela semble être le cas de celui dédicacé à Marcel Reich-Ranicki en 1980, que Dürrenmatt aurait réalisé à la demande expresse du célèbre critique littéraire par l'intermédiaire de Daniel Keel :

> « Nachdem Marcel Reich-Ranicki Daniel Keel 1980 um eine Zeichnung von Friedrich Dürrenmatt gebeten hatte, zeichnete der Autor ein Portrait des Literaturkritikers und schenkte sie ihm. »[1172]

Ce genre de témoignage est cependant rare.

Plusieurs œuvres semblent prendre la forme d'un moyen de transaction, d'un troc. On en trouve une trace dans son agenda en 1976 :

> « Silvesternacht mit / Rübner, Ruth. Peter / Lotti. feiern im Rocher. Später / Liechti bei uns. Verkauf ihm fürs Essen die grosse Gouache Nachmitta[g] Rübners. Gebe ihm Tod des Mino- / taurus, ihr die drei Lords. »[1173]

Dans cette citation, Dürrenmatt dit échanger un repas de Liechti contre une gouache, mais offrir un dessin (*Tod des Minotaurus*) à Monsieur Rübner, et un autre à l'épouse de ce dernier (*Die drei Lords*). La distinction entre les deux modes de transmission d'œuvres est étonnante. Le transfert d'œuvres à Liechti est souvent mentionné comme étant des payements. Hans Liechti le souligne : « Auf der Rückseite vieler Bilder steht : '*Für Hans, für ein Nachtessen'* »[1174]. Dürrenmatt le mentionne également : « Ich gebe höchstens dem Liechti, dem Wirt im Restaurant du Rocher, manchmal eine Zeichnung, die er dann aufhängt. Ich brauche dann nichts zu bezahlen für das Essen. »[1175] Nous nous demandons néanmoins si l'utilisation de l'œuvre comme moyen de transaction est réelle ou simplement symbolique et humoristique, prenant la forme d'un sujet de plaisanterie entre les deux amis.

[1172] KAMPA 2003, p. 482.
[1173] 1.01.1976. ALS, SLA-FD-C-I-1976/2 Agenden. Citation reproduite avec l'aimable autorisation de © Diogenes Verlag AG Zürich.
[1174] Cité dans : BLOCH 2017, p. 342.
[1175] s. n., « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Gazette. Die Zeitung für die Frau*, 1975 [?], pp. 76-77 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

Si le don est avéré, qu'en est-il du refus de la vente ? Nous en trouvons effectivement de nombreuses traces dans la presse et la littérature secondaire. Peter André Bloch l'écrit en 1980 :

> « An den Wänden [du restaurant de Hans Liechti] hängen Gemälde und Zeichnungen Dürrenmatts, Leihgaben, wie Dürrenmatt sagt, da er selber keine Bilder verkaufe, sich auch nicht als eigentlicher Maler verstehe. »[1176]

Cette intention est littéralement relayée dans la presse à l'occasion de la première exposition monographique de Dürrenmatt en 1976. Dans l'invitation à la presse, l'organisateur de l'événement Hans Liechti précise d'emblée que : « Cette exposition est hors-commerce : toutes les œuvres étant de la Collection privée F.D. »[1177] Il semble que cette précision appelle une justification, car une raison est évoquée : « Dürrenmatt will kein Kapital aus seinen Bildern schlagen. Sie sind unverkäuflich. »[1178] Cette position est la même en 1981 lorsque Dürrenmatt expose à la Galerie Loeb. Il est précisé qu'aucune des trente-cinq œuvres[1179] présentées n'est à vendre. « Die drei Dutzend ausgestellten Bilder sind alle unverkäuflich. Erwerben kann man fünf in Lumografie [sic] gedruckte Reproduktionen, […]. »[1180] L'information se répète en 1985 lors de la grande exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel : « Dürrenmatt möchte kein Kapital aus seinen Bildern schlagen, '… ich habe es nicht nötig…' ; deshalb sind sie unverkäuflich. »[1181] Ici à nouveau, la position est justifiée par l'absence de nécessité pécuniaire.

Cette décision relayée à de nombreuses reprises dans la presse est révélatrice de sa posture face au marché de l'art. Dans les archives et la presse, nous avons cependant aussi trouvé des traces de mise en vente. Lors des trois occasions recensées, toutes sont en lien avec des galeries. C'est le cas à la Galerie Daniel Keel en 1961, dans une

---

[1176] BLOCH 2017, p. 181.
[1177] Invitation avec l'en-tête de l'Hôtel du Rocher. SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt, dossier Dürrenmatt « Presse 1975-1991 ».
[1178] MEUCELIN Marianne, « Friedrich Dürrenmatt als malender Dramatiker », in : *Vaterland Luzern*, 15.11.1976, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1179] « Trente-cinq œuvres sont ainsi à découvrir à la galerie Loeb jusqu'au 16 octobre. » dans : I. V. B., « Les œuvres de Friedrich Dürrenmatt », in : *Tribune jurassienne Bienne*, 10.09.1981, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-03).
[1180] M. Z., « Der Dichter als Zeichner. Friedrich Dürrenmatt in der Galerie Loeb, Münstergasse 45 », in : *Der Bund*, 11.09.1981, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d -03).
[1181] MEUCELIN Marianne, « Ausstellung im Neuenburger Museum für Kunst und Geschichte. Dürrenmatt als dramaturgischer Zeichner », in : *Freiburger Nachrichten*, 14.09.1985, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04).

exposition collective : « Hinzuzufügen wäre noch, dass die Aquarelle und Zeichnungen verkäuflich sind [...]. »[1182] C'est à nouveau le cas dans la même galerie en 1978. Une liste conservée aux archives de l'Institut suisse pour l'étude de l'art indique que, sur les soixante-cinq œuvres exposées, environ un tiers est à vendre[1183]. Des documents conservés aux ALS vont dans le même sens[1184] et Dürrenmatt le communique lui-même en amont de l'exposition :

> « Dazu gibt's Ende September eine Ausstellung [Galerie Daniel Keel] und erstmals auch Dürrenmatt-Originale zu kaufen. 'Welche, das hat meine Frau zu bestimmen.' Bislang hat der Autor nur ab und zu mal eine Arbeit an Freunde verschenkt. »[1185]

Cette citation, de même que la suivante, semblent néanmoins indiquer que la proportion d'œuvres mises en vente est inhabituellement faible. « Während nur wenige Bilder verkäuflich waren, sind sieben Blätter als signierte Lumographien angeboten worden. »[1186] D'un point de vue commercial, leur rareté augmente probablement l'attractivité des œuvres. Cependant cette particularité appelle la mise dans le commerce de reproductions de qualité de certaines des œuvres sous forme de « Lumographie ». Nous en déduisons que la commercialisation de ses œuvres reste une exception dans les cas particuliers lors desquels la galerie doit rentrer dans ses frais. Dans ces contextes-là, Dürrenmatt consent à vendre certaines œuvres. Il ne les commercialise cependant pas pour lui et elles ne sont pas créées pour être écoulées auprès d'un large public.

[1182] KEMMLER R., « Dichterzeichnungen von Ringelnatz bis Dürrenmatt. Zur Ausstellung in der Galerie Daniel Keel », in : *Zürcher Woche*, 29.09.1961, [page inconnue]. (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

[1183] Sur les soixante-cinq objets mentionnés, vingt-sept sont à vendre. Parmi ceux-ci, sept sont des lumographies, à savoir des reproductions d'œuvres de Dürrenmatt qu'il signe. Les originaux mis en vente sont au nombre de vingt : dix-huit lavis à l'encre, une gouache et une huile/craie. Liste conservée au SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt, dossier Dürrenmatt « Presse 1975-1991 ».

[1184] Voir par exemple : lettre de Susanne Dorn (Diogenes Verlag) à Dürrenmatt, le 01.12.1978 ; lettre de Jutta Motz (Galerie Daniel Keel) à Dürrenmatt, s.d., avec une annexe de la Galerie Daniel Keel signée Margrit Meyer, le 30.11.1978. ALS, Dossier SLA-FD-C-II 20 Teil 1-2 « 1978 (Sept.) z. AUSSTELLUNG und z. BILDBAND Galerie Daniel Keel Diogenes Verlag ».

[1185] NEMECZEK Alfred, « Katastrophen vom Nachtmaler. Der Schweizer Dramatiker Friedrich Dürrenmatt enthüllt zum erstenmal seine Doppelbegabung: Er veröffentlicht satirische Ölbilder und Zeichnungen », in : *Stern*, 21.09.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

[1186] GASSER Manuel, « The dramaturgical draughtsman and painter. Der dramaturgische Zeichner und Maler. Le peintre et dessinateur dramaturgique », in : *Graphis, international journal of graphic art and applied art*, vol. 34, 1978, pp. 306-313, 373-374 (source : Bibliothèque nationale suisse).

Comme nous l'avons vu, l'œuvre peint prend la forme de cadeau ou d'échange. Il est donc bien utilisé comme moyen de transaction, même s'il n'est pas forcément créé à cette fin-là, la transaction étant plutôt une conséquence et non une raison de création.

- Engagement

« Der Maler setzte der Welt sein Werk entgegen. Jedes Bild ist ein Aufstand. »[1187] Cette citation semble indiquer que Dürrenmatt comprend l'œuvre du peintre comme un moyen de révolte. Occasionnellement, il a effectivement mis le sien au profit de causes politiques. En 1982 par exemple, il publie une de ses lithographies (Ill. D 137) dans une revue politiquement engagée. Comme le dit un article de presse :

> « Zum zweitenmal bietet die von Heinrich Böll, Günter Grass, Carola Stern und anderen herausgegebene politisch-literarische Zeitschrift L'80 ('Demokratie und Sozialismus') 'Text-graphiken' an, Blätter, auf denen Autoren zeigen, wie sie 'bildhaft mit ihren Texten umgehen' (Prospekt). Nach Böll, Grass und Sarah Kirsch haben nun Friedrich Dürrenmatt, Helmut Heissenbüttel und Peter Rühmkorf zu dieser zweiten Lieferung je ein Blatt beigetragen [...]. »[1188]

Si cette œuvre ne semble pas être expressément liée à une action politique ou à un engagement spécifique, il est intéressant de souligner la revue comme étant politisée selon les termes cités ci-dessus « Demokratie und Sozialismus ».

Dürrenmatt soutient la création d'un service civil alors que son fils fait de la prison pour avoir refusé de servir dans l'armée[1189]. Il s'exprime donc sur l'armée et finalement sur le danger que représente la bombe atomique.

> « Den Atomkrieg kann man sich im Grunde sowenig vorstellen wie den Tod. Jeder Mensch muss sterben, aber das verdrängt er. So wird auch der Atomkrieg verdrängt. Wir haben heute ein so ungeheuer grosses nukleares Potential. Hiroshima und Nagasaki – das waren ja kleine Bömbeli. Losed emal [sic], da würde einfach alles verpappen, es würde wahrscheinlich ein paar hunderttausend Jahre gehen, bis die Erde wieder Leben hervorbrächte. Das Wort 'Krieg'

[1187] Dürrenmatt cité dans : G. B. R., « 'Ich bin ein Sonntagsexpressionist' – Friedrich Dürrenmatt im Gespräch über seine im Neuenburger Kunstmuseum ausgestellten Bilder », in : *Der Bund*, 7.09.1985, p. 33 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04).
[1188] D. S., « Textgraphik : Die Handschrift der Schriftsteller », in : *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 12.09.1982, p. 17. Source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02.
[1189] WEBER 2020, p. 348.

> genügt da nicht mehr – das Wort heisst ‘Genozid’. Die Idee, man könne sich davor schützen, ist utopisch. Aber das wagt niemand zu sagen. »[1190]

Il complète ainsi :

> « Weil man meint, die Schweiz gehe ohne Armee unter. […] Wir haben ja eine der lustigsten Armeen der Welt – wie sie sich nie bewähren musste. Eine Armee, die nie im Krieg war, wird natürlich viel martialischer. Da braucht man dann eben die besten und teuersten Waffen. Wo aber soll unsere Flugwaffe noch üben? Die sind ja gäng ausserhalb der Grenzen. Wenn die einen Schuss abgeben, müssen sie aufpassen, dass der nicht im Ausland einschlägt. Ich bin dafür, dass wir uns ein Übungsgelände in Grönland suchen. »[1191]

Résolument individuel, Dürrenmatt n’appartient pas à un parti politique. Dès lors, son engagement semble se traduire de manière ponctuelle, au service de causes choisies.

> « Politiquement, Dürrenmatt ne se voit ni à droite ni à gauche, mais entre deux chaises, ‘la seule position qui convienne à un écrivain’. Ses réflexions s’inscrivent dans les tensions entre capitalisme et communisme. À ses yeux, entre la liberté absolue qui génère la loi de la jungle (capitalisme) et la justice absolue qui sacrifie l’individu (communisme), la politique doit chercher un moyen terme. Toutefois, cet équilibre sera toujours instable, il faudra toujours le réviser […] Dürrenmatt est pacifiste et antinucléaire. »[1192]

L’abondante correspondance de tiers conservée aux ALS témoigne de la grande sollicitation dont une personnalité en vue comme Dürrenmatt peut faire l’objet.

S’il s’agit essentiellement de prises de position orales ou écrites, Dürrenmatt met également son œuvre peint au service de cette forme d’engagement. La publication de nombreuses caricatures dans le *Sonntags Journal* édité par Dürrenmatt, Jean Rudolf von Salis, Markus Kutter et Rolf R. Bigler en témoigne également[1193].

En 1978, Dürrenmatt a effectivement pris part à une exposition collective de soutien à une initiative populaire[1194]. Selon Rudolf Jäggli, le directeur de l’Aktionsgalerie, « Friedrich Dürrenmatt war im Patronatskomitee, das fünfzehn Personen umfasste,

---

[1190] Dürrenmatt cité dans : ANDEREGG Roger, « Der Prediger von Neuchâtel », in : *Schweizer Illustrierte*, 24.12.1985, p. 118 (source : boîte d’archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel).
[1191] Dürrenmatt cité dans : ANDEREGG Roger, « Der Prediger von Neuchâtel », in : *Schweizer Illustrierte*, 24.12.1985, p. 118 (source : boîte d’archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel).
[1192] WALLISER-KLUNGE 2021, p. 44.
[1193] BONNEFOIT 2020, pp. 54-55 et BONNEFOIT 2021 (1), pp. 133-135.
[1194] Voir annexe 5.

und hat als teilnehmender Künstler ein Plakat gestiftet mit dem Titel 'GÖSGEN – JA !' im Werte von Fr. 3'000.- »[1195] C'est sur le conseil de Peter Noll que Dürrenmatt est sollicité pour soutenir une campagne de recherche financière au profit de l'initiative populaire fédérale « Sauvegarde des droits populaires et de la sécurité lors de la construction et de l'exploitation d'installations atomiques » :

> « Atomkraftwerkbefürworter werfen laut neuesten Insiderinformation 28 Millionen in ihre Kampagne, an höchster Stelle spricht man sogar von 100 Millionen für den Fall, dass die 28 nicht langen. Wir hingegen sind auf der Suche nach 500 x 1000.- Franken = Fr. 500'000, ohne die wir unsere Werbekampagne nicht durchführen können. Sie sehen, es ist ein Kampf des David gegen den Riesen Goliath – doch wir haben nicht die Absicht locker zu lassen. »[1196]

Afin de réunir des moyens financiers, les membres du comité de l'initiative projettent la réalisation d'une exposition itinérante d'œuvres d'artistes suisses.

> « Um unsere Finanzen aufzuforsten, haben wir unter anderem auch an eine Wanderausstellung von Schweizer Künstlern gedacht und zwar unter dem Motto : 'Schweizer Künstler für unsere Zukunft'. Wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie uns ein grösseres und eventuell einige kleinere Werke zur Verfügung stellen könnten. »[1197]

Après quelques échanges, Dürrenmatt répond positivement à la sollicitation en proposant une lithographie et une participation écrite. Il montre aussi son intérêt par sa demande de documentation sur le sujet :

> « Wir danken Ihnen recht herzlich für Ihre Bereitschaft, uns für die geplante Ausstellung eine Lithographie zur Verfügung zu stellen. Wie gewünscht, legen wir Ihnen hier ein paar Unterlagen betr. Gösgener Kühlturm bei. Betreffend den Druck des Lithos wären wir gerne bereit, diesen hier machen zu lassen, um Sie von der Mehrarbeit zu entlasten. Wir freuen uns, dass Sie uns auch schriftstellerisch unterstützen wollen. »[1198]

Il est intéressant de remarquer que si Dürrenmatt se refuse à vendre ses œuvres pour son propre profit, il autorise cette vente lorsqu'elle sert d'autres intervenants (galeries) ou ici une action politique. Son engagement se concrétise aussi par sa participation au patronage de l'exposition[1199], manifestation intitulée « Schweizer Künstler für eine

---

[1195] E-mail de Rudolf Jäggli à Myriam Minder, 2.01.2018 (document non publié).
[1196] Lettre de Susi Zwicky à Dürrenmatt, le le 5.04.1978. ALS, SLA-FD-B-2-1977 bis B-2-1979.
[1197] Lettre de Susi Zwicky à Dürrenmatt, 5.04.1978. ALS, SLA-FD-B-2-1977 bis B-2-1979.
[1198] Lettre de S.[usi] Zwicky à Dürrenmatt, le 15.06.1978. ALS, SLA-FD-B-2-1977 bis B-2-1979.
[1199] Selon la liste conservée dans le dossier de l'exposition « Ausstellung Schweizer Künstler für eine sichere Zukunft. Eine Aktion zugunsten der Eidg. Atomschutz-Initiative ». ALS, SLA-FD-B-2-Allg-1978 (S-U).

sichere Zukunft. Eine Aktion zu Gunsten der Eidgenössischen Atomschutz-Initiative ». Itinérante[1200], cette exposition est vernie à Berne à l'Aktionsgalerie le 17 novembre 1978, comme en témoigne le flyer reproduisant une œuvre de Hugo Schuhmacher, un des quarante-deux artistes participants (Ill. A 69)[1201]. Dürrenmatt a probablement assisté au vernissage en compagnie de Daniel Keel, comme l'indique la date concordante dans son agenda[1202]. Cette exposition est soutenue par de nombreux artistes, mais également des personnalités du mondes des arts visuels comme le directeur du Kunsthaus Felix Baumann et le critique d'art Fritz Billeter[1203].

Dürrenmatt ne réalise finalement pas une gravure, mais une œuvre unique peinte en couleur[1204]. « Wir möchten Ihnen herzlich für das uns zugedachte Plakat 'Gösgen-JA' danken, das wir diese Woche beim Diogenes Verlag abgeholt haben. »[1205] Cette œuvre (Ill. D 138) montre en son centre une tour de refroidissement au manteau fissuré sur toute sa longueur, une foule de squelettes aux pieds de cette dernière et l'inscription au-dessus en lettre majuscules « GÖSGEN : JA ». L'inventaire du CDN indique des dates de conception entre 1974 et 1977, dates qui correspondent approximativement à la construction de la centrale de Gösgen (dès 1973) et jusqu'à sa mise en service en 1979[1206]. Cela correspond également aux mobilisations

---

[1200] Après Berne, l'exposition est présentée à Bâle, Schaffhouse et termine son trajet à Zurich. Voir la liste des expositions de Dürrenmatt en annexe 5.

[1201] Flyer transmis par Rudolf Jäggli à Myriam Minder le 17.01.2018.

[1202] « Vernissage / Kehl [illisible] », 17.11.1978. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1978.

[1203] Ils donnent une conférence dans le cadre des manifestations qui accompagnent l'exposition lors de sa présentation au COCO à Zurich. VERANSTALTUNGSREIHE IM RAHMEN DER AUSSTELLUNG 'SCHWEIZER KUENSTLER FUER EINE SICHERE ZUKUNFT', ALS, SLA-FD-C-2-41, « 1978 (Okt. 78-Feb. 79) ATOMSCHUTZ-INITIATIVE SCHWEIZER KÜNSTLER. Ausstellung ».

[1204] Le prospectus de mise en vente des 14 œuvres tirées en plusieurs exemplaires (lithographies, linogravures, sérigraphies, etc.) ne contient pas l'œuvre de Dürrenmatt. Prospectus « Schweizer Künstler für eine sichere Zukunft », ALS, SLA-FD-C-2-41, « 1978 (Okt. 78-Feb. 79) ATOMSCHUTZ-INITIATIVE SCHWEIZER KÜNSTLER. Ausstellung ».

[1205] Lettre de Roland Meyer (comité d'organisation « Schweizer Künstler für eine sichere Zukunft ») à Dürrenmatt, le 29.09.1978. ALS, SLA-FD-B-2-Allg-1978 (S-U).

[1206] Un commentaire du CDN renvoie à un travail de licence de Patrick Kupper, et à l'information selon laquelle Dürrenmatt aurait signé une lettre ouverte au Conseil fédéral en 1974 en faveur de précaution concernant l'énergie atomique : « Einen anderen Weg hatte im Sommer 1974 eine von Politikern, Wissenschaftlern, Vertretern von Umweltschutzorganisationen und den Schriftstellern Dürrenmatt, Frisch und Muschg unterzeichnete Eingabe an den Bundesrat vorgeschlagen : Die Unterzeichneten wollten mit der Einsetzung einer gleichberechtigten, ökologisch orientierten Alternativkommission ein Gegengewicht schaffen. ». Dans : KUPPER Patrick, *Abschied von Wachstum und Fortschritt. Die Umweltbewegung und die zivile Nutzung der Atomenergie in der Schweiz (1960-1975)*, mémoire de licence sous la direction de Hansjörg Siegenthaler, École polytechnique fédérale de Zurich, 1997 (document non publié), disponible à l'adresse URL : https://www.tg.ethz.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/PDF_Files/Preprint2_Kupper_Wachstum.pdf, consulté en ligne le 6.04.2022, p. 101.

politiques contre l'énergie atomique qui débutent dès les années 1970[1207]. Au vu de la participation de Dürrenmatt à cette exposition, et de la représentation unique de ce sujet dans l'œuvre peint, on peut estimer que cette affiche est réalisée spécifiquement pour cette exposition.

En 1989, Dürrenmatt est contacté par Alexander Euler, conseiller national et président de l'association de soutien à l'initiative populaire fédérale « Halte à la construction de centrales nucléaires (moratoire) »[1208]. L'association a comme but de réaliser une collection de montres solaires en collaboration avec des artistes et des écrivains afin de récolter des fonds pour contrer les opposants politiques, ces derniers ayant de puissants moyens financiers[1209]. Euler rappelle l'investissement auquel Dürrenmatt a consenti en 1978 avec la réalisation de son œuvre graphique : « Noch in bester Erinnerung habe ich Ihre selbstlose / Teilnahme an der Künstleraktion 1978 zugunsten / der ersten Anti-Atominitiative, wo Ihr Werk grosse / Beachtung fand. »[1210] Selon les pièces conservées aux ALS, il semble que Dürrenmatt n'ait cette fois pas participé. Cela peut s'expliquer par le fait que son avis relatif à la dangerosité de la production de l'énergie atomique avait changé[1211].

En 1986, ce sont cette fois deux autres œuvres de Dürrenmatt qui sont mises au service d'une démarche politique, plus précisément en donnant un visage à l'initiative populaire fédérale « en faveur de la culture »[1212], l'une sous la forme d'une affiche[1213] et l'autre d'un tract[1214]. Ces œuvres, *Sisyphos II* (Ill. D 53) et *Turmbau IV. Vor dem Sturz* (Ill. D 54) réalisées respectivement en 1976 et 1975-1976, sont antérieures aux démarches de l'initiative politique et ne sont pas créées pour l'initiative mais utilisées au profit de cette dernière. Il semble d'ailleurs important pour Dürrenmatt de préciser

---

[1207] FISCHER Michael, *Atomfieber. Eine Geschichte der Atomenergie in der Schweiz*, Baden : Hier und Jetzt, 2019, p. 137.
[1208] Deux lettres d'Alexander Euler à Dürrenmatt, le 7.04.1989 et le 29.05.1989. ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (D-F).
[1209] Lettre d'Alexander Euler à Dürrenmatt, le 7.04.1989. ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (D-F).
[1210] Lettre d'Alexander Euler à Dürrenmatt, le 29.05.1989. ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (D-F).
[1211] Voir FISCHER 2019, pp. 173-174.
[1212] L'objectif de cette initiative est de soutenir la culture suisse dans sa diversité linguistique, culturelle et la préservation du patrimoine et des équipements culturels en consacrant un pour cent du budget annuel de la Confédération. La votation a eu lieu le 28.09.1986 et le projet a été rejeté. Voir Initiative populaire fédérale « en faveur de la culture », page de la Chancellerie fédérale, disposible à l'adresse URL : https://www.bk.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis142.html, consulté le 10.04.2022.
[1213] Lettre de la Schweizerischer Bühnenkünstlerverband aux membres de l'Assemblée fédérale, le 10.09.1986. ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).
[1214] Conservé notamment aux ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).

que l'œuvre n'est pas réalisée pour l'initiative : « © Idee und Gestaltung : Schweizerischer Bühnenkünstlerverband, Basel. Bild: Mit freundlicher Genehmigung von Friedrich Dürrenmatt und dem Diogenes Verlag, Zürich. »[1215] Néanmoins, il accepte d'associer son nom et son œuvre à la démarche de l'initiative.

Ainsi, lors d'occasions exceptionnelles, Dürrenmatt met son œuvre peint au service de causes politiques qui lui tiennent à cœur.

- Participation

Une dernière intention de création nous a interpelée, celle de la participation à l'œuvre d'une autre personne. En 1984, alors que Charlotte Kerr travaille au montage de son documentaire sur Dürrenmatt, la réalisatrice rencontre des difficultés pour traiter un passage de son film. Le matériel audio-visuel réalisé pour la partie sur l'histoire de Midas est trop conséquent et ne se laisse pas raccourcir. Elle en parle à Dürrenmatt qui, pour l'aider, réalise des dessins qu'elle intègre ensuite dans son film. Elle témoigne de ce processus en ces termes :

> « Aber *Midas* ist in sich zu lang [...]. Ich kann nicht kürzen. Ich bin verzweifelt. Dürrenmatt besucht mich im Schneideraum. 'Alles, weil du zu viele Schöppchen mit Elsi getrunken hast. Schau dir das an : fabelhaft, komisch, aber zu lang.' 'Wart nur', sagt Dürrenmatt, nachdem er das Material gesehen hat. 'Das richt[e] ich dir.' Am nächsten Tag kommt er mit 34 Filzstiftzeichnungen in den Schneideraum. [...] Ich lasse sie abfilmen, schneide sie in Dürrenmatts Erzählung ein [...]. » [1216]

Cette fois, Dürrenmatt réalise des dessins dans le but de servir une autre œuvre. En rendant service à sa seconde femme, il participe de manière active à la construction de l'œuvre de cette dernière. Il s'agit certes d'une raison rare de création, dans le cas présent, l'œuvre cinématographique en question le concerne principalement. La participation à l'œuvre d'autrui, bien qu'au service de lui-même, procède néanmoins d'une constance dans la création de Dürrenmatt, à savoir la communication et le lien à l'autre.

[1215] Un tract noir-blanc format A4, « Kulturelle Rücksicht ist politische Vorschau, Ja zur Kulturinitiative, an der Eidgen. Volksabstimmung vom 28. September 1986 ». ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).
[1216] KERR Charlotte, DÜRRENMATT Friedrich, « Die Geschichte von Midas-Green. Ein Entwurf von Charlotte Kerr, Textfragmente und Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt », in : *Tintenfass. Das Magazin für den überforderten Intellektuellen*, n° 34, 2010, p. 350.

Les raisons de création de Dürrenmatt sont multiples. Il affirme être le premier destinataire de son œuvre peint. Profondément visuel, il le met au service de sa réflexion et l'utilise comme moyen d'expression et de compréhension du monde et de lui-même. Rendu public après l'œuvre littéraire, il le positionne par rapport à cette dernière en lui attribuant une place égale, fonctionnant en complément. Il l'intègre dans son discours tout en relevant des différences. Utilisé comme détente, il est aussi caractérisé par Dürrenmatt et son entourage comme une passion dont la pratique lui est nécessaire.

L'œuvre peint a également d'autres fonctions, moins présentes dans le discours de l'artiste. Selon notre analyse, Dürrenmatt crée ou met en scène ces œuvres autour de lui pour y vivre en leur présence. L'image fonctionne parfois comme un rappel, parfois comme une libération dont la réalisation lui permet une mise à distance. Finalement, l'œuvre peint n'est pas uniquement tourné vers lui. Il se transforme en moyen relationnel vis-à-vis de ses proches. Outil de communication, il est utilisé pour se faire comprendre et se faire voir. Par les dons et échanges, ou encore au service de causes, son œuvre peint se met à circuler et à le faire exister comme dessinateur et peintre, dénotant une posture d'artiste partiellement assumée.

L'étude de la création de l'œuvre peint à laquelle nous avons procédé nous a permis de synthétiser le choix des outils, des processus et des fonctions. Si Dürrenmatt privilégie les supports papier, c'est par leur proximité physique au matériau de l'écriture, mais également pour saisir ce qui est à sa disposition sur le moment. Cela l'amène à créer sur ce qu'il trouve et qui inclut notamment certains murs des endroits où il vit, diversifiant ainsi les supports et les dimensions de son œuvre peint. Si les supports et techniques utilisés sont conventionnels, il crée plusieurs collages qui lui font expérimenter une forme artistique plus contemporaine au 20^{e} siècle. Il porte un intérêt particulier au dessin, seul domaine qui l'accompagne toute sa vie et pour lequel il se reconnaît des compétences et de l'expérience. Parmi les autres techniques, certaines sont utilisées plus que d'autres selon les moments de sa vie, montrant une corrélation avec des rencontres et des réflexions. Les moments lors desquels il réalise le plus grand nombre de gouaches sont les années 1965 à 1967, dès 1974 lorsqu'il noue une relation d'amitié avec Hans Liechti et à la fin de sa vie en parallèle à ses explorations lithographiques à la Galerie Erker. En 1966, il expérimente la technique traditionnelle de l'huile sur toile à une période où il entreprend des voyages en Italie,

visite les musées et entretient des contacts étroits avec Varlin. Cette période entre en corrélation avec la construction de la seconde maison neuchâteloise et la création d'un atelier. Espace de création, d'exposition et de représentation, il est le fruit d'une vision et d'une utilisation traditionnelle qui rappelle en partie la représentation qu'il en donne dans sa pièce *Der Meteor*. Les choix des outils auxquels Dürrenmatt recourt sont plutôt traditionnels pour créer un œuvre peint figuratif au 20e siècle.

Dürrenmatt les met en œuvre quand l'inspiration le prend, que cela soit durant son travail solitaire d'écriture, ou lorsqu'il est en société. Par son discours, il dit se distancer de processus créatifs traditionnels comme le dessin d'observation ou la réalisation d'esquisses préparatoires. Outre la relation ambivalente qu'il entretient avec les arts visuels, cela lui permet surtout de mettre en avant un processus qui lui est propre et qui caractérise mieux son œuvre peint. Sa manière de travailler correspond ainsi à l'exploration continue et changeante de la représentation d'un sujet en le transformant et non pas d'en réaliser un en particulier. Il met ainsi en avant une création par association d'idées, de formes et de construction qui représente une valeur pour lui, composant ainsi un œuvre extrêmement vivant par son mouvement incessant.

S'il place son œuvre peint comme une forme artistique à valeur égale et complémentaire à son œuvre littéraire, en lui attribuant la fonction d'expression de sa pensée, il en souligne l'aspect manuel. Pratiquer les arts visuels lui procure du plaisir et de la détente, ce qui l'oppose dans une certaine mesure à son écriture. Le plaisir est lié à la passion, agissant comme une drogue dont il n'a jamais été libéré. Se plaçant en destinataire principal, il est indépendant du regard du public et n'a pas la nécessité de s'en faire comprendre. Il peut dès lors user de raccourcis et d'auto-référencement. Ainsi, son œuvre peint devient un lieu privilégié, car privé par son inaccessibilité au public. Il est également une source d'inspiration qui le stimule dans la suite de son processus et une connaissance qui lui permet de se comprendre. La fonction des œuvres sur ses murs est de l'entourer de son propre monde et d'occuper l'espace, notamment comme une figure de rappel et de mémoire. L'œuvre peint peut aussi remplir la fonction inverse, celle de se détacher pour lui permettre de se libérer, cette fois non par la proximité des objets mais par leur processus de réalisation. La posture de Dürrenmatt selon laquelle il dit peindre « pour lui » est cependant nuancée, car l'œuvre peint est aussi créé et utilisé à des fins relationnelles qui sont d'entrer en contact, de séduire, de s'imposer, de se faire comprendre ou encore de se faire voir

dans un cercle principalement privé. L'œuvre peint est également un objet relationnel dont il fait cadeau, avec lequel il remercie ou qui lui permet d'échanger. Certes plus rare, il arrive qu'il soit mis au service de tiers comme des causes politiques.

L'étude de l'œuvre peint à laquelle nous avons procédé nous a amenée à souligner des pratiques corrélatives à certains moments clé de sa vie comme les années 1960. Les propos ambivalents relatifs aux processus créatifs amènent à distinguer la posture adoptée par Dürrenmatt tout en valorisant son caractère transformatif. Les fonctions de l'œuvre peint sont doubles. Mis au service de ses relations et de sa communication avec ses proches, il est utilisé comme outil pour se faire comprendre, faisant de lui un miroir révélateur de sa propre personne et de sa propre création.

2.2 DU PRIVÉ AU PUBLIC

Comme nous venons de le souligner, l'œuvre peint est essentiellement destiné à son auteur et à ses relations avec ses proches. Cela correspond à l'idée du caractère « privé » qui a déjà été évoqué. Cet œuvre est-il cependant uniquement visible pour ces derniers ? Concrètement, Dürrenmatt va le faire sortir de chez lui, et nous allons nous intéresser aux moments choisis et à la manière dont ce passage du privé au public est mis en œuvre.

Faire passer l'œuvre peint du privé au public implique une visibilité. Quels sont les discours portés sur cet œuvre durant le vivant de Dürrenmatt et que nous disent ces derniers de la posture de l'artiste ? Quand et de quelle manière Dürrenmatt se positionne-t-il face à la diffusion de son œuvre peint ? Le lien qu'il entretient avec son œuvre peint s'analyse non seulement dans ce qu'il choisit de montrer, mais également dans ce qu'il refuse de rendre public. Ce chapitre prend en compte différents regards. Le passage du privé au public amène Dürrenmatt à se positionner face aux arts visuels et à son image d'artiste, l'amenant à faire évoluer sa posture.

2.2.1 Devenir public

Que connaît-on de l'œuvre peint de Dürrenmatt de son vivant ? À partir de quand l'œuvre peint est-il rendu public ? Quelles œuvres sont montrées, comment et où le sont-elles ? Pour répondre à ces questions, nous interrogeons les moyens de diffusion de l'œuvre peint et ses différentes formes.

Nous commençons par étudier la presse. Les quotidiens, hebdomadaires ou mensuels thématisent l'œuvre peint grâce à des articles, mais le font connaître aussi en le reproduisant dans ses pages.

Nous nous intéressons ensuite aux publications de l'œuvre littéraire de Dürrenmatt dans lesquelles se trouvent des reproductions de l'œuvre peint. Il s'agit essentiellement des publications de ses pièces de théâtre, mais on trouve aussi des reproductions de son œuvre peint sur les couvertures de ses autres écrits. Ce type de diffusion a la particularité de donner une présence publique à l'œuvre peint. Cette présence est même importante, car les ouvrages de Dürrenmatt sont nombreux à être

publiés. Alors qu'elle est avérée, nous nous demandons cependant si cette présence est perçue par le public, si elle est visible.

Le moyen de diffusion suivant est l'exposition, tant dans sa forme collective, qui réunit plusieurs participants, que monographique. Alors que cartons d'invitation et affiches de ces événements restent éphémères et ponctuels, les livres édités dans ce genre de circonstances permettent de faire vivre l'œuvre peint au-delà du temps de l'exposition.

Si les moyens évoqués à l'instant sont les plus connus, l'œuvre peint de Dürrenmatt se retrouve aussi dans d'autres contextes et sur d'autres supports. Plus ponctuels et anecdotiques, ils participent néanmoins à la présence et à la diffusion de l'œuvre peint.

- Premières diffusions dans la presse

En 1986, cinq jours avant le finissage de l'exposition du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, le quotidien régional *L'Express* indique que « 240 articles de presse » ont été publiés sur cet événement alors qu'il s'agissait d'une production « totalement inconnue » ; selon la source, cet intérêt donné par la presse « témoigne du rayonnement » de l'œuvre peint, raison pour laquelle l'exposition a d'ailleurs été prolongée :

> « Le public de la région et de Suisse allemande en particulier a ainsi pu découvrir, à partir du 7 septembre 1985, une œuvre totalement inconnue et dont les 240 articles de presse recensés à ce jour témoignent du rayonnement. »[1217]

Concentrons-nous d'abord sur ces articles de presse en tant que moyen de diffusion de l'œuvre peint et leur quantité. En effet, il s'agit probablement du média accessible par le plus grand nombre et dès lors le plus à même de faire connaître cet œuvre.

Afin d'aborder cette question, nous avons constitué un corpus d'articles de presse. Ce corpus a été établi sur les articles collectés par des institutions patrimoniales qui ont été directement concernées par Dürrenmatt, à l'exemple du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel[1218]. Il est complété par le dépouillement des deux principaux quotidiens

[1217] Avipress, « Exposition Dürrenmatt », in : *L'Express*, 18.02.1986 p. 2 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial). Lors de notre dépouillement, nous avons retrouvé un nombre moins important d'articles.
[1218] Archives : CDN ; SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt ; Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St.Gallen ; Boîte d'archives AP 30, exposition

neuchâtelois[1219] ainsi qu'un modeste nombre d'articles découverts durant notre recherche. Parmi les archives consultées, soulignons que les articles conservés au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel ont été sélectionnés grâce à un Argus, un outil permettant de scanner la presse[1220]. Cela permet d'avoir un panel relativement représentatif de l'information qui a été effectivement diffusée au moment où l'Argus était activé – probablement durant l'exposition de Dürrenmatt entre 1985 et 1986 – en prenant en compte notamment les nombreux petits encarts informatifs dans la presse[1221]. La méthode de sélection réalisée par un Argus comme celle effectuée par mot-clé dans une base de données complètes diffère fondamentalement de celle utilisée pour réunir les articles de presse dans les autres archives (aux ALS, au CDN ou encore au SIK-ART) ; pour ces dernières, la méthode de sélection n'a pas bénéficié de la prospection systématique, et la réunion d'articles dépend probablement de critères moins exhaustifs. Ce type de sélection réunit essentiellement de grands articles et prend rarement en compte les encarts informatifs dans les agendas culturels – contrairement à ce qu'on obtient avec un Argus. Si certains articles sont conservés par plusieurs de ces institutions patrimoniales, d'autres se trouvent à un seul endroit[1222].

Les articles sélectionnés ici concernent uniquement ceux dans lesquels se trouve la mention ou la présence de l'œuvre peint. Comme cette sélection est partiellement systématique, il est raisonnable de supposer que le nombre de publications est supérieur à celui dénombré et dépouillé ici. Il est à espérer que les archives de presse

---

Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 et Dossier d'artiste Friedrich Dürrenmatt ; ALS, SLA-FD-D et SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3. Pour plus de précisions, voir le passage sur les sources dans l'introduction de ce travail.

[1219] Ces archives sont consultables gratuitement en ligne. Il s'agit de *L'Express* et de *L'Impartial*, disponibles à l'adresse URL : www.limpartialarchives.ch/Olive/APA/SwissSNP_Fr/default.aspx#panel=search Les recherches ont été réalisées par mots-clé croisés entre « Dürrenmatt », « peinture » et « dessin ». Les mentions quotidiennes de la tenue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1985-1986 dans la rubrique « Carnet du jour », une sorte d'agenda, du 13.09.1985 au 22.02.1986 n'ont pas fait l'objet de notre sélection pour leur caractère répétitif et le fait que cette sélection manquerait totalement pour les autres expositions (alors que la mention est probablement existante dans d'autres journaux pour les autres expositions). Ce genre de mention rappelle néanmoins à tout lecteur cherchant une exposition l'existence de celle de Dürrenmatt.

[1220] Voir le site actuel d'Argus data insight, disponible à l'adresse URL : https://www.argusdatainsights.ch/fr/portrait-de-l-entreprise, consulté en ligne le 8.04.2023.

[1221] Nous ne connaissons pas la période exacte durant laquelle l'Argus a été activé pour le compte du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

[1222] Par exemple, certains articles conservés au SIK-ART portent la marque de l'Ambassade de Suisse à l'étranger.

de Suisse seront bientôt toutes non seulement numérisées mais également disponibles gratuitement en ligne, ce qui permettra de prétendre à une plus grande exhaustivité des sources. Si notre choix s'est concentré sur la presse écrite et les supports papier, d'autres sources pourraient venir étoffer ce corpus, comme les documents audio-visuels – auxquels nous recourons partiellement dans ce travail[1223] – ou encore la radio.

Le corpus ainsi constitué est certes riche, mais ne prétend à aucune exhaustivité. À titre d'exemple, les dessins et caricatures que Dürrenmatt a publiés dans le *Sonntags-Journal* au sein duquel il a été actif entre 1969 et 1971 sont absents de notre sélection[1224]. Notre objectif n'est pas de mener une analyse approfondie de la réception, car il serait délicat de la mener sur ce corpus restreint. Il nous permet cependant d'avoir une idée indicative suffisante pour étudier le passage de l'œuvre peint du privé au public et le discours porté sur l'œuvre peint.

Sur la base de ce corpus, les débuts de la mention de l'œuvre peint dans la presse sont relativement discrets mais déjà précoces, car le premier article date de 1948[1225].

Publié dans un journal d'étudiant bâlois et rédigé par un ami, cet article valorise l'humour de Dürrenmatt, non seulement à travers le commentaire d'un autoportrait de Dürrenmatt, mais également par la reproduction du dessin en question (Ill. D 76). L'auteur compare l'aspect caricatural de l'autoportrait à la personne de Dürrenmatt et à son métier d'écrivain :

> « Zum Übergewicht seiner Persönlichkeit gehörte aber auch die Fülle seines Körpers, welche mit seinem Dichten zugenommen hat und dem Besucher im ersten Augenblick vielleicht am meisten auffällt. Diese Fülle des Körpers wird man aber nicht als etwas Zufälliges, als etwas Komisches etwa oder gar Missratenes betrachten dürfen, sie ist weit mehr, in ihr steckt die

[1223] On pense notamment à KERR 2007 ou encore KESSLER 1981.
[1224] « Zwischen 1969 und 1971 wirkte Dürrenmatt zusammen mit den beiden Historikern und Schriftstellern Jean Rudolf von Salis, Markus Kutter und dem Journalisten Rolf R. Bigler als Herausgeber des *Sonntags-Journals*. […] Neben Artikeln steuerte Dürrenmatt gelegentlich auch eine Karikatur für das *Sonntags-Journal* bei, […]. » BONNEFOIT 2021, p. 134.
[1225] NOLL Hans, « Fritz Dürrenmatt. Ein Porträt », in : *Basler Studentenschaft*, Cahier 6, mai 1948, pp. 128-132 (source : archives CDN).

> Fülle seiner Dichtung, seine unglaubliche mit Vorliebe ins Groteske gehende Phantasie, sein Humor und seine nie versiegende Einbildungskraft. »[1226]

Cette question de l'humour est-elle mise en avant par Dürrenmatt lui-même à cette époque-là ? Dans tous les cas, elle l'est par l'artiste lui-même en 1978 lorsqu'il s'exprime sur son œuvre peint, car il la qualifie d'omniprésente[1227]. Son attrait pour la caricature, qui rejoint la notion d'humour chez Dürrenmatt[1228], l'est également, de même que son intérêt pour l'autoportrait, nous y reviendrons par la suite.

Dans ce premier article, l'auteur mentionne des caractéristiques qui semblent déterminantes, car elles seront reprises.

> « [Die Bilder] lassen sich in ihrer Eigenart mit keinen anderen Bildern vergleichen (höchstens entfernt mit Breughel und Hieronymus Bosch) und sind mit Wörte[r]n nicht zu beschreiben. »[1229]

L'œuvre peint est déjà qualifié d'indicible et d'unique. Dürrenmatt est d'ailleurs catégorisé comme « Dichter », en opposition au « Maler » qu'il dit ne pas être devenu et pour lequel il n'est pas reconnu dans cet article[1230]. Ce n'est pas sans rappeler la prise de position de Dürrenmatt qui s'affirme écrivain en écartant toute association au statut de peintre.

Trois ans plus tard, en 1951 apparaît la deuxième occurrence de l'œuvre peint dans *Die Woche. Neue illustrierte Zeitung*. Cette fois-ci, il n'est pas commenté en tant que tel, mais uniquement présent sous la forme d'un dessin (Ill. D 4), ce dernier faisant office d'illustration accompagnant un des textes de Dürrenmatt[1231]. L'auteur est

---

[1226] NOLL Hans, « Fritz Dürrenmatt. Ein Porträt », in : *Basler Studentenschaft*, Cahier 6, mai 1948, pp. 128-132 (source : archives CDN).
[1227] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 204.
[1228] Voir BÜHLER 2020.
[1229] NOLL Hans, « Fritz Dürrenmatt. Ein Porträt », in : *Basler Studentenschaft*, Cahier 6, mai 1948, pp. 128-132 (source : archives CDN).
[1230] « Über lebende Dichter zu schreiben […] », « Der Durchbruch zur Dichtung erfolgte nicht plötzlich, sondern ist schon lange, schon vor dem Philosophiestudium, vorbereitet in seinem schon immer dagewesenen Künstlertum, über das überhaupt nie ein Zweifel bestehen konnte, sondern nur darüber, wo dieses letztlich hinauswollte. Man glaubte zuerst, es sei die Malerei. » voir : NOLL Hans, « Fritz Dürrenmatt. Ein Porträt », in : *Basler Studentenschaft*, Cahier 6, mai 1948, pp. 128, 130 (source : archives CDN).
[1231] DÜRRENMATT Friedrich, « Dem französischen Konsul in Teheran zu übersenden… Eine Geschichte von Friedrich Dürrenmatt », in : Die Woche. Neue illustrierte Zeitung, 27.08 – 2.09.1951, p. 22 (source : bibliothèque nationale suisse). Ce dessin n'est pas répertorié dans l'inventaire du CDN. Dürrenmatt mentionne dans son agenda la réalisation du texte et de ce dessin, tout en se reprochant le temps qu'il passe à ce dernier. Citation déjà mentionnée plus haut. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1951, 18.07.

brièvement présenté comme un artiste aux « vielfältige Kunstformen » mais ces dernières se réfèrent uniquement aux formes écrites, Dürrenmatt étant présenté cette fois exclusivement comme écrivain :

> « Der Schriftsteller hingegen ist genötigt, das zu schreiben, was auf dem Markte der Literatur gefragt ist. Dürrenmatt akzeptiert diese Notwendigkeit, die andere verbittern lässt, indem er vielfältige Kunstformen ausbildet : Für Radio Bern schrieb er zwei Hörspiele ; im Druck erschienen die Novellen 'Pilatus' und 'Der Nihilist' ; 'Der Richter und sein Henker' ist ein Kriminalroman, der dort fortfährt, wo der Tod Friedrich Glausers Werk unterbrochen hat. »[1232]

Ainsi, le journal occulte totalement la pratique du dessin, alors que cette dernière est présente, vu qu'elle accompagne le texte publié. Alors que le dessin est visible, il n'est pas considéré comme appartenant aux formes artistiques de l'auteur et n'a ainsi pas de reconnaissance en soi.

Sur la base de notre corpus, il faut attendre l'année 1957 pour retrouver la mention de l'œuvre peint de Dürrenmatt dans la presse. Elle se fait en mars, dans un quotidien neuchâtelois qui paraît à l'occasion de la traduction française de la pièce de théâtre *Der Besuch der alten Dame* ; sous la plume de Georges Piroué, l'article mentionne que Dürrenmatt a fait de la peinture dans sa jeunesse et qu'il en fait encore, car il illustre les couvertures de son œuvre littéraire. Il est aussi précisé qu'il a délaissé la peinture au profit de la littérature :

> « Il a étudié la philosophie à Bâle, Zurich, puis il a fait de la peinture. Ce qui explique qu'il illustre certains de ses livres et en dessine les couvertures. Mais en 1946, il opte pour la littérature, [...]. »[1233]

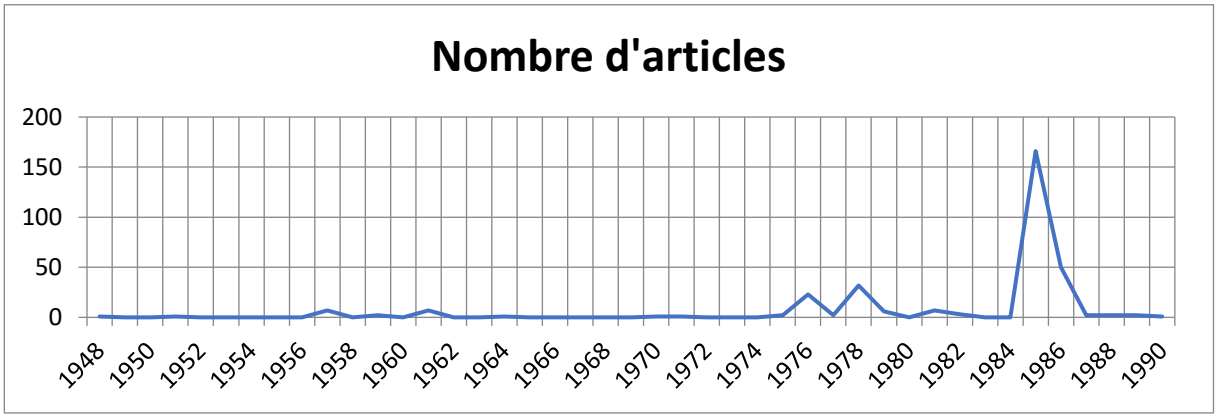
Quelques mois plus tard, en août de la même année, s'ouvre l'exposition collective sur les écrivains-artistes au Kunstmuseum de Saint-Gall. Dès lors, l'œuvre peint sera présent dans la presse de manière non pas continue, mais répétée, comme l'attestent les proportions d'articles que nous allons voir.

- Diffusion quantitative dans la presse

[1232] s. n. (2), *[présentation de Friedrich Dürrenmatt]*, in : *Die Woche. Neue illustrierte Zeitung*, 27.08-2.09.1951, p. 22.

[1233] PIROUÉ Georges, « La Visite de la vieille Dame au Théâtre Marigny, dûe [sic] à un auteur suisse allemand établi à Neuchâtel et à un traducteur neuchâtelois », in : *L'Impartial*, 21.03.1957, p. 7 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).

Dans notre corpus de trois-cent-vingt parutions dans la presse, la mention de l'œuvre peint prend différentes formes : il peut être le sujet de l'article, simplement évoqué ou encore uniquement montré sous la forme d'une reproduction. Sur cette base, nous avons établi le graphique suivant afin de voir si l'œuvre peint était plus présent dans la presse certaines années.



Le dépouillement nous permet d'établir que, si le premier article date de 1948, les années lors desquelles le nombre de parutions dépasse cinq articles commencent en 1957 (avec sept articles). On trouve ensuite les années suivantes : 1961 (sept articles), 1976 (vingt-trois articles), 1978 (trente-deux articles), 1979 (six articles), 1981 (sept articles), 1985 (cent soixante-six articles) et finalement 1986 (cinquante articles). Ces années coïncident à celles lors desquelles Dürrenmatt participe à une exposition : en 1961, 1978-1979 et 1981, Dürrenmatt participe à des expositions collectives ; en 1976, 1978, 1981 et 1985-1986, ce sont ses expositions monographiques[1234]. Nous constatons ici que ces dates entrent en corrélation avec la présence ou non d'une exposition[1235]. Le dépouillement de ces chiffres nous permet de voir une diffusion équivalente en nombre pour les expositions collectives (entre six et sept articles), et indifféremment de l'année et donc du rayonnement de la réception ; mais une nette différence quantitative s'établit entre les expositions collectives et monographiques, les collectives ne dépassant pas sept articles, alors que la première exposition

[1234] Voir annexe 5.

[1235] D'un point de vue comparatif, l'exposition la plus diffusée est celle du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1985-1986 (deux-cent-dix-sept publications). Viennent ensuite celles du restaurant du Rocher en 1976 et de la Galerie Daniel Keel en 1978 (vingt-trois articles). Chronologiquement, le nombre de publications dans la presse représente les chiffres suivants : six (1957, Kunstmuseum Saint-Gall), sept (1961, Galerie Daniel Keel Zurich), une (1975, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel), vingt-trois (1976, restaurant du Rocher, Neuchâtel), vingt-trois (1978, Galerie Daniel Keel Zurich), quatre (1981, Loeb Galerie Berne), une (1983, Galerie Medici Soleure), deux-cent-dix-sept (1985-1986, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel), une (1987, Galerie Edition Schoen, Berlin).

monographique offre déjà vingt-trois articles. Ce chiffre progresse ensuite drastiquement pour la suivante, en 1978, avec trente-deux articles et culmine de manière exponentielle en 1985-1986 avec deux cent-dix articles. Certes ces chiffres dépendent de notre corpus qui, nous l'avons dit, reste partiel. Le fait que l'exposition de 1985-1986 soit la plus représentée dans notre corpus est probablement dû au double dépouillement systématique dans la presse régionale et celui de l'Argus. Néanmoins, il est intéressant de relever qu'il existe une corrélation entre une augmentation des articles et la présentation d'exposition. Cela permet de révéler l'importance de l'exposition comme moyen pour faire connaître l'œuvre peint.

Les autres raisons pour lesquelles la presse montre de l'intérêt pour l'œuvre peint sont diverses. Même si les chiffres sont relatifs, on constate un nombre élevé de mentions à l'occasion non seulement d'une exposition mais aussi de la publication accompagnant cette dernière[1236]. Toujours dans le cadre des expositions, l'intérêt médiatique du moment dirigé sur Dürrenmatt permet d'évoquer d'autres sujets, comme des éléments de sa vie privée – son anniversaire, son mariage – ou de sa vie professionnelle – des congrès, la remise d'une distinction, etc. L'œuvre peint peut être montré de manière occasionnelle. C'est le cas lorsque certaines pièces sont publiées, comme *Herkules und der Stall des Augias* ; à l'occasion de son édition en 1964, la presse publie les dessins de l'auteur[1237] ; c'est le cas de manière similaire en 1987 lors de la sortie d'*Achterloo III*. L'œuvre peint peut aussi être montré ou mentionné lors de moments qui semblent indépendants de tout événement, comme c'est le cas en 1981 de l'étonnant article du mensuel *Penthouse*, qui ne mentionne pas de raison spécifique pour justifier son intérêt pour l'œuvre peint[1238].

La diffusion est cependant différente selon la langue de rédaction. Celle offrant le rayonnement le plus large est l'allemand avec plus de deux cents articles (deux cent dix articles précisément). Le français est la seconde langue avec la moitié moins d'articles, ce qui monte néanmoins le nombre à cent cinq articles. Notre corpus

---

[1236] La publication de l'œuvre peint 1978 est mentionnée à cinquante-deux reprises dans la presse, parfois avec l'exposition qui a lieu en simultané, mais également pour elle-même ; celle de 1983, qui accompagne l'exposition éponyme, est présente dans un seul article ; le catalogue d'exposition de 1957 est mentionné à six reprises et celui de 1985 dans vingt articles.

[1237] R. Mh, « Avec Friedrich Dürrenmatt. 'Hercule et les écuries d'Augias' devient un épisode de l'histoire suisse », in : *L'Express*, 4.11.1964, p. 21 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).

[1238] s. n., « Weltschau eines genialen Einzelgängers. Bilder von Friedrich Dürrenmatt », in : *Penthouse. Das internationale Magazin für Männer*, novembre 1981, pp. 87-93 (source : ALS).

contient finalement quelques rares articles rédigés dans d'autres langues européennes[1239]. Outre la langue, le corpus réuni par nos soins pourrait indiquer la nationalité du titre de presse, renseignant ainsi sur la diffusion de l'œuvre peint par pays. Sur les trois cent vingt articles consultés, deux cent septante-cinq sont des titres suisses (86%), la presse allemande n'en comptant que vingt-huit[1240]. Cependant, les sources consultées ayant été collectées en Suisse, cela suppose une limite de l'analyse, car il est probable que des articles aient paru dans des pays tiers. À notre avis, notre corpus permet une vision générale de la diffusion et de la réception de l'œuvre peint en Suisse.

La vision quantitative globale de ces articles de presse nous permet de remarquer une diffusion de l'œuvre peint dès 1948, qui se fait plus présente dès l'exposition de 1957 et qui se développe dans les années 1970 dans le cadre des expositions de Dürrenmatt.

- Illustrer l'œuvre littéraire

Des illustrations accompagnent certaines publications dès les premières éditions des textes de Dürrenmatt. C'est le cas de *Es steht geschrieben,* la première pièce de théâtre de Dürrenmatt publiée par les éditions Benno Schwabe & Co à Bâle en 1947 « mit 6 Zeichnungen vom Autor »[1241]. Cela se reproduit par la suite et cela assez rapidement. En 1952, l'édition des textes en prose par Arche reproduit le détail d'une des tours de Babel (Ill. D 105) sur la couverture de l'ouvrage (Ill. A 88)[1242]. Rappelons l'exemple évoqué à l'instant de la parution d'un de ses textes dans la revue *Die Woche* en 1951 accompagné d'un dessin légendé « Zeichnung von Friedrich Dürrenmatt »[1243]. Dans le cas de la publication de la pièce *Herkules und der Stall des Augias* en 1954, nous supposons que les dessins sont réalisés pour accompagner le

[1239] Quatre articles sont rédigés en anglais, trois en italien et un en portugais.
[1240] La diffusion selon la nationalité des titres de presse est la suivante : Suisse : deux cent septante six ; Allemagne : vingt-huit ; France : quatre ; Autriche : deux ; Italie : un ; Belgique : un ; Grande-Bretagne : un ; Portugal : un ; Espagne : un ; incertains : sept.
[1241] DÜRRENMATT Friedrich *Es steht geschrieben*, Bâle : Benno Schwabe & Co (coll. Klosterberg), 1947, p. 4.
[1242] Cet emploi est précisé nommément ainsi : « Umschlagzeichnung nach einem Bild des Autors (Ausschnitt) ». DÜRRENMATT Friedrich (1), *Die Stadt. Prosa 1-4*, Zurich : Arche, 1952, p. 4.
[1243] DÜRRENMATT Friedrich, « Dem französischen Konsul in Teheran zu übersenden… Eine Geschichte von Friedrich Dürrenmatt », in : *Die Woche. Neue illustrierte Zeitung*, 27.08 – 2.09.1951, pp. 22-23, 28 (source : bibliothèque nationale suisse).

texte, car le premier d'entre eux présente un Hercule assis (Ill. A 85), un livre ouvert sur ses genoux portant le titre « Herkules / Bücherei / Arche Ver[lag] »[1244].

Néanmoins, l'identification de l'auteur des dessins n'est pas toujours claire, en témoigne cette première édition de *Herkules* qui porte une annotation sibylline : « Mit Randnotizen eines Kugelschreibers ». Ainsi, il n'est pas précisé nommément que l'auteur des dessins est également celui du texte. Certes, cette ambigüité est levée dans l'édition suivante en 1959, avec l'inscription sur la page de garde « Mit Zeichnungen vom Autor »[1245]. Nous considérons néanmoins cette ambiguïté lors de la première édition comme révélatrice d'une posture de Dürrenmatt.

L'œuvre peint est aussi utilisé sur des affiches et livrets réalisés lors de présentations des pièces de Dürrenmatt. C'est le cas par exemple en 1967 pour une production de la pièce *Die Ehe des Herrn Mississippi* : le programme d'accompagnement est illustré par un dessin de Dürrenmatt[1246]. Un autre exemple de cette pratique a lieu en 1977. Cette année-là, c'est l'affiche de la première de l'opéra *Ein Engel kommt nach Babylon* à l'Opernhaus de Zurich qui reproduit un dessin des tours de Babel de Dürrenmatt[1247].

Les couvertures des publications de Dürrenmatt sont aussi des supports de diffusion pour l'œuvre peint. Déjà visible aux éditions Arche, cette utilisation se poursuit dès les premiers volumes publiés par Diogenes dans les années 1980. Alors que les exemples cités précédemment chez Arche publient des dessins réalisés pour les œuvres en question, les exemples de couverture reproduites dans la chronique de Diogenes montrent l'utilisation de détails d'œuvres non spécifiquement en lien avec l'écrit. Certains livres de poche reprennent seulement un détail, comme celui des tours de Babel (Ill. D 50) sur l'exemplaire *Aus den Papieren eines Wärters*[1248]. À partir des éditions complètes des écrits de Dürrenmatt en 1998, les couvertures sont toutes illustrées par l'œuvre peint de l'auteur[1249].

[1244] DÜRRENMATT Friedrich, *Herkules und der Stall des Augias. Mit Randnotizen eines Kugelschreibers*, Zurich : Arche, 1954, page de garde.
[1245] DÜRRENMATT Friedrich, *Herkules und der Stall des Augias. Mit Randnotizen eines Kugelschreibers. Mit Zeichnungen vom Autor*, Zurich : Arche, 1959, pp. 3-4.
[1246] Voir la lettre de Rosemarie Vogt à Dürrenmatt, le 03.10.1967. ALS, SLA-FD-B-2-1956 bis B-2-1968).
[1247] Voir la lettre de Walburg Grafstein à Frau Dr. Inken Nowald, le 19.08.1982, ALS, SLA-FD-B-2 1982, N-R).
[1248] Voir KAMPA 2003, p. 382. D'autres exemples de reproductions d'œuvres en couleurs sont visibles dans KAMPA 2003, pp. 352-353, 385.
[1249] Voir *WA* 1998, 1-37. Auparavant, il est possible de trouver des couvertures des œuvres de Dürrenmatt illustrées par d'autres artistes, voir un exemple dans : KAMPA 2003, p. 352.

Cette présence de l'œuvre peint permet une large diffusion de celui-ci : dessins jalonnant le texte, reproduction sur les supports promotionnels des spectacles, illustration de la couverture sont des moyens de diffusion large de l'œuvre peint. Certes visible et très répandu, car les écrits de Dürrenmatt sont énormément diffusés, l'œuvre peint reste ici subordonné à l'œuvre littéraire. Illustratif, il nécessite un effort de la part du lecteur pour associer l'auteur du récit à celui de l'image. Il nous semble que cette diffusion correspond à une manière de faire exister l'œuvre peint auprès du public sans toutefois être identifiée comme tel.

Le processus selon lequel l'œuvre peint est en quelque sorte dissimulé par l'œuvre littéraire est visible dans la première édition du livre d'Elisabeth Brock-Sulzer en 1964. Auteur d'un livre sur Dürrenmatt et son théâtre qui a longtemps été une des références principales – il a fait l'objet de cinq rééditions – la première édition reproduit les dessins de Dürrenmatt pour illustrer les textes correspondants. On y trouve en effet ceux liés aux pièces *Es steht geschrieben*[1250]*, Herkules und der Stall des Augias*[1251] et *Frank der Fünfte*[1252] . Si l'auteur du dessin est indiqué à côté d'une partie des dessins, ces derniers ne sont pas répertoriés dans la liste générale des illustrations de l'ouvrage, contrairement à ceux de Hanny Fries ou de Teo Otto. Cette différence de traitement montrerait-elle une différence de statut entre ces dessinateurs, les dessins de Dürrenmatt n'étant pas reconnus comme des œuvres en tant que telles, mais plutôt comme des illustrations appartenant à l'œuvre littéraire ? La réédition du livre de Brock-Sulzer quatre ans plus tard apporte une modification à deux niveaux. Cette fois, une partie des dessins de Dürrenmatt est reproduite dans la liste des illustrations de l'ouvrage. Le sous-titre mentionne d'ailleurs cet ajout « mit Photos, Zeichnungen, Faksimiles ». L'auteure du livre reproduit également des dessins de Dürrenmatt indépendants des sujets des pièces de théâtre[1253]. Mais la grande modification de cette réédition réside dans l'ajout d'un chapitre intitulé « Der Zeichner Dürrenmatt »[1254]. En y consacrant un chapitre en soi et le qualifiant de « dessinateur »,

---

[1250] BROCK-SULZER Elisabeth, *Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes. Mit Photos und Dokumenten*, Zurich : Arche Verlag, 1960, pp. 17, 30.
[1251] BROCK-SULZER 1960, pp. 12, 58, 90, 120.
[1252] BROCK-SULZER 1960, p. 61.
[1253] Ces dessins sont reproduits aux pages suivantes : 55, 65, 158, 185, 188, 205 et 258. Voir BROCK-SULZER 1964.
[1254] BROCK-SULZER 1964, pp. 255-266.

Brock-Sulzer lui attribue une identité artistique complémentaire, soulignant ainsi une posture de Dürrenmatt encore peu affirmée, mais néanmoins présente.

- Exposer

Participer à des expositions est un des critères retenus par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIKART) pour identifier les artistes à faire figurer dans son Dictionnaire. De son vivant, Dürrenmatt participe à plusieurs expositions : il prend ainsi part à une activité associée fortement aux artistes. Ses expositions peuvent-elles être qualifiées d'exposition d'art ? Quand et dans quels contextes ont-elles lieu ? Comme mentionné précédemment, il s'agit des principales raisons qui amènent à parler de l'œuvre peint de Dürrenmatt dans la presse. Faire paraître son œuvre peint dans une exposition contribue à obtenir à l'artiste une reconnaissance et incarne pour ce dernier le moyen par excellence de rendre sa création publique.

Dans le cadre de ce travail, nous avons cherché à dresser la liste des expositions de Dürrenmatt la plus exhaustive[1255].

L'œuvre peint est exposé en 1957 pour la première fois. Intitulée *Malende Dichter, dichtende Maler*[1256], cette exposition collective est organisée par le Kunstverein au Kunstmuseum de Saint-Gall. Montée en marge du 3e congrès des écrivains de langue allemande[1257], elle présente des écrivains et des artistes actifs dans les deux domaines. Scénographiée par le jeune Harald Szeemann, elle inaugure la

[1255] Notre liste des expositions figurant dans l'annexe 5 a été dressée sur la base de celle du CDN déjà très fournie, puis complétée par le dépouillement des archives et des renseignements tirés de la presse.
[1256] Nous nous sommes demandée si Dürrenmatt avait pu participer à de précédentes expositions regroupant des artistes à la « Doppelbegabung ». En effet, d'autres expositions et publications sont dédiées à ce thème dans ces années-là. La consultation des références bibliographiques du catalogue de l'exposition nous apprend que cela ne semble pas être le cas, car aucune ne mentionne Dürrenmatt : Les notes bibliographiques de la publication qui accompagne l'exposition indiquent sept références (voir SCHEIDEGGER 1957, p. 88.). Les trois premières références étant antérieures à 1939, elles ont été laissées de côté. Les quatre suivantes ont été vérifiées afin de voir si des œuvres de Dürrenmatt étaient prises en compte. Il s'agit de : GIEDION-WELCKER C[arola]. (éd.), *Anthologie der Abseitigen – Poètes à l'écart*, Bern-Bümpliz : Benteli AG., 1946 ; ROHLFS Christian *et al., Wenn Maler dichten*, Wuppertal : Rasch, 1951 ; PLATSCHEK Hans (éd.), *Dichtung moderner Maler*, Wiesbaden : Limes, 1956 ; GASTER Bertha, « Peintures et dessins des grands écrivains », in : *Le Courrier. Une fenêtre ouverte sur le monde. Mensuel publié par l'UNESCO,* n° 8, août 1957, pp. 4, 6, 8-10.
[1257] « Anlässlich des dritten deutschsprachigen Schriftstellerkongresses zeigt das St. Galler Kunstmuseum in über achtmal hundert Zeichnungen, Bildern und Manuskripten bekannte Dichter als Maler und namhafte Maler als Dichter. » Voir : F. I., « Welches Bild stammt von welchem Dichter ? », in : F. I., « Welches Bild stammt von welchem Dichter ? », in : *Die Woche, Olten*, 16.09.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen).

connaissance d'un Dürrenmatt non seulement dramaturge, mais également dessinateur. Suite au succès de *Der Besuch der alten Dame* l'année précédente qui en fait un auteur désormais reconnu, il semble probable que Dürrenmatt soit invité à ce type de rencontre entre écrivains germanophones[1258]. Les organisateurs de l'exposition ont privilégié l'abondance, exposant cent septante écrivains-artistes[1259] et plus de huit cents œuvres[1260]. Elle débute avec celles de Michel-Ange pour terminer avec celles de contemporains comme Dürrenmatt ; tant la période chronologique que la diversité linguistique sont larges[1261]. Certains critiques valorisent cette diversité, qualifiant cet événement comme le plus riche en son genre[1262], alors que d'autres déplorent le manque de choix qui laisse transparaître une organisation à la hâte selon l'estimation d'un journaliste[1263]. Dürrenmatt pourrait tout à fait disparaître dans la somme impressionnante d'auteurs exposés ; il n'est d'ailleurs pas particulièrement mis en avant dans la publication qui accompagne l'exposition[1264]. C'est pourtant le

---

[1258] Dürrenmatt n'est mentionné à aucune reprise en tant que prêteur : ni dans les prêteurs au début de l'ouvrage (SCHEIDEGGER 1957, p. 4.), ni dans les remerciements aux prêteurs privés à la fin (SCHEIDEGGER 1957, p. 88.). Si l'on se demande comment Dürrenmatt a été trouvé pour participer à cette exposition, il est probable que le lien ait été fait par l'entremise de l'éditeur de la publication, Arche, qui était celui de Dürrenmatt à cette époque. L'agenda de Dürrenmatt étant vide à partir du 3 août, date qui correspond d'ailleurs à celle du vernissage, nous ne savons pas s'il s'est rendu à cet événement ce jour-là. ALS, SLA-FD-C-I-Agenden 1957.

[1259] WESCHER Herta, « Malende Dichter - dichtende Maler. Eine Ausstellung im Kunstmuseum von Sankt Gallen », in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.08.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen).

[1260] « So haben die Schweizer [le Kunstmuseum Saint-Gall] bei 66 Museen, Galerien, Kunstsammlungen, Bibliotheken und Gesellschaften und einer noch grösseren Zahl von privaten Sammlern mehr als 850 Stücke von insgesamt 147 Malern und Schriftstellern ausgeliehen, um ihre These zu belegen. ». In : s. n., « Ausstellung : Malende Dichter », in : *Der Spiegel*, 25.09.1957, pp. 60-61 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

[1261] « Ausgestellt wurden ausschliesslich europäische Kunst-Erzeugnisse aus der Zeit nach dem Mittelalter bis zur Gegenwart. », voir : s. n., 25.09.1957, pp. 60-61. (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

[1262] « Die Ausstellung […] ist nicht die erste ihrer Art, sicherlich aber die reichste und vielseitigste, die bisher diesem Thema gewidmet wurde. » Voir : WESCHER Herta, « Malende Dichter - dichtende Maler. Eine Ausstellung im Kunstmuseum von Sankt Gallen », in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.08.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen).

[1263] « Gerade auch in diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, ob vielleicht weniger nicht mehr gewesen wäre, in dem Sinne nämlich, als eine Beschränkung auf den deutschen Sprachraum (die Ausstellung läuft ja im Rahmen eines Kongresses deutschsprachiger Schriftsteller) nicht eine Vereinfachung u. zugleich Vertiefung ergeben hätte? [...] Zugute gekommen aber wäre eine solche Beschränkung der ganzen Ausstellung, denn die Ausweitung auf ganz Europa hätte eigentlich eine Vorbereitung von langer Hand erfordert. » B., « Wenn Dichter malen und Maler dichten. Grundsätzliches zur grossen Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen », in : *Die Ostschweiz, Schweizerisches Tagblatt, St.-Gallen*, 10.08.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen). Remarquons cependant que la qualité de la scénographie est relevée, indiquant par-là les débuts de Harald Szeemann. (voir n. b., « St. Gallen. Malende Dichter - dichtende Maler. Kunstmuseum. 3. August bis 20. Oktober », in : *Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, künstlerische Gewerbe*, octobre 1957, pp. 188-189 (source : Bibliothèque nationale suisse).

[1264] SCHEIDEGGER 1957.

contraire qui se produit dans la presse : plusieurs articles reproduisent un dessin de Dürrenmatt, comme le fait par exemple la revue *Werk*. Cet article est accompagné de trois reproductions d'œuvres d'écrivains germanophones ordonnées chronologiquement : la première de Goethe (18e siècle), la deuxième de Wilhelm Busch (19e siècle) et la troisième de Dürrenmatt, cette dernière ayant donc été choisie par la rédaction pour représenter la production du 20e siècle[1265]. Comme d'autres, cet article-ci thématise l'identité hybride des artistes à la « Doppelbegabung ». Il semble difficile de reconnaître à des écrivains des qualités graphiques et picturales. Ainsi, *Werk* spécifie qu'il ne s'agit pas d'une véritable exposition d'art :

> « Wir haben somit keine eigentliche Kunstausstellung vor uns, die abgeschlossene und in sich gerundete Oeuvres zeigt, sondern eine nicht ganz leicht definierbare Schau, der es darum geht, uns in über 700 Werken der bildenden Kunst, Manuskripten und Drucken von rund 170 malenden Dichtern und dichtenden Malern von der Renaissance bis zur modernsten Gegenwart einen Blick in die Bereiche des Schöpferischen tun zu lassen. »[1266]

C'est donc dans ce contexte-là que les dessins de Dürrenmatt sont exposés pour la première fois au public. Parmi les artistes doués de la « Doppelbegabung », il fait partie de ceux mis en valeur. Néanmoins, sa production graphique ne semble pas pouvoir exister, ni être légitimée, sans son écriture. Les œuvres de Dürrenmatt, comme celles d'autres artistes-écrivains, sont cachées par l'autre forme artistique : certes visibles, elles restent non reconnues.

Cette année 1957 peut être mise en corrélation avec les prémisses de son projet autobiographique des *Stoffe.* Alors que Dürrenmatt estime commencer son entreprise en 1969 à un moment charnière de sa carrière de dramaturge et d'écrivain, tout en reconnaissance l'origine du projet à 1964, Ulrich Weber et Rudolf Probst en identifient les stades préliminaires plusieurs années auparavant. La première trace se trouve en 1954 dans son agenda quand il fait une halte dans son village natal qui lui fait penser à un retour à son passé[1267], mais le premier texte autobiographique, intitulé « Dürrenmatt über Dürrenmatt » remonte lui à 1957. Il accompagne la lecture de la

---

[1265] Voir : n. b., « St. Gallen. Malende Dichter - dichtende Maler. Kunstmuseum. 3. August bis 20. Oktober », in : *Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, künstlerische Gewerbe*, octobre 1957, pp. 188-189 (source : Bibliothèque nationale suisse).
[1266] n. b., « St. Gallen. Malende Dichter - dichtende Maler. Kunstmuseum. 3. August bis 20. Oktober », in : *Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, künstlerische Gewerbe*, octobre 1957, p. 189 (source : Bibliothèque nationale suisse).
[1267] WEBER/PROBST 2021, vol. 1, p. 33-35.

pièce radiophonique *Herkules und der Stall des Augias*[1268]*.* Nous pensons que l'expérience de la participation à une exposition positionne Dürrenmatt différemment face à ses choix revendiqués d'écriture. Cette expérience lui offre une première forme de présentation de ses dessins auprès du public dans le cadre spécifique d'une exposition. Certes, il ne s'agit pas d'une exposition de « Beaux-arts », mais d'une exposition tout de même.

Trois ans après, la double vocation de Dürrenmatt est présentée dans une autre exposition collective organisée par la Galerie Daniel Keel[1269]. Intitulé « Dichterzeichnungen von Ringelnatz bis Dürrenmatt », l'événement distingue spécifiquement l'auteur en introduisant son nom dans le titre. Sa mise en valeur se retrouve sous la plume de plusieurs journalistes qui différencient de manière enthousiaste l'œuvre de Dürrenmatt de celui des autres écrivains présentés :

> « Die grösste Überraschung [de cette exposition à la galerie Daniel Keel en 1961] gelang jedoch wieder einmal Friedrich Dürrenmatt : Er lässt seiner Phantasie freien Lauf, zeichnet Fabelwesen, Figuren aus seinen Dramen und macht sich Gedanken, wie der nächste Papst aussehen könnte. »[1270]

Mis en valeur, il l'est aussi quantitativement par Daniel Keel, le propriétaire de la Galerie : « Das grösste Kontingent von Bildern und Zeichnungen stammt von Friedrich Dürrenmatt, […]. »[1271] Keel connaît Dürrenmatt depuis plusieurs années, ayant notamment sollicité ce dernier en 1952 pour rédiger la préface du premier ouvrage de sa jeune maison d'édition[1272]. Par la suite, il réussit à convaincre Dürrenmatt d'exposer à plusieurs reprises[1273], de publier deux ouvrages sur son œuvre graphique et peint[1274] et, finalement, de devenir son propre éditeur littéraire.

[1268] WEBER/PROBST 2021, vol. 1, pp. 36-37.
[1269] Voir annexe 5.
[1270] FEHRLIN Gisela, « Von Ringelnatz bis Dürrenmatt. Was Dichter zeichnen », in : *Die Welt*, 2.11.1961, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3). Un autre article décerne le prix des meilleurs écrivains-artistes de cette exposition à Dürrenmatt et Mehring : KEMMLER R., « Dichterzeichnungen von Ringelnatz bis Dürrenmatt. Zur Ausstellung in der Galerie Daniel Keel », in : *Zürcher Woche*, 29.09.1961, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1271] WIDMER Walter, « Mit Schreibmaschine, Rohrfeder und Farbstift. Zu einer Ausstellung von Zeichnungen bekannter Schriftsteller », in : *National Zeitung,* 22.1.1961, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1272] Voir notre chapitre concernant les écrits sur les arts visuels.
[1273] En 1961, 1977 et 1978. Voir annexe 5.
[1274] DÜRRENMATT 1963 (1) et DÜRRENMATT 1978 (1).

Un laps de temps conséquent se déroule sans exposition, car il faut attendre presque quinze ans avant de revoir des œuvres de Dürrenmatt présentées dans un cadre d'exposition formelle. Certes une petite vitrine est organisée à La Neuveville par Pierre A. Lachat en 1971 à l'occasion du cinquantième anniversaire de Dürrenmatt[1275], mais ce qui marque un retour de l'œuvre peint dans une exposition est l'accrochage de deux œuvres de Dürrenmatt au sein de la collection H. et K. Liechti présentée au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1975. La première apparition publique de ces deux œuvres retient spécifiquement l'attention de quelques journalistes qui sollicitent Dürrenmatt.

> « Vor einigen Wochen kamen im Kunsthaus Neuenburg im Zusammenhang mit der Sammlung Liechti erstmals einige Kunstwerke von Ihnen an die Oeffentlichkeit [sic]. Nach Ansicht des Kunstkritikers A. Küenzi würde eine Ausstellung mit Ihren Gemälden, Zeichnungen und Collagen eine eigentliche Sensation bedeuten. Was sagen Sie [Dürrenmatt] dazu ? »[1276]

Alors que de l'intérêt pour son œuvre peint, et notamment de la part du critique d'art A. Küenzi se manifeste, Dürrenmatt se contente d'expliquer la raison de la présence de ses œuvres dans l'exposition :

> « Er [Hans Liechti] sammelt Meisterwerke zeitgenössischer Kunst. In diesem Zusammenhang sind nun meine Zeichnungen und Collagen im Kunsthaus Neuenburg gezeigt worden. »[1277]

Relevons que le sujet de ces œuvres est indépendant de l'œuvre littéraire. En effet, le catalogue de la *Collection H. et K. Liechti* en 1975 publie le collage *Route nationale* (Ill. D 144)[1278]. C'est également l'œuvre choisie par le conservateur pour mentionner cette exposition dans le catalogue de la bibliothèque la même année[1279]. En n'offrant pas de lien explicite avec l'œuvre littéraire, l'œuvre peint est détaché de la figure de Dürrenmatt en tant qu'écrivain.

[1275] Voir annexe 5. Cette vitrine expose le dessin *Der versagende Atlas* (Ill. D 140), réalisé, contrairement à ce que dit l'inventaire, non pas en 1958, mais en 1961 (voir LACHAT 2000, p. 30, note 5). À propos de cette vitrine, Pierre A. Lachat dit : « Le 5 janvier 1971, pour marquer le cinquantième anniversaire de Dürrenmatt, je lui consacrais une vitrine à La Neuveville, en face de l'École de Commerce : j'avais emprunté ledit dessin qui rayonna quelques semaines sous l'œil ébahi des étudiants et des badauds. » LACHAT 2000, p. 30 (note 8).
[1276] s. n., « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Gazette. Die Zeitung für die Frau*, 1975 [?], pp. 76-77 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1277] s. n., « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Gazette. Die Zeitung für die Frau*, 1975 [?], pp. 76-77 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1278] *Collection H. et K. Liechti* 1975, œuvre numéro 68.
[1279] ALLMEN 1975 (2), p. 35.

L'année suivante apporte justement un réel tournant dans l'histoire de la réception de l'œuvre peint par la présentation de la première exposition monographique[1280]. Organisée à Neuchâtel par son ami Hans Liechti dans le restaurant de ce dernier, cette exposition montre 41 œuvres[1281]. Elle rencontre un certain succès, car Liechti est un collectionneur reconnu. En effet, sa réputation procure une légitimité à Dürrenmatt[1282]. Son jugement artistique semble avoir une solide renommée :

> « Le patron de l'établissement, M. Hans Liechti, est un grand amateur d'art, collectionneur depuis près d'un quart de siècle. Il a mené, à côté de ses affaires, à Soleure, la Galerie Bernard, qui jouit d'une excellente réputation. C'est lui qui, en 1964, avait fourni au Musée Rath de Genève les œuvres réunies sous le titre *La nouvelle recherche flamande*. Et l'an dernier, le Musée de Neuchâtel a consacré une exposition à sa collection. »[1283]

Qualifié d'« authentique découvreur »[1284] de jeunes artistes de manière générale, on attribue ainsi à Hans Liechti la découverte d'un « […] nouveau talent : celui de l'écrivain Dürrenmatt, désormais peintre. »[1285] Dans la presse, Liechti évoque à plusieurs reprises ses retrouvailles avec Dürrenmatt. Sa surprise de constater la qualité des œuvres de Dürrenmatt participe à la « découverte » de l'artiste.

> « Und ich hab nicht gleich daran gedacht, dass Dürrenmatt ein guter Zeichner ist, sondern er hat mir das Bild gebracht, und ich fragte: 'Von wem ist das Bild?' Und er sagte: 'Wohl schon von mir.' Da fiel mir wieder ein, dass Dürrenmatt schon in der Schule ein guter Zeichner war. »[1286]

Dans un autre témoignage, Liechti explique se souvenir de Dürrenmatt enfant et de son activité de dessinateur. « Man kannte ihn schon damals, und es wurde viel über

---

[1280] Voir annexe 5.
[1281] HOFER Karl, « Dürrenmatts andere Werke », in : *Wir Brückenbauer*, 26.11.1976 (Source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1282] Soulignons d'ailleurs que Hans Liechti accompagne Dürrenmatt à la conférence de presse pour son exposition monographique au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1985. « La presse a été conviée à visiter cette exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, en présence de l'artiste, de M. André Buhler, conseiller communal responsable des affaires culturelles de Neuchâtel et de M. Pierre von Allmen, conservateur du Musée des beaux-arts. […] Hans Liechti, ami d'enfance de Friedrich Dürrenmatt était présent hier. » Voir : A. O., « Importante exposition au Musée d'art de Neuchâtel. Friedrich Dürrenmatt, un homme libre », in : *L'Impartial*, 4.09.1985, p. 21 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).
[1283] C., « Friedrich Dürrenmatt expose … ses tableaux », in : *La Tribune de Genève*, 7.11.1976, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1284] KUENZI André, « Visite à Dürrenmatt, peintre et 'colleur'. La collection Hans et K. Liechti à Neuchâtel », in : *24 heures*, 2.10.1975, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1285] ROTHENBUEHLER Pierre, « Neuchâtel : Dürrenmatt au bistrot », in : *Flair*, 4.04.1977, pp. 62-64 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-01).
[1286] BERNET [s.d.], 56 : 48- 57 : 03.

ihn geredet, weil er in der Schule ständig während der Stunden und Pausen zeichnete. »[1287] Le recours à ces souvenirs est déterminant pour légitimer Dürrenmatt dans une identité de peintre. En effet, les témoignages de Liechti relèvent d'une démarche qui mène à « l'héroïsation de l'artiste dans la biographie »[1288]. Le rappel d'événements ou d'informations relatifs à l'enfance amène à considérer ces derniers comme des présages de ce que l'artiste va devenir. Cette conception :

> « […] attribue aux premières données relatives à la vie des héros valeur de *présages* plutôt que de *préfiguration* en un sens causal ; elle cherche à extraire des expériences de l'enfant les signes prémonitoires de ses accomplissements futurs, qu'elle est prête à considérer comme des preuves de l'accomplissement précoce de sa vocation. »[1289]

S'intéresser ainsi aux « tout premiers signes de son talent »[1290] justifie Dürrenmatt dans son identité de peintre. En 1976, on constate effectivement une modification dans le discours journalistique : si Dürrenmatt était considéré jusque-là comme un écrivain-artiste, la réputation de collectionneur de Hans Liechti lui attribue un nouveau statut, celui d'artiste à part entière, car il s'agit d'une exposition « d'art » : « Jusqu'au 30 novembre, les murs du restaurant, des deux salles à manger de 35 places chacune, sont recouverts de dessins et de gouaches. Une véritable exposition d'art ! »[1291] Si le choix du lieu pour cette exposition peut surprendre, elle prend son sens par le contexte relayé dans la presse. L'hôtel, repris en 1971 par Liechti[1292], est l'établissement dans lequel Dürrenmatt retrouve ses contacts, tant professionnels que privés : « C'est ici qu'il [Dürrenmatt] reçoit les nombreux visiteurs, directeurs de théâtres, éditeurs, journalistes, etc. »[1293] Dürrenmatt apprécie le lieu et son tenancier, vu qu'il « […] passe chaque jour au restaurant du Rocher. »[1294] C'est d'ailleurs par amitié que Dürrenmatt accepte, à la demande de Liechti, de prêter ses œuvres pour en faire une exposition :

[1287] Liechti cité dans : BLOCH 2017, p. 338.
[1288] KRIS/KURZ 2010, p. 27.
[1289] KRIS/KURZ 2010, p. 27. Kris et Kurz parlent de deux conceptions : « La première affirme que les événements de l'enfance décident du développement ultérieur de l'homme ; c'est pourquoi elle a tenté de prouver le règne précoce du destin sur la vie des grandes figures de l'histoire de l'humanité. » KURZ/KRIS 2010, p. 27.
[1290] KRIS/KURZ 2010, p. 28.
[1291] JELMI René, « [sans titre] », in : *Courrier du vignoble, bulletin officiel*, 2.1.1976, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-01).
[1292] JELMI René, « [sans titre] », in : *Courrier du vignoble, bulletin officiel*, 2.1.1976, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-01).
[1293] ROTHENBUEHLER Pierre, « Neuchâtel : Dürrenmatt au bistrot », in : *Flair*, 4.04.1977, pp. 62-64 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-01).
[1294] JELMI René, « [sans titre] », in : *Courrier du vignoble, bulletin officiel*, 2.1.1976, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-01).

> « Ayant atteint la célébrité, des critiques d'art, des conservateurs de musées, des propriétaires de galeries réputés lui ont demandé de montrer ses dessins au public. Mais Dürrenmatt a toujours refusé. Jusqu'au moment où il se lie d'amitié avec le restaurateur-hôtelier […]. »[1295]

Cet aspect interpersonnel participe du discours de Dürrenmatt selon lequel son œuvre peint est « privé ». Cette exposition fait cependant basculer ce dernier dans une dimension indéniablement publique. Une journaliste voit dans l'apparition de l'exposition de l'œuvre peint un tournant dans la carrière dramaturgique de Dürrenmatt :

> « Doch zeigt sich nun gerade an dieser Ausstellung nicht nur ein anderer Dürrenmatt, sie scheint auch der Auftakt zu sein für eine neue Phase in der schriftstellerischen Arbeit eines Mannes, dessen Blick nüchterner, ruhiger geworden ist. »[1296]

On peut poursuivre cette idée en émettant l'hypothèse que le changement d'attitude de Dürrenmatt face au public, qui a lieu dans les années 1970, est contemporain du partage de son œuvre peint. Alors que la réception de son œuvre littéraire semblait être privilégiée jusque-là, celle de son œuvre peint ne l'était pas. Désormais, cette attitude concerne les deux domaines. Selon les termes rapportés par la journaliste :

> « Ich schreibe ja nicht für Kritiker, auch nicht fürs Publikum. Ich schreib' ja für mich. Jeder schreibt für sich. Das Publikum ist man selber. Ob mein neues Stück überhaupt aufgeführt werden kann, weiss ich gar nicht und interessiert mich auch nicht. Was mich interessiert, ist das Stück. So wie die Zeichnungen : Es interessiert mich jetzt nicht, was die Masse dazu sagt – sondern, dass ich sie herausbringe aus mir! »[1297]

Les œuvres de Dürrenmatt étaient accrochées au restaurant du Rocher bien avant l'exposition. Ce qui est nouveau, c'est la lumière portée à ces œuvres grâce à la démarche de Liechti. On pourrait donc en déduire ici aussi que l'œuvre était connu, dans le sens où il était vu, il était présent. Cependant, il restait invisible, et l'exposition a permis de le rendre visible. Le discours change également : l'exposition est présentée – et considérée – comme une exposition d'art par son organisateur. Il ne

---

[1295] ROTHENBUEHLER Pierre, « Neuchâtel : Dürrenmatt au bistrot », in : *Flair*, 4.04.1977, pp. 62-64 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-01).
[1296] CHUDACOFF Helga, « Der letzte Akt beim Schreiben hat begonnen. Doppelbegabung als Schriftsteller und Zeichner : ein WELT-Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt », in : *Die Welt*, 1.12.1976, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1297] CHUDACOFF Helga, « Der letzte Akt beim Schreiben hat begonnen. Doppelbegabung als Schriftsteller und Zeichner : ein WELT-Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt », in : *Die Welt*, 1.12.1976, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

s'agit dès lors plus de présenter Dürrenmatt comme un artiste possédant la « Doppelbegabung », mais comme un artiste à part entière, un dessinateur et un peintre.

Une année après, en 1977, Dürrenmatt participe à nouveau à une exposition collective à la Galerie Daniel Keel. Mise sur pied pour fêter les 25 ans de Diogenes, elle est dédiée aux caricaturistes publiés par les éditions et Dürrenmatt est exposé aux côtés de Paul Flora, Loriot, Ronald Searle ou encore Sempé[1298]. En effet, un album de caricatures de Dürrenmatt a été édité en 1963[1299], Dürrenmatt appartient donc à cette catégorie d'auteurs chez Diogenes à cette époque. Si ses caricatures ne sont pas publiées dans le livre qui accompagne l'exposition, on trouve l'une d'entre elles dans la collection de petits livres éditée à la même occasion[1300]. Les bases de données consultées n'ont pas permis de retrouver d'article de presse à ce sujet. Il est possible que Dürrenmatt se soit fondu dans la masse des caricaturistes.

En 1978, Dürrenmatt revient à la Galerie, avec non seulement une exposition monographique intitulée « Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen », mais aussi la première publication de son œuvre peint[1301]. La Galerie reproduit sept œuvres de Dürrenmatt à l'aide d'une technique dénommée « lumographie » à des fins commerciales[1302] La Galerie Daniel Keel réalisant souvent des reproductions au moyen de différentes techniques pour les artistes qu'elle expose[1303], il ne s'agirait pas d'une exception pour Dürrenmatt[1304], mais plutôt d'une compensation pour les

---

[1298] Voir annexe 5.
[1299] DÜRRENMATT 1963 (1).
[1300] La reproduction se trouve page 2. « Frontispiz von Friedrich Dürrenmatt aus dem 'Krieg der Kritiker' erstmals erschienen im "Tintenfass" N° 24, p. 83. » Voir : BRAMBACH Rainer *et al.*, *Das kleine deutsche Tintenfass. 25 Proben von 25 Autoren aus 25 Jahren*. Zurich : Diogenes Verlag (coll. mini detebe), vol. 24, 1977, p. 4. S'il peut paraître étonnant que Dürrenmatt ne soit pas cité en tant qu'auteur, mais plutôt en tant que caricaturiste, c'est que ses écrits sont encore publiés par les éditions Arche (le passage à Diogenes a lieu en 1979, voir KAMPA 2003, p. 349).
[1301] STRICH Christian (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen*, Zurich : Diogenes Verlag, 1978.
[1302] Voir le carton d'invitation au vernissage (Ill. A 68).
[1303] « Insgesamt sind es über hundert Drucke in den verschiedensten Techniken: Siebdruck, Radierung, Lumographie, Kaltnadel, siebenfarbige Licht-Siebdrucke oder einfach signierte Offsetdrucke. Manche der Künstler kommen eigens nach Zürich, um hier an den Litho-Editionen zu arbeiten. » Voir : KAMPA, 2003 pp. 290-291.
[1304] Dürrenmatt n'a probablement pas pris part au travail de reproduction pour lequel se déplacent exprès des artistes à la Galerie Daniel Keel ; ses expérimentations lithographiques auront lieu dans les années 1980 à Saint-Gall à la Galerie Erker. MINDER (2), 2016. On pourrait s'étonner que Dürrenmatt n'ait pas pratiqué la lithographie chez Daniel Keel. Cependant, l'intérêt pour cette technique semble lui venir dans les années 1980, et la galerie Daniel Keel ferme en mai 1980 ; cela explique peut-être la raison pour laquelle Dürrenmatt s'est tourné pour cela vers la Galerie Erker.

nombreuses œuvres qui ne sont pas mises en vente[1305]. Chez Diogenes, la vente de « lumographies » semble avoir été un succès pour les œuvres de Dürrenmatt, et la reproduction de la gouache *Liebespaar* (Ill. D 146) est celle qui rencontre le plus de succès[1306].

Outre cette exposition, c'est surtout la sortie du livre en parallèle à l'exposition qui attire l'attention. Il fait office de première monographie de l'œuvre peint. Daniel Keel, un passionné d'art et de caricature, a déjà publié de nombreux livres d'arts visuels : « 1957 bereits wird die Reihe Atelier lanciert, in der Bücher zur Kunst des 20. Jahrhunderts erscheinen, etwa über Picasso, Cézanne, Matisse, Modigliani, Utrillo und Klee. »[1307] Ces livres sont loin d'apporter un succès commercial et causent des difficultés financières à Diogenes :

> « Doch auch als gebranntes Kind kann Daniel Keel von der Kunst nicht lassen. Wichtige Veröffentlichungen im Kunstbereich sind später *Bilder und Zeichnungen* von Friedrich Dürrenmatt, Picassos *Der Maler und sein Modell* oder frühe deutschsprachige Bücher über Giorgio Morandi, Fernando Botero und David Hockney. »[1308]

L'ouvrage monographique est donc considéré comme une des publications importantes dans le domaine des arts visuels pour Diogenes. Dans cette citation, l'œuvre peint de Dürrenmatt est placé au même niveau que celui d'autres artistes comme Picasso. Ce livre est donc bien un livre d'art. Outre un nombre non mentionné d'exemplaires pour le commerce, deux cents ouvrages sont numérotés et signés[1309]. Le choix des œuvres reproduites dans le livre offre une hypothèse sur la place que les organisateurs réservent à l'œuvre peint de Dürrenmatt. Dans la publication, l'accent a été mis sur les œuvres qui répondent aux objets de valeur dans le monde de l'art traditionnel, à savoir les peintures et les œuvres de grand format :

[1305] Selon le carton d'invitation au vernissage (Ill. A 68), il s'agit des œuvres suivantes : Ill. D 105, Ill. D 67, Ill. D 74, Ill. D 145, Ill. D 146, Ill. D 147, Ill. D 148. Source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt.
[1306] Voir la correspondance conservée aux ALS : SLA-FD-C-II 20 Teil 1-2, de Galerie Daniel Keel, Jutta Motz à Dürrenmatt, s.d. mais sur l'annexe date du 30.11.1978.
[1307] KAMPA 2003, p. 90.
[1308] KAMPA 2003, p. 91.
[1309] Selon les informations du carton d'invitation à l'exposition (Ill. A 68). Source : SIK-ISEA Schweizerisches Kunstarchiv Dokumentation Friedrich Dürrenmatt.

> « In einem bestimmten Sinn kann jedoch die vorliegende Edition Anspruch auf Vollständigkeit machen : Sie enthält alle Werke grossen Formats, die seit der *Kreuzigung* von 1939 entstanden sind und dem Herausgeber erreichbar waren. »[1310]

Il s'agit d'œuvres considérées comme terminées, abouties, les esquisses et les caricatures étant écartées : « Denn ausser den in diesem Band versammelten Federzeichnungen, lavierten Blättern und Gouachen gibt es von ihm zahllose Skizzen und Karikaturen ; [...]. »[1311] On remarquera également que les collages sont absents de la sélection des cent-deux œuvres choisies. Elles devaient cependant être connues. Diogenes a de plus porté un soin particulier à obtenir la vision d'ensemble la plus large possible, recherchant activement par moyen de presse des propriétaires privés d'œuvres de Dürrenmatt : « Der *Diogenes-Verlag Zürich,* bereitet eine Ausgabe der Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt vor und bittet alle Besitzer von Originalzeichnungen, sich mit ihm in Verbindung zu setzen. »[1312] Le choix d'éliminer justement les esquisses et les caricatures de la première grande publication des œuvres de Dürrenmatt interpelle et mérite d'être questionné. Peut-être répond-il à un besoin de valoriser un œuvre difficilement classable. Car, à travers la publication, on cherche à démontrer l'intérêt de l'œuvre peint de Dürrenmatt.

Dans le texte introductif rédigé par le critique d'art Manuel Gasser, la double vocation de Dürrenmatt est un des grands thèmes abordés. En effet, l'intérêt de l'œuvre peint trouve notamment sa légitimation dans le dialogue entre littérature et peinture. Gasser dit à propos des sujets traités dans les peintures et dessins :

> « Sie gewinnen ihre Importanz nicht nur durch die Häufigkeit, mit der sie im graphischen Werk auftauchen, sondern auch durch ihre Entsprechungen im dramatischen, erzählerischen und essayistischen Schaffen Dürrenmatts. Erst durch die Zusammenschau mit diesem gewinnen sie ihren Stellenwert, bewahrheitet sich der Ausspruch des Tiresias im *Sterben der Pythia* : 'Es gibt keine nebensächlichen Geschichten. Alles hängt zusammen, rüttelt man irgendwo, rüttelt man am Ganzen.' »[1313]

Gasser met ainsi en lumière les liens entre l'œuvre peint et le théâtre de Dürrenmatt et positionne ce dernier comme auteur. Mais il parle de lui également comme artiste.

[1310] GASSER 1998, p. 365.
[1311] GASSER 1998, p. 365.
[1312] P. D., « Dürrenmatt-Zeichnungen gesucht », in : *Tages-Anzeiger*, 28.04.1978, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1313] GASSER 1998, p. 370.

Le livre en lui-même ne contient d'ailleurs pas d'extraits des œuvres littéraires de Dürrenmatt. Et l'auteur de la préface est un critique d'art.

Dans cet ouvrage, Manuel Gasser cherche les nombreuses sources et images qui ont amené Dürrenmatt à dessiner et peindre. Il le fait en rappelant les modèles d'enfance de Dürrenmatt : « Die biblischen Geschichten der Mutter hatten ihr Gegenstück in den Griechensagen, die Vater Dürrenmatt […] erzählte »[1314], et en évoquant les événements de jeunesse – notamment son aventure avec le chien[1315] – se basant pour cela sur le témoignage de Dürrenmatt. En tant que critique d'art, il propose des liens avec les œuvres d'autres artistes, notamment des peintres flamands des 14e, 15e et 16e siècles, comme Jérôme Bosch[1316] et Bruegel[1317], plus récents comme Paul Klee[1318] ou encore contemporains comme Varlin[1319], mais aussi un caricaturiste, Saul Steinberg[1320]. Il tire des parallèles entre l'œuvre peint de Dürrenmatt et Moyen Âge, inscrivant progressivement Dürrenmatt dans l'histoire de l'art :

> « Der Begriff Mittelalter ist darum bei den Zeichnungen nicht nur im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinn zu verstehen. [...] Mit dem spätmittelalterlichen Menschen teilt Dürrenmatt die Auffassung, dass Grausamkeit und Obszönität ihren Platz im Weltenplan haben; dass sie dann, wenn das Leben in seiner ganzen Breite, Fülle und Vielfalt dargestellt werden soll, nicht unterschlagen oder beschönigt werden dürfen; dass nicht die Schilderung von Gebresten [sic], Folterungen, Bluttaten anstössig ist, sondern ihr Vorhandensein in einer Welt, die vom Glauben, sie sei die beste aller möglichen, nicht abzubringen ist. »[1321]

Dans le catalogue de 1978, un accent est mis sur les tours de Babel[1322], qui en font la série d'images la plus connue de l'œuvre de Dürrenmatt. Mais cette diffusion s'inscrit dans la continuité, car les tours de Babel sont, comme nous le verrons plus loin, les dessins les plus diffusés et donc les plus connus de Dürrenmatt.

Cette présence de l'œuvre peint durant les années 1970 amène différents acteurs à en chercher les raisons. Un journaliste en justifie la présence par les échecs récents de sa production littéraire :

[1314] GASSER 1998, pp. 376-377.
[1315] GASSER 1998, p. 376.
[1316] GASSER 1998, p. 379.
[1317] GASSER 1998, p. 369.
[1318] GASSER 1998, p. 376.
[1319] GASSER 1998, p. 369.
[1320] GASSER 1998, p. 376.
[1321] GASSER 1998, p. 379.
[1322] GASSER 1998, p. 375.

> « Es hat die Kritiker immer wieder beschäftigt, dass der einst führende Schweizer Dramatiker sein dichterisches Genie allmählich fast ganz eingebüsst hat : Was von Friedrich Dürrenmatt in den letzten Jahren neu auf der Bühne zu sehen war, erschien nur noch als schwacher Abglanz seiner früheren Meisterwerke. Seine Doppelbegabung als Schriftsteller und Maler kann dafür immerhin teilweise eine Erklärung geben : Sie ermöglichte es ihm, vom schliesslich bevorzugten Medium des Schreibens auf das Ursprünglichere des Zeichnens auszuweichen. »[1323]

Dürrenmatt s'exprime aussi sur ses motivations en des termes qui placent son choix comme dépendant du désir d'autrui.

> « Es gibt zwei Gründe, die mich veranlassten, diesem Buch, gegen das ich mich jahrelang gesträubt hatte, schlussendlich doch noch zuzustimmen. Der erste, dem ich nachgab, war der Neuenburger Wirt Hans Liechti, der mich immer wieder zum Zeichnen angeregt hatte und der vor drei Jahren meine erste Ausstellung durchführte. Der zweite Grund ist ein anderer Freund, der Zürcher Verleger Daniel Keel, der Herausgeber dieses Buches. »[1324]

En disant qu'il veut faire plaisir à ces deux personnes, il justifie son choix d'exposer par amitié. Le discours de l'artiste indique une réticence à exposer qui se répète par la suite : cette exposition a été réalisée « nach langen Überredungsversuchen »[1325], une attitude qui est soulignée dans la préface de Manuel Gasser :

> « Nachdem sich Friedrich Dürrenmatt lange dagegen gesträubt hatte, seine Zeichnungen und Malereien einem grösseren Publikum zugänglich zu machen, verstand er sich zu einer Herausgabe wenigstens eines Teils dieser Werkgruppe. »[1326]

Se désolidarise-t-il de cette mise en lumière soudaine d'une production qu'il considère comme personnelle ? Ou s'agit-il d'une stratégie protectrice ? Une autre hypothèse serait la conscience de l'importance de l'entourage de l'artiste pour sa reconnaissance. Il est de notoriété commune que cet entourage prend une part non négligeable dans la réputation et la production de ce dernier :

> « L'exemple classique du 'divin' Michel-Ange, de ses mécènes haut placés et de son biographe particulièrement efficace, Giorgio Vasari, illustre l'idée que c'est l'entourage de

---

[1323] KRAFT Martin, « Ein Schriftsteller als Maler. Bilder und Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt », in : *Basellandschaftliche Zeitung, Kiestal*, 10.02.1979, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[1324] ALTWEGG Jürg, « Friedrich Dürrenmatt veröffentlicht seine Bilder und Zeichnungen. 'Dem Schriftsteller und Maler gemeinsam ist die Vision' », in : *Luzerner Neueste Nachrichten (LNN)*, 28.09.1978, [page inconnue] (Source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1325] KAMPA 2003, p. 355.
[1326] GASSER 1998, p. 365.

> l'artiste qui bâtit la réputation de celui-ci et de sa production. Même si cette idée, formulée aussi radicalement, est sans doute excessive, on peut, tout au moins, supposer que l'aura et le sort des œuvres de Michel-Ange auraient été moindres si Vasari n'avait rien écrit sur elles et si, évidemment, le sculpteur n'avait pas travaillé pour un pape aussi important que Jules II. »[1327]

L'émergence de l'œuvre peint de Dürrenmatt dès 1976 est liée à la rencontre avec Hans Liechti et des soutiens d'amis et de professionnels compétents. Cela semble être le cas pour les expositions monographiques de Dürrenmatt, chacune ayant son promoteur dans l'entourage de l'artiste : Hans Liechti pour 1976, Daniel Keel pour 1978 et cela se répète pour les expositions monographiques suivantes comme nous allons le voir.

En attendant, cette même année et jusqu'à la suivante, une œuvre peinte par Dürrenmatt (Ill. D 138) est présentée dans le cadre d'une exposition à nouveau collective. Comme mentionné précédemment, cette exposition intitulée *Schweizer Künstler für eine sichere Zukunft. Eine Aktion zu Gunsten der Eidgenössischen Atomschutz-Initiative* est au service d'une initiative populaire[1328]. L'objectif de cette manifestation est la vente d'œuvres sur le thème du nucléaire afin de récolter des fonds pour soutenir l'initiative populaire[1329]. Itinérante, l'exposition qui présente quarante-deux artistes[1330], passe par Schaffhouse, Berne, Bâle et Zurich ; cependant, l'œuvre de Dürrenmatt est accrochée uniquement à Berne[1331]. En réalisant et exposant une peinture – qui sera vendue à cette occasion[1332] – Dürrenmatt prend part à l'événement en tant qu'artiste et non comme écrivain.

L'œuvre peint est à nouveau montré en 1981 dans le cadre de l'anniversaire des magasins Loeb à Berne[1333]. Participant non seulement à l'exposition collective dans

---

[1327] WASCHEK 2000, pp. 26-27.
[1328] Voir le chapitre sur les fonctions de l'œuvre peint.
[1329] Selon le prospectus d'information édité par l'Aktionsgalerie (source : Rudolf Jäggli, ancien propriétaire de l'Aktionsgalerie à Berne). Voir annexe 5.
[1330] Selon la liste des artistes sur l'affiche de l'exposition (Ill. A 69).
[1331] « In Bern werden 14 Berner Künstler, in Basel 23 Basler Künstler unsere Ausstellung bereichern.» Lettre de l'Organisationskomitee (Roland Meyer) aux Damen und Herren des Patronatskomitees, le 13.11.1978, in : ALS- SLA-FD-C-2-41, « 1978 (Okt. 78-Feb. 79) ATOMSCHUTZ-INITIATIVE SCHWEIZER KÜNSTLER. Ausstellung ».
[1332] Selon information transmise par Rudolf Jäggli, ancien directeur de l'Aktionsgalerie. E-mail de Rudolf Jäggli à Myriam Minder, 2.01.2018 (document non publié). Information confirmée par la lettre de Schweizer Künstler für eine sichere Zukunft (Roland Meyer) à « Liebe 'Schweizer Künstler für eine sichere Zukunft' », le 7.02.1979, in : SLA- SLA-FD-C-2-41, « 1978 (Okt. 78-Feb. 79) ATOMSCHUTZ-INITIATIVE SCHWEIZER KÜNSTLER. Ausstellung ».
[1333] Voir annexe 5.

une vitrine, Dürrenmatt est surtout présenté de manière monographique à la Galerie Loeb[1334], pour laquelle un carton d'invitation au vernissage est envoyé (Ill. A 71)[1335]. Une trentaine d'œuvres sont exposées, non proposées à la vente[1336]. Ici à nouveau, il semble que Dürrenmatt ait eu besoin de se laisser convaincre, cette fois par l'entremise de l'épouse de l'organisateur[1337]. Il s'agit à nouveau d'une licence accordée à un ami :

> « In erster Linie ist es von Interesse, den Dramatiker auch als bildenden Künstler kennenzulernen, und die Gelegenheit ist rar : Dürrenmatt stellt zum erstenmal in Bern aus, und auch dies nur aus freundschaftlichem Entgegenkommen gegenüber der seit Jahrzehnten als Kunstmäzene tätigen Familie Loeb zum Anlass ihrer Hundertjahrfeier. »[1338]

François Loeb avait rencontré Dürrenmatt dans le cadre du projet de remise du doctorat *honoris causa* de l'université hébraïque de Jérusalem. Ils ont gardé contact et il semble que Loeb était un bon auditeur pour Dürrenmatt, un peu à la manière de Hans Liechti[1339]. Cette exposition est la troisième de Dürrenmatt qui est monographique.

En 1982, le dessin de Dürrenmatt *Turmbau I* (Ill. D 105) est montré dans le cadre d'une exposition collective à l'étranger. Intitulée *Utopie und Stadt. Modelle idealer Gemeinschaften*, elle est présentée à Berlin au Neuer Berliner Kunstverein, un lieu dédié à l'art contemporain[1340]. L'exposition traite d'utopie architecturale, insère dans un rapport dialectique architecture et arts visuels et consacre un chapitre à la tour de Babel, raison pour laquelle Dürrenmatt est sollicité :

[1334] LOEB 2018, pp. 23-25.
[1335] Carton d'invitation conservé dans : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt. Image non répertoriée dans l'inventaire du CDN. Également publiée dans un article de presse : I. V. B., « Les œuvres de Friedrich Dürrenmatt », in : *Tribune jurassienne Bienne*, 10.09.1981, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-03).
[1336] M. Z., « Der Dichter als Zeichner. Friedrich Dürrenmatt in der Galerie Loeb, Münstergasse 45 », in : *Der Bund*, 11.09.1981, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d -03).
[1337] LOEB 2018, pp. 24-25.
[1338] M. Z., « Der Dichter als Zeichner. Friedrich Dürrenmatt in der Galerie Loeb, Münstergasse 45 », in : *Der Bund*, 11.09.1981, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d -03).
[1339] « So richtig wach wurde er [FD] nach 23 Uhr ! Dann begann seine Fantasie Bocksprünge zu vollführen. Dann entstanden seine Geschichten, die er mündlich entwickelte. Und ich war damals, und auch später, wenn wir uns freundschaftlich trafen, einer seiner dankbaren Zuhörer. » voir : LOEB 2018, p. 18.
[1340] Lieu dédié à l'art contemporain et au débat : « Der Kunstverein wurde 1969 mit dem Ziel gegründet, bildende Kunst der Gegenwart einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren und zu vermitteln, sowie zur aktiven Teilhabe an kulturellen Prozessen einzuladen. » Voir : Neuer Berliner Kunstverein (nbk), disponible à l'adresse URL : www.nbk.org/institution/, dernière consultation le 1.06.2022.

> « So befasst sich eine Abteilung mit der ewig-uralten Sehnsucht des Menschen nach dem Höhenflug, vom Symbol des Turmbaus zu Babel bis zur ‚Alpinen Architektur' der Gläsernen Kette, [...]. »[1341]

Dürrenmatt refuse de prêter l'original et c'est une reproduction de l'œuvre qui est exposée[1342]. L'œuvre n'est pas reproduite dans le catalogue qui accompagne l'exposition[1343]. C'est probablement la première fois qu'une œuvre de Dürrenmatt – même s'il s'agit d'une reproduction – est accrochée dans une exposition à l'étranger.

L'année suivante, en 1983, le portrait de Hans Liechti peint par Dürrenmatt est accroché à Soleure dans l'exposition intitulée *Hommage à Hans Liechti*[1344]. Cette exposition présente une sélection des œuvres collectionnées par Liechti. Elle est accompagnée d'une publication, parue probablement ultérieurement, car cette dernière contient le discours que Dürrenmatt tient au vernissage[1345]. Dans ce discours mentionné plus haut[1346], Dürrenmatt valorise le travail du collectionneur et mécène, tout en estimant que ce dernier s'est trompé sur la qualité de son œuvre peint. Néanmoins, la gouache de Dürrenmatt est présentée en compagnie d'œuvres de peintres comme Jef Verheyen ou Lucio Fontana.

Deux ans plus tard, après bien des négociations, Dürrenmatt se laisse convaincre d'exposer son œuvre au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Le conservateur Pierre von Allmen a probablement pris connaissance de l'œuvre peint de Dürrenmatt en 1975 alors qu'il exposait la collection Liechti. La presse se fait l'écho d'un souhait de longue durée : « Il y a longtemps que Neuchâtel songeait à organiser une telle exposition, 'qui a nécessité six ans de tractations'. »[1347] Von Allmen serait d'ailleurs l'initiateur de l'attribution à Dürrenmatt du doctorat *honoris causa* de l'Université de Neuchâtel en 1981 à l'occasion de ses 60 ans :

[1341] SCHAUER Lucie, *Stadt und Utopie. Modelle idealer Gemeinschaften*, Berlin : Fröhlich & Kaufmann, 1982, p. 8.
[1342] Sont exposés : une copie du dessin initialement souhaité *Turmbau zu Babel* (probablement Ill. D 105) et une affiche avec la reproduction d'une autre tour de Babel (affiche éditée pour la première de l'opéra *Ein Engel kommt nach Babylon* à l'Opernhaus de Zurich en 1977). Voir : ALS, ALS-FD-B-2-1982 (N-R), correspondance entre Neuer Berliner Kunstverein et Walburg Grafstein (3 lettres). Ces œuvres ne sont pas reproduites dans le catalogue de l'exposition : voir SCHAUER 1982.
[1343] SCHAUER 1982.
[1344] Voir annexe 5.
[1345] DÜRRENMATT [1983], [s.p.].
[1346] Voir le chapitre concernant les écrits sur les arts visuels.
[1347] Voir : P.-A. B[ovet]-dr, « Exposition prolongée à Neuchâtel. Le tabac de Dürrenmatt. Gros succès pour l'écrivain bernois au Musée des beaux-arts », in : *Le Matin*, 14.01.1986, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

> « J'ai rencontré Dürrenmatt pour la première fois grâce au directeur du Musée des Beaux-arts [von Allmen], qui savait que Dürrenmatt allait fêter ses soixante ans, qui savait que la commune de Neuchâtel d'une part, l'État d'autre part avait souhaité fêter ça avec Dürrenmatt qui avait dit 'je veux fêter ça en famille'. Alors ce directeur était fâché et il trouvait qu'on devait faire quelque chose, il a pensé que l'université pourrait donner un docteur honoris causa. »[1348]

L'affiche de l'exposition *Friedrich Dürrenmatt. Œuvre graphique* reproduit un des dessins *Akki* (Ill. D 141). Qualifiée de « rétrospective »[1349] l'exposition est déployée dans trois salles[1350]. Les œuvres semblent avoir été accrochées de manière chronologique[1351]. Le musée édite douze cartes postales reproduisant des œuvres de Dürrenmatt[1352]. Ce format léger et accessible à un large public est destiné à faire circuler l'œuvre peint. Cette exposition est la seule à être montée dans une institution publique du vivant de Dürrenmatt[1353]. C'est également elle qui offre à l'œuvre peint la plus importante diffusion. En effet, avec ses cent trente-quatre peintures, dessins et collages, c'est celle qui présente le plus grand nombre d'œuvres[1354]. La nature du lieu dédié à la conservation et l'exposition d'arts visuels fait gagner à Dürrenmatt un statut officiel et reconnu de peintre et de dessinateur. L'édition d'un catalogue d'exposition y contribue également. Cette publication remplit plusieurs fonctions. Sortie sept ans

---

[1348] Voir : SGUALDO Marie-Elsa, *Friedrich Dürrenmatt. Souvenirs de Neuchâtelois, film réalisé à l'occasion des 15 ans du Centre Dürrenmatt Neuchâtel « À la (re) découverte d'un Suisse universel »*, DVD, 32 min., Lausanne : Terrain Vague [producteur], 2015 (document non publié), 28:15-29:00.

[1349] DUNOYER Jean-Marie, « Exposition. Durrenmatt, peintre, à Neuchâtel. Le Minotaure au travail », in : *Le Monde*, 18.09.1985, [page inconnue] (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).

[1350] G. B. R., « 'Ich bin ein Sonntagsexpressionist' – Friedrich Dürrenmatt im Gespräch über seine im Neuenburger Kunstmuseum ausgestellten Bilder », in : *Der Bund*, 7.09.1985, p. 33 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04).

[1351] G. B. R., « 'Ich bin ein Sonntagsexpressionist' – Friedrich Dürrenmatt im Gespräch über seine im Neuenburger Kunstmuseum ausgestellten Bilder », in : *Der Bund*, 7.09.1985, p. 33 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04). C'est confirmé dans un autre article : KRAFT Martin, « Ein malender Schweizer Dichter. Friedrich Dürrenmatts erste Museums-Ausstellung in Neuenburg », in : *Die Südschweiz*, 12.09.1985, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04).

[1352] Ill. D 150, Ill. D 74, Ill. D 151, Ill. D 152, Ill. D 133, Ill. D 36, Ill. D 153, Ill. D 37, Ill. D 154, Ill. D 155, Ill. D 67, Ill. D 52. Conservée dans les archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

[1353] La mise sur pied de l'exposition semble avoir nécessité des fonds financiers privés, ce qui indique un événement plus coûteux qu'habituellement, mais également l'engouement des entreprises locales : « Il a fallu aussi l'appui de la Ville, et celui des grandes entreprises locales : le résultat est pleinement enrichissant. » Voir : Ch. G., « Dürrenmatt expose au Musée. Son crayon vaut sa plume », in : *L'Express*, 9.09.1985, p. 3 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).

[1354] Plus précisément, le commissaire de l'exposition (et également conservateur du Musée d'art et d'histoire) mentionne « […] 134 œuvres en cimaises et quelques dizaines sous vitrine, caricatures ou documents plus intimes. » Voir : ALLMEN Pierre von, « Friedrich Dürrenmatt peintre visionnaire d'un monde grotesque », in : *Bulletin officiel de la Ville de Neuchâtel*, 12.09.1985, p. 3 (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).

après l'ouvrage de Diogenes, il s'inscrit dans la continuité de ce dernier tout en ajoutant des œuvres réalisées après 1978[1355]. À la différence de la première monographie, ce catalogue fait une place aux collages et à certaines esquisses.

En 1987 a lieu la dernière exposition dans laquelle l'œuvre peint est présenté du vivant de l'artiste. Intitulée *Kunst und Literatur*, elle est mise sur pied à Berlin et inaugure l'ouverture de la Galerie edition Schoen[1356]. Cette exposition collective présente des écrivains-artistes, montrant des lithographies de Dürrenmatt, de Ionesco ou encore des sculptures de Günter Grass[1357]. La raison de la présence d'œuvres originales de Dürrenmatt dans ce cadre reste hypothétique, mais un article de presse informe que la Galerie edition Schoen a passé un contrat d'échange exclusif avec une galerie de Saint-Gall[1358]. Au vu des similitudes des objets exposés, on peut émettre l'hypothèse que le lien se trouve à la Galerie Erker où Dürrenmatt expérimente la lithographie[1359]. Tant la première exposition de Dürrenmatt, en 1957, que la dernière, en 1987, sont des expositions collectives sur le thème des écrivains-artistes. La publication accompagnant l'exposition de 1957 est la première à publier le dessin *Turmbau I* (Ill. D 105) ; à partir de là, ce dessin est repris non seulement par la presse à plusieurs reprises, mais aussi dans d'autres publications. Sur les trois dessins publiés dans le

---

[1355] Il renvoie explicitement à l'ouvrage de 1978 : « Œuvres de Friedrich Dürrenmatt déjà reproduites en couleurs dans Dürrenmatt BILDER UND ZEICHNUNGEN Diogenes Verlag AG, Zürich, 1978 et ne figurant pas dans ce catalogue » Voir : *Friedrich Dürrenmatt. Œuvre graphique. Das zeichnerische Werk*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire Neuchâtel, 7 septembre 1985-19 janvier 1986, Neuchâtel : Edition Musée des Beaux-Arts, 1985, p. 131.

[1356] J. D., « Galerie edition Schoen. Ausstellungen finden in neuem Laden statt », in : *Der Tip Magazin*, 12-25.11.1987, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

[1357] « Gerade themenbezogene Ausstellungen reizen Schoen für dieses zweite Standbein am meisten, um Kunst und Künstler in ihrer Vielfalt und Vielseitigkeit zu zeigen. Aus diesem Grund präsentiert die Ausstellung 'Kunst & Literatur' die Schriftsteller Günter Grass (als Zeichner und Bildhauer), Friedrich Dürrenmatt (als Zeichner), Eugène Ionesco (als Lithographen) oder Antonio F. Molina (als Maler) von ihrer weniger bekannten künstlerischen Seite. » Voir : J. D., « Galerie edition Schoen. Ausstellungen finden in neuem Laden statt », in : *Der Tip Magazin*, 12-25.11.1987, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt). Aux écrivains mentionnés par la presse, on peut ajouter les quatre artistes suivants également exposés et qui ont appartenu au mouvement « Cobra » : Lucebert, Pierre Alechinsky, Karel Appel et Corneille (selon la publication accompagnant l'exposition : SCHOEN Rudolf M., *Kunst & Literatur*, Berlin : edition Schoen, 1987). Voir aussi : annexe 5.

[1358] « Schoen plant auch den weiteren Austausch mit Galerien und Institutionen im übrigen Bundesgebiet sowie in Brüssel und hat bereits einen Exklusivaustausch mit einer Galerie in St. Gallen/Schweiz vereinbart. »[1358] voir : J. D., « Galerie edition Schoen. Ausstellungen finden in neuem Laden statt », in : *Der Tip Magazin*, 12-25.11.1987, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

[1359] Et ce malgré le fait que l'œuvre reproduite dans le catalogue accompagnant l'exposition est une lumographie identique à celles éditées par la Galerie Daniel Keel pour l'exposition de 1978.

catalogue, il s'agit du seul sujet indépendant d'une pièce de théâtre publiée[1360]. Il est frappant de constater que le catalogue de la dernière exposition publie à nouveau le dessin *Turmbau I*, cette fois seul[1361]. Ce dessin, comme le thème qu'il traite, est une des œuvres les plus publiées et diffusées dans la presse et une des œuvres les plus connues de Dürrenmatt.

Nous avons constaté que les années de diffusion de l'œuvre peint de Dürrenmatt, à savoir les années 1970, correspondent à un tournant professionnel pour l'artiste. L'intérêt du public diminue pour son œuvre littéraire. Cette période est corrélée à celle de l'ouverture du marché de l'art aux artistes suisses. Jusque dans les années 1970, on pense en effet que les artistes ne peuvent se développer en Suisse, qu'ils doivent aller à l'étranger :

> « Durant une grande partie du XX^e^ siècle – jusqu'à la publication, en 1970, du pamphlet de Paul Nizon, *Diskurs in der Enge* (Discours à l'étroit) – prévalait l'idée selon laquelle les artistes suisses trouvaient leur inspiration ailleurs, dans les villes phares et les hauts lieux de la culture qu'étaient Munich, Paris, Berlin, Düsseldorf et New York. »[1362]

Cette vision est antérieure au 20^e^ siècle, c'est d'ailleurs un motif littéraire déjà développé par Gottfried Keller à la fin du 19^e^ siècle :

> « Les relations problématiques de l'artiste suisse avec ses racines est devenu un motif littéraire que l'on doit à Gottfried Keller. Dans un article paru en 1882, 'Ein bescheidenes Kunstreischen', il parle de l'exil volontaire des artistes suisses : ou bien ils renoncent à leur patrie et passent leur existence à l'étranger, ou bien ils restent au pays et souffrent de solitude. »[1363]

Les années 1980 offrent dès lors un tournant aux artistes suisses, dont les œuvres sont valorisées par des expositions et reconnues à l'étranger :

> « Car c'est au cours des années quatre-vingt que la production artistique suisse fut pour la première fois prise en compte de façon significative par les milieux économiques. Une fois la crise économique des années soixante-dix passée, ils font preuve, à la faveur de la haute conjoncture, d'un intérêt inédit pour l'art et la culture. […] L'intérêt qui leur est porté est suivi

---

[1360] Initialement prévu pour une pièce de théâtre, le sujet de la tour de Babel sera finalement uniquement traité de manière graphique par Dürrenmatt (pour l'histoire du manuscrit, voir WEBER 2020, pp. 121-122). Les deux autres dessins reproduits sont liés à la pièce *Herkules und der Stall Augias* : Ill. D 142 et Ill. D 143.
[1361] SCHOEN Rudolf M., *Kunst & Literatur*, Berlin : edition Schoen, 1987, [s.p.].
[1362] OMLIN 2004, p. 13.
[1363] OMLIN 2004, p. 14.

> de reconnaissance sociale. L'art suisse était très prisé dans les musées et sur le marché durant ces années. Plus de vingt expositions thématiques sont mises sur pied à l'étranger. L'historien de l'art Jean-Christophe Ammann, qui est alors directeur de la Kunsthalle de Bâle, constate dès 1981 : 'Les artistes suisses sont très demandés. Du jamais vu, aussi longtemps que je me souvienne.' Les œuvres produites en Suisse sont exportées comme des articles de marque. »[1364]

Cette corrélation temporelle entre l'ouverture du marché aux productions artistiques suisses dans les années 1970-1980 et les décennies durant lesquelles Dürrenmatt jouit de ses expositions monographiques est à souligner.

- Diffuser occasionnellement

Il arrive à l'œuvre peint d'être rendu public en-dehors du lien à la littérature de Dürrenmatt ou des expositions de ce dernier.

Deux publications de Dürrenmatt offrent une place centrale aux dessins. En 1963, Diogenes publie des caricatures de Dürrenmatt dans un ouvrage intitulé *Die Heimat im Plakat*[1365]. Trois ans auparavant, la maison d'éditions projetait déjà une publication des caricatures de Dürrenmatt : « Dichter und Kritiker » devait réunir celles désormais bien connues des combats entre artistes et critiques, mais l'ouvrage n'a pas paru[1366]. L'intérêt de Daniel Keel pour l'art et à la caricature explique celui qu'il témoigne à Dürrenmatt.

> « In seiner Jugend interessiert sich Daniel mehr für bildende Kunst als für Literatur, geht lieber ins Museum und in Galerien, als zu lesen. Das Verlagsprogramm der Anfangsjahre spiegelt seine Vorliebe für Kunst und das Groteske. In nur wenigen Jahren versammelt Diogenes eine Reihe von Zeichnern, die heute zu den Meistern des Fachs zählen : Bosc, Chaval, Paul Flora, Loriot, André François, Ronald Searle, Tomi Ungerer, Roland Topor, Sempé, Edward Gorey. »[1367]

Keel crée diverses collections de livres liés à l'art comme à la caricature : la série « Diogenes Tabu » (« TAschenBUch [sic] für Liebhaber geistreichen Humors »[1368]), qui est parue jusqu'en 1969 ; l'almanach annuel *Cartoon* est publié entre 1955 et 1964

[1364] OMLIN 2004, p. 16.
[1365] DÜRRENMATT 1963 (1).
[1366] Voir la maquette de la couverture dans : KAMPA 2003, p. 349.
[1367] KAMPA 2003, p. 85.
[1368] KAMPA 2003, p. 86.

afin de présenter les meilleures caricatures de l'année[1369]. Une série sur la caricature « eine eigene Reihe für die Kunst der Karikatur », à savoir le « Club der Bibliomanen » est éditée entre 1965 et 1979[1370]. Les artistes parus dans cette série sont également exposés dans la Galerie Daniel Keel[1371]. Keel fait d'abord connaissance avec les écrits et le théâtre de Dürrenmatt. Avant de le connaître personnellement, il apprend cependant que Dürrenmatt dessine également et qu'il s'agit souvent de caricatures :

> « Inzwischen [entre la préface de Dürrenmatt pour le premier livre de Diogenes et la première rencontre entre les deux hommes] hatte ich erfahren, dass er selber zeichnete, häufig auch Karikaturen – also genau das, was mich als Verleger interessierte. »[1372]

Le premier livre de Dürrenmatt à être publié par Diogenes, né après une visite de Keel chez Dürrenmatt, est donc ce recueil de caricatures intitulé *Die Heimat im Plakat*. Selon l'auteur de la chronique des éditions Diogenes, le livre a droit à une critique du journal *Der Spiegel*, mais rencontre en Suisse de nombreuses critiques négatives : « […] das Buch war zu böse, zu kritisch, zu schockierend und somit ein Flop. »[1373] Dans son livre, Peter André Bloch évoque cependant du succès pour cet ouvrage qui semble, selon lui, s'être bien vendu : « Die Erstausgabe von 1963 war bald vergriffen, die Neuauflagen in rascher Folge auch. »[1374] Surtout, cette publication de caricature s'inscrit dans la suite de la diffusion de précédents dessins humoristiques de Dürrenmatt. Ceux qu'il réalise du personnage Hercule, qu'on peut considérer comme des caricatures, avaient déjà été exposés dans les expositions – à Saint-Gall en 1957 et à la Galerie Daniel Keel à Zurich en 1961 – publiés dans des livres – dans le catalogue d'exposition de 1957[1375] et dans les éditions de la pièce de théâtre *Herkules*[1376] – et diffusés dans la presse[1377]. Avec le livre *Die Heimat im Plakat*, qui

---

[1369] KAMPA 2003, p. 86.
[1370] KAMPA 2003, p. 87.
[1371] KAMPA 2003, p. 87.
[1372] Keel cité dans : KAMPA 2003, p. 354.
[1373] KAMPA 2003, p. 355.
[1374] BLOCH 2017, p. 249.
[1375] Voir SCHEIDEGGER 1957, p. 85 et LXXII.
[1376] En 1954, 1959 et 1963.
[1377] Voir : s. n., « An ihren Bildern zu erkennen. Dichterzeichnungen bezeugen die Wechselwirkung zwischen Wort und Bild », in : *[titre inconnu]*, 21.10.1961, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3) ; WIDMER Walter, « Mit Schreibmaschine, Rohrfeder und Farbstift. In einer Ausstellung von Zeichnungen bekannter Schriftsteller », in : *National-Zeitung*, 22.10.1961, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3) ; KEMMLER R., « Dichterzeichnungen von Ringelnatz bis Dürrenmatt. Zur Ausstellung in der Galerie Daniel Keel », in : *Zürcher Woche*, 29.09.1961, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

semble avoir rencontré un succès de vente, et la publication d'autres caricatures, Dürrenmatt est désormais connu comme caricaturiste[1378].

En 1985 est publié le second ouvrage indépendant d'une exposition et intégrant les images de manière à leur faire une place à part entière. Avec *Minotaurus. Eine Ballade*[1379], Dürrenmatt établit un dialogue direct entre texte et images. Soulignons simplement que les points de vue entre le texte et les images sont distincts : si le texte offre une vision de l'histoire à travers ce que vit le Minotaure, les dessins à l'encre et au pinceau offrent des visions variées, parfois il s'agit de celle du Minotaure, parfois de celle d'un spectateur omniscient. Ainsi, par la multiplicité des points de vue, texte et images se complètent[1380].

Mais il arrive aussi que des œuvres de Dürrenmatt soient reproduites dans des publications de tiers, indépendamment d'un projet d'exposition. Nous avons retrouvé deux occurrences. La première, datant de 1960, est une étude rédigée par un spécialiste de l'iconographie religieuse[1381] sur la représentation iconographique de la tour de Babel sur 1000 ans. Dans ce cadre-là, *Turmbau I* (Ill. D 105) est commenté ainsi :

[1378] C'est dans ces années-là qu'est réalisée la série *Künstler und Kritiker,* qui met en scène des hordes de critiques sous forme de petits personnages armés de plumes et qui partent à l'attaque des artistes. Ces dessins ont probablement inspiré Paul Flora qui réalise en 1964 un portrait caricatural de Dürrenmatt alors à l'apogée de son succès dramaturgique (Ill. A 84). Il le représente perché au sommet d'une colonne sur laquelle sont inscrits les titres de ses écrits, armé d'une plume aussi grande que lui à la manière d'une lance. La hauteur de la colonne le fait surplomber les chaînes de montagnes à l'arrière-plan, dénotant ainsi le dépassement de toutes choses auquel est arrivé l'écrivain. Cette caricature est réalisée entre les deux préfaces que Dürrenmatt rédige pour Flora. La représentation de la plume, plus grande que l'auteur, rappelle les armes de jet des caricatures de Dürrenmatt.

[1379] DÜRRENMATT 1985.

[1380] Œuvre interdisciplinaire, cette *Ballade* a fait l'objet de nombreuses études. Relevons les études intermédiales de BIGLER 2014, le dernier article en date étant celui de GASSER Peter, « Le Minotaure ou De la condition humaine », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 1, 2021, pp. 243-256. Finalement soulignons l'exceptionnelle exposition du CDN « Balades avec le Minotaure » 6.12.2013 – 9.03.2014 avec les commissaires Juri Steiner et Stefan Zweifel qui explicite l'intermédialité entre le texte et l'image de cette œuvre chez Dürrenmatt tout en y associant de multiples autres œuvres d'art.

[1381] Selon la Liste des auteurs de la Bibliothèque nationale de France, disponible à l'adresse URL : https://data.bnf.fr/fr/12428011/helmut_minkowski/, consulté en ligne le 7.05.2022.

> « Einen gewissen Reiz hat das Modell Dürrenmatts. Es reicht weit über das angedeutete Erdenrund hinaus; im Typus einer langschiffigen Kirche nicht unähnlich, wird der Riesenbau von einem Zipfel am Mantel des Ewigen umgelegt. »[1382]

En sachant que les dessins de la Tour de Babel sont les premiers à être diffusés, il n'est pas étonnant de les retrouver ailleurs. Nous n'avons cependant pas retrouvé de trace de correspondance et ne pouvons dès lors qu'émettre des suppositions quant à la raison de la présence de ce dessin dans ce livre. Rappelons simplement que ce dessin a déjà été publié dans le catalogue d'exposition de Saint-Gall trois ans plus tôt, dans quatre articles de presse la même année et un autre encore en 1959[1383]. Il ne serait donc pas surprenant que l'auteur ait eu connaissance de cette œuvre par ce biais. Dans tous les cas, cela présente Dürrenmatt comme dessinateur.

La seconde occurrence de publication de tiers se trouve dans un ouvrage consacré aux poètes-artistes en 1980. Rédigé par deux chercheurs en littérature, il s'intitule *Dichter als Maler*[1384]. Parmi les notices nominatives de cent septante écrivains dotés de cette « Doppelbegabung » sont reproduites quatre œuvres de Dürrenmatt, trois directement en lien avec ses pièces de théâtre que sont *Es steht geschrieben*, *Herkules und der Stall Augias* et *Frank V*[1385]. Soulignons que les auteurs se sont explicitement référés à la publication d'Elisabeth Brock-Sulzer[1386], alors qu'ils auraient pu utiliser la monographie de Diogenes. En cela, ils se sont concentrés sur des publications directement liées à l'œuvre littéraire, peut-être par méconnaissance de l'autre ouvrage ou simplement pour privilégier le lien à la littérature. Assurément cette

---

[1382] MINKOWSKI Helmut, *Aus dem Nebel der Vergangenheit steigt der Turm zu Babel. Bilder aus 1000 Jahren*, Berlin : Rembrandt-Verlag, 1959, p. 100.

[1383] F. I., « Welches Bild stammt von welchem Dichter ? », in : *Die Woche, Olten*, 16.09.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen) ; WESCHER Herta, « Malende Dichter - dichtende Maler. Eine Ausstellung im Kunstmuseum von Sankt Gallen », in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.08.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen) ; B., « Wenn Dichter malen und Maler dichten. Grundsätzliches zur grossen Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen », in : *Die Ostschweiz, Schweizerisches Tagblatt, St.-Gallen*, 10.08.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen) ; n. b., « St. Gallen. Malende Dichter - dichtende Maler. Kunstmuseum. 3. August bis 20. Oktober », in : *Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, künstlerische Gewerbe*, octobre 1957, pp. 188-189 ; BOVET Louis, « Un dessin de Dürrenmatt », in : *Pour l'art. Revue bimestrielle*, janvier-février 1959, pp. 12-14 (source : Bibliothèque nationale suisse).

[1384] BÖTTCHER Kurt, MITTENZWEI Johannes, *Dichter als Maler*, Stuttgart/Berlin : Verlag W. Kohlhammer, 1980, pp. 334-337. Les agendas ne conservent pas de trace d'un contact direct avec Dürrenmatt.

[1385] Les trois œuvres en lien avec les pièces de théâtres : Ill. D 156, Ill. D 157, Ill. D 158, Ill. D 159 ; le dessin d'une nature morte : [non répertorié dans l'inventaire du CDN] *Blumenstilleben* Federzeichnung.

[1386] BÖTTCHER/MITTENZWEI 1980, p. 390.

hypothèse ne peut être vérifiée, mais elle indiquerait que le cloisonnement entre les disciplines reste très présent.

Parmi les autres diffusions occasionnelles de l'œuvre peint mentionnons celle de reproductions en 1982 et 1986.

C'est en tant qu'écrivain que Dürrenmatt est sollicité en 1982 afin de réaliser et de commercialiser la lithographie *Prometheus mit Adler* (Ill. D 137) par un éditeur allemand *« L'80 » Verlagsgesellschaft* de Göttingen. Le prospectus permettant de commander cette lithographie indique que l'offre s'inscrit dans une série d'œuvres d'écrivains : « Eine Reihe graphischer Blätter, die von Schriftstellern gestaltet werden : mit eigenen Texten, handschriftlich, zeichnerisch. »[1387] Numérotées et signées, ces reproductions sont éditées à trois-cent-cinquante exemplaires. Comme pour les lumographies de la Galerie Daniel Keel, il s'agit ici d'œuvres reproduites à un nombre restreint et ne visent pas une grande diffusion. Néanmoins, le prix d'achat reste modeste et non réservé à un public aisé[1388]. Dürrenmatt est, à cette occasion-là, sollicité pour sa double vocation.

Deux autres œuvres de Dürrenmatt sont reproduites en 1986 dans le contexte politique que nous avons évoqué plus haut. Le Schweizerischer Bühnenkünstlerverband (SBKV) soutient l'initiative populaire fédérale « en faveur de la culture », initiative dont l'objectif est de soutenir la culture suisse dans sa diversité linguistique, culturelle et la préservation du patrimoine et des équipements culturels en consacrant un pour cent du budget annuel de la Confédération[1389]. Dans ce cadre, l'œuvre *Sisyphos II* (Ill. D 53), publiée pour la première fois dans le catalogue de Diogenes[1390], est reproduite sous le format d'une affiche[1391]. L'ampleur de la diffusion de cette affiche reste pour le moment inconnue. *Turmbau IV. Vor dem Sturz* (Ill. D 54) est quant à lui reproduit sur un tract[1392]. Apparemment sympathisant sans être personnellement impliqué, l'œuvre

---

[1387] Prospectus édité par L'80 Verlagsgesellschaft à Göttingen, conservé dans : ALS, SLA-FD-D-10-d-02 « Ausstellung 28.09. – 4.11.1978 Galerie Daniel Keel Zürich, Rämistr. 45. »
[1388] Selon le prospectus, une reproduction coûte 50 deutsche Mark.
[1389] Initiative populaire fédérale « en faveur de la culture », page de la Chancellerie fédérale suisse, disponible à l'adresse URL https://www.bk.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis142.html, dernière consultation le 10.04.2022.
[1390] N° 94 du catalogue. Voir STRICH 1978. C'est d'ailleurs la maison d'édition qui transmet une copie de cette gouache sous format de diapositive en juin 1986 pour que le destinataire en fasse une affiche. Voir : lettre de Diogenes Verlag à Herta Raunicher, le 26.06.1986, ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).
[1391] Lettre de Herta Raunicher à Egon Karter, le 6.08.1986. ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).
[1392] Conservé notamment aux ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ). La légende de ce tract renvoie à l'initiative populaire fédérale : « Kulturelle Rücksicht ist politische Vorschau, Ja zur Kulturinitiative, an der Eidgen.

et le nom de Dürrenmatt sont utilisés dans un courrier du président du Schweizerischer Bühnenkünstlerverband, et diffusés notamment aux membres de l'assemblée fédérale[1393]. Dürrenmatt est ici sollicité pour sa réputation, mais c'est son œuvre peint qui joue le rôle de porte-parole.

Finalement, remarquons encore que quelques rares œuvres de Dürrenmatt font l'objet de remaniements et de réappropriations par d'autres artistes plastiques, déjà de son vivant. C'est le cas pour certaines couvertures de ses livres, comme pour la première édition de *Frank der Fünfte* en 1960 ou celle de *Die Physiker* en 1962[1394]. Dans ces deux cas, l'œuvre de Dürrenmatt a été retravaillée en couleurs, sans que l'auteur de ce travail graphique ne soit mentionné. C'est différent en 1963 avec la réappropriation d'un personnage torturé sur une roue. Publiée sur la couverture de l'édition des textes de Dürrenmatt de 1963 chez Arche, l'illustration est créditée comme une image réalisée d'après un dessin de Dürrenmatt par Hans Bächer[1395]. Peintre et typographe, Hans Bächer (1917-2007) conçoit des centaines de publications des éditions Arche, y compris des illustrations et des couvertures de livres[1396]. Le remaniement de cette image de Dürrenmatt est donc probablement convenu peut-être avec l'auteur, du moins avec l'éditeur.

La seconde œuvre de Dürrenmatt réinterprétée par un autre artiste est la gouache intitulée *Sisyphos II*. Dürrenmatt a autorisé son utilisation dans le cadre d'une initiative

---

Volksabstimmung vom 28. September 1986 ». Source : tract noir blanc format A4, « Kulturelle Rücksicht ist politische Vorschau, Ja zur Kulturinitiative, an der Eidgen. Volksabstimmung vom 28. September 1986 », ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ). Le tract explicite que l'auteur n'a pas réalisé l'œuvre pour l'initiative, mais en a simplement accordé l'autorisation : « © Idee und Gestaltung : Schweizerischer Bühnenkünstlerverband, Basel. Bild: Mit freundlicher Genehmigung von Friedrich Dürrenmatt und dem Diogenes Verlag, Zürich. »

[1393] « Als Mitinitiant der KULTURINITIATIVE hat uns Friedrich Dürrenmatt erlaubt, seine Gouache *Sisyphos II* als Plakat zu drucken. » Lettre de Hans Joachim Frick, président de la Schweizerischer Bühnenküntlerverband, aux membres de l'Assemblée fédérale, le 10.09.1986. SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).

[1394] Pour *Frank*, c'est une linogravure de Dürrenmatt (Ill. D 157) qui est reproduite en couleur, voir DÜRRENMATT Friedrich, *Frank der Fünfte. Oper einer Privatbank*, Zurich : Arche, 1960. Pour les *Physiker*, c'est le dessin *Frau mit Bombe* (Ill. D 14) qui est reproduit en couleurs, voir DÜRRENMATT Friedrich, *Die Physiker. Eine Komödie in 2 Akten*, Zurich : Arche, 1962.

[1395] « Umschlag von Hans Bächer nach einer Zeichnung von Friedrich Dürrenmatt zum Stück *Es steht geschrieben* » DÜRRENMATT Friedrich (3), *Frühe Stücke und Komödien II*, Zurich : Arche, 1963, p. 4.

[1396] Il travaille pour cela avec de la linogravure. ENDERLI-FÄSSLER Christina, « Hans Bächer, der Typograph und Buchgestalter », in : *Lebenswerk des Typografen und Malers Hans Bächer. 1917-2007. Konstruktive Gemälde, Landschaftsbilder, Buchgestaltungen*, catalogue d'exposition, Thalwil, Gemeindehaus/Ortsmuseum, 19 septembre 2009-2 janvier 2010, Thalwil : Fachstelle Kultur, 2009, p. 11.

politique en 1983. Jürgen von Tomëi en fait une caricature[1397]. Outre la reprise du sujet, le dessin du caricaturiste bâlois est intitulé « Sisyphos III », titre qui fait évidemment référence à l'œuvre de Dürrenmatt.

Ces deux exemples attestent d'un aspect certes anecdotique de cette diffusion-là, mais néanmoins présente.

- Devenir public par étapes

Nous avons passé en revue les différentes formes par lesquelles l'œuvre peint est présenté au public. De la presse aux expositions en passant par les reproductions en lien avec son œuvre littéraire, l'œuvre peint est présent relativement rapidement, sans être réellement identifié ni revendiqué par son auteur. Il est plus délicat d'estimer la quantité de la diffusion publique que d'identifier les différentes formes de présentation. Néanmoins, alors que la presse répète à chaque nouvelle présentation publique que l'œuvre peint est découvert, nous constatons une présence des dessins et peintures de Dürrenmatt déjà antérieure.

Le passage du privé au public se déroule par étapes, faisant ainsi progresser la posture de Dürrenmatt dans plusieurs identités artistiques. Comme vu précédemment, les premières apparitions de l'œuvre peint datent de la seconde moitié des années 1940. En 1947, la publication de sa pièce *Es steht geschrieben* contient ses dessins ; le premier article évoquant l'activité de dessinateur de Dürrenmatt date de 1948 et reproduit un autoportrait. Dans la presse, Dürrenmatt publie un récit accompagné d'un dessin en 1951, la même année lors de laquelle il se reproche de continuer à dessiner. Et en 1954, la publication de la pièce *Herkules und der Stall des Augias* contient elle aussi ses dessins. Ces parutions de l'œuvre peint – uniquement des dessins – ne sont pas revendiquées par l'auteur comme étant de sa main. En effet, elles passent presque inaperçues, étant signées très discrètement. Cependant, elles sont bien présentes et déjà publiques.

[1397] L'œuvre de Tomëi est mentionnée ainsi dans une lettre du Schweizerischer Bühnenkünstlerverband adressée aux personnes de l'Assemblée fédérale qui ont montré un intérêt pour l'affiche de Dürrenmatt, le 19.09.1986 ; l'œuvre en elle-même est publiée sous la forme d'une affiche A3 « Kulturinitiative : JA / jenseits der Macht », avec une caricature de Jürgen von Tomëi avec la légende « Austritt der Kultur » qui reprend le motif de *Sisyphe II* de Dürrenmatt. ALS, SLA-FD-B-4-e-2 (XZ).

Un tournant a lieu en 1957 puis 1961, lorsque Dürrenmatt participe à des expositions d'artistes mettant en valeur le talent de la « Doppelbegabung ». Cette transition débute une année après le succès de la pièce *Der Besuch der alten Dame* qui va lui assurer une sécurité financière. Certes, il ne s'agit pas d'arts visuels – comme le rappelle la revue *Werk* pour qualifier l'exposition de 1957. Et cette transition n'est pas immédiatement identifiée comme telle, comme on le constate à la lecture de la première édition du livre d'Elisabeth Brock-Sulzer. Son ouvrage absorbe les dessins de l'auteur comme des illustrations appartenant à l'œuvre littéraire. Dans la première réédition néanmoins, en 1964, Brock-Sulzer change de perspective en consacrant Dürrenmatt comme « dessinateur », reconnaissant par là une existence réelle à son autre activité. En 1961 déjà, un dessin de Dürrenmatt avait été publié dans un livre d'art sur la représentation des tours de Babel à travers l'histoire.

La publication du livre de caricatures *Die Heimat im Plakat* en 1963 amène une nouvelle identité au dessinateur Dürrenmatt, celle de caricaturiste. Cet ouvrage fait suite à la formulation d'un intérêt de Dürrenmatt pour la caricature, en rédigeant des préfaces pour Ronald Searle en 1952 et Paul Flora en 1958.

Les années 1960 sont liées à un nouvel intérêt de Dürrenmatt pour les arts visuels. Il voyage, visite les expositions et les musées, et questionne différemment la peinture, notamment suite à sa rencontre avec Varlin auquel il consacre plusieurs textes et discours.

Après ces découvertes progressives, alors que Dürrenmatt est désormais un artiste reconnu pour sa « Doppelbegabung » et son identité de caricaturiste, la transition se poursuit avec un tournant radical à partir de 1974 au contact du collectionneur Hans Liechti. De cette rencontre naissent des expositions légitimées par le collectionneur « découvreur » de talent et fait de Dürrenmatt en quelques années un artiste plastique. Présent dans l'exposition de la collection Liechti au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1975, l'œuvre peint est ensuite exposé pour lui-même en 1976. Dès lors, il ne s'agit plus d'un double talent mais d'arts visuels. En 1978 paraît la première publication de son œuvre peint, qui est suivie d'autres présentations : en 1978-1979 une de ses peintures est exposée avec celles d'autres artistes dans le cadre d'une initiative populaire ; en 1981 la Galerie Loeb lui consacre une exposition monographique ; un de ses dessins est présenté avec les œuvres d'autres artistes à l'étranger en 1982 ; en 1983, le portrait qu'il réalise de Hans Liechti est présent dans

l'exposition en hommage à ce dernier. Finalement est montée l'exposition qui confirme son identité d'artiste peintre lorsque le Musée d'art et d'histoire lui consacre une exposition monographique en 1985-1986 ainsi qu'un catalogue d'exposition. L'exposition de l'œuvre peint de Dürrenmatt a lieu parallèlement à la rédaction de plusieurs textes sur les artistes et les personnalités liées aux arts visuels, comme Hans Falk, Elsi Giauque, Eric Fischer, Walter Jonas, Manuel Gasser, Tomi Ungerer, Hildi Hess, Jef Verheyen, Hans Liechti et toujours Varlin. Le contexte de l'ouverture du marché de l'art aux artistes suisses dans les années 1970 participe peut-être à l'intérêt porté à Dürrenmatt. Certes, son profil d'artiste à double vocation ne le quitte pas, revenant régulièrement entre 1957 et 1987, de même que celui de caricaturiste. La présentation réitérée de l'œuvre peint dès les années 1970 suscite l'intérêt de la presse. Ces sollicitations amènent Dürrenmatt à se positionner et formuler un discours ambigu, qui semble aller à l'inverse du mouvement de l'œuvre peint vers le public dans ces années-là.

2.2.2 Échos de la presse

Nous l'avons vu, Dürrenmatt adopte une posture d'artiste visuel en acceptant progressivement de rendre son œuvre peint public. Quel écho rencontre-t-il dans la presse ? Comment et avec quelle identité est-il perçu ? Nous proposons ici une lecture de cette presse afin de questionner le lien entre les démarches de Dürrenmatt et la manière dont il est compris par ses contemporains. Cela nous apporte un éclairage supplémentaire non seulement sur l'œuvre peint, mais également sur la posture de l'artiste. Cette perspective est nécessairement dépendante du corpus d'articles et présente les limites que nous lui connaissons.

- Écrivain artiste

> « Friedrich Dürrenmatt als Zeichner - selbst für die Galerie scheint das so ungewöhnlich zu sein, dass sie ihren Künstler auf der Einladung zur Vernissage gleich zweimal als 'Autor' bezeichnet. »[1398]

À l'occasion de l'exposition à la Galerie Daniel Keel en 1978, Erwin Leiser souligne la difficulté d'apparaître avec une nouvelle identité lorsqu'on est déjà une personnalité reconnue dans un autre domaine. Cette dénomination se retrouve-t-elle dans les articles de presse de notre corpus ? Comment Dürrenmatt y est-il catégorisé ? Parle-t-on de lui en termes d'écrivain ou de peintre ? Nous avons dépouillé notre corpus d'articles de presse en identifiant l'apparition de chaque qualificatif pouvant désigner l'un ou l'autre domaine artistique[1399].

Nous avons comptabilisé toutes les occurrences et les avons catégorisées dans l'annexe 8[1400]. Les chiffres exacts n'ont pas de pertinence, seule une vision d'ensemble des proportions nous intéresse. Ainsi, nous avons constaté que les termes les plus usités restaient ceux le rattachant à son activité d'écrivain et de dramaturge[1401]. Rappelons que notre corpus comprend uniquement des articles liés à l'œuvre peint. Si la presse fait une place au « peintre », elle considère Dürrenmatt essentiellement comme un auteur.

Cette prédominance d'une catégorie sur l'autre amène-t-elle une ambiguïté ou tout du moins une difficulté à passer d'une catégorie déjà bien connue à l'autre ? En effet, le public découvre les dessins et peintures de Dürrenmatt d'abord dans des contextes relatifs à des artistes possédant la « Doppelbegabung ». Impliquant deux domaines d'activités, donc deux identités différentes, cette catégorie complexifie la

---

[1398] LEISER Erwin, « Ausstellung Friedrich Dürrenmatt in der Galerie Daniel Keel. 'Gleichnisse, die im Zeitalter der Wissenschaft noch möglich sind' », in : *Züri Leu*, 29.09.1978, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

[1399] Un même article peut contenir plusieurs catégories différentes. Par exemple, un article peut définir Dürrenmatt comme « Maler » et « Schriftsteller » comme dans celui-ci : s.n., « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Gazette. Die Zeitung für die Frau*, 1975 [?], pp. 76-77 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
D'autres articles peuvent contenir quant à eux les deux domaines mais également de nombreux synonymes. Par exemple : « Zeichner », « Maler », « Schriftsteller », « Dramaturg » et « Autor » sont dans : R. W. W., « Fritz Dürrenmatt, der Zeichner und Maler », in : *Solothurner AZ*, 1976 [?] [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-01).

[1400] Les différents termes utilisés pour décrire la pratique de l'écriture sont variés ; le mot « Schriftsteller » est le plus usité en allemand et en français. Le terme lié aux arts visuels est celui de « Maler ». Un petit groupe de termes, utilisés moins souvent, peuvent être utilisés par les deux domaines et sont ainsi ambigus. Pour une liste de la diversité des termes, voir annexe 8.

[1401] Voir annexe 8.

communication. Nous estimons que lorsqu'un discours n'est pas univoque, il est plus difficile d'accès.

Nous pouvons également nous demander si une concurrence émerge entre les deux domaines pratiqués par un seul artiste. Cette idée est d'ailleurs véhiculée dans un des articles de presse de notre corpus. Le journaliste émet l'hypothèse qu'une « Doppelbegabung » est un cas exceptionnel, et dans le cas de l'exposition de 1957, il ne considère pas que Dürrenmatt appartienne aux élus[1402].

> « Wer selbst um das künstlerische Ausdrucksmittel gerungen hat, weiss, wie unbequem, ja wie verhängnisvoll die Unentschiedenheit der eigenen Natur sein kann. Er weiss auch, dass man am Ende in der Kunst wie überall nicht zwei Herren zugleich dienen kann und dass man sich besser früh für eine Ausdrucksmöglichkeit, in der man zur Meisterschaft gelangen will, entscheidet. Jenes ‚Gesamtkunstwerk', das immer wieder durch die Köpfe theoretisierender Künstler und Kunstfreunde spukt, erweist sich in der Praxis fast jedesmal als nicht realisierbarer, individuelles Können überfordernder Anspruch. [...] Malende Dichter und dichtende Maler sind – wenige Ausnahmen vorbehalten – keine Maler-Dichter oder Dichter-Maler. Sondern es sind Dichter, die nebenbei, aus Liebhaberei oder Laune, auch etwas malen – ohne Prätention, sozusagen ‚hintenherum'[...]. »[1403]

Cette idée semble être commune, car elle se retrouve également parmi les artistes :

> « Jean Cocteau soll einmal seinen Freund Pablo Picasso gefragt haben, was er von seinen Zeichnungen hielt. Picasso riet ihm, er solle lieber das Zeichnen lassen, er selbst versuche sich ja auch nicht im Schreiben. [...] Mallarmé sagte ihm [Degas] 'Verse macht man nicht mit Ideen, sondern mit Worten.' [...] 'Schuster, bleib bei deinem Leisten' [...]. »[1404]

Dans une lettre à ses parents écrite en 1941, Dürrenmatt se réfère également à cette idée selon laquelle il doit se décider pour l'une ou l'autre expression artistique[1405]. Il

---

[1402] Dans le cadre de cette première exposition, le nom de Dürrenmatt en particulier n'amène d'ailleurs pas d'engouement exceptionnel, c'est un nom parmi d'autres. Il est noyé dans la longue liste des écrivains qui s'essayent aux arts visuels : « Die Liste der Dichter und Schriftsteller dagegen, die sich als Maler oder Zeichner versucht haben, liest sich wie das Namensregister einer Literaturgeschichte: Sie reicht von Goethe und Schiller bis zu Ringelnatz und dem Schweizer Dramatiker Friedrich Dürrenmatt. » s.n., « Ausstellung : Malende Dichter », in : *Der Spiegel*, 25.09.1957, pp. 60-61 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

[1403] RIZZI Silvio, « Malende Dichter – dichtende Maler. Eine Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen », in : *St. Galler Tagblatt*, 10.08.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen).

[1404] HOKE Katharina, « Sehen, was ist. Dichterzeichnungen von Ringelnatz bis Dürrenmatt », in : *Die Zeit*, 6.10.1961, p. 15 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

[1405] Lettre de Dürrenmatt à ses parents, le 27.09.1941. Transcription tirée de : WEBER Ulrich, PLANTA Anna von (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, Berne/Zurich : Archives littéraires suisses/Kunsthaus Zürich, 1994. p. 46.

répète cette conception bien plus tard dans les années 1970 lors d'un entretien avec un journaliste :

> « Haben Sie noch nie daran gedacht, sich nur mit Malerei zu beschäftigen, da Sie ja von Ihren Büchern leben könnten und also nicht unter Existenzangst malen müssten? [Dürrenmatt répond] Das geht einfach nicht, Sie können nicht den Weg des Schriftstellers betreten und gleichzeitig Maler sein. Es ist ein grosses Handicap, auf zwei Wegen zu gehen. Man müsste sich dann richtig entschliessen zum Malen. Das kann ich natürlich nicht. Dafür bin ich zu sehr Schriftsteller geworden. »[1406]

Dans son discours donc, il semble adhérer à cette séparation des domaines, chaque artiste devant rester dans le sien.

Dürrenmatt ayant pratiqué les deux formes durant toute sa vie, nous nous sommes demandé si les images publiées dans la presse étaient en lien avec la littérature publiée de Dürrenmatt ou s'il s'agissait de sujets indépendants.

Dans le cadre de notre corpus, nous voyons que la première œuvre publiée est un dessin[1407]. Publié en 1948, il s'agit d'un autoportrait (Ill. D 76)[1408]. Trois ans plus tard paraît un deuxième dessin ; celui-ci illustre le texte de Dürrenmatt qui l'accompagne (Ill. D 4)[1409]. En 1957, un troisième est publié[1410]. Il s'agit cette fois de *Turmbau I* (Ill. D 105), une des trois œuvres de Dürrenmatt qui sont les plus diffusées dans la presse. C'est en 1961, dans la suite de l'exposition collective à la Galerie Daniel Keel, que sont publiées quatre nouvelles images ; toujours exclusivement des dessins, aucun d'entre eux n'est directement lié à une publication littéraire de Dürrenmatt. Il faut attendre 1964, une année après la parution de l'ouvrage des caricatures de Dürrenmatt *Die*

[1406] [s. n.], « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Die Zeitung für die Frau. Gazette*, [1975 ?], p.76 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

[1407] On exclut ici les dessins de Dürrenmatt publiés dans le calendrier Pestalozzi durant son enfance. Pour ces dessins, voir : BOSCHE 2021.

[1408] NOLL Hans, « Fritz Dürrenmatt. Ein Porträt », in : *Basler Studentenschaft*, Cahier 6, mai 1948, pp. 128-132 (source : archives CDN).

[1409] DÜRRENMATT Friedrich, « Dem französischen Konsul in Teheran zu übersenden… Eine Geschichte von Friedrich Dürrenmatt », in : *Die Woche. Neue illustrierte Zeitung*, 27.08 – 2.09.1951, p. 22.

[1410] F. I., « Welches Bild stammt von welchem Dichter ? », in : *Die Woche, Olten*, 16.09.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen). WESCHER Herta, « Malende Dichter - dichtende Maler. Eine Ausstellung im Kunstmuseum von Sankt Gallen », in : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31.08.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen). B., « Wenn Dichter malen und Maler dichten. Grundsätzliches zur grossen Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen », in : *Die Ostschweiz, Schweizerisches Tagblatt, St.-Gallen*, 10.08.1957, [page inconnue] (Source : Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen).

Heimat im Plakat[1411], pour trouver dans la presse la publication d'une caricature directement en lien avec un de ses sujets littéraires : *Herkules im Kopfstand Mammut tragend* (Ill. D 159). C'est à partir des années septante et quatre-vingt que l'œuvre peint est réellement diffusé, dans sa diversité tant technique que thématique. Les premières œuvres sont uniquement des dessins et, à une exception près, il s'agit de sujets distincts de ceux traités dans sa littérature.

D'un point de vue quantitatif, les œuvres de Dürrenmatt les plus diffusées de son vivant sont deux tours de Babel et la crucifixion réalisée en 1939. La plus présente est le dessin *Turmbau IV : vor dem Sturz* (Ill. D 54), car on la trouve dans seize articles entre 1976 et 1985. Viennent ensuite deux autres dessins : *Turmbau I* (Ill. D 105) et *Kreuzigung I* (Ill. D 19), chacun étant publié dans douze articles de presse de notre corpus. Nous l'avons vu, les premières œuvres diffusées sont des dessins, et nous constatons ici que les trois œuvres les plus diffusées le sont également.

Si l'on excepte ces trois œuvres les plus connues, on constate que les suivantes, à nouveau une tour de Babel, *Turmbau III : Der amerikanische Turmbau* (Ill. D 190) et le *Porträt Hans Liechti* (Ill. D 52), sont publiées dans huit journaux. Ces deux œuvres sont rapidement suivies par *Die beiden Tiere* (Ill. D 145) qui est diffusé à sept reprises. Les sujets se diversifient, mais également les techniques : le dessin reste présent, accompagné cette fois par une gouache. Cette dernière est un portrait, plus particulièrement celui du collectionneur qui a légitimé Dürrenmatt comme artiste visuel. Et même si le thème de la tour de Babel reste dans la continuité des images les plus connues de Dürrenmatt, celui représenté dans *Die beiden Tiere* reste hybride.

Pour en revenir à notre question initiale qui était de nous demander si les œuvres les plus diffusées dans la presse étaient liées à des sujets traités dans la littérature de Dürrenmatt, il est étonnant de remarquer que ce n'est de loin pas toujours le cas. En effet, la presse diffuse aussi les sujets qui ne font pas directement référence à l'œuvre littéraire. Cela marque clairement une distinction visuelle entre œuvre peint et œuvre littéraire.

[1411] DÜRRENMATT 1963 (1).

Ainsi, l'œuvre peint de Dürrenmatt passe en seconde place ; il est en quelque sorte noyé dans l'œuvre littéraire et s'il est certes « connu », l'œuvre peint reste néanmoins méconnu car souffrant d'une certaine invisibilité.

- Valeur

Comme tout discours sur les arts visuels, celui porté sur l'œuvre peint de Dürrenmatt apporte un jugement de valeur en posant la question de la qualité artistique. Quel évaluation la presse apporte-t-elle sur ce sujet ?

On y trouve d'une part des discours élogieux. Pour sa première exposition monographique au Rocher en 1976, on peut par exemple y lire le désir d'acquérir un Dürrenmatt : « Actuellement, les amateurs d'art viennent de l'Europe entière pour admirer les gravures et les tableaux de l'écrivain. Nombreux seraient les acquéreurs, si les œuvres étaient à vendre. »[1412] Les ALS conservent d'ailleurs quelques traces privées de cet intérêt à acquérir. Par exemple en 1975, un collectionneur prend un repas chez Hans Liechti, souhaite acquérir une des œuvres accrochées au mur sans savoir que Dürrenmatt en est l'auteur : « Zwei Bilder stiessen mir ganz spontan ins Auge, und ich fragte Liechti, ob diese verkäuflich sind. »[1413] Certains commentaires sont élogieux, qualifiant l'œuvre de :

> « secrète […] passionnante […]. à chaque fois c'est une révélation, et nous n'en finissons pas d'être entraîné, fasciné, envoûté par les élans de l'esprit et de l''imagination créatrice du grand poète visionnaire. […] incomparable maîtrise […] fabuleuses envolées lyriques […]. [...] Dürrenmatt révèle ses dons de peintre, qui, à nos yeux, sont particulièrement brillants (force de la touche, densité des rapports de couleurs, etc.). »[1414]

Tout aussi intéressant, il semble que dès l'exposition monographique de 1976, l'œuvre peint ait suscité beaucoup d'enthousiasme, y compris dans le monde institutionnel des arts visuels. Nous citons un exemple parmi d'autres tiré cette fois non pas de la presse, mais de la correspondance conservée aux ALS. Il s'agit de la réaction du directeur du

[1412] ROTHENBUEHLER Pierre, « Neuchâtel : Dürrenmatt au bistrot », in : *Flair*, 4.04.1977, pp. 62-64 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-01).
[1413] Lettre de Dino Arici à Dürrenmatt, le 24.03.1975. ALS, SLA-FD-D-10-d.
[1414] KUENZI André, « Friedrich Dürrenmatt. Peintre dessinateur visionnaire », in : *24 heures*, 3.12.1976, p. 1 (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

Kunstmuseum de Berne qui dit avoir été très impressionné par les dessins sur le thème de l'Apocalypse, et avoir proposé une exposition à Dürrenmatt :

> « Ich habe gestern Ihre / Ausstellung bei Herrn Liechti gesehen / und stehe noch immer unter / dem starken Eindruck Ihrer / apokalyptischen Zeichnung, so sehr, / dass ich mir wünsche, eine kleine / Ausstellung Ihrer Visionen im / Kunstmuseum Bern durchführen zu / können, vielleicht im Laufe des / Jahres 1978? »[1415]

On lui reconnaît sa maîtrise technique : « Dürrenmatt beherrscht eine gewandte Tuschetechnik, indem er minuziös Strich neben Strich setzt oder feine Linien ineinanderkreisen und -schwirren lässt. »[1416] Une maîtrise qui est d'ailleurs qualifiée de « parfaite » :

> « Nicht übersehen und vor allem nicht wegdiskutieren kann man eine andere Tatsache, die des zeichnerisch ungemein perfekten Könnens Dürrenmatts. Wie er Geschehen im Weltall – eines der zentralen Themen – aufs Papier wirft, verrät den grossen, visionären Künstler. »[1417]

La question du talent est également thématisée, certains journalistes le qualifiant de peintre talentueux :

> « Überhaupt entpuppt er sich als ein sehr talentierter Maler, besonders im Hinblick auf die zahlreichen, äusserst subtilen und minuziösen Federzeichnungen, die aus Platzmangel eng gedrängt nebeneinander hängen. »[1418]

Pour une reconnaissance publique, le fait d'arriver en seconde position comme c'est le cas de l'œuvre peint n'est pas sans conséquence. Cela amène immanquablement une comparaison entre les deux productions. Certains vont jusqu'à suggérer que le peintre dépasse l'écrivain :

[1415] Lettre de Hugo Wagner à Dürrenmatt, le 20.11.1976. ALS, Allgemeine Korrespondenz, B-2-1975 bis B-2-1976.
[1416] A. M., « Friedrich Dürrenmatts visionäre Kunst », in : *National Zeitung Basel*, 23.11.1976, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1417] H. SCH., « Ausstellung in einer Zürcher Privatgalerie. Dürrenmatt als Zeichner und Maler. 'Gemalte Schlachtfelder' », in : *Aargauer Tagblatt*, 21.10.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[1418] MEUCELIN Marianne, « Friedrich Dürrenmatt als Kunstmaler. Ausstellung im 'Hôtel du Rocher' in Neuenburg », in : *St. Galler Tagblatt*, 18.11.1976, p. 17 (SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

> « On serait même tenté, là devant, de donner la préférence à l'artiste, […]. On se demande ce qu'il aurait manqué à F. Durrenmatt [sic] pour devenir un des plus puissants dessinateurs visionnaires de ce temps. »[1419]

Manuel Gasser émet également l'hypothèse que si Dürrenmatt avait présenté son œuvre peint de manière anonyme, il aurait rencontré encore plus de succès et de reconnaissance :

> « Die Frage, ob uns diese Zeichnungen im selben Masse beschäftigten, packten, erschütterten, wenn wir keine Kenntnis vom literarischen Schaffen ihres Autors hätten? Man kann sie mit gutem Gewissen bejahen. Wäre der Band unter einem Pseudonym erschienen, so hätte die Kritik das Aufleuchten eines neuen Sterns am Kunsthimmel feststellen müssen. »[1420]

De l'autre côté, l'idée du manque de talent reste permanente durant toute sa vie, comme le laisse sous-entendre Peter André Bloch bien des années après le décès de Dürrenmatt : « Immer wieder die Kritik an seiner mangelnden Begabung. »[1421] Ce manque de talent est formulé effectivement à différents moments et de différentes manières. Il est qualifié « d'imparfait » pour le domaine des arts visuels[1422]. On reproche à Dürrenmatt son peu de sérieux et de constance : « Was wäre aus diesem Mann geworden, wenn er sich besser disziplinieren könnte! »[1423] Si on lui reconnaît une maîtrise dans la technique du dessin, on temporise néanmoins. Certes, il est admis que ces œuvres représentent une certaine valeur, mais cette valeur est formulée par la négative, manifestant par là une certaine réserve :

> « […] zur technischen Meisterschaft hat er es nur bei seinen, allerdings überwiegenden Federzeichnungen gebracht : […]. Maler Dürrenmatt : Das ist vielleicht nicht der Beobachter, der das Beobachtete abschildert (wie Frisch, dessen Werk von Beobachtung und Erleben

---

[1419] P. L. B., « Le dramaturge Friedrich Dürrenmatt est aussi un peintre et un dessinateur de grand talent. Tenez … », in : *L'Express*, 5.11.1976, p. 3 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).
[1420] GASSER Manuel, « Der Zeichner Friedrich Dürrenmatt », in : *Du*, octobre 1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1421] BLOCH 2017, p. 358.
[1422] BOVET Louis, « Un dessin de Dürrenmatt », in : *Pour l'art. Revue bimestrielle*, janvier-février 1959, pp. 12-14 (source : Bibliothèque nationale suisse).
[1423] WIDMER Walter, « Mit Schreibmaschine, Rohrfeder und Farbstift. In einer Ausstellung von Zeichnungen bekannter Schriftsteller », in : *National-Zeitung*, 22.10.1961, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

> geprägt ist) ; aber er ist schon gar nicht blind. Und *wie* er sieht, mit welcher durchdringenden Schärfe, das zeigen die wenigen Porträts dieses Bandes ; [...]. »[1424]

La question du manque de talent apparaît souvent en comparaison avec l'œuvre littéraire. Et l'idée du manque de talent amène un doute, celui que l'œuvre peint de Dürrenmatt n'aurait pas autant de reconnaissance s'il n'avait pas déjà une reconnaissance publique en tant qu'écrivain. Ce genre de supposition amène immanquablement une dévalorisation de l'autre œuvre :

> « La sympathie du personnage et sa renommée littéraire ne sont certainement pas étrangères à la réalisation d'une telle exposition. Mais de sa plume célèbre à son coup de pinceau expressionniste, il est de toute manière difficile de ne pas apprécier Friedrich Dürrenmatt. »[1425]

Et si certains sont prêts à reconnaître l'œuvre peint, ils admirent par contre l'œuvre littéraire. L'œuvre peint n'a de place qu'à travers l'œuvre littéraire, comme en témoigne le discours à Neuchâtel lors de la remise du doctorat honoris causa. La Faculté des lettres de l'Université :

> « […] connaît quelques-unes des multiples facettes de l'homme dont on célèbre le soixantième anniversaire : ses études de philosophie et de théologie, son intérêt pour les sciences naturelles, son goût constant pour la peinture et le dessin. […] Elle admire l'homme de théâtre, le narrateur, l'essayiste. »[1426]

On constate donc un discours contrasté entre les éloges des journalistes convaincus par le talent d'artiste peintre de Dürrenmatt, et celui plus nuancé, mettant en doute ses compétences graphiques. Dans tous les cas, si l'on soupçonne un manque de talent, on y associe un manque de valeur. Ce discours a immanquablement un impact sur la réception. En effet, pourquoi le public s'intéresserait-il à un artiste dont le talent est mis en question ?

- Unicité

[1424] ARNOLD Heinz Ludwig, « Friedrich Dürrenmatt : Bilder und Zeichnungen. Im Labyrinth die Welt erkannt », in : *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 24-31.12.1978, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1425] V. S., « Friedrich Dürrenmatt à Neuchâtel. Une plume et un pinceau », in : *La Nouvelle Revue de Lausanne*, 7.09.1985, [page inconnue] (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).
[1426] JOLIAT Monique, « Dürrenmatt, docteur honoris causa de l'Université. De Konolfingen à Neuchâtel en passant par … le Vallon de l'Ermitage ! », in : *L'Express*, 6.01.1981, p. 3 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).

La difficulté de la catégorisation ne se limite pas à la distinction entre « peintre » et « écrivain ». La tentative de situer Dürrenmatt dans le contexte des arts visuels est également délicate. N'ayant pas été formé par une école, n'appartenant à aucun cercle artistique lié aux arts visuels, l'artiste est difficile à situer ou à mettre dans une catégorie stylistique. Il s'en défend d'ailleurs, refusant d'être assimilé à un groupe ou à une manière de penser, il revendique son unicité et son individualité : « Ich bin bewusst ein Einzelgänger. Ich gehöre nicht zur Avantgarde. Wer heute dieser angehörte, trampelt in einer Herde mit. »[1427] Nous l'avons vu, cette exigence d'individualité appartient à sa conception des artistes et des arts visuels. Cette posture amène plus d'interrogations que de réponses rapides pour parler de son œuvre.

On constate cette difficulté aussi dans les articles de presse. De manière générale, les journalistes, critiques ou essayistes parlent plus volontiers des sujets traités par Dürrenmatt que de la manière dont ils sont représentés. La question qui est le plus souvent posée est « Was malt er ? […] Von Anfang an treten immer die gleichen Motivkreise auf […] »[1428]. Dans un de ses articles, Manuel Gasser dresse la liste des œuvres en fonction de leur lien aux sujets littéraires, puis des sujets indépendants de l'œuvre littéraire :

> « […] könnte vermuten lassen, dass sein grafisches Werk so etwas wie ein Spiegelbild des literarischen sei [...]. [...] Schliesslich gibt es eine ganze Reihe von Blättern, die zwar keinem bestimmten Bühnenwerk zugeordnet sind und deren szenische Gestaltung auch nicht denkbar ist, aber doch ganz eindeutig zu dem zählen, was Dürrenmatt 'dramaturgisches' Zeichnen nennt. So etwa die Folgen, die die Mythen vom Minotaurus, Atlas, Sisyphos behandeln […] ; visionäre Kompositionen sodann wie *Die beiden Tiere*, *Aussätzige*, *Ophelia, schwanger* oder *Der Weltstier*. Ein Hauptanliegen des Zeichners sind die Zustände und Revolutionen im Weltall […] und schliesslich die Blätter religiösen Inhalts […]. »[1429]

Et en effet, si l'on réunit au hasard le portrait de Otto Riggenbach (Ill. D 66) au dessin *Die beiden Tiere* (Ill. D 145), il semble difficile de les insérer dans une continuité graphique. Les thèmes semblent être l'élément le plus facile à identifier, notamment face à la diversité des techniques :

[1427] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 214.
[1428] R. S. T., « Dürrenmatt : Immer entsetzlich », in : *Tages-Anzeiger*, 22.09.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1429] GASSER Manuel, « Der Zeichner Friedrich Dürrenmatt. Zur Ausstellung in der Galerie Keel in Zürich », in : *Du*, octobre 1978, [pages inconnues] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

> « Wohl kaum tippte einer ohne weiteres darauf, dass die starkfarbigen, locker aufgebauten Collagen vom selben Urheber stammten. Aber thematisch und in der Auffassung der Themen wahren die ausgestellten Arbeiten fast alle die Nähe zum geschriebenen Werk. »[1430]

Les articles de presse révèlent les tentatives des journalistes d'associer l'œuvre peint à l'un ou l'autre mouvement artistique[1431]. Il leur arrive aussi de le comparer à un autre artiste. Parfois, il est dit « style de Kubin » ou « style de Varlin »[1432], proposant ainsi un rapprochement avec la production globale d'un artiste.

Lors de notre dépouillement, nous avons constaté qu'il fallait distinguer le nombre d'occurrences des termes ou des noms – donc le nombre d'articles dans lesquels paraissent lesdits termes et noms – du nombre d'auteurs les utilisant. En effet, certains rapprochements entre l'œuvre de Dürrenmatt et une catégorie sont proposés par plusieurs auteurs différents, alors que d'autres ne le sont que par un auteur unique. Par exemple, cinq articles associent Dürrenmatt à Goya ; cette association a donc été diffusée à cinq reprises. Cependant, étant proposée par cinq auteurs différents, elle témoigne ainsi d'un avis partagé par différents journalistes. C'est le contraire avec le peintre Georges Grosz : ce rapprochement est diffusé dans trois articles, mais ces derniers sont du même auteur. Nous constatons aussi que les auteurs romands utilisent des références différentes de celles des germanophones : l'œuvre de Dürrenmatt est comparée à celle de Martial Leiter (1952), dessinateur romand uniquement dans des journaux de cette partie du pays. C'est le contraire pour la référence à Alfred Kubin (1877-1959), dessinateur comme Leiter, mais autrichien et mieux connu du côté alémanique. Précisons que nous ne discutons pas de la pertinence de ces associations artistiques, mais nous cherchons à voir la manière dont l'œuvre de Dürrenmatt a été évaluée et perçue de son vivant.

La référence la plus utilisée pour parler de l'œuvre peint est celle de l'expressionnisme[1433]. L'œuvre est décrite ainsi : « […] natürlich Labyrinthe, dann

---

[1430] HOFER Hans, « Zur Ausstellung in der Berner Galerie Loeb. Friedrich Dürrenmatt mit Stift und Pinsel », in : *Berner Zeitung (BZ)*, 4.09.1981, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-03).
[1431] Pour le dépouillement, se référer à l'annexe 6.
[1432] LEBER Hugo, « Endzeit oder überall ist Babylon. Zeichnungen und Bilder von Friedrich Dürrenmatt », in : *Tages-Anzeiger*, 11.11.1976, p. 21 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1433] Nous l'avons recensé dans vingt-trois articles rédigés par treize auteurs différents. Voir annexe 6. Nous laissons de côté les expressions « expressionniste du dimanche » comme d'ailleurs « demi-Rembrandt » : étant diffusées par Dürrenmatt lui-même, nous estimons que les journalistes ne procèdent pas à une analyse dans ces cas-là en reprenant les expressions de Dürrenmatt. Nous thématisons plus bas cette question.

Minotauren, Päpste, bizarre Phantasmagorien, expressionistische Eruptionen [...]. »[1434] ou encore : « Ein frühes farbiges Bild (es bestehen nur wenige gemalte Bilder) zeigt den Schriftsteller Mehring mit spitzem Gesicht in der Manier der deutschen Expressionisten. »[1435] Les exemples sont nombreux. Rappelons que l'apparition d'un mouvement, d'une école, est cependant liée à une temporalité.

> « L'expressionnisme se développe entre 1900 et 1920, particulièrement en Allemagne et dans les pays germaniques. La tendance se manifeste dans deux groupes célèbres : l'association Die Brücke ('le Pont') fondée à Dresde en 1905 et dissoute en 1913, puis la Neue Künstlervereinigung ('Nouvelle Association d'artistes') qui prend le nom de Blaue Reiter ('Cavalier bleu') à Munich en 1911. »[1436]

Postérieure à cette période, la production artistique de Dürrenmatt n'y appartient pas au sens strict mais se place en héritage stylistique.

Vient ensuite la constatation que l'œuvre peint de Dürrenmatt est figuratif[1437]. Dans le contexte du 20e siècle, il s'agit d'une manière de catégoriser l'œuvre d'un artiste. Remarquons néanmoins qu'un des journalistes se risque à parler d'une œuvre hybride : une partie étant figurative alors que l'autre non[1438].

Le terme « fantastique » est utilisé lors de propositions de parentés stylistiques avec l'œuvre d'Edvard Munch, Francisco de Goya, Alfred Kubin ou encore Martial Leiter[1439]. Synonyme de « bizarre » au 18e siècle, s'opposant au classicisme et présentant un

---

[1434] ARNOLD Heinz Ludwig, « Die unabsehbaren Folgen einer Begegnung mit Friedrich Dürrenmatt in der Schweiz. 'Meine Produktion ist mein befreiender Trost' », in : *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 3.04.1977, p. 32 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1435] LEBER Hugo, « Endzeit oder überall ist Babylon. Zeichnungen und Bilder von Friedrich Dürrenmatt », in : *Tages-Anzeiger*, 11.11.1976, p. 21 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1436] FRIDE R.-CARRASSAT Patricia, MARCADE Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Paris : Larousse-Bordas/HER, 2e éd., 2003, p. 103.
[1437] Caractéristique présente dans onze articles rédigés par cinq auteurs différents. Voir annexe 6.
[1438] WEBER Victor, « Dürrenmatts zeichnerisches Werk in Neuenburgs Museum für Kunst. Welt als Fabel und Sündenbabel », in : *Nordschweiz Basler Volksblatt*, 27.09.1985, [page inconnue] (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).
[1439] Voir annexe 6.

« désordre apparent »[1440], le terme « baroque » apparaît à une fréquence similaire[1441]. Des parentés avec l'art brut, le cubisme ou encore dada[1442] sont aussi proposées[1443].

Des noms d'artistes sont évoqués à au moins deux reprises : Jérôme Bosch, Pieter Brueghel, Giovanni Battista Piranesi, Honoré Daumier, George Grosz, Oskar Kokoschka ou encore Varlin[1444]. Ils sont suivis par des occurrences uniques du 15e siècle – Albrecht Dürer, Urs Graf et Manuel Niklaus – du 19e – Arnold Böcklin et James Ensor – et du 20e siècle – Raoul Hausmann, Hannah Hoech, Pablo Picasso, Louis Soutter, Chaïm Soutine et Saul Steinberg.

Ces recherches de parenté stylistique semblent très variées, tant par leurs temporalités que leurs représentants. Elles montrent la difficulté de catégoriser l'œuvre peint, sans compter qu'il n'a jamais appartenu à un groupe : « Dürrenmatts Mal- und Zeichenstil lässt sich durch keinen kunsthistorischen 'Ismus' auf den Punkt bringen. »[1445]

Outre les parentés proposées avec les arts visuels, nous devons aussi relever le discours qualifiant Dürrenmatt d'inclassable. Cette idée est soutenue à de nombreuses reprises : « Aber mit Kunsteinordnungen kommt man dem Zeichner Dürrenmatt nicht bei. Er ist so eigenwillig und eigenständig, so sarkastisch und apokalyptisch zornig wie in seinen bösen Komödien. »[1446] On lit encore : « Il dessine et peint selon ce qui le pousse instinctivement. C'est pourquoi il est inclassable, heureusement. »[1447]

[1440] FRIDE R.-CARRASSAT/MARCADE 2003, p. 34.
[1441] Voir annexe 6.
[1442] Les collages de Dürrenmatt rappellent à André Kuenzi les photomontages et autres collages des dadaïstes, comme John Heartfield, Raoul Hausmann ou Hannah Hoech. KUENZI André, « Visite à Dürrenmatt, peintre et 'colleur'. La collection Hans et K. Liechti à Neuchâtel », in : *24 heures*, 2.10.1975, p. 54 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1443] Voir annexe 6.
[1444] Voir annexe 6.
[1445] BONNEFOIT/MINDER 2020, p. 230.
[1446] LEBER Hugo, « Endzeit oder überall ist Babylon. Zeichnungen und Bilder von Friedrich Dürrenmatt », in : *Tages-Anzeiger*, 11.11.1976, p. 21 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1447] ALLMEN von Pierre, « En marge de l'exposition qui s'ouvre après-demain au musée d'Art : Friedrich Dürrenmatt sur les hauts de Neuchâtel », in : *Bulletin officiel de la Ville de Neuchâtel*, 5.09.1985, [page inconnue] (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).

Cet aspect inclassable amène les auteurs à le déclarer unique en son genre, « Échappant à tous les styles et affirmant une individualité choquante, […]. »[1448], ils donnent de lui l'image d'un artiste indépendant et libre.

> « Soucieux d'éclairer grâce à des paramètres simplificateurs le bouillonnement de l'esprit et de l'âme de l'artiste Dürrenmatt, les critiques consciencieux chercheront vainement, dans cette exposition, les lignes de partage entre ce qui est beau et ce qui est laid, entre le bien et le mal, entre le raisonnable et l'absurde, entre le juste et l'inique, entre la logique et la folie. Grotesque et paradoxale, telle apparaît plutôt la création picturale de l'homme de lettres. »[1449]

Si ici le discours semble univoque et donc facile à comprendre, il ne propose pas de parentés artistiques auxquelles un public peut se référer pour se permettre de l'aborder autrement qu'uniquement à travers lui-même. Et lorsque ces parentés artistiques sont proposées, elles semblent en décalage temporel ou offrent une multiplicité qui rend la lecture de l'œuvre difficile d'accès. Ici aussi, on constate dès lors des difficultés à cerner l'œuvre de Dürrenmatt, ce qui participe à sa méconnaissance.

Le passage de l'œuvre peint du privé au public implique un changement de posture de la part de Dürrenmatt. La presse s'en fait certes l'écho, mais renvoie surtout une posture ambiguë. Qualifiant Dürrenmatt d'écrivain, elle privilégie l'identité par laquelle il s'est fait connaître. L'œuvre peint reproduit est d'abord et surtout des dessins, montrant ainsi Dürrenmatt comme dessinateur. Le jugement porté sur la valeur de l'œuvre peint est contrasté, certains étant élogieux, d'autres au contraire doutant du talent de l'artiste. La presse se fait encore l'écho de la difficulté de situer l'œuvre peint dans des catégories communément utilisées par les arts visuels. Par la diversité des références et des comparaisons, le discours n'est ni clair ni simple, participant et renforçant ainsi le discours ambigu de Dürrenmatt sur son œuvre peint.

2.2.3 La posture de l'artiste

Nous l'avons vu, l'œuvre peint de Dürrenmatt devient public par étapes. Nous avons cependant aussi constaté que le discours diffusé dans la presse offre un message

---

[1448] SCHILTKNECHT Wilfred, « Quarante ans de production picturale. Dürrenmatt : 'Mes dessins ? Des champs de bataille où se déroulent mes combats d'écrivain' », in : *Journal de Genève*, 11.11.1978, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1449] R. A., « Une 'première' Dürrenmatt », in : *L'Express*, 31.08.1985, p. 1 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).

ambigu. Y aurait-il d'autres éléments qui s'opposeraient à cette diffusion ou qui contribueraient à l'ambiguïté du discours ? L'artiste lui-même jouerait-il un rôle actif dans cette présentation contradictoire de l'œuvre peint ? Comment se positionne-t-il, tant par son discours que par ses actes faces à la diffusion de son œuvre ?

- Légende de l'artiste

Lorsqu'il était jeune adulte, Dürrenmatt a clairement indiqué sa posture à ses parents en annonçant renoncer à son doctorat sur Kierkegaard, à la carrière de peintre pour se consacrer à l'écriture. Ses paroles ont été suivies par des actes. En considérant les choix qu'il fait dans sa vie privée et en constatant qu'il se sépare d'une artiste peintre pour épouser une actrice, pouvons-nous également interpréter cette démarche comme la posture qu'il prend à ce moment-là ? Car il semble avoir décidé de se concentrer sur son identité d'écrivain. Cette posture évolue cependant lorsqu'il commence à participer à des expositions. Dans une certaine mesure, il change d'attitude laissant son œuvre peint apparaître progressivement comme nous l'avons vu, tout en conservant un discours refusant l'identité de peintre.

Nous avons déjà évoqué certaines affirmations de Dürrenmatt relatives à sa posture d'artiste visuel, notamment à son refus d'être identifié comme peintre. Pour se positionner, il se réfère à des représentations de ce qu'est un artiste. Nous avons cherché à identifier une partie de ces références dans la première partie de notre travail. Cela nous a amenée à prendre connaissance du travail d'Ernst Kris et Otto Kurz et de leur étude sur la représentation communément admise de la légende de l'artiste[1450]. Leur recherche dans l'historiographie révèle que ces représentations sont issues des anecdotes des biographies d'artistes et forment des histoires construites et non fondées sur des réalités historiques. Il s'agit donc de motifs nourrissant une légende de l'artiste particulièrement depuis les textes de Giorgio Vasari à la Renaissance.

Alors que leur travail date de 1934, Kurz et Kris restent une référence comme le montre récemment une chercheuse qui en résume les anecdotes :

[1450] KRIS/KURZ 2010.

> « Jedenfalls gehörten Jugendanekdoten zu den festen ‘biographischen Formeln’ und verfügten über konstante narrative Elemente : Künstlerischer Ausdruck dringe quasi von selbst nach draussen ; die Entdeckung der Begabung erfolge fast immer zufällig ; das jugendliche Talent setze sich gegen äussere Widrigkeiten durch ; das echte ‘Ingenium’ bewähre sich immer. »[1451]

Plus précisément, on trouve dans l’essai les motifs suivants. La jeunesse de l’artiste est évoquée pour y déceler des signes prémonitoires qui vont s’accomplir à l’âge adulte[1452]. L’expression du talent – donc dans une représentation du génie – se manifeste tôt chez l’enfant[1453] et de manière innée[1454], car il représente ce qu’il voit de manière autodidacte avec pour seul maître la nature[1455]. La découverte du talent est qualifiée de motif mythologique en lui-même par Kris et Kurz[1456] et contient certains éléments importants, comme le fait d’être fortuit – la découverte se fait par hasard sans aide des parents, car l’enfant est souvent orphelin et d’origine pauvre[1457] – et d’attirer l’attention et la reconnaissance d’un maître qui ne va pas lui apprendre réellement un métier, mais qui va plutôt lui permettre une pratique et une ascension sociale[1458]. L’artiste est souvent confronté à la résistance de ses proches, mais sa force créatrice est plus forte et lui permet de triompher des obstacles pour continuer[1459].

En lisant l’essai de Kris et Kurz, nous avons été interpellée par les similitudes entre les représentations identifiées par les deux chercheurs et celles mises en avant par Dürrenmatt. Ce dernier s’appuie en effet sur ces représentations pour adopter une posture en opposition.

Comme héritier de la vision traditionnelle qui veut que l’enfance fasse émerger les signes prémonitoires du talent, Dürrenmatt retourne dans ses souvenirs pour en relever le contraire. L’expression innée du talent de l’artiste est celle de l’observation de la nature. Dürrenmatt cependant privilégie l’imagination et les images provenant des livres plutôt que les objets qui l’entourent : « Ich solle mal lernen, Äpfel zu zeichnen

---

[1451] KIRCHMAYR Birgit, « Zur ‘Legende vom Künstler’. Einige Anmerkungen zu Oskar Kokoschkas ‘auto-biographischem Leben’ », in : BONNEFOIT Régine, REINHOLD Bernadette (éd.), *Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven*, Berlin : De Gruyter, 2021, p. 149.
[1452] KRIS/KURZ 2010, p. 27.
[1453] KRIS/KURZ 2010, p. 38.
[1454] KRIS/KURZ 2010, pp. 29-30.
[1455] KRIS/KURZ 2010, pp. 27-28.
[1456] KRIS/KURZ 2010, pp. 38-48.
[1457] KRIS/KURZ 2010, pp. 37, 44.
[1458] KRIS/KURZ 2010, p. 37.
[1459] KRIS/KURZ 2010, p. 42.

– ich hatte aber überhaupt keine Lust, Äpfel zu zeichnen. »[1460] Il semble dès lors qu'il manque au jeune Dürrenmatt ce talent inné, vu qu'il dit recevoir l'instruction d'enseignants pour apprendre le dessin et la peinture :

> « Der Zeichenlehrer des christlichen Gymnasiums hatte mir das Federzeichnen beigebracht, meine Lieblingsdisziplin, und später versuchte ein Kunstmaler, mich in Privatstunden zu bewegen, eine Schale mit Äpfeln malerisch zu bewältigen [...]. »[1461]

La pratique talentueuse n'est donc pas innée vu qu'il bénéficie de l'enseignement de son professeur de dessin.

Dürrenmatt ne correspond pas non plus à l'orphelin prodige dont le talent est découvert par hasard par un maître qui lui ouvrira les portes de l'ascension sociale. En effet, loin d'être isolé, il bénéficie de l'attention de ses parents qui le soutiennent dans ses aspirations, notamment en présentant ses œuvres à des peintres. Comme le présente le biographe de Dürrenmatt :

> « Seine Eltern hatten seine Bilder von Künstlern wie Cuno Amiet und Kunsthistorikern wie Max Huggler (Direktor der Berner Kunsthalle) begutachten lassen. Amiet prognostizierte angeblich angesichts der martialischen Bilder eher eine Karriere als Offizier denn als Künstler, und Huggler erinnerte sich nach Dürrenmatts Tod : 'Mein Urteil war rasch und lautete wörtlich : ‹ Wenn ein Talent da ist, ist es nicht dasjenige des Malers, sondern des Schriftstellers. ›' »[1462]

Les démarches des parents montrent ainsi que l'artiste n'est pas découvert par hasard. Outre cela, les « maîtres » consultés portent un jugement contraire à l'admiration qu'est sensé susciter un vrai artiste. Le vrai talent – qui reste au conditionnel – est celui du domaine de l'écrit, pas de celui des arts visuels.

Et finalement, la force intérieure de l'artiste qui triomphe de tous les obstacles n'est pas à l'œuvre chez Dürrenmatt, car il dit renoncer à la peinture. Ainsi, il n'est pas un « vrai » artiste.

On peut naturellement nuancer, en disant qu'au contraire de ces représentations issues de la légende de l'artiste, il avait une vision réaliste de la formation et de la vie de peintre, comme d'un domaine qui s'apprend et s'exerce selon sa formulation en 1977 :

[1460] DÜRRENMATT/ARNOLD 1996, pp. 121-122.
[1461] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 49.
[1462] WEBER 2020, pp. 60-61.

> « Aber dass er kein Maler wurde, bereut er noch heute, er wird immer noch wütend bei dem Gedanken, nicht zur Kunstschule gegangen zu sein, keine Äpfel gemalt, Zeichnen gelernt zu haben : 'Ich wollte einen Schritt zu weit tun.' »[1463]

Néanmoins, un argument n'exclut pas l'autre et la similitude entre les éléments utilisés par Dürrenmatt pour se positionner en tant que non peintre nous paraît importante. Ainsi, il se construit une posture par opposition.

Un passage dans son autobiographie nous laisse supposer que cette construction d'image de l'artiste est consciente, tout aussi consciente que celle de s'y opposer, par le fait qu'il sélectionne les souvenirs d'enfance qu'il souhaite mettre en valeur. Parmi ceux-ci, il s'en trouve un qui valorise son talent précoce, mais qu'il évoque peu et en en gardant le souvenir d'un échec. La première reconnaissance que le jeune Dürrenmatt reçoit pour son talent de dessinateur est celle du calendrier Pestalozzi. Ce dernier, très populaire, édite des dessins d'enfants de dix à quinze ans sélectionnés sur concours[1464]. Dürrenmatt se présente deux années de suite dans la catégorie « nach eigener Phantasie » et remporte un prix à chaque reprise, tant en 1933 qu'en 1934. « Der junge Dürrenmatt erhielt Anerkennung für sein Talent, indirekt die Aufforderung, sich weiterhin künstlerisch zu betätigen, […]. »[1465] À l'âge de douze ans, il reçoit donc une première reconnaissance positive pour ses dessins et l'encouragement à poursuivre. La catégorie dans laquelle il remporte son prix valorise d'ailleurs une qualité qu'il met ensuite toute sa vie en avant : l'imagination. Lorsqu'il revient sur cet épisode dans son autobiographie, c'est cependant pour en relever ceci :

> « 1933 erhielt ich vom 'Pestalozzi-Kalender' für eine Zeichnung, 'Die Schweizer Schlacht', eine Zenith-Uhr. Die Zeichnung wurde abgebildet, und ich war so aufgeregt, als ich vor der Haustüre die Uhr auspackte, dass sie auf den Steinboden fiel. Sie war nicht mehr zu reparieren. »[1466]

Dürrenmatt ne mentionne qu'une seule des distinctions – alors qu'il aurait également reçu un prix en 1934 – et il ne retient que le fait d'avoir brisé son coûteux prix. Certes,

---

[1463] ARNOLD Heinz Ludwig, « Die unabsehbaren Folgen einer Begegnung mit Friedrich Dürrenmatt in der Schweiz. 'Meine Produktion ist mein befreiender Trost' », in : *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 3.04.1977, p. 32 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1464] BOSCHE 2021, p. 146.
[1465] BOSCHE 2021, p. 145.
[1466] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », pp. 38-39.

il s'agit d'une reconnaissance pour son enfance, mais alors qu'elle valorise son talent, il choisit justement de la mettre de côté.

- Positionner par les actes

La construction par la négative de l'image de l'artiste que nous venons d'aborder est issue du discours de Dürrenmatt. Ce dernier construit sa posture par la parole. Il la complète par certains actes. Certes, nous avons vu qu'il participe à des expositions qui amènent son œuvre peint à devenir public. Cependant, la presse et les archives du fonds Dürrenmatt aux ALS témoignent qu'il refuse de nombreuses opportunités.

Nous avons mentionné sa décision de principe de ne pas entrer dans le marché de l'art, malgré l'existence d'acquéreurs potentiels. Quel impact ce refus continuel peut-il induire sur l'image que le public se fait de l'œuvre peint et la valeur de ce dernier ? Le principe de tout commerce est d'échanger ou de vendre des biens ou des valeurs. Cela présuppose de donner une valeur au bien sur lequel le commerce se porte. En l'occurrence, le commerce de l'art apporte une valorisation financière à une œuvre artistique. Lorsque l'on pense aux scènes de vente aux enchères, on remarque que plus une œuvre attise l'intérêt des acheteurs, plus elle prend de la valeur, car son prix augmente : la valeur de l'œuvre est ainsi mesurée par sa valeur financière. Mais pour pouvoir obtenir celle-ci, il est nécessaire de passer par la vente. L'absence de valeur financière peut-elle avoir un impact sur la vision que l'on on a de la valeur de l'œuvre ? Lorsqu'une œuvre n'est pas monnayable, un doute plane sur son absence de valeur. Ainsi, le refus d'entrer dans le marché de l'art pourrait induire une conséquence sur la perception de la valeur de l'œuvre d'un artiste. En outre, l'absence du marché implique une invisibilité à l'œuvre, qui, par définition, ne peut également pas circuler dans ce marché indépendamment de Dürrenmatt. L'œuvre ne bénéficie ainsi pas de la visibilité de ce type de relai. Si Dürrenmatt expose ses œuvres de manière ponctuelle, il garde un certain contrôle de la circulation de son œuvre.

Nous avons énuméré la liste des expositions auxquelles Dürrenmatt a participé. S'il a répondu positivement aux projets mentionnés, il n'aura cependant de cesse de refuser un nombre de sollicitations beaucoup plus conséquent, et cela malgré l'intérêt du

public. Nous avons déjà souligné le « succès extraordinaire »[1467] de l'exposition monographique de 1985-1986. L'affluence du public est d'ailleurs la raison pour laquelle l'exposition est prolongée d'un mois, comme en témoignent les brèves :

> « Das grosse Publikumsinteresse hat das Neuenburger Kunstmuseum veranlasst, die Ausstellung mit dem zeichnerischen, graphischen und malerischen Schaffen des Schweizer Dramatikers Friedrich Dürrenmatt bis zum 23. Februar zu verlängern. »[1468]

La participation à des expositions amène non seulement l'œuvre peint à se faire connaître, mais entraîne également des sollicitations à en faire d'autres. La presse se fait l'écho de certaines de ces démarches : « An der Ausstellung haben mittlerweile auch Zürich und die BRD ein Interesse bekundet. »[1469] Outre la Suisse et l'Europe, il semble que l'intérêt se manifeste outre-Atlantique :

> « Les visiteurs de partout viennent à Neuchâtel et les articles de presse affluent. […] La presse suisse alémanique a largement couvert l'événement. Le quotidien français *Le Monde* aussi a consacré un article substantiel à cette exposition qu'il qualifie de 'révélation'. Le Musée des beaux-arts de Neuchâtel a été sollicité pour que l'œuvre de Dürrenmatt puisse aussi être présentée à l'étranger. Les États-Unis et l'Allemagne sont sur les rangs, […]. »[1470]

Alors que la presse relaye cette information sur le moment, les archives ont conservé les traces de nombreuses démarches entreprises auprès de Dürrenmatt pour faire voyager l'exposition ou en organiser une nouvelle ailleurs. Les articles de presse de notre corpus communiquent cette information à de nombreuses reprises. Cet intérêt pour exposer Dürrenmatt est cependant bien antérieur à l'exposition de 1985-1986. Un journaliste le rapporte à l'occasion de la première exposition monographique : « À la grande surprise de tous les conservateurs et propriétaires de galeries qui avaient essuyé des refus catégoriques jusqu'alors, Dürrenmatt accepta. »[1471] Dürrenmatt est

---

[1467] A. T. S., « Exposition de dessins de Dürrenmatt au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel. Prolongation jusqu'au 23 février », in : *L'Impartial*, 9.01.1986, p. 21 (source : Archives historiques des quotidiens L'Express et l'Impartial).

[1468] Les brèves publiées le 9.01.1986 dans les journaux suivants : *Der Gasterländer*, *Neue Einsiedler Zeitung*, *Glarner Nachrichten*. Sources : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

[1469] s.n., « Dürrenmatt-Ausstellung in Neuenburg verlängert », in : *Oberländer Tagblatt*, 8.01.1986, s.p. (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).

[1470] P.-A. B.-dr, « Exposition prolongée à Neuchâtel. Le tabac de Dürrenmatt. Gros succès pour l'écrivain bernois au Musée des beaux-arts », in : *Le Matin*, 14.01.1986, s.p. (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).

[1471] ROTHENBUEHLER Pierre, « Neuchâtel : Dürrenmatt au bistrot », in : *Flair*, 4.04.1977, p. 63 (Source : ALS, ALS-FD D-10-d-01).

donc déjà connu pour ses refus en la matière avant 1976. En effet, les ALS en conservent des exemples allant de 1973 à 1989, démarches émanant d'institutions tant privées comme les galeries qu'institutionnelles comme les musées. Nous en avons compté une quinzaine mais il est probable que leur nombre soit plus élevé[1472].

Ces refus ont probablement un impact sur la diffusion et la connaissance de l'œuvre peint. Dans une certaine mesure, ils montrent une posture de Dürrenmatt, qui, tout en acceptant de rendre son œuvre public par certaines expositions, se montre restrictif dans la plupart des autres propositions. Lorsque Dürrenmatt a donné son accord pour une exposition monographique, c'était essentiellement dans un cadre de proximité avec les organisateurs : Hans Liechti, Daniel Keel, François Loeb ou encore Pierre von Allmen sont des personnes que l'artiste connaît au préalable. Dürrenmatt semble avoir besoin de confiance pour rendre son œuvre peint public. Cette proximité relationnelle lui permet-elle une plus grande liberté ? Un plus grand plaisir ? Une manière également de conserver un certain pouvoir de décision sur la manière dont le projet est mené ?

- Dürrenmatt par Dürrenmatt

En posant la question de la marge que Dürrenmatt peut avoir sur les décisions des expositions, nous abordons celle du contrôle d'un artiste sur la diffusion et l'image de

[1472] 1973 : lettre de la Mannheimer Ausstellungsgesellschaft à Dürrenmatt, le 14.12.1973. ALS, SLA-FD-B-2-1973 ; 1974 : deux lettres de Rudolf Sparing (Institut für moderne Kunst Nürnberg) à Dürrenmatt, le 30.05.1974 et le 25.07.1974. ALS, SLA-FD-B-2-1974 ; 1976 : lettre de Hugo Wagner à Dürrenmatt, le 20.11.1976. ALS, Allgemeine Korrespondenz, B-2-1975 bis B-2-1976 ; 1976 : lettre d'André Kamber (Kunsthaus Soleure) à Dürrenmatt, le 23.04.1976. ALS, SLA-FD-B-2 GIA ; 1978 : lettre de la Galerie Obergasse à Dürrenmatt, le 16.12.1978. ALS, SLA-FD-B-2 Allg 1978, G-J ; lettre de Karl Fr. H. Wacker, Galerie Condor Hamburg à Dürrenmatt, le 3.10.1978. ALS, SLA-FD-B-2-Allg-1978, G-J ; 1979 ; lettre de Max Robert à Dürrenmatt, le 16.07.1979. ALS, SLA-FD-B-2-1979 ; 1982 lettre de Kathrin Erzer (Galerie am Stalden) à Dürrenmatt, le 11.02.1982. ALS, SLA-FD-B-2-1982 ; 1983 lettre de P. Niklaus (Drei Tannen Galerie) à Dürrenmatt, le 6.12.1983. ALS, SLA-FD-B-2-1983 ; 1986 lettre de Hanspeter Rederlechner (Kunstmuseum Solothurn) à Dürrenmatt, le 30.12.1986. ALS, SLA-FD-B-2-1986 (P-R) ; lettre de Dr. Ingrid Wiedemann (Nassauischer Kunstverein Wiesbaden) à Dürrenmatt, le 25.08.1986. ALS, SLA-FD-B-2-1986 (N-O) ; lettre de Werner Meyer (Hans-Thoma Gesellschaft Reutlingen) à Pierre von Allmen, le 12.03.1986. ALS, SLA-FD-B-2-1986 (F-H) ; lettre de Beatrice Steiner (Oberrheinisches Dichtermuseum) à Dürrenmatt, le 16.01.1986. ALS, SLA-FD-B-2-1986 (L-M) ; 1988 lettre de Walter Schelble (Der Grafikladen) à Dürrenmatt, le 27.02.1988. ALS, SLA-FD-B-2-1988) ; lettre de Andreas Hapkemeyer à Dürrenmatt, le 03.11.1988. ALS, SLA-FD-B-2-1988 (H) ; 1989 : lettre de Beatrice Gribi (Galeria Chesa Cadegg) à Dürrenmatt, le 6.06.1989. ALS, SLA-FD-FD-B-2-1989 ; lettre de Doris et Peter Hiller (Galerie Hiller) à Dürrenmatt, le 5.05.1989. ALS, SLA-FD-FD-B-2-1989.

son œuvre. Si Dürrenmatt cherche à conserver le contrôle sur la diffusion par les actes, le fait-il aussi dans son discours ?

Dürrenmatt s'exprime à différentes reprises sur son œuvre peint dans l'édition de ses propres textes, comme son autobiographie[1473] ou encore en marge de certains de ses écrits[1474]. En 1978, il présente lui-même son travail dans la première monographie sur son œuvre peint[1475]. Il s'exprime aussi dans de nombreux entretiens accordés à des journalistes dont une recension en quatre volumes est publiée à titre posthume par son éditeur[1476]. Dans tous ces textes, Dürrenmatt parle de son œuvre, de lui-même.

La presse relève aussi parfois cette pratique : « Zu den Ursprüngen der Thematik seines Schreibens und Zeichnens hat sich Dürrenmatt selber in aufschlussreicher Weise geäussert. »[1477] Lors de la conférence de presse donnée pour l'ouverture de l'exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1985, c'est lui qui prend la parole pour présenter son œuvre :

> « Mardi, lors d'une conférence de presse, Friedrich Dürrenmatt a abondamment commenté son univers pictural essentiellement tragique en se référant tantôt à la philosophie, tantôt à la cosmologie. Étroitement liés à son œuvre d'écrivain, ses dessins, ses peintures, exécutés en mangeant ou la nuit, ne sont pas de simples illustrations, a-t-il précisé, mais des visions. Des visions, des perceptions d'un monde grinçant, cruel, cahotique [sic]. »[1478]

Le fait que Dürrenmatt explique comment comprendre son œuvre et quelles sont ses intentions nous paraît révélateur du contrôle qu'il exerce sur la diffusion de son œuvre et l'image qu'il souhaite en donner[1479]. Cela amène d'ailleurs certains journalistes à

[1473] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », pp. 31-39.
[1474] *WA* 1998, 32, « Vom Anfang her » pp. 11-12 ; WA 1998, 15, « Wie 'Die Frist' entstand », pp. 135-147.
[1475] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », pp. 201-216.
[1476] Parmi les quatre volumes édités, deux contiennent des entretiens relatifs à l'oeuvre peint : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980,* Zurich : Diogenes Verlag, 1996 ; ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Im Bann der « Stoffe ». Gespräche 1981-1987,* Zurich : Diogenes Verlag, 1996.
[1477] KRAFT Martin, « Ein Schriftsteller als Maler. Bilder und Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt », in : *Basellandschaftliche Zeitung, Kiestal*, 10.02.1979, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[1478] A.T.S., « Friedrich Dürrenmatt expose à Neuchâtel. Visions d'un monde grinçant », in : *24 heures*, 4.09.1985, [page inconnue] (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).
[1479] « In einer 'Persönlichen Anmerkung' gibt Friedrich Dürrenmatt am Schluss des Bandes teils aufschlussreiche Hinweise zum Verständnis einzelner Blätter und ihres gemeinsamen Hintergrundes : [...]. » KRAFT Martin, « Ein Schriftsteller als Maler. Bilder und Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt », in : *Basellandschaftliche Zeitung, Kiestal*, 10.02.1979, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).

relever ironiquement l'auto-discours de Dürrenmatt en ces termes : « Dürrenmatt zitiert sich selber, […] »[1480] Ou encore : « 'Ein Sonntags-Expressionist', sagt Dürrenmatt über Dürrenmatt »[1481] Ce contrôle a-t-il une incidence sur la diffusion de l'œuvre peint dans la presse ? Comment et en quels termes cette dernière reprend-elle ce discours ?

Dans de nombreux articles, on constate tout d'abord que le journaliste s'est essentiellement fait l'écho du discours de l'artiste, soit en le citant, soit en reprenant littéralement ses paroles. Un journaliste décrit par exemple le processus créatif de Dürrenmatt de pendule entre l'écriture et le dessin : « Sur sa table de travail, à côté des manuscrits, une feuille de carton blanche immaculée. Soudain, le crayon s'en empare. »[1482] La formulation de cette citation se fait l'écho du discours de l'auteur :

> « Auf meinem Schreibtisch liegt neben meinem Manuskript ein weisser Karton, lange unberührt; flüchtig gleitet einmal der Stift darüber, schnell ist etwa im Vordergrund eine Stadt skizziert [...]. »[1483]

En cela, le journaliste évoque le même processus que celui formulé par Dürrenmatt lui-même, il s'en fait le porte-parole. On retrouve ce processus à différents niveaux, notamment dans le choix des sujets. Le journaliste demande comment la crucifixion et la résurrection peuvent être représentées de manière contemporaine :

> « Wie können Kreuzigung und Auferstehung heute so dargestellt werden, dass ihr ursprünglicher Sinngehalt nicht verfälscht wird? Wie hat sich ein Zeitgenosse die Mythen von Minotaurus und Sisyphos, Uranos und Atlas zu denken? »[1484]

Un autre journaliste mentionne également ce thème la même année : « Das Kreuz ist ein Marterinstrument gewesen, kein Schmuckstück an goldenem Kettchen. »[1485] Ces deux formulations reprennent visiblement la question posée par Dürrenmatt lui-même dans son propre texte :

[1480] R. S. T., « Dürrenmatt : Immer entsetzlich », in : *Tages-Anzeiger*, 22.09.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1481] s.d.a., « Der Maler Friedrich Dürrenmatt », in : *Nordschweiz Basler Volksblatt*, 10.09.1985, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04).
[1482] DE WECK Roger, « Même s'il 'peint comme un enfant' Dürenmatt [sic] expose ses œuvres à Zurich », in : *Tribune de Genève*, 17.10.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[1483] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 35.
[1484] GASSER Manuel, « The dramaturgical draughtsman and painter. Der dramaturgische Zeichner und Maler. Le peintre et dessinateur dramaturgique », in : *Graphis, international journal of graphic art and applied art*, vol. 34, 1978, p. 309 (source : Bibliothèque nationale suisse).
[1485] Rst, « Dürrenmatt : Immer entsetzlich », in : *Tages-Anzeiger*, 22.09.1978, [page inconnue]. (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

> « Dramaturgisch stellte sich daher in meinen ‘Kreuzigungen’ die Frage : Wie gestalte ich *heute* eine Kreuzigung ? Das Kreuz ist ein Symbol geworden und damit auch als Schmuck verwendbar, etwa als Kreuz zwischen Frauenbrüsten. Der Gedanke, das Kreuz sei einmal ein Marterinstrument gewesen, ist verlorengegangen. »[1486]

Ils sont plusieurs à se référer à ce texte, expliquant parfois littéralement que les réponses aux questions se trouvent dans la bouche de l’artiste :

> « Mais pas davantage que dans les autres, il ne faut voir dans ces dessins la manifestation d’un goût morbide pour les moments d’horreur et pour les détails macabres. Ils ne répondent pas à la seule intention de choquer mais, comme le relèvent les notes de Dürrenmatt à la fin du volume, visent à redonner aux événements fondamentaux sur lesquels se base la religion chrétienne le caractère bouleversant qui fut le leur à l’origine : il importe que la croix redevienne scandale, et avec elle l’homme, plus torturé qu’à aucune autre époque, et la résurrection elle-même : […]. »[1487]

Auparavant, nous avons constaté que l’expressionnisme était la référence la plus relayée des parentés artistiques[1488]. Cette association est probablement également tirée du discours de l’artiste :

> « Als ich 1937 mit dem Fahrrad nach Deutschland reiste […]. Da sah ich zum ersten Mal die Bilder der Expressionisten, die auf mich einen irrsinnigen Eindruck machten, denn die hatten grosse Ähnlichkeit mit meinen eigenen Bildern. »[1489]

Dürrenmatt semble avoir sa part de responsabilité dans le fait que les journalistes répètent son propos, sans forcément s’approprier le sujet ou le discuter. Selon le témoignage de l’un d’entre eux dans les années 1980, il semble en effet être peu disposé à s’adapter au journaliste : « Vorbereitete Fragen kann man glatt vergessen, Zwischenbemerkungen überhört [Dürrenmatt] souverän. Er bestimmt das Thema [...]. »[1490] Le journaliste dit encore : « Er dirigiert das Gespräch so sicher wie seine Figuren auf der Bühne. Wir [les journalistes venus l’interviewer] sind die Statisten.

[1486] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 202.
[1487] SCHILTKNECHT Wilfred, « Quarante ans de production picturale. Dürrenmatt : ‘Mes dessins ? Des champs de bataille où se déroulent mes combats d'écrivain’ », in : *Journal de Genève*, 11.11.1978, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1488] Voir annexe 6.
[1489] DÜRRENMATT/MÜLLER 1996, p. 97. Cette association à l’expressionnisme est fortement véhiculée par sa seconde épouse. Elle l’écrit dans ce sens dans sa recension du dialogue qu’elle mène avec Dürrenmatt lorsque ce dernier rédige sa pièce de théâtre *Achterloo.* Voir DÜRRENMATT/KERR 1998, p. 165.
[1490] ANDEREGG Roger, « Der Prediger von Neuchâtel », in : *Schweizer Illustrierte*, 24.12.1985, p. 116 (source : boîte d’archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d’art et d’histoire de Neuchâtel).

Willkommen als Zuhörer – und als Stichwort-Souffleure. »[1491] Cela révèle un artiste qui dicte le ton et reste entièrement maître de ce qu'il communique.

L'émergence et la répétition de cette affirmation nécessitent d'interroger son incidence sur la réception de l'œuvre peint. En effet, il est frappant de constater qu'un des premiers articles parus sur Dürrenmatt énumère des éléments qui seront répétés par la suite sur toute sa carrière : le rêve premier de devenir peintre qui est abandonné au profit de l'écriture notamment[1492] mais aussi une description des peintures de Dürrenmatt déjà présente à cette époque-là :

> « Sie [les peintures] lassen sich in ihrer Eigenart mit keinen andern [sic] Bildern vergleichen (höchstens entfernt mit Breughel [sic] und Hieronymus Bosch) und sind mit Worten nicht zu beschreiben. »[1493]

Cet œuvre peint est peuplé d'images uniques, personnelles et si différentes qu'elles ne souffriraient aucune comparaison avec celles d'autres artistes. Cette particularité leur conférerait un caractère indicible : il ne serait pas possible de produire un discours à leur sujet. Est-ce pour cette raison que l'œuvre peint a longtemps été plus montré que discuté ?

Le discours directif d'un artiste repris par les journalistes n'est pas unique. Outre le processus de contrôle exercé sur la diffusion, c'est également la répétition du jugement de valeur exprimé par l'auteur qui nous interpelle ; car c'est ce dernier qui est ainsi véhiculé par la presse. Cela est particulièrement frappant autour d'une affirmation récurrente dès 1978, lorsque Dürrenmatt affirme ne pas être un peintre. Il l'affirme à deux reprises dans son propre texte de 1978 : d'abord « […] ich male für mich verständliche Bilder : Ich male für mich. Darum bin ich kein Maler. »[1494] Il le répète à la page suivante : « Immer wieder : ich bin kein Maler. »[1495] Il l'explique aussi à plusieurs journalistes[1496]. La formulation du discours varie, mais s'exprime toujours par

---

[1491] ANDEREGG Roger, « Der Prediger von Neuchâtel », in : *Schweizer Illustrierte*, 24.12.1985, p. 116 (source : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel).
[1492] NOLL Hans, « Fritz Dürrenmatt. Ein Porträt », in : *Basler Studentenschaft*, Cahier 6, mai 1948, p. 130 (source : archives CDN).
[1493] NOLL Hans, « Fritz Dürrenmatt. Ein Porträt », in : *Basler Studentenschaft*, Cahier 6, mai 1948, p. 131 (source : archives CDN).
[1494] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 214.
[1495] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », pp. 215-216
[1496] « Ich bin kein Maler, ich betone das immer wieder. » G 2, p. 250. « Ich mache mir gar keine Illusionen, dass ich etwa ein Maler sei. » DÜRRENMATT/LEISER 1996, p. 257.

la négative. Parfois, c'est pour souligner son manque de professionnalisme : « Ich könnte nicht hauptberuflich Maler sein, aus dem einfachen Grunde : Ich wüsste nicht, was malen. Ich bin ein zeichnender Dilettant. »[1497] C'est aussi ce qu'il sous-entend quand il se décrit comme un peintre du dimanche en recourant à des qualificatifs comme « Nachtmaler »[1498] , « Sonntagsexpressionnist »[1499], ou encore « halber Rembrandt »[1500] qu'on retrouve tant en allemand qu'en français. En recourant à ces expressions, il décrit son œuvre comme un simple loisir. Il se décrit même comme un peintre de toilettes :

> « Ich habe sehr viele Einfälle auf dem *WC.* Es ist ja ein Entleeren. Früher hat man Blut abgezapft oder Klistiere gegeben. Die Toilette hat etwas Kontemplatives. Ich habe schon oft überlegt, ob ich nicht den Beruf des Toilettenmalers ergreifen sollte. »[1501]

Certes, ces formulations expriment de l'humour. Leur énumération ici en souligne également cet aspect. Néanmoins, l'humour n'est pas toujours saisissable au premier abord, laissant une place à la négativité des expressions. Cette négativité amène à une dévalorisation répétitive de son œuvre : s'il se reconnaît exceptionnellement comme un peintre, il précise à plusieurs reprises qu'il est un peintre sans talent. « Als ich jung war, wollte ich Maler werden. Aber es wurde mir bald einmal klar, dass ich dazu kein Talent hatte. »[1502] Il affirme son manque de talent en se comparant à de « vrais » peintres :

> « In der Spannung zwischen dem, was er sieht, und dem, was er darstellt, lebt jeder grosse Maler. Da ich selber kein eigentlicher Maler bin, ist bei mir diese Spannung zwischen meiner Vision und dem, was ich darstellen kann, sicher grösser. »[1503]

Il le fait en répétant les paroles d'une tierce personne :

> « Viele kennen mich nur als Karikaturisten. In einem deutschen Buch bin ich kürzlich gar als untalentierter Maler dargestellt worden. Deshalb diese Schau, die tatsächlich die einzige

---

[1497] DÜRRENMATT/LEISER 1996, p. 253.
[1498] « Ich bin kein Sonntagsmaler, ich bin ein Nachtmaler; alle meine Bilder sind in der Nacht, nicht am Tag entstanden. » DÜRRENMATT/LEISER 1996, p. 259.
[1499] G.B.R., « 'Ich bin ein Sonntagsexpressionist' – Friedrich Dürrenmatt im Gespräch über seine im Neuenburger Kunstmuseum ausgestellten Bilder », in : *Der Bund*, 7.09.1985, p. 33 (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04). Pour les autres occurrences, voir annexe 6.
[1500] s.d.a., « Der Maler Friedrich Dürrenmatt », in : *Nordschweiz Basler Volksblatt*, 10.09.1985, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-04).
[1501] Dürrenmatt cité dans : PLANTA 2011, p. 115.
[1502] KRAFT Martin (sfd), « Friedrich Dürrenmatts erste Museums-Ausstellung in Neuenburg : Vom Schriftsteller zum Künstler », in : *Schweizer Feuilleton Dienst*, 10.09.1985, [page inconnue] (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1503] DÜRRENMATT/BLOCH 1996, p. 309.

bleiben wird. Alle Bilder sind in meinem Privatbesitz. Und ich werde auch keines verkaufen. »[1504]

Cette mise en doute de sa propre production à laquelle procède Dürrenmatt se produit aussi envers les critiques qui lui expriment un réel enthousiasme. Lorsqu'un journaliste lui demande :

> « 'Vor einigen Wochen kamen im Kunsthaus Neuenburg im Zusammenhang mit der Sammlung Liechti erstmals einige Kunstwerke von Ihnen an die Öffentlichkeit. Nach Ansicht des Kunstkritikers A. Küenzi würde eine Ausstellung mit Ihren Gemälden, Zeichnungen und Collagen eine eigentliche Sensation bedeuten. Was sagen Sie dazu?' 'Der Küenzi war hier, und ich habe ihm guten Wein eingeschenkt. Wahrscheinlich war er etwas zu begeistert.' »[1505]

Face à cette posture répétitive, les journalistes réagissent de différentes manières. La plus grande partie reprend simplement les paroles de Dürrenmatt sans les discuter ou les commenter. Ainsi, c'est le discours brut de Dürrenmatt qui est diffusé. D'autres vont dans son sens et lui donnent raison :

> « 'Dürrenmatt, Friedrich, écrivain, né le 5 janvier 1921 à Konolfingen, Berne, père pasteur, étudie la théologie, la philosophie et les lettres …' Le dictionnaire cite l'homme de théâtre, l'auteur des *Physiciens*, de la *Visite de la vieille dame*, celui du *Mariage de Monsieur Mississippi* et du *Météore*. Or, le dictionnaire omet la mention 'peintre'. Et il a raison : 'Je ne suis pas peintre, je peins comme un enfant'. Pourtant, ce peintre qui n'en est pas un expose ses œuvres à Zurich […]. »[1506]

La troisième réaction nuance le propos de Dürrenmatt, notamment en y opposant un jugement positif, par exemple en affirmant que Dürrenmatt est meilleur que ce qu'il dit : « Wir wechseln nun von der Schreibstube ins Atelier. Ich merke sofort, dass Dürrenmatt mit seinen Fähigkeiten in Bezug auf Malerei untertreibt. »[1507]

Cependant, on imagine la difficulté de s'opposer au discours de l'artiste. Encore récemment, l'œuvre peint est présenté par la négative : « Quoi qu'il en dise, ses œuvres ne manquent toutefois pas de structure, son coup de pinceau n'est pas celui

---

[1504] HOFER Karl, « Dürrenmatts andere Werke », in : *Wir Brückenbauer*, 26.11.1976, p. 9 (source : SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt).
[1505] s. n., « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Gazette. Die Zeitung für die Frau*, 1975 [?], pp. 76-77 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).
[1506] DE WECK Roger, « Même s'il 'peint comme un enfant' Dürenmatt [sic] expose ses œuvres à Zurich », in : *Tribune de Genève*, 17.10.1978, [page inconnue] (source : ALS, SLA-FD-D-10-d-02).
[1507] s.n., « 'Felsen'-Wirt stellt Dürrenmatt-Bilder bei sich aus. Honorar : ein Gratis-Essen », in : *Gazette. Die Zeitung für die Frau*, 1975 [?], pp. 76-77 (source : ALS, SLA-Bänziger-Dürrenmatt-3).

d'un amateur, et ses caricatures ont une griffe bien personnelle. »[1508] C'est l'utilisation « ne manque toutefois pas » que nous relevons, par son recours à la négation.

Dans son discours, Dürrenmatt refuse d'endosser l'identité de peintre. À notre avis, un tel discours a immanquablement un impact sur la réception. Ainsi, Dürrenmatt est un acteur privilégié de la manière dont son œuvre peint est communiqué au public. Conditionnant par là sa propre réception, il dénote d'une recherche de contrôle sur la visibilité de son œuvre.

Le passage de l'œuvre peint du domaine privé au domaine public se fait par étapes. Des dessins illustrant la publication de sa première pièce en 1947 aux illustrations de couverture de ses œuvres complètes dans les années 1980, les premières occurrences disponibles pour le public sont liées à l'œuvre littéraire. Apparitions discrètes, parfois ambiguës lorsque ses dessins ne lui sont pas attribués nommément, elles gagnent un autre statut entre 1957 et 1976 en étant présentées dans le cadre d'expositions. L'exposition est un des moyens associés au domaine des arts visuels et par lequel un artiste gagne en visibilité et en statut. Dürrenmatt participe cependant à celles dédiées aux artistes actifs dans deux domaines artistiques, et conservent un statut hybride – elles ne sont pas toujours considérées comme des expositions d'art – mais participent à un changement progressif de positionnement de l'auteur qui devient un dessinateur – avec le chapitre que lui consacre Elisabeth Brock-Sulzer en 1964 – et un caricaturiste – avec la publication de *Die Heimat im Plakat* en 1963. Jusque-là, l'œuvre peint de Dürrenmatt existe donc bien de manière publique, il est connu, mais peu reconnu comme un objet en soi. La rencontre avec Hans Liechti le mène à un tournant dans la visibilité et la reconnaissance de son œuvre, ce collectionneur galeriste lui offrant une légitimité comme artiste visuel. Il existe une corrélation entre le développement de l'intérêt pour les artistes suisses sur le marché de l'art dès les années 1970-1980 et les expositions monographiques de Dürrenmatt. Ces dernières sont le fruit de personnalités persévérantes et convaincues de la valeur de l'œuvre peint de Dürrenmatt et qui appartiennent à son cercle de proches. Par ces apparitions publiques progressives, Dürrenmatt fait évoluer sa posture. D'artiste hybride à la « Doppelbegabung », dessinateur puis caricaturiste, il devient un artiste à part entière en 1976, dont l'identité rattachée aux arts visuels est confirmée par son exposition au

[1508] WALLISER-KLUNGE 2021, p. 36.

Musée d'art et d'histoire en 1985. Le changement de posture par les actes de Dürrenmatt trouve un écho dans la presse mais reste ambivalent. Les journalistes le considèrent avant tout comme un auteur et il est surtout présenté comme un dessinateur, la publication de peintures émergeant progressivement dans les années 1970. L'identité hybride d'auteur-artiste est délicate et confrontée à l'idée de privilégier un domaine plutôt qu'un autre. Le jugement sur la valeur de l'œuvre peint est d'ailleurs contrasté, certains convaincus et d'autres doutant du talent de l'artiste. À cela s'ajoute l'indépendance de l'œuvre peint de toute école, qui implique une difficulté de définition selon des catégories communément utilisées pour parler des arts visuels. Le discours sur l'œuvre peint est ainsi multiple et ambivalent. S'ajoute à cela celui de l'artiste qui construit sa posture en opposition aux références communes du domaine des arts visuels et à l'image du peintre. Par son discours omniprésent sur un œuvre peint dont il limite la diffusion, Dürrenmatt garde un certain contrôle sur la manière dont sa propre image est communiquée. Son discours par la négative empreint d'ironie est en effet souvent repris, donnant de lui une image d'artiste ambivalent.

2.3 L'ARTISTE PAR SON ŒUVRE

« Immer wieder, ich bin kein Maler ». Cette affirmation nous a conduite jusqu'ici à questionner le lien que Dürrenmatt entretient avec le monde des arts visuels et à interroger sa propre production graphique et peinte. Elle nous a amenée à étudier sa posture, constituée d'actes et de discours. L'affirmation de Dürrenmatt touche à son identité et à celle du peintre. Nous souhaitons l'examiner à travers l'œuvre peint et plus spécifiquement l'autoportrait. En effet, ce genre est le lieu par excellence de la posture, l'artiste choisissant la manière dont il se présente au monde. Ce genre présente aussi la particularité d'être pratiqué par Dürrenmatt durant toute sa vie. Des autoportraits apparaissent dans ses notes universitaires (Ill. D 84) déjà entre 1943 et 1946. Son premier dessin publié date de 1948 et est un autoportrait (Ill. D 76). Il se représente dans son œuvre peint jusqu'à la fin de sa vie, son dernier autoportrait étant réalisé sur une lithographie en 1989 (Ill. D 23).

Lorsqu'un artiste utilise sa propre personne pour en faire le sujet de son travail, il élabore un discours sur lui-même. Dans le cas de Dürrenmatt, comment et quand se

représente-t-il ? Qu'est-ce que ces images disent de lui-même, de son rapport aux arts visuels et à sa propre création ?

2.3.1 Réflexivité et ambiguïté

L'autoportrait est un genre que Friedrich Dürrenmatt utilise à de nombreuses reprises durant toute sa vie. Ce genre propose des rapports complexes, notamment entre l'image, son auteur et le destinataire, car il contient en lui-même un aspect réflexif. En effet, il offre une superposition entre le modèle et l'auteur. Il se peut même que l'ambiguïté de cette superposition se complexifie, le cas de Dürrenmatt en est un bon exemple : le destinataire peut être une tierce personne, ou la même que le modèle et l'auteur. Le cas échéant, cela signifie que le destinataire de l'autoportrait en est son auteur.

La notion de réflexivité est un des principes de l'autoportrait. Il l'est aussi de manière littérale. En effet, c'est le mythe de Narcisse qui thématise l'autoportrait au sujet de cet homme admirant son reflet dans l'eau[1509]. L'autoportrait au sens moderne apparaît essentiellement à la Renaissance, parallèlement à la large diffusion du miroir en verre. Le miroir est l'outil de la réflexion.

> « La critique, en général, s'accorde à admettre qu'il existe un fondement technique et matériel à la naissance de l'autoportrait. Il s'agit de la diffusion du miroir en verre qui connaît un développement sans précédent à partir du XV^e^ siècle et devient au XVI^e^ siècle, à Venise, une industrie florissante, capable de fournir toute l'Europe. »[1510]

Réfléchir prend ainsi deux sens : il renvoie à son auteur son propre reflet, sa propre image. Mais il incite également ce dernier à la réflexion. Dürrenmatt utilise son œuvre peint pour penser le monde mais également pour se comprendre. Il le dit de la manière suivante : « Schreiben ist für mich eine Art, sich über die Welt und hauptsächlich über sich selbst klarzuwerden. Das ist ein Prozess, der nie aufhört. »[1511] S'il confère ce rôle réflexif à son écriture, quel est celui qu'il attribue à la représentation de sa propre image ? L'autoportrait serait-il le symbole de l'utilisation que Dürrenmatt fait de sa création de manière générale ?

[1509] CALABRESE 2006, p. 126.
[1510] CALABRESE 2006, pp. 161-162.
[1511] Dürrenmatt cité dans : LOETSCHER 2003, p. 392.

2.3.2 L'autoportrait : un terme aux manifestations plurielles

Commençons par interroger le genre. Qu'est-ce qu'un autoportrait ? Quelles en sont ses formes spécifiques dans les arts visuels et, finalement, comment Dürrenmatt se réapproprie-t-il ce genre ?

Pour aborder l'autoportrait, nous recourons ici en grande partie au « […] principe de classification des différents modèles d'autoportrait. »[1512] proposé par Omar Calabrese, auteur d'une riche monographie sur le sujet. Cet ouvrage présente l'avantage de proposer une typologie qui prend en considération les variations du genre. Cette typologie nous est utile pour identifier les formes choisies par Dürrenmatt pour se représenter dans son œuvre peint.

- Définition et formes

Il est utile de définir le principe de l'autoportrait. De manière générale, Omar Calabrese le définit comme une « identité physique »[1513], qu'il précise ainsi :

> « […] en tant que type de discours, l'autoportrait est la somme d'une catégorie grammaticale (la première personne, traduite en image), d'une structure syntaxique (la réflexivité) et d'une intention (le vouloir). L'ensemble peut s'appliquer aux configurations les plus diverses : un visage, un ensemble d'objets, un ensemble de caractères abstraits. »[1514]

Calabrese souligne ainsi le « je » de l'autoportrait : la personne représentée est la même que celle qui crée l'image et forme un double d'elle-même. Pour le spectateur de l'image, l'effet est le suivant : le spectateur fait face à l'auteur qui dit « je ». L'autoportrait implique une réflexivité pour son auteur, à savoir que ce dernier se trouve face à lui-même, comme s'il était devant un miroir. Gottfried Boehm le formule ainsi :

[1512] CALABRESE 2006, p. 24.
[1513] CALABRESE 2006, p. 29.
[1514] CALABRESE 2006, p. 31.

> « Zugleich Urheber und Sujet zu sein : diese dichte Verschränkung gehörte seitdem zum Reiz und zur Auszeichnung der Selbstbildnisse, die sich zu einer eigenen Gattung ausbildeten. »[1515]

La présence de ce double n'est pas sans apporter un caractère ambivalent : dans l'autoportrait, le « je » se transforme en « il » et devient une tierce personne. Cette transformation est inhérente au processus réflexif et crée un phénomène de distanciation. Le troisième élément relevé par Calabrese est la notion d'intention qui est au cœur du concept d'autoportrait : un autoportrait n'est pas le résultat d'un hasard mais celui d'une volonté de s'autoreprésenter et l'intention de se présenter d'une certaine manière[1516]. Il y a donc toujours une posture de la part de l'artiste, une volonté de se déterminer et de se positionner dans un contexte défini. Historiquement parlant, l'apparition d'autoportraits d'artistes s'inscrit à la Renaissance dans la revendication du statut d'artiste, une reconnaissance socialement supérieure à celle d'artisan qui leur était attribuée[1517]. Si l'élément volontaire de l'autoportrait est important pour le travail interprétatif, il reste parfois délicat à attribuer lorsqu'il reste invisible, c'est-à-dire lorsqu'il n'y a pas trace de signe dans le titre ou dans les témoignages. Il arrive donc qu'on le suppose.

Ces éléments étant constitutifs de tout autoportrait, les formes que peut prendre ce dernier sont cependant diverses. La représentation de traits morphologiques ressemblant au modèle permet d'identifier un autoportrait. Celui réalisé par Dürrenmatt en 1982 (Ill. D 1) déjà évoqué en est un exemple. En cela, il correspond aux représentations typiques des autoportraits classiques pour lesquels on retrouve les conventions que Boehm synthétise ainsi : « […] die Konventionen Gesicht, Blick, Dialog […] »[1518]. Elles se diversifient au 20e siècle lorsque les formes des autoportraits varient. Les artistes sont dès lors progressivement moins attachés à la reproduction de la physionomie – surtout dès les années 1960 – et privilégient dès lors des masques, des ombres ou des sigles comme marques de leur présence et de leur

---

[1515] BOEHM Gottfried, « Selbstporträt und Selbstdarstellung. Momente der schweizerischen Moderne », in : JUERG Albrecht *et al.* (éd.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, p. 345.
[1516] « À la différence d'autres œuvres, qui portent simplement la reconnaissance stylistique de leur auteur, l'autoportrait indique, de la part du sujet parlant, la volonté de faire ou d'être quelque chose. Autrement dit, l'artiste se dépeint lui-même mais choisit une attitude et des attributs qui l'identifient, qui ont un rapport avec son existence ou son activité. » CALABRESE 2006, pp. 30-31.
[1517] CALABRESE 2006, p. 31.
[1518] BOEHM 2006, p. 346.

identité. Ils recourent ainsi à d'autres formes de représentation[1519]. C'est en cela que Gottfried Boehm parle de « kopflose » autoportraits[1520]. Quelles sont les formes d'autoreprésentations choisies par Dürrenmatt ? Privilégie-t-il le modèle morphologique ou utilise-t-il d'autres formes ?

Calabrese propose une distinction nominative entre « représentation » et « représentance ». Elle nous est utile pour étudier les autoportraits de Dürrenmatt :

> « On ne saurait conclure sans revenir sur la différence que nous avons évoquée, dès les premiers chapitres de cet essai, entre la 'représentation' et la 'représentance' d'un individu. La représentation correspond à la dimension figurative, iconique de l'art : l'image renvoie à – ou imite – son référent. La représentance désigne plutôt l'aspect symbolique de la représentation : 'être à la place du', 'tenir lieu de' référent. »[1521]

La « représentance » se concrétise dans certains autoportraits de Dürrenmatt lorsque, par exemple, il se représente comme une figure ronde d'une planète aux anneaux saturniens, dessiné la pipe à la bouche (la figure en bas à droite sous la représentation en tondo Ill. D 79 et Ill. D 80). La variation de ces représentances peut se développer jusqu'à la disparition de la figure humaine :

> « Il existe d'autres types encore, comme l'intérieur d'atelier ou la collection de curiosités, qui semblent obéir eux aussi à la règle de « l'abandon » de la figure humaine, mais qui, en vérité, la réintègrent par le biais d'indices insérés dans les détails de l'œuvre, au point de parvenir à échafauder de véritables formes d'autoportrait. […] il est possible aussi de décrire ce même personnage d'après ses seuls attributs (c'est l'addition de ces attributs qui, à force d'exclusions logiques successives, le définit comme un individu particulier). Le jeu consiste alors à retrouver les indices pertinents et à reconstruire le système de leurs relations. Bien sûr, il s'agit toujours, au fond, d'un autoportrait. Mais d'un autoportrait en l'absence (au moins partielle) du portraituré. »[1522]

Ce sont dès lors d'autres éléments présents dans l'image qui permettent d'identifier un autoportrait : nom de l'artiste, présence du carnet à dessin[1523], ou encore signes associés à la biographie et aux valeurs de l'artiste[1524] sont autant de formes porteuses de l'identité. L'utilisation de la métonymie est également de mise : l'artiste ne présente

---

[1519] BOEHM 2006, p. 346.
[1520] BOEHM 2006, p. 347.
[1521] CALABRESE 2006, p. 377.
[1522] CALABRESE 2006, p. 347.
[1523] CALABRESE 2006, p. 349.
[1524] Voir les exemples dans le sous-chapitre « Le refus de la pose, le refus de l'autoportrait », CALABRESE 2006, pp. 352-356.

qu'une partie de son corps. La main, que Dürrenmatt a parfois également esquissée, pourrait en être un exemple (Ill. D 122, Ill. D 123)[1525].

L'évocation de ces formes d'autoportraits nous permet de préciser la définition du concept, et d'interroger d'une manière inédite l'œuvre peint de Dürrenmatt afin d'identifier les formes choisies par l'artiste.

- Identification et choix

Afin d'identifier des autoportraits, le dépouillement de l'inventaire du CDN a été réalisé de plusieurs manières. La mention du substantif « autoportrait »[1526] dans le titre offre l'avantage de la rapidité de la recherche, particulièrement si l'on peut établir que le titre a été donné par l'artiste lui-même de son vivant. Viennent ensuite les images identifiées comme autoportraits par les chargés d'inventaire du CDN ; l'identification de l'autoportrait a, dans ce cas, été déterminée sans la confirmation de Dürrenmatt lui-même. Il s'agit essentiellement d'images sur lesquelles on peut identifier morphologiquement le visage de Dürrenmatt. En ce qui concerne les images pour lesquelles la ressemblance n'est pas évidente, l'identification a été faite sur la base de témoignages. C'est le cas par exemple pour le cycle des scènes peintes sur la cheminée de la mansarde (Ill. D 81 et Ill. D 82) ; les traits morphologiques n'étant pas suffisants pour identifier les autoportraits, c'est Verena Dürrenmatt, la sœur de l'artiste, qui confirme l'identité des figures[1527]. Nous prenons également en compte les légendes et commentaires inscrits directement sur les œuvres. Dürrenmatt indique par exemple lui-même sur deux dessins de jeunesse qu'il s'agit de lui en écrivant son nom à côté du personnage (Ill. D 83, Ill. D 84). Certains visages sont pris en compte, car ils sont accompagnés d'accessoires formant des marques identitaires : les larges lunettes, la pipe, des cheveux clairsemés et ébouriffés sur une calvitie prononcée, la tête ronde ou encore l'embonpoint en sont des exemples. Dans la mesure du possible, nous complétons ces marques en croisant les informations. Un élément à prendre en considération est l'identification de figures similaires par comparaison. C'est le cas des

[1525] Voir les exemples dans le sous-chapitre « La partie pour le tout, le tout pour la partie », CALABRESE 2006, pp. 364-370. Omar Calabrese est plus précis dans les termes, car il parle de synecdoque, une forme spécifique de la métonymie.
[1526] Les termes utilisés pour la recherche prennent en compte la variation des substantifs et des orthographes de ces derniers : « Selbstporträt », « Selbstportrait », « Selbstbildnis » « Selbstbild », « Autoporträt ».
[1527] Voir : ERISMANN/WEBER 1995, pp. 29-30.

séries : un premier motif est identifié comme un autoportrait, puis ce motif se répète, et les œuvres sur lesquelles ce motif a été répété sous une forme ou une autre sont également prises en compte. Un exemple typique est celui des figures caricaturales des artistes et critiques : les artistes se déclinent sous la forme de musiciens, d'écrivains, etc. Cette extension est également utilisée pour questionner certains motifs qui fonctionnent comme des métonymies (la main, la machine à écrire, etc.).

Cette recherche, menée sur la base de la définition de l'autoportrait telle que vue précédemment, nous amène à prendre en compte des images parfois inattendues lorsque la « représentance » est prise en considération. Nous intégrons donc des éléments qui font office de référent ; à l'aide de témoignages, de légendes sur le dessin ou encore de similitudes morphologiques, notre recherche interroge des images qui, de prime abord, n'ont pas été considérées comme des autoportraits jusqu'à présent. On y trouve dès lors des autoportraits sous la forme de rhinocéros, de minotaure jusqu'à celle d'un répondeur téléphonique.

Le travail sur les autoportraits nous permet de poser des hypothèses d'interprétation pour de nombreuses images. L'objectif de ce chapitre ne vise pas l'analyse de chacune d'entre elles, car elles sont trop nombreuses, ni d'établir un catalogue de ces autoportraits. Les œuvres choisies pour ce chapitre correspondent à celles qualifiées comme des autoportraits dans l'inventaire du CDN et d'autres identifiées selon les critères que nous venons de présenter.

L'identification des autoportraits par ce moyen présente néanmoins des limites, dont voici un exemple : lorsque Charlotte Kerr Dürrenmatt évoque le séjour en Grèce avec Dürrenmatt en 1984, elle commente les dessins que l'artiste réalise durant le voyage en associant le personnage du minotaure à Dürrenmatt :

> « […] Dürrenmatt zeichnet einen Dürrenmatt-Stier für mich, 'damit du nicht traurig bist', er hat ein Kinderpoesiealbum gekauft […] er benutzt sie, spielt damit für sein Tagebuch : 'Minotaurus auf der Reise durch Griechenland', er zeichnet den Minotaurus heiter und melancholisch und voller Poesie, der Minotaurus ist F∆, das Tagebuch müsste mich warnen (mir die Augen öffnen), er zeichnet die Pythia, sie hat mein Gesicht, […]. »[1528]

Dürrenmatt l'affirme aussi lui-même :

[1528] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 20.

> « Wir versuchen eine labyrinthische Welt zu erforschen. Also ich fand das Labyrinth immer als ein Gleichnis von der Welt, in der ich selber drin war. Ich war also nie ausserhalb dieses Labyrinths, sondern ich fand mich ebenfalls eingeschlossen, also ich war dann groteskerweise sozusagen selber der Minotaurus, oder einer der ins Labyrinth gerät. »[1529]

Cependant, nous rappelons que Dürrenmatt a reconnu une part de minotaure chez l'artiste Hans Falk. Il lui arrive d'ailleurs de représenter d'autres personnes sous les traits du minotaure, comme il le fait avec son ami Maximilian Schell (Ill. D 85). Comment dès lors établir quels sont les minotaures qui sont des autoportraits des autres ? L'identification d'un autoportrait est toujours délicate et questionnée.

2.3.3 Typologie

Les éléments de typologie évoqués précédemment placent l'œuvre peint de Dürrenmatt dans une relation d'héritage visuel : les images et leurs constructions ne sont pas orphelines ou sorties de l'imagination de l'artiste indépendamment de références au monde des images. Nous proposons ici une typologie des autoportraits de Dürrenmatt.

- « Indépendants »

« Auch das erste 'Selbstportrait' ist um fünf Uhr morgens gepinselt : Ich portraitierte mich in den Rasierspiegel starrend. »[1530] Intitulé *Selbstportrait I, 5 Uhr morgens* (Ill. D 86), il s'agit de l'autoportrait que Dürrenmatt considère comme son premier. Outre l'indication dans le titre, on le reconnaît par sa ressemblance morphologique. Certains détails valent la peine d'être relevés, notamment les sourcils arqués et les yeux marqués par un léger strabisme qui sont des marques non complaisantes. Cet autoportrait-ci offre un cadrage serré autour du visage. Il correspond à ce qu'on attend communément d'un portrait, à savoir le cadrage sur la figure – ici le visage – orienté de face ou de trois quarts, présenté comme sujet principal et unique d'une scène. On trouve ce type de représentations à plusieurs reprises chez Dürrenmatt ; il comprend la tête (par exemple Ill. D 89 et Ill. D 199 en 1975, Ill. D 86 en 1976, Ill. D 94 en

[1529] KERR 2007, disque 1, 28:20-28:50.
[1530] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 205.

1977[1531]), parfois la tête et le buste (par exemple Ill. D 95 et Ill. D 96 en 1978, Ill. D 1 en 1982, Ill. D 97 et Ill. D 98 en 1984) et de manière exceptionnelle la figure entière (Ill. D 99 en 1985). Ce type d'autoportrait est défini comme « indépendant », car il met en scène la personne seule.

La particularité de ces autoportraits-là de Dürrenmatt est le type de cadrage serré sur la tête jusqu'à la figure entière, car il implique souvent une absence de décor, de contexte et d'une perspective. En conséquence, il impose une focalisation sur le visage et un grand immobilisme de la figure. Nous soulignons également une prédominance de l'absence de mains[1532]. La présence de mains dans les autoportraits est longtemps considérée comme une marque d'affirmation et de stabilité[1533], jusqu'à leur conférer un aspect officiel[1534]. Dürrenmatt ne représentant que rarement les mains dans ces images-ci, cette représentation d'affirmation de soi et d'officialité héritée de la Renaissance est absente. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle ces autoportraits-là, au contraire de la représentation d'une affirmation, offriraient un regard interrogateur ou réflexif de recherche de soi.

Un autre aspect de ces autoportraits réside dans le regard frontal dirigé sur le spectateur. De manière générale, Dürrenmatt réalise des autoportraits de face. Cette mise en scène implique que le regard de l'autoportrait se dirige vers celui qui le regarde :

> « Examinons d'un peu plus près la signification de la représentation frontale. La notion de « frontalité » implique la co-existence de l'observateur (qui est hors du tableau) et de l'observé (qui est à l'extérieur). Nous avons, en résumé, quelqu'un qui fait face à quelqu'un qui est lui-même « affronté », deux figures sollicitées par la même pose. Le profil, au contraire, n'exige

[1531] D'autres autoportraits sans dates correspondent aussi à ce type de cadrage, par exemple : Ill. D 92 et Ill. D 93.
[1532] Les autoportraits mentionnés à l'instant n'ont pas de main, à l'exception de celui-ci : Ill. D 97.
[1533] Selon les typologies du spécialiste du portrait Max Friedländer cité dans : CALABRESE 2006, p. 134.
[1534] « Le fait que ce type d'autoportrait s'affirme de plus en plus comme le modèle pour une représentation officielle de soi s'explique par l'immobilité de la pose et son caractère potentiellement solennel. Ce n'est pas un hasard, là non plus, si ceux qui y recourent se comptent parmi les artistes très confirmés, à la Cour comme en société. » CALABRESE 2006, p. 142.

> pas notre présence de spectateur en tant que spectateur. Certes, le profil se donne à voir au regard, mais pas nécessairement au nôtre. »[1535]

Dans le cas où la personne qui le regarde est celui qui le réalise, cette personne se retrouve face à elle-même :

> « Nous pourrions dire, en recourant au vocabulaire du cinéma, que l'autoportrait est théoriquement caractérisé par la présence d'un 'regard-à-la-caméra', d'un regard qui coïncide exactement avec le point de vue du tableau. Mais comme le point de vue est supposé coïncider à son tour avec le regard du spectateur (qui coïncide de son côté avec le regard de l'auteur), il en résulte que le portraituré regarde celui qui le regarde en train de le regarder. Au fond, chaque regard-à-la-caméra dit : 'je te regarde me regarder'. Dans le cas de l'autoportrait, nous avons donc une coïncidence entre un 'je te regarde en train de me regarder' et un 'je me regarde en train de me regarder'. Il s'agit, on le voit, d'une ambiguïté schizophrénique qui engendre une perversion de l'échange communicatif. »[1536]

Comme l'œuvre peint, les autoportraits de Dürrenmatt semblent destinés à ses proches et à lui-même. Dans ceux qu'il se destine, l'autoportrait a donc un rôle réflexif et de prise de distance vis-à-vis de lui-même.

- Miroir

Dürrenmatt dit avoir réalisé son premier autoportrait (Ill. D 86) à l'aide d'un miroir pour se raser : « Ich portraitierte mich in den Rasierspiegel starrend. »[1537] S'il utilise un miroir pour cet autoportrait-là, il est possible qu'il utilise cet outil pour d'autres. Cela se confirme grâce aux archives d'un film documentaire dans lequel on le voit occupé à la réalisation d'autoportraits, le regard passant du miroir au dessin[1538]. Aujourd'hui encore, de grands miroirs sont accrochés aux murs de la seconde maison de Dürrenmatt. Comme dit précédemment, le miroir joue un rôle important d'un point de vue historique en tant qu'outil de travail pour la réalisation d'autoportraits. Cette référence au miroir n'est donc pas anodine dans l'histoire de l'autoportrait et fait écho au titre d'un autre autoportrait, *Selbstportrait ohne Spiegel* (Ill. D 96), réalisé en 1978. Interpréter ce titre de manière littérale implique de concevoir cet autoportrait comme un (auto-)portrait de chic : en effet, l'absence de miroir implique pour l'artiste de réaliser

---

[1535] CALABRESE 2006, pp. 130-132.
[1536] CALABRESE 2006, p. 162. Pour ce passage, Calabrese se réfère aux ouvrages de Gérard Genette, Tzvetan Todorov et Louis Marin.
[1537] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen. 1978 », p. 205.
[1538] KERR 2007, disque 2, 00:30:40-00:32:42.

un portrait en l'absence de son modèle – lui-même étant son propre objet d'étude, il est donc invisible par définition. Cette démarche a peut-être été considérée comme un exercice, amenant l'artiste à représenter des lunettes légèrement trop larges. L'exercice semble réussi, car la ressemblance avec son visage est saisissante. Ce refus de l'utilisation de l'outil qui permet au peintre de voir son modèle – et donc de se voir – peut aussi être questionné. En effet, le miroir est un symbole de la connaissance[1539].

> « Le *speculum*, nous l'avons dit, est une métaphore spatiale de la connaissance : c'est une architecture du savoir, constituée de strates et fondée sur des taxinomies. L'autoportrait possède la même structure […]. Si l'on y regarde d'un peu plus près, il faut admettre en effet que c'est rarement par l'élément que l'on tient pour décisif, le visage, ou par quelque présumée 'ressemblance physique', que l'on reconnaît un autoportrait. En règle générale, l'identification d'un personnage peint s'effectue plutôt grâce aux indices qui […] permettent d'en remonter les disjonctions exclusives, à un essaim de détails disposés autour du portrait et tirés de répertoires de symboles très stéréotypés. […] il y a des symboles qui indiquent la catégorie sociale du personnage, d'autres son âge ou son origine géographique ; […] les symboles qui orientent les disjonctions exclusives relèvent *toujours de la métonymie ou de la synecdoque*. Le compas pour l'architecte, la palette pour le peintre, l'épée pour le soldat, la plume pour l'écrivain […]. »[1540]

Calabrese diminue ainsi l'importance de la ressemblance physique pour reconnaître un autoportrait. En effet, c'est ailleurs que se passe la reconnaissance et la connaissance. Ce qui fait un bon autoportrait ici, c'est une identification qui se déroule par d'autres moyens. Selon cette acception, le reflet du miroir n'est ainsi pas le meilleur outil pour connaître ou se reconnaître. Martin Stingelin, spécialiste de l'œuvre littéraire de Dürrenmatt, émet l'hypothèse que cette idée était relayée dans le *Selbstporträt ohne Spiegel*[1541]. En manifestant littéralement l'absence de miroir pour se dessiner, Dürrenmatt affirmerait pouvoir se représenter mieux, ou en tout cas, différemment. En refusant l'aide du miroir et ainsi l'utilisation d'un modèle, il travaille de mémoire et l'image qui est créée est un reflet intérieur de lui-même. Ce titre serait-il un rappel à la nécessité de l'imagination et à l'importance relative de la ressemblance physique issue

[1539] CALABRESE 2006, p. 315.
[1540] CALABRESE 2006, p. 316.
[1541] Dans le cadre du séminaire « Friedrich Dürrenmatt : (Selbst-)Porträt in Text und Bild », à la Technische Universität de Dortmund, semestre d'hiver 2015-2016, dirigé par le Prof. Martin Stingelin avec notre collaboration.

de l'observation plastique du modèle ? Ou simplement la recherche de la connaissance de soi ?

Par ailleurs, la référence au miroir rappelle l'utilisation de celui-ci dans son texte *Minotaurus. Eine Ballade* rédigé en 1984-1985 en parallèle à la réalisation de neuf dessins[1542]. Cette narration exprime ce que vit le minotaure dans le labyrinthe, parcours personnel qui l'amène à faire l'apprentissage de la connaissance de lui-même et des autres. Les murs du labyrinthe étant constitués de miroirs, ce processus se réalise à travers les reflets. Cependant, ces derniers seront fatals au minotaure. Par son inversement trompeur, le miroir n'aide pas le minotaure à saisir son reflet. Le reflet reste insaisissable.

- « Caché »

Dans les exemples d'autoportraits de Dürrenmatt cités précédemment, le cadrage serré sur le visage met l'accent sur une partie du corps sans dévoiler de contexte particulier. Lorsque le cadrage est plus large, on découvre une mise en scène du personnage. Parfois il est seul, parfois parmi d'autres personnes. Cette mise en contexte permet à l'artiste de se représenter de manières variées, notamment en s'attribuant des rôles et identités.

Les autoportraits de Dürrenmatt vus auparavant offrent visuellement une focalisation sur la personne en elle-même. On parle alors d'autoportrait « indépendant ». Ce type de mise en scène se distingue cependant de la grande majorité des autoportraits de Dürrenmatt. La plupart du temps en effet, ils côtoient d'autres personnages et s'inscrivent dans une scène plus large. De cette manière, ils rejoignent la catégorie de l'autoportrait défini comme « caché », un type également appelé « cryptoportrait ». À l'origine, le principe de ce type est la représentation de figures saintes ou de personnages secondaires dans des représentations religieuses ou mythologiques à qui l'artiste a donné les traits d'une personne vivante[1543]. C'est donc la représentation de personnes contemporaines à la réalisation de l'œuvre qui sont insérées dans des scènes historiques ou religieuses. Parfois, ces personnes participent à l'action de la scène, devenant ainsi des personnages de l'histoire ; elles peuvent aussi être

[1542] DÜRRENMATT 1985.
[1543] LADNER 1983, p. 78.

représentées à l'extérieur de la scène sans fonction particulière mais avec une identité autonome[1544]. Parmi ces cryptoportraits se trouvent des autoportraits qui, comme les autres portraits, sont dissimulés dans les mises en scène et font office de figurants. Ce genre, déjà présent dans l'Antiquité, se développe au Moyen Âge pour se poursuivre à la Renaissance parallèlement à l'expression d'une nouvelle conception de l'homme et de sa place[1545]. Cette pratique continue les siècles suivants. On trouve d'ailleurs un autoportrait de ce type dans l'œuvre de James Ensor pour laquelle Dürrenmatt a marqué son intérêt : *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (Ill. A 15)[1546].

Rappelons que Dürrenmatt a été en contact avec le professeur d'histoire de l'art Wilhelm Stein à Berne, un spécialiste de l'art de la Renaissance ayant travaillé à l'identification des portraits et autoportraits dans l'œuvre du peintre Raphaël[1547]. Il est donc possible que Dürrenmatt ait été sensibilisé à cette forme de mise en scène dès cette période-là. Comme nous l'avons relevé, un exemple de cryptoportrait se trouve dans son cahier de notes universitaires ces années-là (Ill. D 84). Dürrenmatt se représente alors avec une tête ronde, des lunettes et une pipe à la bouche. Assis sur ce qui semble être un gros chien ou un mouton, il indique son nom à côté du personnage pour préciser qu'il s'agit de lui. Peut-être dessinée durant son cours de philosophie, cette scène esquisse d'autres personnages parmi lesquels celui de Dürrenmatt se fond dans une construction où l'aspect caricatural domine.

Les autoportraits cachés peuvent aussi avoir le rôle de commentateur ou, pour utiliser le terme technique, d'« admoniteur » : il s'agit d'un personnage qui interpelle le spectateur en lui indiquant comment regarder l'œuvre[1548]. Cela arrive notamment lorsque le personnage pointe du doigt un élément ou dirige son regard sur le spectateur. Ce regard, dit « à la caméra », établit un lien entre le spectateur et la scène : le personnage s'adresse à ce dernier et le guide[1549].

[1544] LADNER 1983, p. 89.
[1545] LADNER 1983, p. 96.
[1546] Ensor se représente dans le personnage du Christ. Voir BONNET Anne-Marie, « Christus-Bild/Künstler-Bild. Überlegungen zur Rolle der Darstellung Christi in der Kunst der Moderne und Gegenwart », in : BONNET Anne-Marie et al. (éd.), *Christus. Zur Wiederentdeckung des Sakralen in der Moderne*, Düsseldorf : University Press, 2012, p. 387.
[1547] LADNER 1983, p. 78.
[1548] Voir PRÉVOST Bertrand, « De l'index comme personnage esthétique. Admoniteur et l'invitation au tableau chez Alberti et dans quelques images de la Renaissance italienne », in : *L'index*, Actes du 15e colloque du CICADA, 1er -3 décembre 2005, textes réunis par Bertrand Rougé et Ronald Shusterman, Pau : Presses Universitaires de Pau, 2009, pp. 99-106.
[1549] CALABRESE, 2006, pp. 70-75.

Dürrenmatt insère son cryptoportrait de différentes façons ; de cette manière, il s'inscrit comme héritier d'une histoire de l'art de l'autoportrait. Ce type d'autoreprésentation dans un contexte narratif plus vaste représente par ailleurs l'écrasante majorité des autoportraits de Dürrenmatt. En effet, comme évoqué plus haut, seule une vingtaine d'entre eux correspondent au cadrage serré sur la tête ou le haut du corps et où l'autoreprésentation est le sujet principal de l'image, nous y reviendrons. Chez Dürrenmatt, on observe une vaste variation de mises en scène de l'autoportrait ; cependant, ce personnage est rarement « marginal » ou simple figurant, sa présence n'étant jamais anodine. Dürrenmatt semble explorer la multiplicité de variations possibles dans les mises en scène en faisant jouer des rôles divers à son double.

Cette insertion dans des scènes narratives plus vastes correspond à la catégorie du portrait dit « historique ».

> « Examinons le premier cas, celui de l'autoportrait qui ne regarde pas 'la caméra' (ou le spectateur). C'est comme si, dans le discours, le sujet qui parle n'utilisait pas la première personne (« je »), mais la troisième (« il »). L'auteur prend ses distances avec lui-même et se représente comme dans un portrait historique. La littérature offre des exemples comparables. Nous n'en citerons qu'un seul, divertissant au demeurant : celui conçu par le sémiologue Roland Barthes en 1975. Dans 'Roland Barthes par Roland Barthes', une recension qu'il a livrée à *La Quinzaine*, l'auteur se traite comme une tierce personne et joue, tout au long de l'article, sur le rapport je/il. Nous sommes en face du cas le plus évident de transformation du discours direct en discours historique (où la troisième personne n'est plus quelqu'un qui parle). En peinture, le mécanisme consiste à transformer l'autoportrait en portrait et celui-ci en biographie. »[1550]

Le fait de placer des autoportraits dans des scènes narratives mène progressivement à une plus grande distanciation entre l'auteur et le représenté, de « je 1 » à « je 2 », cela progresse en devenant de « je » à « il ». Faire de son autoreprésentation un personnage qui joue un rôle au sein d'une scène crée une distance entre l'auteur et le représenté.

Parmi ces autoportraits cachés de Dürrenmatt, certains font référence au travail de création par l'écriture ou le dessin faisant de lui un narrateur. Dans ces mises en scène, on constate différentes postures de l'autoportrait face à l'acte de créer ou au matériau utilisé. Parfois, l'autoportrait est un personnage prenant part à la scène principale,

[1550] CALABRESE 2006, pp. 162-163. Selon sa note, il se réfère à l'article de Roland Barthes intitulé, « Roland Barthes par lui-même » paru en 1975.

parfois il s'en distancie. Ces mises en contexte relatives tant à son activité professionnelle qu'à sa pratique graphique sont autant de prises de distance et de regards réflexifs. C'est une des particularités du portrait dit « historique » dont nous analysons quelques exemples ci-dessous à travers les différentes mises en scène.

Das Arsenal des Dramatikers (Ill. D 48) est une image construite avec trois plans. L'un d'eux contient une figure humaine à gauche – l'autoportrait – qui fait face aux étagères du 2e plan, alors que le troisième se dessine à l'arrière de l'autoportrait en haut à gauche, amenant une forme de perspective. Le regard de l'autoportrait est dirigé vers les étagères[1551]. Le sujet de ce dessin est la matière utilisée par l'auteur, ce dernier restant dans l'ombre avec la machine à écrire à ses pieds, comme cherchant à s'effacer au profit du sujet[1552]. L'autoportrait fait partie intégrante de la scène principale et semble considérer l'entité que représente l'étagère comme un objet de réflexion : n'ayant pas de geste d'action – il a au contraire les mains dans les poches – il observe simplement l'étagère. S'agit-il du fameux moment que Dürrenmatt qualifie de « dramaturgique » et qui saisit le protagoniste avant qu'il ne se mette en action ? Le rôle de l'autoportrait ici est de s'effacer devant la matière et les outils du dramaturge, une identité pleinement reconnue quatre ans après son succès de la *Besuch der alten Dame*, une pièce jouée désormais de manière internationale[1553].

Un autre autoportrait intégré dans une scène principale est visible dans *St Tropez* (Ill. D 91). Dürrenmatt se représente cette fois au centre du dessin. Cependant, s'il est assis à table avec d'autres personnages le corps orienté vers ces derniers, sa tête est tournée de manière disproportionnée et son regard vient chercher celui du spectateur. À travers ce regard frontal, Dürrenmatt crée un lien entre le dessin et le spectateur[1554]. Admoniteur, il semble commenter la scène dans laquelle il se trouve et prendre à partie celui qui la regarde. Comme pour *Das Arsenal des Dramatikers*, ce dessin situe l'autoportrait dans le plan principal de l'image. Ici cependant, l'autoportrait est mis en pleine lumière, le regard interpellant le spectateur assumant ainsi un rôle différent. Cette intention fait écho à ce que Dürrenmatt dit du contexte de la création de ce

[1551] Monika Schmitz-Emans propose une longue description et une interprétation précise de cette image. SCHMITZ-EMANS 2004, pp. 28-31.
[1552] Voir MINDER 2016 (1), pp. 137-139.
[1553] En 1960, Dürrenmatt se rend aux premières de sa pièce en Italie et à Londres. WEBER 2020, p. 608.
[1554] Voir MINDER 2016 (1), pp. 140-141.

dessin, réalisé dans le sud de la France en 1958 : « Der Gedanke, dass damals jenseits des Mittelmeers getötet und gefoltert wurde, bedrückte mich. »[1555] À l'arrière-plan, il dessine en effet des scènes de torture qui entrent en contradiction avec la scène d'oisiveté et de vacances balnéaires dans laquelle Dürrenmatt se représente. Ainsi, il se réfère à la guerre d'Algérie, commentant la situation et prenant à partie le spectateur.

Réalisé dans les jeunes années de Dürrenmatt, le dessin intitulé *Die Welt als Theater* (Ill. D 90) situe cette fois l'autoportrait hors de la scène principale. Nous le localisons dans la partie inférieure gauche du dessin, placé à la droite de la figure qui occupe le coin. Habillés de manière réaliste avec des vêtements de ville, ces deux Messieurs se distinguent de la scène qui se déroule derrière eux de manière autonome. Cette dernière est peuplée de figures fantastiques – une forme de dragon se dessine sur le ciel – et disproportionnées ou amputées, formant un monde imaginaire. Ici comme dans *St Tropez*, l'autoportrait fixe le spectateur du dessin ; cependant, contrairement à l'image précédente, il n'appartient pas à la scène principale de l'image, se situant sur un autre plan de l'image. Il se différencie aussi de *Das Arsenal des Dramatikers* par la manière dont l'auteur est séparé de sa matière, de l'histoire qu'il raconte ou va raconter : ici, il ne lui fait pas face, lui tournant au contraire littéralement le dos. Dans *Die Welt als Theater*, l'auteur alors encore étudiant, crée un monde distinct du sien qu'il place sur une scène et se rêve en dramaturge.

La lithographie *Hochzeit zu Kana* (Ill. D 23), réalisée en 1989, est un des derniers autoportraits de Dürrenmatt. Comme dans *Die Welt als Theater,* l'autoportrait se situe dans un des coins inférieurs de l'image, sur un autre plan que la scène principale ; cette dernière est ici l'évocation d'un épisode biblique où Jésus transforme l'eau en vin, un thème maintes fois représenté en histoire de l'art. N'appartenant pas à la scène qui se déroule derrière lui et à laquelle il tourne le dos, l'autoportrait fait face au spectateur. Cependant, contrairement à *Die Welt als Theater,* ce personnage est actif : penché sur une surface plane, un crayon à la main, il semble écrire ou dessiner. Pour le spectateur, l'image à laquelle travaille le personnage reste invisible. Cependant le support sur lequel ce dernier s'active nous rappelle l'épaisseur de la pierre lithographique que Dürrenmatt a utilisée pour ces lithographies et qui est visible sur

[1555] *WA* 1998, 32 « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 210.

plusieurs photographies[1556]. Ainsi, il se mettrait en scène en train de travailler à la lithographie que le spectateur est en train de contempler, offrant une forme de mise en abîme. Cela offre une construction d'un récit avec un narrateur extradiégétique. Alors que le rapport auteur-scène sur le dessin *Die Welt als Theater* était suggéré par deux plans distincts et sans relation apparente, celui entre les deux niveaux narratifs dans la lithographie est renforcé. Le travail créatif est ici directement assumé. La notion de réflexivité est au cœur de la lithographie et Dürrenmatt en fait l'expérience. En effet, le principe de la lithographie est que l'image dessinée sur la pierre à l'aide d'un crayon spécial apparaît inversée lorsqu'elle est imprimée sur la feuille. L'image dessinée sur la pierre fonctionne donc comme un miroir. L'œuvre intègre ainsi la notion de réflexivité à différents niveaux.

Le *Porträt Helmut Qualtinger* (Ill. D 101) propose une image dans l'image. L'autoportrait est représenté sur une feuille de papier à l'intérieur d'un portrait. Insérer son autoportrait sous la forme d'une image dans une image plus grande est une mise en scène également présente dans l'histoire de l'art. Traditionnellement qualifié d'« honorifique »[1557], ce type d'autoportrait est habituellement considéré comme valorisant pour le peintre. En effet, il considère sa propre image comme suffisamment importante pour être réalisée par quelqu'un d'autre. Cependant, Dürrenmatt semble ici inverser le ton, car les traits de son visage sont dessinés de manière caricaturale. Ainsi, il se réapproprie à sa manière cette tradition.

On observe de plus dans ce portrait-autoportrait une inversion par rapport aux mises en scène de *Das Arsenal des Dramatikers*, *Die Welt als Theater*, ou encore *Hochzeit zu Kana* : ici, celui qui « raconte » – en l'occurrence qui dessine – n'est pas Dürrenmatt lui-même. L'image semble dire que c'est l'acteur Helmut Qualtinger qui dessine le portrait de Dürrenmatt[1558]. En se représentant dessiné par une autre personne, Dürrenmatt crée une double distance : une première en se dessinant lui-même, et une

---

[1556] Voir les photographies prises par Franziska Messner-Rast en 1989 qui montrent Dürrenmatt dessiner sur la pierre lithographique à Saint-Gall dans l'atelier Erker. On le voit travailler notamment à la lithographie *Hochzeit zu Kana*. BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Ionesco-Dürrenmatt. Explorations lithographiques. Lithografische Werke*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 13), 2016, pp. 41-45.

[1557] CALABRESE 2006, p. 76.

[1558] MINDER 2016 (1), p. 142. Dürrenmatt a eu deux occasions professionnelles de côtoyer Helmut Qualtinger. L'acteur a notamment joué le rôle-titre de sa pièce de théâtre *König Johann* en 1970, ainsi qu'un des rôles dans la mise à l'écran de *Der Richter und sein Henker* réalisée par Maximilian Schell en 1975. Le portrait-autoportrait date de 1981, il a donc été réalisé après ces contacts professionnels.

seconde en sous-entendant que le portrait sur la feuille de papier n'est pas de sa main, mais de celle de Qualtinger.

Pour ces autoportraits dits « historiques », Dürrenmatt positionne son double de diverses manières selon la construction de l'image. Dans *St Tropez*, le personnage est au centre de la scène et dénonce ce qui se passe à l'arrière-plan. Admoniteur, il prend le spectateur à témoin. Dans les œuvres *Die Welt als Theater* et *Das Arsenal des Dramatikers*, le double de Dürrenmatt est séparé de sa matière. Dans la première, le personnage regarde directement le spectateur, se faisant le communiquant du monde fantastique de l'arrière-plan qui reflète son imagination. Dans la seconde, l'auteur considère les pièces éparses qui sont à sa disposition et en attente d'être assemblées pour former une œuvre. Dans ces cas-là, ce n'est pas tant l'imagination qui est donnée à voir, mais plutôt le travail en devenir du dramaturge. Dans *Hochzeit zu Kana,* le rapport entre le personnage et le reste de l'image est encore différent. Il s'agit d'une mise en abîme représentant l'artiste au travail occupé à créer l'image projetée derrière lui. Cette fois, l'œuvre à laquelle travaille l'autoportrait n'est pas liée à la littérature ou au théâtre, mais aux arts visuels. Finalement, la construction du *Porträt Helmut Qualtinger* brouille les pistes. L'autoportrait se transforme en portrait, montrant toute l'ambiguïté que peut receler une image dans les jeux d'autoreprésentation. Ces différentes œuvres révèlent ceci : les relations que l'autoportrait en tant qu'auteur entretient avec la matière ou avec le travail créatif varient selon les images. Ces autoportraits sont autant de variations pour mettre de la distance entre Dürrenmatt et son double.

- « Autobiographie visuelle »

« Es ist immer wieder von irgend jemandem versucht worden, sein eigenes Leben zu beschreiben. »[1559] C'est par cette phrase que Dürrenmatt commence la version publiée de l'écriture de la « Geschichte meiner Schriftstellerei »[1560], le texte qui lui fait office d'autobiographie. Certains autoportraits de Dürrenmatt comportent eux aussi une part autobiographique, au sens d'une histoire vécue par le narrateur, posant un regard rétrospectif sur le passé qu'il met en scène pour le spectateur. Quels sont ceux

[1559] *WA* 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », p. 13.
[1560] *WA* 1998, 28, *Labyrinth. Stoffe I-III. Der Winterkrieg in Tibet. Mondfinsternis. Der Rebell*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 28), 1998, p. 325.

de Dürrenmatt qui pourraient avoir été conçus pour raconter des moments de sa vie passée ?

Dürrenmatt compose plusieurs scènes qui racontent des événements de sa vie. L'une d'entre elles est représentée par des dessins sur le manteau de cheminée dans sa chambre d'étudiant à Berne (Ill. D 81 et Ill. D 82). Ici, il s'agit de narrer les débuts de son histoire d'amour avec sa première femme Lotti Geissler. Dans ces peintures murales, l'autobiographie est conçue grâce à la série d'autoportraits[1561]. Ils semblent avoir été réalisés entre 1946 et 1947 ou plus tard, alors que Dürrenmatt était déjà marié et vivait à Bâle, car il lui arrivait de revenir dans cette mansarde[1562]. Outre Dürrenmatt et son épouse, d'autres portraits sont présents, comme ceux des membres des familles du couple : la mère et le frère de Lotti Geissler Dürrenmatt, le père, la mère et la sœur de Dürrenmatt, et, finalement, le chien Ping-Ping[1563]. Il s'agit donc de scènes familiales. Certaines évoquent des événements exceptionnels comme le mariage de Lotti et Friedrich[1564], d'autres semblent tirées du quotidien, comme Dürrenmatt assis à sa table de travail[1565]. Il ne semble pas qu'il s'agisse d'un regard rétrospectif, mais plutôt contemporain des événements vécus par Dürrenmatt. Cependant, la réunion de ces moments de vie à un seul et même endroit donne à ces derniers un aspect autobiographique.

Dürrenmatt procède à une démarche similaire avec sa seconde femme Charlotte Kerr. Les dessins réalisés en Grèce en 1983[1566] ainsi que d'autres en 1984 racontent le début de leur histoire de couple. Un exemple frappant est celui sur lequel Dürrenmatt est représenté en minotaure, assis dans un décor fantastique, lisant un feuillet qu'il tient dans sa main, deux autres s'étant envolés (Ill. D 111). La légende de l'image mentionne que les lieux indiqués sur chaque feuillet correspondent respectivement à sa commune d'origine, son lieu de résidence ainsi que son pays, des documents évoqués en lien avec son futur mariage[1567]. La référence à un moment particulier de

---

[1561] ERISMANN/WEBER pp. 29-30.
[1562] ERISMANN/WEBER 1995, p. 29.
[1563] L'identification des portraits a été faite grâce au témoignage de Verena Dürrenmatt et celui du restaurateur des dessins Philippe Ganz. Voir ERISMANN/WEBER 1995, pp. 29-30.
[1564] ERISMANN/WEBER, 1995, p. 29, image n° 14 selon la numérotation proposée dans l'édition.
[1565] ERISMANN/WEBER, 1995, p. 30, image n° 30 selon la numérotation proposée.
[1566] Pour les dessins faits lors de son voyage en Grèce en 1983, voir : MELA 2005, p. 164-167.
[1567] « Le Minotaure et la Pythie avec trois feuilles volantes : *Guggisberg*, commune d'origine de Friedrich Dürrenmatt ; *Neuchâtel*, sa résidence ; *Suisse*, indication des documents de mariage » MELA 2005, p. 73. Le couple se marie le 8 mai 1984 (WEBER 2020, p. 615).

la vie de Dürrenmatt est évidente ; elle rappelle les dessins sur le manteau de la cheminée dans la mansarde où il se représente avec sa première femme lors de leur mariage[1568]. La différence de traitement de l'autoportrait entre la scène de mariage de 1946 et celle de 1984 est cependant grande : alors que l'autoportrait du premier mariage possède une figure humaine, celui du second prend les traits d'un animal mythologique. Nous reviendrons sur les formes anthropomorphiques.

En 1967, Dürrenmatt prête la peinture de Varlin *Die Heilsarmee* (Ill. A 49), une huile de presque cinq mètres de long, pour une exposition à Bâle[1569]. À sa place sur le mur vide, il réalise un grand collage, aujourd'hui disparu (Ill. D 110)[1570]. Il existe d'autres collages de Dürrenmatt (une trentaine parmi lesquels figurent ceux précédemment évoqués Ill. D 31 et Ill. D 32). Cependant, aucun d'entre eux ne semble comporter d'images liées à sa vie comme on peut les trouver dans cette œuvre-là. Voici la description qu'en fait son biographe Ulrich Weber :

> « Am 10. Oktober 1967 […] sass der 46-jährige Friedrich Dürrenmatt vor den Zeugnissen seiner steilen Karriere als Dramatiker, die sich bei ihm angesammelt hatten : Theaterplakate von Aufführungen aus der ganzen Welt und Fotos von Uraufführungen am Schauspielhaus Zürich. Daraus fertigte er, verbunden mit kleinen zeichnerischen Eingriffen, eine grosse Dürrenmatt-Theater-Collage auf der leeren Wand neben seinem Schreibtisch, wo sonst Varlins 'Heilsarmee' stand […] Die Collage ist ein Gestus stolzer Selbstvergewisserung über das Geleistete, gewiss ; doch vielmehr noch ein nostalgischer Akt, entstanden aus dem untrüglichen Gespür, dass eine Ära zu Ende ging : jene zehn, fünfzehn Jahre, in denen Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt mit ihren Stücken und mit dem hochkarätigen Ensemble des

[1568] Comme déjà mentionné, Dürrenmatt a aussi fait son autoportrait ainsi que le portrait de sa femme dans la chambre qui leur servait de domicile à Bâle entre 1946 et 1948. Il s'agissait d'un motif floral avec la représentation de Friedrich Dürrenmatt et celle de son épouse Lotti Geissler Dürrenmatt de part et d'autre du lit conjugal. Les deux portraits étaient complètement nus, ce qui incite Peter Keckeis, l'auteur du témoignage, à les identifier comme des figures d'Adam et d'Eve représentés sans feuille de vigne et dans un style expressionniste. Voir WEBER 2020, p. 105.

[1569] PLANTA 2011, pp. 214, 216.

[1570] D'après Ulrich Weber, la reconstruction de cette œuvre a été réalisée par Heide Kramer sur des parties de l'œuvre originale préservées dans le fonds Dürrenmatt, des photographies publiées dans des journaux et des images tirées du film de Charlotte Kerr (KERR 2007). Voir le dossier ALS, SLA-FD-d-16. Par la suite, Dürrenmatt va réaccrocher la peinture de Varlin *Die Heilsarmee* au même endroit en couvrant simplement son collage. C'est ce que l'on constate grâce au documentaire tourné par Charlotte Kerr (voir KERR 2007, disque 2, 00:00:01-00:05:15).

> Schauspielhauses Zürich den Ton am deutschsprachigen Theater angegeben hatten. – Wie weiter ? »[1571]

Si nous rejoignons cette citation, nous proposons néanmoins une interprétation légèrement différente du collage. Les images rassemblées sur cette paroi reprennent en effet des moments de la vie professionnelle de Dürrenmatt. On y voit des photographies le montrant durant son travail de mise en scène[1572], des affiches de ses pièces de théâtre, des photographies des acteurs ayant joué ses pièces. Cependant, le domaine professionnel n'est pas le seul présent comme le précise Charlotte Kerr Dürrenmatt :

> « Er [Dürrenmatt] nimmt Spinnweben mit der Hand von den Fotos, [...], Fotos, die ihn als jungen Mann zeigen, Fotos von Teo Otto, dem grossen Bühnenbildner und Freund, von den grossen Schauspielern, der ersten Dürrenmatt-Erfolge, Giehse, Steckel, Horwitz, von Varlin, dem Malerfreund, 'na ja, lauter Tote', die Schweizer Fahne, Zeitungsausschnitte von der ersten Mondlandung, Beschimpfungen über seinen Schweizer Psalm, Fotos von Frau, Kindern und dem Lieblingshund, dem Papillon mit der Pleureuse, Etiketten von kostbaren Weinen, [...].»[1573]

On constate que Dürrenmatt y réunit des extraits de sa vie professionnelle qui lui ont particulièrement plu, par exemple la scène de la mort de Böckmann dans *Frank V*, qui est une de ses scènes préférées[1574]. On y trouve également des coupures de presse, comme celle qui fait une critique acerbe de Dürrenmatt et sur laquelle des passages ont été soulignés en rouge :

> « Dürrenmatt ist ein alter und rühmlicher Schweizer Name. Ulrich Dürrenmatt war vor bald hundert Jahren ein eifriger konservativer Redaktor und berühmter Verseschmied und Kämpfer, und der Dr. Peter Dürrenmatt ist anerkannt gut patriotischer Redaktor der 'Basler Nachrichten'. Dann gibt es aber leider noch den Friedrich Dürrenmatt, eine makabre Figur, der erstaunlicherweise als Autor schmusiger Kriminalstücke und halbverrückter

[1571] WEBER 2020, p. 305.
[1572] Notamment dans des décors de Teo Otto, comme le mentionne Dürrenmatt, voir KERR 2007, disque 2, 00:02:14-00:02:17.
[1573] KERR DÜRRENMATT 1992, pp. 71-73.
[1574] KERR 2007, disque 2, 00:36:28-00:36:30.

> Unmöglichkeiten Welterfolg hat, wie etwa mit dem richtigen Schmierenstück 'Besuch einer alten Dame', das nur ein krankes Jahrhundert akzeptieren und auszeichnen kann. »[1575]

Cependant, il ne s'agit pas uniquement de témoignages de sa vie professionnelle, mais aussi de sa vie privée. Par exemple, l'œuvre peint, encore relativement « privé » en 1967 car peu montré, est également présent avec un minotaure, un abat-jour ou encore un *Künstler* de la série *Künstler und Kritiker.* Sa vie familiale est aussi représentée sous la forme de photographies de son épouse et de ses enfants. On voit également une photo de lui en noir et blanc. Une autre image à considérer comme privée est le faire-part de mariage de son ami Varlin. Ce collage dépasse donc des témoignages de sa carrière pour contenir des aspects autobiographiques. L'interprétation que nous proposons est donc nuancée : certes, on peut comprendre ce collage comme une manière d'affirmer sa propre image, ainsi que l'expression d'une nostalgie due à la fin d'une ère relative à son théâtre. Cependant, on peut aussi y lire une fresque historique de sa propre vie d'adulte, dans le sens où il s'agit d'une « importante composition offrant un caractère grandiose […] par la reconstitution qu'elle cherche à offrir »[1576]. Dürrenmatt a rassemblé sur ce mur des événements et des personnes qui ont marqué sa vie. Plus que l'expression d'une nostalgie, nous l'associons à une forme d'autoportrait autobiographique. On relève également le choix de la technique de composition de cette œuvre, à savoir le collage. Contrairement à un dessin ou une peinture, le collage permet d'insérer sur un support des documents d'une autre nature, documents ayant « réellement » appartenu à la vie de l'artiste. Ces articles de journaux, dépliants de théâtre, faire-part de mariage, étiquettes de vin ou photographies ne sont pas une transcription telle qu'on la trouve dans un dessin. Cette irruption du « réel » offre une perspective intéressante dans ce contexte : Dürrenmatt procède ici par assemblage, découpant et montant des pièces pour construire une nouvelle image. En réunissant ces parties éparses témoignant et portant des temporalités différentes, il introduit physiquement des parties de son passé dans cette fresque autobiographique.

[1575] La citation provient d'une coupure de presse du dixième numéro du journal *Schwarz auf Weiss*, sans auteur et sans titre datant du 31.10.1962. Cette information ainsi que les précédentes sont tirées du dossier : ALS, SLA-FD-d-16. Parmi les documents consultables, on trouve ceux que Dürrenmatt a utilisés pour faire son collage (ou des documents reproduits pour la reconstitution de ce collage au CDN).

[1576] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), article « fresque », disponible à l'adresse URL : www.cnrtl.fr/definition/fresque, consulté en ligne le 23.12.2021.

Cette réunion de différents éléments correspond au principe qualifié par Alma-Elisa Kittner d'« autobiographie visuelle », représentant ainsi une forme spécifique de l'autoportrait dans les arts visuels[1577]. Ce type d'autoportrait se lie à l'autobiographie justement par le fait qu'il recourt à des temporalités différentes :

> « In seinem schillernden Wechselverhältnis zu ihrem literarischen Zwilling reflektiert die visuelle Autobiographie biographische Stationen des Künstlers oder der Künstlerin und stellt auch verschiedene Dimensionen von Zeitlichkeit her. Als bedeutsam erachtete Erlebnisse werden aus einem retrospektiven Blickwinkel inszeniert. »[1578]

Dans ce collage, Dürrenmatt se représente comme dramaturge, reconnaissable sur des photographies en lien avec le théâtre. Mais son œuvre peint et sa vie sont néanmoins présents.

- « Dans la peau d'un autre »

Jusqu'à présent, nous avons constaté que Dürrenmatt se représente seul et de manière rapprochée, ou avec d'autres, voire caché parmi d'autres. Ces autoportraits fonctionnent comme des doubles de lui-même, lui permettant une première mise à distance. Nous abordons à présent un second niveau de mise à distance qui consiste à se représenter dans la peau d'un autre. Ces autoportraits-là impliquent non seulement la présence du double, mais également l'hybridation de ce dernier. En effet, Dürrenmatt se représente dans des rôles distincts de ceux que nous avons vus qui, comme ceux de l'écrivain, du mari, du frère etc., sont communément rattachés à sa vie. En cela, il va s'attribuer d'autres identités : de double, le personnage devient un autre.

> « […] [l'artiste] se met directement en scène comme interprète d'un rôle individuel – il prend les traits et le nom propre de quelqu'un d'autre – ou d'un rôle de caractère : le pêcheur, le chasseur, le prédicateur, le géographe, l'astronome, le musicien, l'érudit et ainsi de suite. Grâce à cet artifice, l'artiste réussit non seulement à 'signer' l'œuvre de son propre visage mais aussi à se donner à lui-même une série de qualités qu'il souhaite se voir attribuer. S'il s'identifie à des personnages sacrés, par exemple, il en revêt les caractéristiques morales ; si son choix tombe sur des héros ou des guerriers, il prend à son compte leurs vertus légendaires

[1577] Voir : KITTNER Alma-Elisa, *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld : transcript Verlag, 2015.
[1578] KITTNER Alma-Elisa, « Zeitlichkeit in der visuellen Autobiographie », in : KUHN Barbara (éd.), *Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2016, p. 297.

de courage et de noblesse ; il infère les connotations légendaires des personnages mythologiques. »[1579]

Qu'on l'appelle « autoportrait délégué » ou encore « travesti »[1580], cette appropriation d'une nouvelle identité est une ancienne pratique. Les identités auxquelles s'associent les artistes sont diverses : elles vont des personnages bibliques aux personnages mythologiques et historiques, en passant par ceux, plus banals, de l'autoreprésentation dans les habits d'un autre métier que celui d'artiste[1581]. Ainsi, l'autoportrait s'adjoint l'identité d'un tiers et par là-même se transforme. Il devient un autre, car il se présente au monde avec une autre identité.

Endosser le rôle de quelqu'un d'autre est propre au théâtre. Pour le dramaturge Dürrenmatt, cela devient un jeu en soi : en effet, les personnages qu'il met en scène prennent à leur tour l'identité d'autres personnages. C'est un processus qu'on retrouve dans plusieurs de ses pièces[1582]. Charlotte Kerr Dürrenmatt le formule ainsi : « Es sind immer Rollen hinter Rollen hinter Rollen, Handlungen hinter Handlungen… Es ist die Wahrheit hinter der Wahrheit hinter der Wahrheit. Aber das ist eben Theater. »[1583] Cette altérité s'épanouit donc en terrain familier chez Dürrenmatt. Elle se retrouve aussi dans ses autoportraits.

Le traitement que Dürrenmatt fait du sujet de « Midas » en est un exemple, car il prend de nombreuses formes ; dans son format écrit, le manuscrit *Midas* existe en douze versions ; après un projet de film et de scénario, le sujet sera finalement travaillé comme un « Film zum Lesen »[1584]. Différents dessins accompagnent ce sujet dont une série de cinq autoportraits intitulés *F.D. verwandelt sich in Midas-Green*. Le dernier d'entre eux offre un autoportrait dans lequel Dürrenmatt est représenté affublé d'une paire d'oreilles d'âne (Ill. D 97) : selon le récit mythologique, Midas aurait reçu ces oreilles en punition[1585]. Dans cet autoportrait, l'identification s'effectue par la

---

[1579] CALABRESE 2006, p. 85.
[1580] Vocabulaire utilisé dans : CALABRESE 2006, par exemple pp. 95.
[1581] Voir le chapitre 3 « 'Je est un autre'. L'autoportrait en personnage historique » dans : CALABRESE 2006, pp. 85-122.
[1582] On pense par exemple à *WA* 1998, 7 *Die Physiker*, à *WA* 1998, 18, *Achterloo I : Komödie in zwei Akten. Rollenspiele : Protokoll einer fiktiven Inszenierung von Charlotte Kerr, sowie Achterloo III. Achterloo IV : Komödie*, ou encore à *WA* 1998, 26, « Midas oder Die schwarze Leinwand ».
[1583] DÜRRENMATT/KERR 1998, p. 221.
[1584] *WA* 1998, 26, *Minotaurus. Eine Ballade. Der Auftrag. Oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Novelle in vierundzwanzig Sätzen. Midas oder Die schwarze Leinwand*, p. 196.
[1585] Voir la proposition de contextualisation de cet autoportrait dans : MINDER 2016 (1), pp. 135-137.

ressemblance morphologique avec Dürrenmatt : malgré ses longues oreilles, le personnage porte les traits du visage de son visage. Ce n'est pas le cas de tous les autoportraits de Dürrenmatt en personnage mythologique. En effet, si l'on évoque les dessins du minotaure réalisés durant le voyage en Grèce en 1983 et identifiés par Charlotte Kerr Dürrenmatt comme des autoportraits[1586], ces figures-là ne portent pas les traits de Dürrenmatt (Ill. D 112, Ill. D 113, Ill. D 114 ou encore Ill. D 111). L'identification se produit cette fois-ci par la représentance. Sur d'autres représentations du minotaure, l'autoportrait est identifié par la présence d'un indice, le personnage mythologique portant des lunettes rondes qui rappellent celles de Dürrenmatt (Ill. D 115 et Ill. D 116). Rappelons encore que le minotaure, mi-homme, mi-taureau, est un personnage hybride en lui-même. Entre les autoportraits où l'on reconnaît ses traits, et ceux où ce n'est pas le cas, on constate une gradation dans l'altérité qui implique une mise à distance croissante entre Dürrenmatt et ses doubles.

Lorsque Dürrenmatt endosse l'identité de personnages mythiques, l'autoportrait devient un autre. Cette appropriation d'une identité tierce se complexifie avec les variations du personnage de l'artiste. En effet, nous nous sommes intéressée au personnage de l'artiste dans les caricatures de Dürrenmatt en nous demandant s'il s'agissait d'autoportraits à identifier par leur représentance. Dürrenmatt réalise une série intitulée *Künstler und Kritiker* (par exemple Ill. D 39) et d'autres figures de personnages identifiés comme des critiques et des artistes. Ces images caricaturales pourraient renvoyer à un texte intitulé *Plauderei über Kritik vor der Presse*[1587]. Si Dürrenmatt n'est pas toujours considéré comme un artiste, il est indéniablement reconnu comme écrivain. Les personnages de la série *Künstler und Kritiker* identifiés comme des artistes sont munis de plumes (Ill. D 100), accompagnés de machines à écrire (par exemple Ill. D 117) ou encore de livres (par exemple Ill. D 39) ; ils semblent ainsi être dotés des outils de l'écrivain. Dans un premier temps, nous trouvons donc intéressant d'associer Dürrenmatt à ce type de figure caricaturale de l'artiste : les yeux globuleux et hagards des artistes montrent un état second ; barbus et hirsutes, ils ressemblent à des personnes dénuées de raison et négligeant leur aspect ; trop accaparés par leur œuvre ou trop pauvres pour avoir les moyens de prendre soin de

[1586] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 20.
[1587] *WA* 1998, 31, « Plauderei über Kritik vor der Presse », pp. 90-97.

leur apparence, ils rappellent la représentation de l'artiste tourmenté du 19e siècle[1588]. La caricature de l'artiste peintre en personnage maigre et hirsute est d'ailleurs un type : Dürrenmatt peut le voir dans la représentation caricaturale qu'en fait Ronald Searle dans le livre pour lequel il rédige la préface en 1952[1589]. Dürrenmatt travaille ici par association en développant un motif de matière itérative et évolutive : un élément en appelle un autre et ainsi de suite. Ce développement semble particulièrement concerner ce type de représentation de l'artiste.

Une grande partie de ces artistes est persécutée par un autre personnage type, celui du critique (par exemple Ill. D 117) : alors que l'artiste est hirsute et barbu, le critique est chauve et soigné. Ce dernier fonctionne comme figure opposée. Au duo ainsi formé peuvent être attribués les rôles de bourreau et persécuté. Dans l'iconographie de Dürrenmatt, les caractéristiques typiques associées aux critiques sont des figures rondouillardes, les quelques cheveux dont ils sont affublés étant soigneusement peignés sur la calvitie ; ils présentent une image du professionnel contrôlant chaque mèche de cheveux. Souvent, les lunettes appartiennent à ce type et l'expression du visage est accompagnée d'un petit sourire de satisfaction discrète. L'accessoire déterminant et identitaire du critique est la plume, souvent métamorphosée en arme de jet utilisé à l'encontre de l'artiste.

Dürrenmatt s'identifie-t-il à cette figure de l'artiste maigrichon ? Il est vrai que les traits symboliques, comme l'embonpoint qu'il utilise ailleurs, sont absents de cette série. Le seul élément qui pourrait être un signe de représentance serait les cheveux en désordre. Cependant, ceux de Dürrenmatt sont plutôt clairsemés, contrairement à ceux des artistes. L'identification de ces figures comme autoportrait reste une hypothèse. L'embonpoint se trouve cependant dans un autre personnage, lui aussi victime des critiques : Hercule. En 1963, Dürrenmatt reprend pour le théâtre sa pièce radiophonique *Herkules und der Stall des Augias*[1590]*,* dont il accompagne l'édition

---

[1588] *KünstlerBilder. Inszenierung und Tradition im 19. Jahrhundert*, catalogue d'exposition, Munich, Neue Pinakothek, 26 février-8 juin 2015, sous la direction d'Andreas Plackinger, Munich : Ed. Prestel, 2015, pp. 85-106.

[1589] On trouve cette représentation de l'artiste aux pages 21 et 24. KEEL Daniel (éd.), *Weil noch das Lämpchen glüht. 99 boshafte Zeichnungen von Ronald Searle gerechtfertigt durch Friedrich Dürrenmatt*, Fac-similé de la première édition de 1952, Zurich : Diogenes Verlag, 2012.

[1590] Voir *WA* 1998, 8, *Herkules und der Stall des Augias. Der Prozess um des Esels Schatten. Griechische Stücke. Neufassungen. 1980*, pp. 227-228.

d'une série de dessins d'Hercules attaqués par les critiques (Ill. D 195)[1591]. Certes, ce personnage ne porte pas de lunettes et n'a pas de calvitie. Il peut néanmoins être pris en compte grâce au dessin que Dürrenmatt dédicace à l'une de ses filles (Ill. D 194). Ce dessin légendé *Familie Herkules geht spazieren* montre Hercule accompagné par son épouse et de ses trois enfants. Cette scène de famille n'est pas sans rappeler la composition de celle de Dürrenmatt.

Identifier un autoportrait de Dürrenmatt dans le type de l'artiste maigre et hirsute ou celui d'Hercule reste une hypothèse. Il est cependant indéniable que dans l'une comme dans l'autre représentation, l'artiste est persécuté. En histoire de l'art, la représentation de l'artiste persécuté existe dans de nombreuses œuvres. Nous en avons déjà cité un exemple chez James Ensor qui se représente en Christ (Ill. A 15)[1592]. Parmi les occurrences de ce thème se trouvent aussi des représentations ironiques :

> « James Ensor nous en offre une vision sarcastique avec une aquarelle de 1896, *Les Cuisiniers dangereux.* Cette satire met en scène deux critiques en tenue de cuisinier qui apprêtent les têtes de quelques artistes et les disposent sur des plats pour les servir à la table des membres du jury et autres représentants de l'institution académique. Au centre de la composition figure, déjà sur son plateau, la tête d'Ensor qui décline, ce faisant, un autre motif, celui plus souvent exploité de la décapitation (Holopherne, Goliath, Jean-Baptiste). »[1593]

Cette citation fait écho au dessin *Dagmar Autor verspeisend* (Ill. D 118). L'image met en scène la tête de Dürrenmatt en compagnie de membres du corps découpés sur une assiette. Le tout est déposé sur une table à l'extrémité de laquelle se tient une femme. Selon le commentaire, une personne prénommée Dagmar serait en train d'ingurgiter, d'avaler de l'auteur, à savoir Dürrenmatt. Ce dernier se représente ainsi comme un auteur persécuté. Le personnage qui s'appelle Dagmar fait référence à Dagmar Hirtz qui travaille en 1975 au montage de l'adaptation cinématographique du roman de Dürrenmatt *Der Richter und sein Henker*[1594]. Par conséquent, sa tâche est de découper les différentes parties du film – et donc les différentes parties de l'histoire de

---

[1591] DÜRRENMATT Friedrich (2), *Herkules und der Stall des Augias. Eine Komödie. Mit Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Arche, 1963.
[1592] « James Ensor, auch als Christus von Ostende apostrophiert, schuf zahlreiche Selbstbilder als gepeinigter Christus – wohl die bekanntesten Identifikationsspiele eines missverstanden Künstlers der Moderne, der seine Verkanntheit mit dem Kreuzweg und –tod Christi gleichsetzte. » BONNET 2012, p. 387.
[1593] CALABRESE 2006, pp. 299-302.
[1594] SCHELL 2011.

l'auteur – afin de les assembler et de créer une œuvre cinématographique[1595]. Dans ce dessin, les parties du film sont, par association, incarnées par les parties du corps de Dürrenmatt, comme substituées par ces dernières. On pourrait donc en déduire que Dürrenmatt s'identifie à son œuvre, se sentant malmené en tant que personne par le travail réalisé pour le film – son histoire découpée en plusieurs morceaux – et jeté en pâture à la personne qui monte le film. Précisons que les différents dessins de cette série font preuve d'humour, notamment lorsqu'on se rend compte que la victime et le bourreau ont des places interchangeables : en effet, si Dürrenmatt est parfois victime – il est le repas de Dagmar – il se transforme aussi lui-même en bourreau dans *Dagmar nach einer Woche Dürrenmatt* (Ill. D 119). Ces interchangeabilités de rôle font partie, nous l'avons vu, du processus créatif de Dürrenmatt. La figure de l'artiste persécuté se retrouve dans deux autres autoportraits. Sur l'un d'eux (Ill. D 192), l'auteur se trouve en compagnie de trois autres hommes enfermés dans un cylindre roulant sur lui-même ; une femme marche sur le cylindre, tenant en équilibre sur l'installation. Nue, elle porte de longs cheveux qui tombent jusque dans le cylindre et lient les hommes. La légende rédigée par Dürrenmatt permet d'identifier la femme, ainsi que le rôle qui lui est attribué : « Liebe Anna, wie du siehst, habe ich dich als Diogenes Muse gezeichnet. Ob ich dich allerdings nackt richtig getroffen habe, wage ich nicht zu entscheiden. »[1596] Certes, Dürrenmatt qualifie Anna Keel, la femme de son éditeur, de « muse », mais la position dans laquelle l'auteur se met en scène évoque un rapport de pouvoir : la muse fait tourner la tête à lui et à ses voisins dans le cylindre, la transformant ironiquement en bourreau. Sur le dernier autoportrait, un dessin réalisé pour l'anniversaire de Diogenes (Ill. D 193), la notion de « persécuté » peut être discutée : un chef d'orchestre bicéphale représente la direction de la maison d'édition et dirige un chœur de soixante choristes, à savoir ses auteurs. On peut se demander derrière lequel de ces messieurs à lunettes se cache Dürrenmatt ; mais dans l'hypothèse que ce dernier n'aurait pas pris place parmi les choristes, il fait partie intégrante du dessin grâce à la légende qui l'identifie comme le compositeur du morceau joué. En effet, Diogenes dirige une œuvre composée par Dürrenmatt. Lequel de Diogenes ou de Dürrenmatt est le persécuté ? Le doute subsiste, une ambiguïté

[1595] La question du découpage des scènes, des choix et des immanquables suppressions a probablement été thématisée ouvertement. En témoigne un mot rédigé par Dagmar Hirtz à destination de Dürrenmatt en 1974. Lettre de Dagmar Hirtz à Dürrenmatt, 1974. ALS, SLA-FD-B-2-1974.
[1596] Citation tirée de : KAMPA 2003, p. 645.

appréciée par l'auteur. Mais tant sur les dessins de Dagmar que ceux liés à Diogenes, la déclinaison de l'artiste persécuté se place toujours sous le signe de l'humour.

Considérer Dürrenmatt tant comme victime que comme bourreau nous permet de revenir vers la série *Künstler und Kritiker* et de rappeler que Dürrenmatt a lui-même pratiqué les deux activités. Écrivain, il a écrit des comptes rendus et critiques d'œuvres d'autres écrivains[1597]. Par ailleurs, il lui arrive de se dédoubler dans ses textes, par exemple avec dans *Friedrich Dürrenmatt interviewt F.D.*[1598], une caractéristique supplémentaire de certains autoportraits que nous abordons plus loin. Dès lors, on pourrait se demander s'il serait également associé au type du critique. Il faut reconnaître que dans son texte sur les critiques *Plauderei über Kritik vor der Presse*[1599], Dürrenmatt montre peu d'estime pour les critiques. Il vise spécifiquement les critiques de théâtre, car c'est à eux qu'il a eu le plus affaire. Il leur reproche de ne pas savoir écrire, de déformer le propos de l'artiste et, en résumé, de manquer de compréhension pour le théâtre. Néanmoins, la question mérite d'être soulevée : si le chaos et l'imagination sont nécessaires à la création, la rigueur et la persévérance – que Dürrenmatt pratique dans son métier d'écrivain – sont aussi essentielles à l'aboutissement d'une œuvre.

Nous avons parlé de la représentation hybride de Dürrenmatt avec les oreilles de Midas. Ainsi, il conserve une figure partiellement humaine. Cependant, Dürrenmatt se représente aussi sous les traits d'un animal. Entre 1983 et 1990, il dessine une série de cent vingt dessins dans lesquels son autoportrait prend les traits d'un rhinocéros[1600]. Il y esquisse des scènes du quotidien qu'il partage avec sa seconde femme, cette dernière étant représentée en petit tigre. Charlotte Kerr Dürrenmatt décrit cette série de personnages anthropomorphes ainsi :

[1597] Dans sa jeunesse : « Il rédigea des critiques de théâtre pour *Die Nation* et plus tard pour la *Weltwoche*. » WEBER 2005 (2), p. 14.
[1598] *WA* 1998, 31, « Friedrich Dürrenmatt interviewt F.D. », pp. 139-167.
[1599] *WA* 1998, 31, « Plauderei über Kritik vor der Presse », pp. 90-97.
[1600] Il existe un précédent dans la représentation du rhinocéros chez Dürrenmatt. Selon le récit de Charlotte Kerr Dürrenmatt, Dürrenmatt dessine « sein erstes Rhinozeros » en 1983, et ce personnage est créé après le visionnage du film de Federico Fellini *E la nave va* : « In der Nacht zeichnet mir Dürrenmatt sein erstes Rhinozeros : das riesige Rhino auf dem winzigen Boot : *E la nave va*. » KERR 2001, p. 322.

> « Nashorn und Tigerchen [...] werden unser alter ego. Sie sind unsere ironische Position im Sein und führen unsere Zeit in voller Freiheit ad absurdum. »[1601]

Dans cette série, Dürrenmatt joue avec l'identité en dédoublant son « je ». Il est non seulement un rhinocéros, mais également un rhinocéros sous les traits du David de Michel-Ange (Ill. D 120) ou dans le rôle d'un majordome (Ill. D 121). Il se glisse ainsi dans la peau de personnages additionnels. Cependant, nous pensons qu'il multiplie également son autoportrait au sein de chacune de ces images. En effet, le couple rhinocéros et petit tigre est doublé d'autres personnages. Ces derniers n'ayant pas d'identité en eux-mêmes, ils fonctionnent comme doubles du rhinocéros ou du petit tigre. Ainsi, le « je » de Dürrenmatt se trouve non seulement dans le rhinocéros, mais également dans la peau d'un ou de plusieurs de ces personnages secondaires[1602]. Cette série n'est pas le seul exemple. Le dessin légendé *Zwei in Abu Simbel ausgegrabene Götter Jogges und Joggelisis* (Ill. D 198) en est un autre. Lors de son voyage en Égypte, Dürrenmatt dessine une partie de la façade d'Abou Simbel en se représentant au pied de la statue de gauche, et en dessinant son épouse aux pieds de celle de droite. Cependant, leurs personnages sont doublés par les statues en elles-mêmes, rappelant des détails physionomiques du couple : les lunettes rondes de Dürrenmatt sur le nez de l'une, l'arrangement des cheveux de Charlotte Kerr Dürrenmatt coiffant l'autre.

De cette manière, Dürrenmatt reproduit en images ce qu'il construit aussi dans son texte intitulé *Midas* dans lequel il fait dialoguer trois Dürrenmatt : le personnage invisible « Green », le narrateur « F.D. », puis un autre personnage « F.D.2 ». « *F.D.* […] Ich stelle mir nie jemanden vor, wenn ich eine Rolle schreibe. *Stimme Green* Aber wie kannst du dann eine Rolle schreiben? *F.D.* Indem ich mich in die Rolle versetze. Ich schreibe mit jeder Rolle, die ich schreibe, für mich eine Rolle. »[1603] La multiplication d'autoportraits dans une seule image existe également dans l'histoire de l'art, comme le montre l'exemple du projet *Rückzug von Marignano* de Hodler. Oskar Bätschmann le cite ainsi :

[1601] KERR 2001, p. 8
[1602] MINDER 2020.
[1603] *WA* 1998, 26, « Midas oder Die schwarze Leinwand », p. 141.

> « Die beiden Figuren sind als Darstellungen des Künstlers zu erkennen : Der Stiernackige ist ein kaum verhülltes Selbstporträt Hodlers, der nach rückwärts Drohende sein Alter ego als Zorniger. »[1604]

Ainsi une fois de plus, par son utilisation de la multiplication de l'autoportrait, Dürrenmatt s'inscrit en héritier des arts visuels tout se réappropriant la tradition à travers sa propre iconographie.

- Disparition

Nous avons vu plusieurs exemples d'autoportraits représentatifs de l'exercice de la dissimulation en recourant à la métamorphose et à l'hybridation. Dans la partie précédente consacrée à la définition de l'autoportrait, nous avons évoqué le fait que les formes des autoportraits se diversifient au 20e siècle. Les artistes privilégient désormais la présence d'autres signes pour marquer leur identité. Gottfried Boehm parle ainsi d'autoportraits « kopflose »[1605]. Dürrenmatt procède de manière similaire pour certains d'entre eux. Ce sont ainsi des parties du corps, des objets ou encore des signes qui incarnent l'identité. Dans certaines de ces images, l'autoportrait est complètement invisible, existant uniquement à travers l'action ou la représentation d'autres personnes, alors que ces dernières ne le représentent pas.

Dans le domaine des arts visuels, les autoportraits recourent à la synecdoque : ainsi, une partie du corps est montrée pour évoquer le corps entier. Traditionnellement c'est la main qui est représentée[1606]. Dürrenmatt quant à lui a aussi dessiné une de ses mains à quelques reprises, notamment en 1979 (Ill. D 122 et Ill. D 123). Si, dans l'iconographie des arts visuels, la main de l'artiste représente souvent l'outil créateur, elle est aussi liée à l'écriture chez Dürrenmatt. Le recours à l'écriture manuscrite est le résultat d'une décision médicale qui conditionne sa manière de travailler.

> « Seit seinem Herzinfarkt 1969, gleichzeitig einem der Anstösse zu Dürrenmatts 'autobiographischem' Projekt seiner 'Stoffe', war diesem Schriftsteller die Benützung einer Schreibmaschine ärztlich untersagt. Die körperliche Nötigung, mit dem Bleistift schreiben zu

[1604] BÄTSCHMANN Oskar, « Hodler in seinen Bildern : Selbstbildnisse und Künstlerrollen », in : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n° 5, cahier 4, 1994, p. 317.
[1605] BOEHM 2006, p. 347.
[1606] CALABRESE 2006, p. 364.

> müssen, machte Dürrenmatt in seinem Produktionsprozess […] abhängig von den Abschriften seiner Sekretärinnen […]. »[1607]

Au vu de la particularité biographique de l'utilisation de l'écriture manuscrite, la main peut-elle être envisagée comme autoportrait chez Dürrenmatt ? La question reste ouverte.

L'histoire de l'art nous présente des exemples frappants d'autoportraits sous la forme d'objets, notamment celle de natures mortes[1608]. Il arrive à Dürrenmatt de représenter des scènes ou des ensembles d'objets de son quotidien : sa table de travail en est un exemple (Ill. D 124), ou ses pipes (Ill. D 125). La représentation de ces objets en l'absence d'indices complémentaires qui pourraient confirmer l'intention d'une autoreprésentation (comme son nom ou un autoportrait en médaillon par exemple[1609]), nous fait relever une fragilité de cette hypothèse.

Cependant, le déplacement de l'identité de Dürrenmatt dans d'autres personnages qu'on a vu plus haut se produit aussi dans des objets. Parmi ces objets « investis », créant des autoportraits « délégués », on relève le téléphone « Lumpi » (Ill. D 126), ou la table « Jonathan » (Ill. D 127). En effet, le téléphone « Lumpi » s'inscrit dans les multiples autoportraits que Dürrenmatt réalise à l'intention de Charlotte Kerr. Dürrenmatt mentionne lui-même le fonctionnement de ces objets dans l'un de ses poèmes adressés à sa seconde épouse : il fait de son stylo un deuxième lui-même avec lequel il entre en concurrence[1610]. Après avoir recouru à la synecdoque, il utilise ainsi également la métonymie.

Il arrive qu'un (auto)portrait de Dürrenmatt apparaisse à travers le portrait d'une autre personne. C'est le cas notamment dans les peintures et dessins qu'il réalise de certains de ses amis. On l'a vu dans l'exemple du *Porträt Helmut Qualtinger* (Ill. D 101)

[1607] STINGELIN 2006, p. 272.
[1608] Tiré d'une exposition récente sur l'autoportrait, voici l'exemple d'un autoportrait de Samuel van Hoogstraten intitulée « Augenbetrügerstilleben », réalisée après 1666 (Ill. A 65). Voir : *Ich bin hier ! von Rembrandt zum Selfie*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 31 octobre 2015-31 janvier 2016, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 26 mars-26 juin 2016, Edinburg, Scottish National Portrait Gallery Edinburgh, 16 juillet-16 octobre 2016, sous la direction de Pia Müller-Tamm et Dorit Schäfer, Cologne : Snoeck Verlagsgesellschaft, 2015, p. 72. Un exemple célèbre sont les chaussures de Van Gogh qui, selon certaines interprétations, seraient aussi un autoportrait (Ill. A 67). Voir : BAYER Uta, « Wie sich Forscher über van Goghs Schuhe streiten », in : *Die Welt*, 24.10.2009, disponible à l'adresse URL : https://www.welt.de/kultur/article4909929/Wie-sich-Forscher-ueber-van-Goghs-Schuhe-streiten.html, consulté en ligne le 26.07.2022.
[1609] Pour une énumération de ces indices, voir : CALABRESE 2006, pp. 347-349.
[1610] Voir KERR DÜRRENMATT 1992, pp. 38-41.

où le comédien Qualtinger est représenté assis à une table, le regard tourné vers le dessin qu'il est en train de réaliser. Le sujet de ce dessin est un portrait de Dürrenmatt, donc *stricto sensu* un autoportrait. En cela, il manifeste de nombreux portraits croisés entre artistes dont on trouve les traces dans l'œuvre peint[1611]. Il arrive aussi que l'autoportrait de Dürrenmatt, alors révélé par une tierce personne, soit invisible. Lors du travail autour de l'adaptation cinématographique par Maximilian Schell de *Der Richter und sein Henker* que nous avons déjà mentionné, Dürrenmatt semble avoir réalisé plusieurs dessins, dont trois retiennent ici notre attention[1612]. Le premier – que nous avons déjà mentionné – porte l'inscription *Dagmar nach einer Woche Dürrenmatt* (Ill. D 119). On distingue de longs filaments enroulés et mélangés par terre, dont certaines parties ont été coupées et traînent sur le sol. Du mélange de ces filaments semblent émerger deux pieds à droite : quelqu'un est donc enfoui sous cette masse. Une partie de ces filaments est suspendue à une croix, cette dernière étant plantée dans le sol à la manière d'une pierre tombale. La personne dont on devine les pieds serait-elle enterrée là ? Au sommet de cette croix se trouve un oiseau. Alors que le motif habituel de l'oiseau près d'une croix est le corbeau dans les œuvres de Dürrenmatt[1613], l'oiseau prend ici les traits d'un perroquet, plus spécifiquement ceux du cacatoès à huppe jaune de l'artiste[1614]. Le cacatoès de Dürrenmatt domine la scène des filaments dans lesquels est enfouie la personne à terre. L'inscription, qui fait office de commentaire de la scène, nous renseigne sur l'identification des personnes concernées, à savoir Dürrenmatt lui-même et Dagmar Hirtz. Cette dernière se souvient de l'attitude de Dürrenmatt lors de ce travail :

> « F.D war teilweise dabei und hat mit grossem Interesse, mit Faszination und auch Irritation diese minutiöse Arbeit verfolgt. »[1615]

Cette citation nous confirme la présence de Dürrenmatt au montage. Les filaments pourraient d'ailleurs représenter des pellicules de films. Nous nous interrogeons sur

---

[1611] Le thème des portraits mutuels est récurrent chez Dürrenmatt, ces images intégrant parfois aussi des autoportraits, comme c'est le cas pour Helmut Qualtinger, mais également pour Anna Keel (Ill. D 192) ou Varlin (Ill. D 108 et Ill. D 94), pour ne mentionner que des exemples déjà cités.
[1612] Ces dessins ont été publiés dans le livret d'un DVD : SCHELL 2011, verso.
[1613] Comme on le voit dans d'autres dessins de Dürrenmatt lorsque ce dernier évoque des tombes ou des cadavres, par exemple dans les dessins de la Ballade du minotaure (DÜRRENMATT 1985), par exemple : Ill. D 128.
[1614] Représenté sur le Portrait Helmut Qualtinger (Ill. D 101), et visible sur des documents d'archives, par exemple voir PLANTA 2011, pp. 272, 275.
[1615] E-mail de Dagmar Hirtz à Duc-Hanh Luong, CDN, 03.04.2016 (document non publié).

l’attribution de l'identité de ces deux personnages : qui, du perroquet et de la personne emprisonnée dans la pellicule est Dürrenmatt, et qui est Dagmar ? Il semble peu probable que Dürrenmatt se soit représenté enterré sous la pellicule. En effet, l’analyse des autoportraits de Dürrenmatt nous pousse à l’identifier plutôt au perroquet. Mais plus que l’hypothèse d’une identification de Dürrenmatt, nous retenons l’attitude de cet oiseau, perché sur le sommet de la croix, dominant la situation à ses pieds, une pellicule dans le bec. Le corps enfoui dans la pellicule montre quelqu’un en mauvaise posture. Le commentaire écrit sur le dessin par Dürrenmatt semble affirmer, non sans humour, qu’il serait lui-même responsable de la mauvaise posture dans laquelle se trouve Dagmar Hirtz. Ainsi, il commente sa propre attitude vis-à-vis du travail de montage. On pourrait supposer que le cacatoès est un autoportrait de Dürrenmatt. Cependant, il nous semble qu’il fonctionne comme complément au commentaire : ce sont ces deux éléments qui, de concert, permettent de marquer la présence de Dürrenmatt alors que ce dernier est visuellement absent de l’image.

La deuxième image va plus loin dans le sens où l’autoportrait peut être décelé uniquement par le recours au commentaire. Dans le dessin *Maximilian Schell nach einer Woche Diskussionen mit Dürrenmatt* (Ill. D 129) nous sommes face à un portrait de Maximilian Schell. Ce dessin appartient également à la série réalisée lors du travail sur le film. Le commentaire semble sous-entendre que ce portrait serait fort différent si Dürrenmatt avait été absent. En effet, le visage porte des traces d’une influence que Dürrenmatt a eue – ou qu’il revendique avoir eue – sur le réalisateur. Par renversement, on peut ne plus voir le portrait de Schell, mais considérer uniquement son état indiqué par les yeux écarquillés, la petite blessure en forme de croix sur la joue gauche ou encore les bulles et l’étoile au-dessus de la tête. Ces marques utilisées notamment dans la bande dessinée ou la caricature signalent que la personne ne se trouve pas dans son état normal. Plus que la personne en elle-même, c’est l’état de cette dernière qui est représenté. Cet était serait le fruit du travail de Dürrenmatt. Nous pourrions donc estimer qu’il s’agit ici d’une manifestation de l’action de Dürrenmatt et, par extension, de son identité. Ainsi, l’(auto)portrait est deviné sous l’identité du portrait d’un autre.

La troisième image évoquée – appartenant toujours à cette série de dessins – présente la particularité d’insérer le commentaire au sein d’un élément de l’image. Dans les deux précédentes, le commentaire se trouvait au niveau extradiégétique par rapport à

l'image. Dans cette troisième image, l'inscription n'a plus le statut de commentaire, faisant partie intégrante de la composition. Dans le dessin *An Dagmar Ihr Fritz* (Ill. D 130) l'intention du message est fondamentalement la même que celle de la première image : Dürrenmatt affirme la responsabilité de l'état difficile de Dagmar. Ici, Dürrenmatt est présent par son nom « Fritz » inscrit sur la banderole.

Dans ces trois dessins, la présence de Dürrenmatt, alors totalement invisible, se fait au travers de quelqu'un d'autre tout en ne se substituant pas à leur identité. Ces dessins auraient pu être étudiés dans le chapitre sur l'identité de l'écrivain et pourraient s'intituler « les conséquences de l'écriture ou du travail créatif sont la persécution et la disparition », mais toujours avec humour :

> « Mein Humor verführte mich. Dieser Faktor – mein hauptsächlicher – ist nie zu unterschätzen; er ist überall wirksam. »[1616]

2.3.4 Pourquoi des autoportraits ?

Après avoir vu la typologie et questionné les aspects formels des autoportraits, que peut-on dire de leur fonction ? Pour quelle raison Dürrenmatt en réalise-t-il et à quoi lui servent-ils ?

L'association de l'autoportrait comme étant le lieu idéal du dialogue entre l'artiste et son œuvre est commune et date du 19e siècle. Comme le dit Oskar Bätschmann dans son article sur les autoportraits de Böcklin :

> « Alle Indizien weisen darauf, dass Böcklin mit dem Selbstbildnis von 1872 ein Künstler-Image vorstellte, das auf die Erwartungen berechnet war, ein Künstler schöpfe aus der Spiegelung tiefste Einsichten und ein Selbstbildnis sei seine authentischste Äusserung. »[1617]

Cette croyance à l'authenticité de l'expression est complétée par celle de la liberté artistique qui impliquerait une liberté totale de l'artiste de pouvoir s'exprimer comme il le souhaite. À travers l'autoportrait, l'artiste se rapproche du spectateur, car il lui donne la possibilité d'avoir accès à son génie[1618]. Gottfried Boehm rejoint Oskar Bätschmann et synthétise ainsi cet aspect d'authenticité et d'accessibilité à l'artiste :

[1616] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 204.
[1617] BÄTSCHMANN Oskar, « Selbstbildnisse im 20. Jahrhunderts », in : SCHLINK Wilhelm (éd.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst*, Fribourg-en-Brisgau : Rombach, 1997, p. 273.
[1618] BÄTSCHMANN 1994, p. 315.

> « Wir tun gut daran, unsere Erwartungshaltung, das positive Vorurteil gegenüber dem Selbstbildnis kurz zu beleuchten. Es ist, mit einem Wort gesagt, auf *Authentizität* gestimmt. [...] Das Selbstbildnis verspricht im Rahmen der gängigen Erwartungshaltung eine besondere Form von *Unmittelbarkeit.* Es ermöglicht eine ungeschützte Nähe, in der sich der Künstler enthüllt. »[1619]

Tant Boehm que Bätschmann utilisent cependant le conditionnel et considèrent ces aspects comme attendus : Boehm nous parle de « Vorurteil ». Quant à Bätschmann, il critique l'interprétation d'un autoportrait comme étant l'unique résultat de l'initiative propre de l'artiste, symbolisant le besoin de s'exprimer, et représentant pour le spectateur un accès direct à la personnalité de l'artiste. Selon lui, cette conception de l'autoportrait ne prend pas en compte le fait qu'un artiste répond le plus souvent à une demande externe – commande, concours ou public de manière générale – ou prend position face à un tiers[1620]. En se basant sur les autoportraits de Hodler et Böcklin, Bätschmann propose de comprendre les autoportraits comme conçus pour transmettre une idée – une image – bien précise de l'artiste à un public spécifique :

> « Böcklins *Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod* von 1872 oder Hodlers *Zorniger* von 1881 gingen aus der Kombination verschiedener Vorlagen hervor und bezogen diese in eine Situation oder eine Allegorie des Künstlers ein. Beide Bilder waren von Anfang an, an die Öffentlichkeit gerichtet und hatten den Auftrag, eine festgelegte Wirkung zu erzielen und ein bestimmtes Künstlerbild zu vermitteln. »[1621]

Ainsi, si l'autoportrait est destiné à d'autres que l'artiste, ce dernier adopte une posture afin de se positionner. L'autoportrait est le lieu par excellence de la posture de l'artiste, le moyen par lequel il transmet à son destinataire une idée et une image de lui-même, ou comme le suggère Calabrese, un « manifeste artistique » ou simplement tout changement[1622]. Donc la fonction et l'utilisation de l'autoportrait dépendrait du destinataire. Comment évaluer dès lors la question du public soulevée par Bätschmann dans le cas de l'œuvre peint de Dürrenmatt ?

[1619] BOEHM Gottfried, « Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert », in : *Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung 'Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts' im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, catalogue d'exposition, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 4 mars-11 mai 1997, Braunschweig : Herzog Anton Ulrich-Museum, 1997, p. 25.
[1620] BÄTSCHMANN 1994, p. 315.
[1621] BÄTSCHMANN 1994, p. 315.
[1622] CALABRESE 2006, pp. 319-320.

Nous l'avons vu, Dürrenmatt adresse son œuvre peint essentiellement à ses proches et à lui-même. Ainsi, la fonction de l'œuvre peint, lorsqu'il est destiné à des tiers, rejoint celle de l'autoportrait, à savoir de communiquer, de se faire voir et de s'affirmer. Cependant, cette distinction de destinataire aurait-elle une réelle influence sur les autoportraits de Dürrenmatt ?

Nous pensons que l'intérêt principal pour les autoportraits est lié au principe même de ces derniers. L'autoportrait implique une réflexivité pour son auteur, à savoir que ce dernier se trouve face à lui-même, comme s'il était devant un miroir. La présence de ce double n'est pas sans apporter un caractère ambigu : dans l'autoportrait, le « je » se transforme en « il » et devient une tierce personne. Cette transformation est une part inhérente du processus réflexif et crée ainsi un phénomène de distanciation. Pour Pierre Bühler, la distanciation est fondamentale chez Dürrenmatt :

> « Bei Dürrenmatt wird immer wieder Distanz gesetzt, oder um es mit dem französischen Hermeneutiker Paul Ricoeur zum Ausdruck zu bringen : 'distanciation', Verfremdung, Distanzierung, die die Adressaten auf sich selbst zurückwirft, auf sich selbst aufmerksam macht. Nur durch die Verfremdung hindurch wird mitgeteilt, und diese Distanz sieht Dürrenmatt vornehmlich im Komischen und pointierter noch im Grotesken. »[1623]

Ayant planifié une thèse sur le philosophe et théologien Søren Kierkegaard, Dürrenmatt emprunte à ce penseur un processus communicationnel, celui du comique, selon Pierre Bühler.

> « Chez ce dernier [Kierkegaard], l'épreuve du comique constitue l'épreuve décisive pour les positions existentielles : le comique qui consiste à entrer en contradiction avec soi-même, le comique de se retrouver dans le fini alors qu'on visait l'infini, le comique d'aboutir à la passivité alors qu'on voulait l'activité, le comique d'une quête de maîtrise qui aboutit à l'impuissance, etc. »[1624]

C'est la contradiction entre ce qui est souhaité et ce qui est obtenu qui provoque le rire ; et c'est grâce à ce rire, à cet humour, qu'une distance critique est réalisée. Cela amène un aspect indirect dans la communication qui est, selon Kierkegaard, nécessaire pour permettre la vraie transmission.

> « Weil diese Thematik existentiell ist, kann sie nur indirekt mitgeteilt werden. Die Zuschauer, Zuhörer, Leser müssen selbst in dieselbe Situation versetzt werden, so dass der

[1623] BÜHLER 2000, p. 163.
[1624] BÜHLER 2004, pp. 242-243.

> Zusammenprall von Ideen und Menschen auch ihr eigener Zusammenprall werden kann. Diese Indirektheit, die die Komödie herstellt, übernimmt Dürrenmatt von Kierkegaard, als Grundschlüssel für sein gesamtes Werk. »[1625]

Selon Pierre Bühler, ce processus de communication indirecte s'applique à toute l'œuvre de Dürrenmatt. Nous pensons que ce processus de communication indirecte est aussi à l'œuvre dans l'autoportrait. En effet, se mettre face à sa propre image provoque une distance. Nous avons vu différents moyens de créer de la distance entre un autoportrait et son modèle. Selon nous, cela se déroule en l'insérant dans un contexte ou une histoire spécifique, en lui attribuant un rôle spécifique et encore en hybridant son identité jusqu'à le faire disparaître. Nous pourrions ainsi estimer que ces autoportraits-là sont essentiellement réalisés pour lui-même, et qu'il met en place à son intention le même processus de communication indirecte qu'il impose à ses lecteurs. Cela peut avoir lieu grâce à la réflexivité intrinsèque de l'autoportrait.

Selon le principe de la communication indirecte de Kierkegaard, la communication se fait par la confrontation à son opposé : alors que nous cherchons l'infini, nous trouvons le fini, alors que nous visons la maîtrise nous débouchons sur l'impuissance etc. Cette confrontation ou contradiction amène l'auteur comme le spectateur à prendre de la distance, à réfléchir et à prendre position.

Cela trouve un écho étonnant à l'apparente contradiction constante entre le discours de Dürrenmatt qui refuse d'être considéré comme un peintre et sa pratique. Appliquerait-il ce principe à lui-même dans son rapport à son œuvre peint ? Selon Peter Rusterholz, la notion de paradoxe est une manière de penser pour Dürrenmatt. Le paradoxe est considéré comme apparent, car il nourrit la créativité de l'artiste dans l'écriture, et notamment lorsque l'écriture est réflexive :

> « Die Denk- und Darstellungsform des Paradoxons entwickelt sich bei Dürrenmatt vom konventionellen Verständnis des Scheinwiderspruchs, der sich auf höherer Ebene aufhebt, zu einem dynamischen Begriff der Entwicklung von Paradoxien im Sinne metareflexiven Oszillierens zwischen der Subjekt- und der Objektposition eines Schreibenden, der sich nicht

[1625] BÜHLER 2000, p. 164.

> nur als Subjekt, sondern auch als Objekt seines Schreibens reflektiert und so sich und sein Schreiben ständig verändert. »[1626]

Si ce processus à l'infini est à l'œuvre dans l'écriture de ses *Stoffe*, il pourrait offrir des possibilités de développement dans ses autoportraits. Cette mise à distance amène une communication de Dürrenmatt à Dürrenmatt qui le conduit à réfléchir à l'image qu'il a lui-même produite. En se voyant « autre », cela l'amène à se penser différemment, et donc à se représenter différemment, déclenchant un processus réflexif infini. En cela, ce processus rappelle le principe de l'autoportrait et du symbole de la réflexion offerte par le miroir : l'autoportrait renvoie à l'artiste son propre reflet, mais l'invite aussi à la réflexion, à se comprendre et à comprendre sa pratique. Selon nous, plus qu'un paradoxe, la réflexivité amène surtout de l'ambiguïté. Ce sens de l'équivoque est propice au développement d'interprétations plurielles qui poussent Dürrenmatt à la création.

2.3.5 Les choix de Dürrenmatt

La typologie étudiée précédemment nous a permis d'identifier les nombreux autoportraits de Dürrenmatt et d'en constater la diversité. Cependant, parmi ces différents exemples, peu sont identifiés par Dürrenmatt comme des autoportraits.

En effet, l'artiste considère que son premier autoportrait est le *Selbstportrait I, 5 Uhr morgens* (Ill. D 86), qu'il dit réaliser en 1976[1627]. Quelle distinction Dürrenmatt forme-t-il entre les nombreuses autoreprésentations précédentes – par exemple *Die Welt als Theater* (Ill. D 90)*, Das Arsenal des Dramatikers* (Ill. D 48)*, St Tropez* (Ill. D 91) ou encore les caricatures liées au tournage de *Der Richter und sein Henker* (Ill. D 118, Ill. D 119, Ill. D 129, Ill. D 130) – et celle-ci ?

Les autres autoportraits dont les titres ont été attribués par Dürrenmatt de son vivant ou qui comportent une annotation présentent de grandes similitudes formelles. Il s'agit d'autoportraits « indépendants », avec un cadrage serré sur le visage ou le buste, offrant des représentations de Dürrenmatt qui sont reconnaissables du premier coup

[1626] RUSTERHOLZ 2017, p. 161.
[1627] Cet autoportrait est publié et daté pour la première fois en 1978 (STRICH 1978). Dürrenmatt le mentionne spécifiquement cet autoportrait dans son texte publié dans l'ouvrage. Voir *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 205.

d'œil. On trouve six autoportraits répondant à ces critères et portant le titre d'autoportrait dans l'inventaire. Nous les énumérons de manière chronologique, en commençant par *Selbstporträt An Lutz* (Ill. D 199) et *Selbstportrait II* (Ill. D 89) en 1975, *Selbstportrait I, 5 Uhr morgens* en 1976 (Ill. D 86), *Selbstporträt in Angesicht Varlins* en 1977 (Ill. D 94), *Selbstportrait ohne Spiegel* en 1978 (Ill. D 96) que nous avons déjà évoqué, et l'autoportrait en peintre intitulé simplement *Selbstporträt* en 1982 (Ill. D 1) sur lequel nous reviendrons. Si l'on cherche d'autres autoportraits présentant la même typologie, malgré le fait qu'ils n'aient pas de titre, le nombre augmente à vingt[1628]. Quatorze de ces vingt autoportraits sont datés, et, alors que Dürrenmatt réalise des autoportraits depuis l'université, nous constatons que ces quatorze-là sont tous exclusivement réalisés entre 1975 et 1985[1629]. Pour quelle raison Dürrenmatt se concentre-t-il sur ce type d'autoportraits durant cette période ?

Il s'agit de la période lors de laquelle il participe à des expositions en tant qu'artiste[1630]. Attribuerait-il une autre signification à ces autoportraits ? Nous estimons que ceux qu'il désigne lui-même comme tels comportent une autre intention et dénotent une autre posture. Il se positionne différemment dans cette catégorie de représentation que dans les autres. En effet, ces autoportraits-là cherchent une ressemblance morphologique directe avec la figure de Dürrenmatt. Ainsi, il est reconnaissable facilement par des tiers, contrairement à ses autres autoportraits pour lesquels il est nécessaire de connaître au préalable les caractéristiques de la représentance. Il est donc identifiable

---

[1628] Parmi les vingt, quatorze sont datés. Outre ceux mentionnés à l'instant dans le texte, on ajoute *[Selbstporträt, Wien]* en 1978 (Ill. D 95), *[Selbstportraits]* après 1978 (Ill. D 200), *[Selbstporträt mit einem Glas Wein]* en 1984 (Ill. D 98), *[Selbstporträt mit Sonnenbrand]* en 1985. À ceux-ci s'ajoute la série des autoportraits en Midas, tous réalisés sur le même format et dont le dernier est représenté avec les oreilles d'âne (Ill. D 97). Pour voir les autres de cette série, les images correspondent aux numéros d'inventaire suivants : SLA-FD-A-Bi-1-750 (disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=1485690, dernière consultation le 22.04.2023), SLA-FD-A-Bi-1-713 (tiré de l'inventaire Excel du CDN), SLA-FD-A-Bi-1-704 (disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=334914, dernière consultation le 22.04.2023), la série des cinq autoportraits intitulée *Midas oder Die Schwarze Leinwand*, dont un exemple est le Ill. D 97, SLA-FD-A-Bi-1-703 (disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=334913, dernière consultation le 22.04.2023) et finalement SLA-FD-A-Bi-1-672 (disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=326493, dernière consultation le 22.04.2023).

[1629] Nous ne prenons pas en compte ici deux autres autoportraits antérieurs qui, certes, contiennent le terme dans le titre, mais qui ne correspondent pas à la mise en forme indépendante. Il s'agit de *St. Tropez* exécuté en 1958 (Ill. D 91) et *Das Arsenal des Dramatikers*, datant de 1960 (Ill. D 48). Dans l'un comme dans l'autre, il s'agit d'un autoportrait en présence d'autres personnages ou qui ne forme pas le sujet de représentation unique.

[1630] En 1975, deux de ses œuvres sont accrochées au Musée d'art et d'histoire dans le cadre de l'exposition de la Collection Liechti. Quant à 1985, c'est l'année de sa dernière exposition monographique dans ce même musée. Voir annexe 5.

de manière plus immédiate auprès d'un public large. Étant plus accessible, sa reconnaissance est donc immédiate. La corrélation temporelle entre la réalisation des autoportraits indépendants et facilement reconnaissables avec la période des expositions indiquerait alors un changement de posture.

Parmi les autoportraits de cette période, un en particulier nous interpelle : celui dans lequel il se représente avec les outils du peintre.

2.3.6 Le peintre au travail

Dans son autoportrait peint en 1982 (Ill. D 1), Dürrenmatt se représente debout, le corps tourné vers un chevalet, entouré de pinceaux et de couleurs.

- L'image du peintre

Cet autoportrait a la particularité d'être le seul où Dürrenmatt se représente avec les outils du peintre, dans la typologie d'une attitude qui a été une tradition chez ces artistes depuis la Renaissance[1631]. Dürrenmatt a plusieurs occasions de voir des autoportraits de peintres. À la Kronenhalle se trouve par exemple un des autoportraits de Picasso. Intitulé *Peintre au travail* (Ill. A 66), il représente un artiste vu de profil, le nez sur sa toile, le pinceau dans la main levé et prêt à peindre. Cette œuvre, qui est la préférée de Daniel Keel, est accrochée à la table à laquelle l'éditeur invite ses écrivains.

> « Für mich weckt dieser Ort vor allem Erinnerungen an Friedrich Dürrenmatt und Federico Fellini. Heute hängen dort neben dem Picasso eine kleine Tuschezeichnung von Dürrenmatt, darunter ein Foto von Fellini und eine kleine Zeichnung meiner Frau Anna. »[1632]

Nul doute que Dürrenmatt connaît cette peinture qui reprend l'attitude du peintre au travail.

Dans la production de Dürrenmatt, une autre image présente des similitudes formelles avec cet autoportrait de 1982. Il s'agit d'une caricature (Ill. D 102) : chevelu et rondouillard, dessiné de profil, un homme se tient debout devant un chevalet. Il utilise

[1631] Voir CALABRESE 2006, p. 249-282, chapitre 8 : « Tautologies. L'artiste en technicien. En train de (se) peindre ».
[1632] KEEL 2011, p. 67.

sa longue barbe en guise de pinceau afin d'esquisser un portrait. Même si l'image est inversée par rapport à l'autoportrait de 1982, elle offre l'exacte même posture que celle de la gouache. La différence entre les deux représentations réside dans le fait que ce dessin n'offre pas de traits morphologiques identifiant Dürrenmatt, laissant le doute quant à l'identité de ce personnage.

- Réalisme et symbolisme de l'atelier

Poursuivons notre lecture d'image en nous intéressant au contexte dans lequel est mis en scène cet autoportrait. Des bandes horizontales sont représentées à l'arrière-plan : s'agit-il de motifs abstraits ? En effet, Dürrenmatt a utilisé des fonds unis ou géométriques pour certains de ses portraits. On pense notamment au fond non figuratif peint dans les tons bleus du *Portrait Daniel Keel* (Ill. D 77) à celui du *Porträt Hildi Hess* (Ill. D 75), dont les nuances bleues et vertes formant une sorte d'aura autour de la tête ne sont pas sans rappeler des codes expressionnistes, ou encore *Porträt eines Hoteliers* (Ill. D 52) qui comporte des taches aux formes non définies.

Cependant, Dürrenmatt met également en scène des portraits dans des décors figuratifs comme celui de son ami le psychiatre Otto Riggenbach. Dans le *Porträt eines Psychiaters (Dr. Otto Riggenbach)* (Ill. D 66), que Dürrenmatt dit avoir représenté alors qu'il était en discussion avec son épouse[1633], le décor représenté rappelle les rayonnages de la bibliothèque de la première maison de Dürrenmatt, il s'agit donc d'un décor réaliste. C'est l'hypothèse que nous retenons également ici, en identifiant les bandes horizontales comme les lamelles des stores de la fenêtre telles qu'on les trouve dans sa deuxième maison[1634]. Formellement, il pourrait s'agir de la pièce qui lui sert d'atelier et le décor participerait donc à une mise en scène réaliste.

Traditionnellement, le motif de l'atelier est utilisé pour exprimer les aspects théoriques de la peinture en présentant des objets qui sont utilisés comme modèles, des livres ou encore des dessins ; il peut aussi être un lieu dans lequel le peintre met en scène son manifeste[1635]. C'est d'ailleurs ce que Dürrenmatt choisit de faire dans le portrait qu'il

---

[1633] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 210.
[1634] Des photographies et vidéos montrent l'intérieur du domicile de Dürrenmatt dans lequel les lamelles de ce store sont visibles. Voir par exemple l'image n° 538 dans PLANTA 2011. Le lieu représenté sur cet autoportrait est visible dans le film de Charlotte Kerr ; le chevalet est devant le miroir, ce dernier reflétant la baie vitrée qui lui fait face : KERR 2007, disque 1, 00:18:41-00:19:22.
[1635] CALABRESE 2006, p. 264.

réalise de son ami le peintre Varlin (Ill. D 60). Dans cette huile sur toile, de nombreux tableaux sont accrochés derrière l'artiste, synonymes de la présence du fruit du travail du peintre. Dürrenmatt aurait pu procéder de manière similaire pour son autoportrait en 1982, car plusieurs de ses dessins et gouaches étaient accrochés sur les murs de son atelier. Il privilégie au contraire la représentation d'une fenêtre à travers laquelle le soleil témoigne du monde extérieur. Cette construction de l'image avec une source lumineuse venant du dehors crée un contre-jour. Elle produit un effet contrasté entre le plan où se trouvent l'atelier, le chevalet et la silhouette de Dürrenmatt qui sont sombres, alors que l'extérieur est lumineux. Ce contre-jour participe-t-il au réalisme de l'image ou l'effet recherché serait-il plutôt symbolique ? Lors de sa visite en 1967, Varlin avait effectivement critiqué l'éclairage de l'atelier et son manque de profondeur, ce dernier impliquant une trop grande proximité entre le peintre et le modèle[1636]. Si Dürrenmatt veut donner raison à son ami, cet indice conduit à une recherche de réalisme. On peut néanmoins se demander si le contre-jour n'est pas spécifiquement recherché. En effet, en créant deux plans contrastés, Dürrenmatt fait ressortir des atmosphères différentes. Celle du dehors est claire, alors que l'atmosphère à l'intérieur dans laquelle se trouve l'autoportrait semble confinée et peu engageante : ainsi, le monde dans lequel Dürrenmatt se trouve est sombre. L'interprétation de cet espace sombre et de l'atmosphère étrange qui s'en dégage peut prendre différentes directions. Dans le guide de l'exposition du CDN consacrée aux portraits et autoportraits de Dürrenmatt en 2012, l'historienne de l'art Duc-Hanh Luong émet l'hypothèse que cette atmosphère pesante serait liée à l'incertitude de sa situation tant professionnelle que privée[1637]. La création dramaturgique qui a fait son succès se trouve derrière lui depuis plusieurs années. L'année précédente, il a publié le premier volume de ses *Stoffe*, l'aboutissement de douze ans de travail[1638]. À cela s'ajoute la santé précaire de sa femme. Cela amène Duc-Hanh Luong à parler d'un questionnement identitaire[1639]. Nous avons trouvé dans la correspondance conservée aux ALS une lettre qui témoigne de l'état dépressif, tant de Dürrenmatt que de son

[1636] LACHAT 2000, p. 21.
[1637] LUONG Duc-Hanh, *Friedrich Dürrenmatt – Portraits et autoportraits*, *guide de l'exposition*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 18 juillet-16 septembre 2012, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2012.
[1638] WEBER 2020, p. 471.
[1639] LUONG 2012.

épouse cette année-là[1640]. On pourrait aussi formuler une hypothèse liée au départ de son ami Hans Liechti. Ce dernier quitte en effet Neuchâtel l'année précédant la réalisation de ce tableau[1641]. Dürrenmatt reconnaît à Liechti un rôle de soutien dans son travail graphique et peint :

> « Ich weiss nicht, ob ich ohne ihn [Hans Liechti] noch zeichnen und malen würde. Seine Begeisterung für die Malerei wirkt produktiv. »[1642]

Avec son départ, Dürrenmatt perd son plus proche admirateur. Ce soutien ayant disparu, sa pratique graphique peut s'être retrouvée mise en question. Parallèlement à la perte de ce soutien régulier à la création, Dürrenmatt continue de recevoir des sollicitations pour exposer son œuvre peint. Son agenda garde des traces de rencontres avec Pierre von Allmen, le conservateur du Musée d'art et d'histoire[1643]. Ce dernier a mis plusieurs années à convaincre Dürrenmatt d'exposer au musée, ayant débuté ses démarches en 1981 déjà[1644]. Sollicité, mais isolé dans sa pratique, Dürrenmatt, ce contexte-là participerait-il à l'atmosphère pesante de l'image ?

- Outils du peintre

Comme mentionné, l'autoportrait de l'artiste se représentant au travail est héritier d'une longue tradition iconographique :

> « Cette distribution du pinceau et de la plume, dans les autoportraits où l'artiste se présente simplement avec les outils du métier (qui sont donc les attributs de sa qualification professionnelle), sera longtemps de tradition. »[1645]

Les instruments servent à « […] qualifier l'artiste en tant que tel. »[1646] et à lui conférer une identité professionnelle. À ce sujet, cet autoportrait de Dürrenmatt marque une

---

[1640] Voir la lettre d'Anna Keel à Dürrenmatt, le14.05.1982. ALS, SLA-FD-B-2 KEE.
[1641] LIECHTI 1996, p. 23.
[1642] *WA* 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen », p. 211.
[1643] Le nom de von Allmen n'apparaît que durant trois années dans les agendas de Dürrenmatt. Cela commence en 1981 après la remise du prix *honoris causa* de l'Université de Neuchâtel (3.02, 10.02. ALS, SLA-FD-C-1-Agenden 1981), puis il apparaît en 1982 (4.01, 5.01. ALS, SLA-FD-C-1-Agenden 1982) ; les dernières rencontres mentionnées se trouvent en 1987 (2.02, 4.02. ALS, SLA-FD-C-1-Agenden).
[1644] Lettre de Pierre von Allmen, conservateur du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel à Jean Cavadini, directeur des affaires culturelles, le 29.07.1980. Archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.
[1645] CALABRESE 2006, p. 251.
[1646] CALABRESE 2006, p. 264.

différence par rapport aux précédents. Alors que *Die Welt als Theater* (réalisé entre 1943 et 1945) et *Das Arsenal des Dramatikers* (dessiné en 1960) font référence au domaine de la scène en particulier, de l'écriture en général, l'autoportrait de 1982 se rapporte quant à lui aux arts visuels. En cela, il précède d'ailleurs le dernier autoportrait de Dürrenmatt datant de 1989. Dans la lithographie *Hochzeit zu Kana* (Ill. D 23), outre le fait que le sujet des noces de Cana soit un thème abondamment figuré dans la tradition des arts visuels, nous pensons que Dürrenmatt se représente en train de travailler à sa propre lithographie. Ici également, il serait actif dans le domaine des arts visuels. Ainsi, se dessine chronologiquement une transition de posture vis-à-vis de l'autoreprésentation dans la pratique des arts visuels : d'écrivain, il deviendrait artiste peintre.

Lorsqu'un peintre se représente avec des outils aussi identitaires que les pinceaux et le chevalet, il suscite traditionnellement une image positive qui engendre de l'admiration pour son travail :

> « Vasari fait souvent mention, dans ses *Vies*, des autoportraits des peintres […] et parle souvent avec admiration du geste de se portraiturer 'en train de peindre'. L'émerveillement est justifié, en effet. Lorsque le peintre, suivant la métaphore théorique du miroir, se représente au travail, nous sommes devant ce que les auteurs de traités appelaient autrefois une 'ingénieuse invention', autrement dit une manière brillante de traduire, par exemple, la plus courte durée temporelle de l'action, peut-être même la 'touche' ponctuelle, celle qui finira, plus tard, par qualifier le style spécifique de chacun. »[1647]

Cet éloge du peintre et de son travail entre ici en contradiction avec la manière peu flatteuse que Dürrenmatt choisit pour s'autoreprésenter. La mine sombre, il laisse la chemise de travail ouverte faisant apparaître un ventre proéminent, ce dernier étant souligné par le rouge du pantalon. Pour utiliser la typologie proposée par le sémiologue Umberto Eco, nous pourrions parler de « laid formel », à savoir la manifestation d'une disproportion[1648]. Certes, de manière générale, Dürrenmatt est peu complaisant avec son image. Rappelons par exemple le strabisme de l'autoportrait qu'il considère comme son premier (Ill. D 86). Mais contrairement aux autres autoportraits de ces années-là, celui-ci est inscrit dans une mise en scène, la figure étant ainsi contextualisée. L'atmosphère pesante précédemment évoquée est également liée au

[1647] CALABRESE 2006, p. 256.
[1648] Voir ECO Umberto (dir.), Histoire de la laideur, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, trad. du latin et du grec par François Rosso, Paris : Flammarion, 2007, pp. 19-20.

choix du vert comme couleur de la peau. Certes, l'utilisation d'une seule ou de deux couleurs prédominantes n'est pas une exception pour Dürrenmatt dans ces années-là. Il procède de manière similaire dans ses portraits avec d'autres couleurs, en utilisant par exemple le bleu pour le *Porträt Ch.* (Ill. D 103), le bleu et le vert pour le *Porträt Hildi Hess* (Ill. D 75) ou encore le noir et le blanc pour le *Porträt Peter Nobel* (Ill. D 104). Cependant, la tonalité verte de cette œuvre a donné matière à une interprétation au sujet de l'état de santé de Dürrenmatt : Valère Bertrand met en rapport cette couleur avec le vert du papier que l'artiste utilise pour surveiller son diabète en indiquant le niveau de glycémie[1649]. Il tire probablement cette information de l'autobiographie de Charlotte Kerr Dürrenmatt :

> « Ich ziehe die Spülung und spüle die Depression den Gulli hinunter wie Dürrenmatt sein 'grünes Gespenst', den Zucker-Testtape, der immer öfter grün wird, wir bannen unsere Gespenster mit Mut und Entschlossenheit, aber sie sind da, sie lauern in der Ecke, wir gehen über brüchiges Eis. »[1650]

La symbolique ainsi proposée laisse planer le doute sur la santé de Dürrenmatt. Dans tous les cas, il n'est pas complaisant avec lui-même, car il offre une image peu flatteuse.

Le regard de l'autoportrait amène à remarquer un autre élément inhabituel. En fixant le spectateur, l'autoportrait invite ce dernier à suivre son geste ; en tant qu'admoniteur, il le conduit ainsi à regarder la main du peintre travaillant à la toile. La force de cette représentation symbolise le pouvoir de création de l'artiste, qui fait de lui un magicien, une personne hors norme qui arrive à créer. Mais alors que le spectateur s'attend à voir un pinceau entre les doigts du peintre, comme ceux se trouvant sur le bord inférieur du chevalet[1651], il identifie un chiffon. En représentant un chiffon dans la main de l'artiste en lieu et place du pinceau, Dürrenmatt rend cette image ambiguë : pourquoi ce choix ? Ce dernier pourrait-il être un signe de la volonté d'effacer le travail en cours ? Si l'on attribue à Dürrenmatt une intention de représentation réaliste, le fait d'effacer pourrait appartenir à son processus créatif. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, il peut modifier une œuvre de nombreuses reprises. Si Dürrenmatt choisit au contraire cet outil de manière symbolique, l'hypothèse interprétative prend une

[1649] Voir : BERTRAND 2006, p. 105.
[1650] KERR DÜRRENMATT 1992, p. 176.
[1651] De plus, Dürrenmatt utilisait les pinceaux, comme on le constate sur certaines photographies. Voir par exemple les reproductions dans : PLANTA 2011, p. 219 (image n° 537) et pp. 304-305.

autre tournure. Après s'être représenté avec les outils du peintre – chevalet, pinceaux, couleurs, atelier – Dürrenmatt se distancie de cette identité en privilégiant un outil moins attendu et moins valorisé, car effacer est l'inverse du geste créateur. Ainsi, il affirme une distance par rapport au monde des arts visuels.

Par l'utilisation d'un autre outil, Dürrenmatt signifierait sa distance des outils traditionnels du peintre. Certes, il a une pratique de peintre, mais il montre ainsi qu'il connaît et utilise les codes propres aux images en s'en distançant ; c'est un héritier discret mais conscient d'une tradition iconographique. En se qualifiant de « Sonderfall »[1652], ou en se représentant avec un chiffon plutôt qu'un pinceau, il se distingue des autres peintres. Il poursuit une pratique, mais n'en fait pas son métier. Peut-être aussi reste-t-il convaincu qu'un artiste doit exceller dans une seule discipline. Peut-être est-ce parce que, contrairement à un peintre, l'œuvre n'est pas une fin en soi, mais un outil, un moyen pour arriver à autre chose. Peut-être encore s'agit-il d'une stratégie de dissimulation, lui permettant d'exercer et d'être visible tout en pouvant se retirer s'il le souhaite, car il affirme y avoir moins d'enjeux.

- Toile ou miroir ?

Si l'on suit l'hypothèse selon laquelle Dürrenmatt se distancie des outils du peintre, on peut d'ailleurs questionner la surface plane contre laquelle Dürrenmatt appuie son chiffon. S'agit-il d'une toile ? Cette dernière étant partiellement visible, on y reconnaît une silhouette. Lors de notre conférence adressée à des spécialistes de l'œuvre de Dürrenmatt, cet objet a suscité de passionnantes discussions[1653]. Un des auditeurs proposait notamment d'identifier l'objet à un miroir, ce dernier reflétant la silhouette de l'artiste. Cependant, la présence de l'inscription en haut à gauche « An Lotti » contredirait cette hypothèse : la dédicace évoquerait ainsi une toile adressée à la femme de l'artiste. Cependant, ce n'est pas l'autoportrait en lui-même qui lui est dédicacé, mais bien l'œuvre à laquelle le personnage est en train de travailler, à savoir l'image dans l'image. L'autoportrait de 1982 n'est donc pas explicitement adressé à elle. La mention de la dédicace à son épouse retient cependant toute notre attention.

[1652] DÜRRENMATT/LEISER 1996, p. 257.
[1653] La conférence intitulée « L'autoportrait chez Friedrich Dürrenmatt. Un regard sur les représentations de soi, l'identité et le peintre » a été donnée dans le cadre des « Text-Bild-Gespräche », organisés par le CDN le 20 novembre 2014.

Elle peut certes faire office de marque réaliste, indiquant ainsi une pratique récurrente de dédicace de Dürrenmatt. Cependant, elle peut également symboliser la présence de son épouse dans son œuvre. Outre la relation d'ordre privé, relevons également la part que son épouse joue dans le travail dramaturgique de son époux en tant que première partenaire de discussion. Pierre Dürrenmatt, le fils aîné du couple, se rappelle la relation intensive de ses parents notamment lors de l'écriture des pièces de théâtre :

> « Sie haben immer intensiv miteinander geredet, über die Figuren, ob die Figuren stimmen. Manchmal sagte Lotti : 'Das ist nicht in der Logik der Figur.' Sehr oft war mein Vater nicht einverstanden und ging wütend nach oben. Aber wenn er wieder runterkam, ein paar Stunden später, hatte er es umgeschrieben und geändert. Das führte zu den irrsinnig reichen Figuren in den Stücken meines Vaters. »[1654]

Ainsi, l'épouse de Dürrenmatt a une place dans la vie et dans l'œuvre de son mari. Dürrenmatt en indiquant son nom lui dédie ce qu'il est en train de réaliser.

Justement, comment se présente sa composition ? Le fait que la toile à laquelle l'artiste travaille soit visible est une pratique peu courante[1655]. Dans l'histoire de l'art en effet, les autoportraits de l'artiste au travail ne montrent que rarement l'objet de leur labeur, privilégiant ainsi la mise en avant du peintre et non de son tableau. Dès lors se pose la question de l'identification de la silhouette dont on devine les contours sur la surface de la toile. Les rondeurs du sujet pourraient rappeler celle d'une femme, un sujet qu'il arrive à Dürrenmatt de représenter toute en rondeurs, comme on le voit dans certains exemples (Ill. D 106, Ill. D 107). Par ailleurs, Dürrenmatt avait dans son atelier la statuette d'une femme avec une silhouette correspondante[1656]. Cependant, des similitudes formelles sont reconnaissables entre cette silhouette et celles présentes sur des dessins liés à Varlin. Comme dit précédemment, Dürrenmatt a représenté la dépouille de son ami dans son cercueil (Ill. D 109 et Ill. D 108) ; outre le mort, deux ombres portées sont dessinées, silhouettes aux formes arrondies qui sont similaires à celle de la gouache de 1982. Au vu du lien fort entre les deux hommes, on peut

---

[1654] Paroles de Pierre Dürrenmatt selon les sous-titres dans : GISIGER Sabine, *Dürrenmatt. Eine Liebesgeschichte*, DVD, 76 min., Berlin : DCM Film Distribution, 2015, 00:23:50-00:24:29.

[1655] « Dans quelques cas, moins nombreux mais toujours significatifs, les peintres ont au contraire pris le parti de mettre en évidence un tableau. Ils ont inséré un tableau à l'intérieur du tableau, réalisant ainsi la figure rhétorique de la mise en abîme. » CALABRESE 2006, p. 269.

[1656] Cette figure féminine est représentée nue, assise sur ses genoux, les mains croisées au-dessus de la tête. Voir KERR 2007, disque 1, 1:17:56-1:18:00.

d'ailleurs se demander si ces ombres sur les dessins de Varlin ne seraient pas celles de Dürrenmatt penché sur le cercueil, et donc d'une forme d'autoportrait. Si l'on revient à la gouache de 1982, l'hypothèse qui nous semble la plus plausible est d'identifier la silhouette bleue de la gouache comme étant celle de Dürrenmatt. On distingue aussi la rondeur de la tête rompue par le coin des lunettes, puis le col de la chemise et finalement le bras tendu. Si l'on retient cette dernière hypothèse, on détermine qu'il s'agit de la représentation de Dürrenmatt travaillant à son autoportrait. Ainsi, le stade de création de l'image en abîme montre une œuvre en travail, non terminée. De même qu'il aurait pu représenter l'image en abîme de manière moins ambiguë, il aurait pu montrer une image terminée ou sur le point de l'être. Dès lors on aurait pu reconnaître – et admirer – le travail réalisé. Le choix de Dürrenmatt est justement différent. Il nous semble que, si nous interprétons littéralement l'image, Dürrenmatt travaille à sa propre représentation. Plus que la représentation de l'acte créatif, c'est celle du travail sur lui-même qui retient notre attention. Est-ce la représentation symbolique que son travail produit sur lui-même ? Symboliquement parlant, est-ce pour montrer que son propre travail a un effet formateur sur lui-même ? Dans ce cas, il s'agirait d'une énonciation performative, Dürrenmatt semblant dire : je me représente en train de travailler à ma propre image, y compris de l'effacer ; mon travail me forme moi-même.

- Œuvre réflexive

Tourné de trois quarts, l'autoportrait dirige son regard vers le spectateur. En même temps, son bras levé en admoniteur conduit le regard du spectateur vers sa toile où il se trouve prêt à réaliser une action. S'agit-il d'un moment dramaturgique comme Dürrenmatt les appelle ? En effet, il se représente sur le moment de passer à l'action, le geste annonçant l'intention. Mais de quelle intention s'agit-il ? Effacer ou créer ? Pour connaître l'intention du moment dramaturgique, il est nécessaire de connaître la suite de l'histoire. C'est possible avec les récits bibliques pour un artiste et un spectateur qui partagent la même référence. C'est le moment lors duquel le spectateur prend une part active à l'interprétation de l'œuvre. Cela concentre tout l'intérêt que porte Dürrenmatt à la réception de l'art et son effet sur le spectateur. Mais ici, qui est le destinataire ?

Nous avons souligné l'émergence d'un autre type d'autoportraits durant les années 1970. Alors qu'il se représentait essentiellement parmi d'autres personnages, il devient

désormais le sujet principal. La création de ces autoportraits « indépendants » s'inscrirait ainsi dans un changement de posture, étant plus accessibles à un public large et participant au processus du passage du privé au public. Cette période entre en corrélation avec l'émergence de ses expositions monographiques. Dès lors, l'œuvre peint – et donc cet autoportrait – s'ouvre à un large public. Il s'agit d'ailleurs de l'œuvre choisie pour figurer sur la couverture du catalogue de sa grande exposition au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel en 1985[1657]. Cet autoportrait en peintre appartiendrait ainsi à cette période d'ouverture, tout en transmettant un message ambigu du geste créateur.

Que se passe-t-il si le spectateur est l'artiste lui-même ? Une année avant la réalisation de cet autoportrait, Dürrenmatt publie le premier volume de son projet autobiographique intitulé *Stoffe*[1658]*.* L'écriture de ces *Stoffe* se poursuit jusqu'à son décès en 1990. Cela indique qu'il travaille, comme il le dit, à une réflexion sur l'histoire de son écriture. Cette réflexion comprend aussi un regard réflexif sur lui-même. Avec ce regard centré sur lui-même, il pourrait être le destinataire premier de son autoportrait qui l'amènerait par sa réflexion – littérale et métaphorique – à considérer son activité de peintre, entamant alors un dialogue avec son double.

Le genre de l'autoportrait contient en lui-même une part d'ambivalence. Peut-être est-ce une raison pour laquelle ce thème intéresse Dürrenmatt durant toute sa vie. Ce thème se reporte sur la manière dont il considère son œuvre peint de manière générale. Il se trouve entre le discours – affirmatif selon lequel il n'est pas un peintre – et les actions – la pratique des arts visuels puis sa participation à des expositions jusqu'à la création de son autoportrait en peintre contrarié. Certes, la forme des autoportraits évolue, mais le discours reste le même, soulignant une posture ambivalente. L'ambiguïté est elle-même une source de création qui amène son spectateur à être actif. L'ambivalence est au cœur du processus de communication indirecte qui, lorsqu'il s'agit d'un autoportrait, s'adresse directement à lui-même. L'autoportrait de 1982 relève tout le rapport que Dürrenmatt entretient avec son œuvre peint et sa posture de peintre. Son aspect réflexif amène à confondre auteur et spectateur dans un jeu qui n'est pas pour lui déplaire, car il est en soi source de

[1657] *Friedrich Dürrenmatt. Œuvre graphique. Das zeichnerische Werk*, 1985.
[1658] WEBER/PROBST 2021, vol. 1, p. 17.

création. En effet, l’ambivalence suscite la participation du spectateur – que le spectateur soit une tierce personne ou l’artiste lui-même – qui amène ce dernier à interpréter et à créer par lui-même dans une ronde sans fin.

CONCLUSION

Quel portrait de Dürrenmatt dressons-nous dans notre travail ? Quelle est, selon notre analyse, la posture de Dürrenmatt par rapport aux arts visuels d'une part, et à son propre œuvre peint, d'autre part ?

Notre analyse a montré la pertinence de prendre l'œuvre peint comme objet d'étude en soi, notamment en détaillant l'importance des arts visuels à différents niveaux dans la vie et l'œuvre de Dürrenmatt, tant littéraire que peint. Les arts visuels sont, en effet, présents dans sa bibliothèque, sur les murs dans sa maison, dans ses relations privées et professionnelles. Il en possède une bonne connaissance et les intègre dans ses écrits et son œuvre peint. Comme nous l'avons vu, cette assimilation n'est jamais neutre. Il instrumentalise les arts visuels dans son œuvre littéraire et joue avec leur tradition, comme la puissance de l'illusion qui se traduit notamment par la capacité de tromper. Il joue avec l'ambiguïté des interprétations, le fait de distinguer le vrai du faux, l'original de la copie, mais également avec les niveaux de discours, en donnant la parole à un portrait. Conscient de la tradition de l'artiste magicien, il fait de ce dernier un créateur capable de donner vie à son œuvre. Les arts visuels ont également une force prémonitoire et révélatrice. Ainsi, nous avons vu que Dürrenmatt souligne le pouvoir appartenant à l'artiste créateur. Son œuvre peint est l'héritier d'artistes qu'il apprécie comme Paul Klee, Rembrandt, Michel-Ange, Bosch, Böcklin ou encore Munch, ces derniers laissant des traces formelles dans certaines œuvres. Il prend position face à ces héritages, en parodiant par exemple la création d'Adam de Michel-Ange à qui il donne les traits de son ami le galeriste Liechti, attribuant à ce dernier la paternité non pas de tous les hommes, mais de tous les artistes. Notre objectif était de prendre en considération les inscriptions des arts visuels dans les deux domaines de création de Dürrenmatt pour exposer leur présence et leur réappropriation par l'artiste. Si nous traitons un échantillon d'exemples, la recherche de références aux arts visuels pourrait être poursuivie de manière plus exhaustive selon des thèmes spécifiques. Notre focale sur le domaine des arts visuels nous a amenée à ne pas traiter l'œuvre peint sous l'angle de la double vocation. Des études comparatives entre les processus créatifs et les postures de Dürrenmatt seraient intéressantes à mener de façon approfondie, en particulier en l'inscrivant dans le sillage d'artistes à double vocation. Parmi les autres sujets qui méritent, selon nous, d'être explorés, nous estimons que la

question du lien entre Dürrenmatt et le domaine cinématographique nécessitait une recherche en elle-même. Ayant participé au jury du festival de film de Locarno en 1961, inspiré par le film de Fellini *E la nave va* pour le dessin d'un rhinocéros et participant activement à certaines adaptations de ses œuvres au cinéma, Dürrenmatt montre de l'intérêt pour l'image animée et la construction du récit par ce médium, ce qui fournirait un domaine d'étude à développer.

Notre étude rappelle que Dürrenmatt prend position face à certains mouvements artistiques. Se désintéressant de l'art abstrait, il rejette les concrets, estimant qu'une œuvre d'art dénuée d'objet reconnaissable ne permet pas un lien avec le spectateur. Il est important pour lui que le spectateur puisse retrouver immédiatement une référence à son propre monde. Sans cette accroche, l'œuvre serait une absurdité. En rejetant les concrets, il s'engage pour l'art figuratif et se positionne en décalage face aux tendances majoritaires des développements artistiques depuis la fin de la Seconde guerre mondiale. Cette distance, il la revendique en s'engageant pour la forme artistique traditionnellement peu valorisée qu'est la caricature. Ainsi, il se positionne contre les tendances contemporaines et valorise l'individualité et la liberté artistique. Il se désintéresse profondément des aspects esthétisants et de la beauté qui font des œuvres dénuées de sens. Lorsque ces aspects-là priment, le sens s'est perdu ou reste caché.

Nous avons mentionné que l'artiste doit passer par la réappropriation d'un héritage ou d'une tradition. Ce phénomène se produit par la vision contemporaine que doit assumer l'artiste, en actualisant par exemple les références communes ou les mythes. En disant préférer Tomi Ungerer à Picasso, il valorise l'individualité. Entre l'invention et l'imitation, Dürrenmatt privilégie la première, et ce dès l'enfance, même s'il s'intéresse à la mimésis dans un second temps. Nous l'avons montré, ceci participe et renforce son discours sur l'unicité de son œuvre peint.

Nous avons souligné que la grande valeur que Dürrenmatt attribue aux arts visuels est la capacité de la représentation. Il s'agit de l'expérience que l'œuvre d'art fait vivre au spectateur. Ainsi, Dürrenmatt est fondamentalement intéressé à la réception et à l'impact de l'œuvre sur le spectateur. Plus précisément, il estime que l'œuvre a de la valeur lorsqu'elle amène le spectateur à devenir lui-même acteur. Comme dans sa *Dramaturgie der Vorstellungskraft* où il présente les sujets figés dans l'instant qui précède leur action qui va changer l'histoire. Cette action n'étant pas représentée, le

spectateur est amené ainsi à la construire par lui-même, à se la représenter. Ainsi, c'est la force de créativité que l'œuvre insuffle à son spectateur qui importe à Dürrenmatt. L'œuvre, elle-même issue d'un processus créatif, devient à son tour une source de création. Une des raisons pour laquelle il apprécie l'œuvre de Varlin *Die Heilsarmee* est le fait, comme d'autres portraits de sa collection, qu'elle est non seulement une source créative mais aussi une source de jeu pour lui. En témoigne l'anecdote selon laquelle Dürrenmatt a plaisir à mettre sa réserve d'alcools sous les yeux de ces personnages prônant la tempérance. Les œuvres d'art de sa collection sont ainsi, comme les livres de sa bibliothèque, sources de créativité. Notre étude propose une première étape de connaissances sur ce sujet. Dépouiller les documents visuels et audio-visuels comme les photographies de ses maisons, celles parues dans la presse ou encore à la télévision permettrait de dresser un autre portrait de l'environnement artistique visuel qui était le sien. Chercher à reconstituer la collection d'œuvre d'art de tiers de manière plus approfondie et interroger l'histoire de l'accrochage offrirait des perspectives passionnantes pour questionner le rôle de ces œuvres d'art dans son quotidien et sa création.

Outre cette mission de stimuler la créativité, nous avons vu que l'œuvre d'art assume également celle de la prise de conscience, par la confrontation, par le fait de déranger, de bousculer. Dans les arts visuels, l'artiste prend le risque de transformer son spectateur de « Kunstfreund » à « Kunstfeind ». La prise de distance nécessaire permet ainsi la réflexion et le positionnement du spectateur. Il est amené à réfléchir par lui-même. Les aspects philosophiques de l'art chez Dürrenmatt nécessiteraient un développement en soi. Ayant étudié la philosophie, Dürrenmatt se réfère à des penseurs, comme Platon ou Lessing par exemple, pour lesquels une analyse serait passionnante à mener.

Notre analyse notamment des écrits de Dürrenmatt sur l'art met en évidence une évolution de ses connaissances des arts visuels et sa position face à l'un ou l'autre thème. Dans son enfance, il oppose deux catégories d'art et d'artistes. La première associe une figure de l'artiste créant des sujets comme le portrait, la nature morte ou encore le paysage à une pratique académique d'étude de modèle, inscrite dans une forme de réalisme. Il dit former cette première catégorie à travers la rencontre d'artistes peintres qui représentent dès lors un réalisme dans la forme, mais aussi dans la vie et qu'il associe à la réalité de la vie de peintre. Il crée la seconde catégorie d'artistes à

partir des œuvres vues dans des livres. Ces peintres-là lui restent inaccessibles dans le sens où il ne les rencontre pas personnellement et représentent ainsi une vision de l'artiste idéalisée. Ceux-ci traitent de sujets d'histoire et lui montrent une liberté et une créativité qui s'opposent à la réalité des peintres qu'il côtoie.

S'il manifeste un intérêt pour la créativité et l'imagination dès l'enfance, il dit avoir compris dans un second temps, et au contact de Varlin, l'intérêt de passer par un processus d'observation notamment pour le genre du portrait. Il revoit alors son présupposé initial négatif sur l'étude du modèle en considérant que l'exercice permet une part créative propre à chaque artiste. Nous pensons que l'artiste s'affirme ainsi et donne sa vision du monde et du portraituré. Les arts visuels ne sont ainsi pas une copie de la nature, mais une lecture et une projection individuelle qui apporte sa part de créativité. Ce changement de paradigme chez Dürrenmatt a lieu dans les années 1960, années qui correspondent à un tournant à différents niveaux. Dans son domaine professionnel, il suit de près ses succès au théâtre – 1956 pour *Der Besuch der alten Dame* et 1962 pour *Die Physiker* – qui lui amènent une indépendance financière. Cette période correspond à l'émergence d'intérêt de Dürrenmatt pour la visite d'expositions, de musées et la rédaction des premiers textes sur les caricaturistes et sur Varlin avec sa prise de position pour l'art figuratif et son rejet des concrets. Cela le mène à rédiger d'autres textes sur les artistes dans les années 1970, dans lesquels il exprime et développe la vision des arts visuels telle que nous l'avons décrite.

Cette marque d'intérêt pour les arts visuels et les positions de Dürrenmatt dans ces années-là apparaissent aussi simultanément dans son propre œuvre peint et dans son rapport à ce dernier. Jusque-là essentiellement dessinateur, il explore durant une année la technique la plus traditionnelle associée à la figure du peintre qu'est l'huile sur toile et se fait construire un véritable atelier de peintre dans sa nouvelle maison. Parallèlement à la poursuite de la réalisation de dessins qui l'accompagne toute sa vie, une technique qu'il considère comme un but en soi et non un moyen au service de la peinture, il réalise de nombreux collages. Cette technique-là se distingue de celles plus conventionnelles qu'il pratique généralement et durant toute sa vie par le fait qu'elle est aussi très développée au 20^{e} siècle dans les arts visuels. Les valeurs qu'il souligne chez les artistes sur lesquels il écrit se retrouvent dans son œuvre peint. Figuratif, ce dernier s'inscrit en héritage d'une tradition visuelle en mettant en scène mythes et histoires. Revendiquant son individualité, il se les approprie en les

détournant, tout en les actualisant. Comme nous le mentionnons précédemment, cette réappropriation permet ainsi à son spectateur – et à lui-même – de devenir acteur dans sa tentative de création de la suite de l'histoire. Par cette réappropriation, mais aussi par le traitement cru et dérangeant de certaines œuvres, il cherche, selon nous, à provoquer un effroi ou du moins une réaction chez le spectateur qui correspond à une prise de distance nécessaire à la réflexion individuelle. L'ambiguïté se retrouve également dans la posture de Dürrenmatt face aux arts visuels. Il s'agit d'une stratégie qui lui permet de faire parler de lui et de son œuvre dans le sens où il le souhaite, c'est-à-dire sans l'enfermer dans une catégorie.

Outre ces réflexions sur les arts visuels et des changements dans certains processus de son œuvre peint, nous mettons en évidence le passage progressif de l'œuvre peint du privé au public. Cette transition est certes liée à l'intérêt pour les arts visuels dans les années 1960 ; toutefois, nous le montrons, le mouvement semble déjà amorcé auparavant. En effet, la publication de quelques dessins de Dürrenmatt avait déjà eu lieu dans les années 1940-1950, en lien avec ses textes. Mais ce qui dénote une transformation de la posture de Dürrenmatt a lieu en 1957, l'année qui suit le succès au théâtre de *Der Besuch der alten Dame*, lorsqu'il participe à une première exposition. Il est certes précisé qu'il ne s'agit pas d'une exposition d'art vu qu'elle présente des artistes ayant la fameuse « Doppelbegabung », mais elle est suivie par la participation à une autre exposition du même type en 1961 à la Galerie Daniel Keel. Cette année-là, la reproduction d'une de ses tours de Babel figure dans un livre d'art. Ces années précédant 1960 sont celles où naissent les prémisses des *Stoffe* et où Dürrenmatt revient sur ce qui fait de lui un écrivain. Ce sont ces mêmes années où il se présente comme artiste à double vocation et comme un dessinateur. Premiers pas dans la posture d'une identité d'artiste graphique, ils naissent à un moment charnière lié aux débuts de ses rédactions autobiographiques.

La poursuite du passage dans le public a lieu en 1963 avec la publication du livre de caricatures. Dürrenmatt s'affiche désormais non seulement comme artiste à double vocation, comme un dessinateur mais aussi comme caricaturiste. Si les années 1960 marquent ensuite une pause dans cette sortie du privé pour l'œuvre peint, les années 1970 nous semblent déterminantes par leur impact sur la posture de Dürrenmatt en tant qu'artiste. La rencontre avec le galeriste Hans Liechti marque un tournant dans le passage de son œuvre peint du domaine privé au public en lui offrant sa première

exposition monographique en 1976. Cette période allant jusqu'au milieu des années 1980 entre en corrélation avec une diversification des artistes auxquels Dürrenmatt consacre des textes, la parution d'une publication de son œuvre peint et d'autres expositions. Ces années-là sont donc intensément en rapport avec la sphère publique, tant sur les arts visuels que sur son œuvre peint. Dürrenmatt s'affiche comme artiste graphique.

Rendre son œuvre peint public amène de nombreuses sollicitations à Dürrenmatt, notamment de journalistes, ce qui fait émerger le discours de contre-posture vis-à-vis de l'identité d'artiste graphique. Conscient de l'image traditionnelle de l'artiste dont le talent inné est découvert tôt, Dürrenmatt reprend les éléments constitutifs de cette légende à son compte. Leur cumul lui permet de montrer qu'il ne correspond pas au profil. Nous le montrons dans ce travail, Dürrenmatt joue entre son discours niant le fait d'être peintre et le fait d'être exposé dans un contexte public.

Certes limité, notre corpus d'articles de presse nous permet néanmoins de proposer un écho de la manière dont Dürrenmatt se présentait au public dans sa posture de peintre. Recourant aux propos de l'artiste, l'écho que renvoie la presse souligne la difficulté de parler de l'œuvre peint. Elle renvoie ainsi à l'ambiguïté de la posture de l'artiste. L'accessibilité facilitée aux archives de presse numérisée des grands quotidiens suisses et du monde germanophone en particulier permettrait d'établir un corpus étayé afin de proposer une étude approfondie de la réception. Il serait également intéressant de voir dans quelle mesure l'œuvre peint de Dürrenmatt est diffusé à l'étranger.

L'ambiguïté entre discours et pratique trouve son explication selon nous dans les fonctions et les destinataires de l'œuvre peint. Dürrenmatt crée pour lui-même. Il utilise l'image qu'il crée comme outil de compréhension et la met au service de sa réflexion. Les accrochant sur ses murs, ses œuvres accompagnent son quotidien, voire remplissent le vide. Il s'entoure de sa propre production qui fonctionne également comme conscience, comme rappel d'autres réalités que la sienne. Elle est une passion, une activité dont la pratique est accompagnée parfois d'une certaine culpabilité. Mais elle lui sert aussi de moyen de détente, voire est libératrice, lui permettant également, dans le cas du décès de son ami Varlin, de faire son deuil. Cependant Dürrenmatt n'est pas le seul destinataire de son œuvre peint. En effet, il l'utilise dans ses rapports avec les autres. Il lui arrive de rendre service et de participer

au travail d'autres, comme pour son engagement au profit d'initiatives politiques. Ses œuvres se retrouvant chez d'autres, il les utilise comme moyen de transaction, monnaie d'échange ou les transforme en simple don. Mais l'œuvre peint est surtout un moyen relationnel. Il lui sert à se faire comprendre et à entrer en contact avec ses proches, mais également à se faire entendre et se faire voir dans le domaine public.

Notre analyse a montré qu'une grande partie de ces fonctions et destinataires se retrouvent dans ses autoportraits, comme l'évolution de son rapport tant aux arts visuels qu'à son propre œuvre peint. Importante production d'un genre particulier, l'apparition des autoportraits date de ses cours à l'université et se poursuit toute sa vie. Les nombreuses formes choisies par Dürrenmatt pour son autoreprésentation s'inscrivent dans des œuvres fort diverses les unes des autres. Ainsi, sans être strictement omniprésent, l'autoportrait s'introduit un peu partout et forme un corpus transversal permettant une vue d'ensemble de l'œuvre peint. On y retrouve la primauté du figuratif, héritier d'une tradition d'histoire de l'art, ainsi que l'actualisation de ces formes valorisant ainsi son individualité. Le traitement réservé à son image est aussi varié que celui qu'il réserve à ses autres sujets, caricaturaux ou non, constamment retravaillé ou produit d'une esquisse rapide, à la gouache, à l'encre ou au collage. Il se retrouve associé à ses sujets bibliques et mythologiques, pour n'en citer que quelques-uns.

La particularité de notre recherche est d'avoir pris pour objet d'étude l'œuvre peint et les autoportraits en particulier. Alors souvent abordé dans la littérature secondaire au même niveau que ses portraits, ce genre se distingue de ces derniers par sa nature intrinsèque : le lien identitaire à son auteur et sa composante réflexive. Lieu de la posture, l'artiste se situe par rapport à d'autres selon les mises en scène et les identités choisies. L'analyse typologique de ce genre chez Dürrenmatt en a révélé les nombreuses formes, dont celle dite « indépendante » est corrélative à son changement de position vis-à-vis des arts visuels. Ainsi, le passage du privé au public semble se confirmer selon nous par la manière dont Dürrenmatt s'(auto)représente.

Si l'autoportrait est un lieu de la posture, il est également un lieu de réflexion. L'autoreprésentation implique une mise à distance entre l'artiste et son double. Son double ainsi se révèle à l'artiste dans son altérité, permettant à ce dernier une prise de distance continue qui nourrit, dans le cadre de Dürrenmatt, sa pensée. Lieu de réflexion par excellence, il porte en lui l'ambiguïté profonde, car il est en même temps

sujet et objet. Cette ambiguïté s'incarne dans l'autoportrait de 1982 où il se représente dans la peau d'un peintre. Alors que le personnage est sur le point de faire une action, rappelant ainsi la caractéristique de l'œuvre « dramaturgique », le doute subsiste sur la direction prise par la décision. Va-t-il effacer ou au contraire créer ? Le sait-il lui-même et l'affirme-t-il, ou se pose-t-il la question ? De par son regard, il invite le spectateur à entrer dans ce jeu de miroir et de réflexivité.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 2

SOMMAIRE 7

INTRODUCTION 8

1 DÜRRENMATT ET LES ARTS VISUELS 45

1.1 REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET VISUELS 45

1.1.1 ENFANCE ET LÉGENDE DE L'ARTISTE (1921-1939) 46

1.1.2 L'EXPOSITION *ENTARTETE KUNST* DE MUNICH (1937) 54

1.1.3 LES ARTS VISUELS DURANT SES ÉTUDES (1941-1946) 60

1.1.4 EXPOSITIONS, ARTISTES, GALERISTES, CRITIQUES D'ART (DÈS LES ANNÉES 1960) 65

1.1.5 LES IMAGES DE LA BIBLIOTHÈQUE 76

1.2 DÉJÀ-VU 82

1.2.1 LES ARTS VISUELS DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE FICTIONNELLE 83

- L'art comme référence commune 84
- Reflet et préfiguration du récit 85
- Au service du pouvoir, pouvoir des arts visuels 89

1.2.2 LES ARTS VISUELS DANS L'ŒUVRE PEINT 100

- Héritage formel 101
- Types de référence 105
- « Kreativer Dialog » 106
- Nouvel encodage et parodie 107
- Citation 109

1.3 ÉCRITS SUR LES ARTS VISUELS ET SES PERSONNALITES 115

1.3.1 LA TENTURE DE L'APOCALYPSE D'ANGERS ET LE LIEN TEXTE-IMAGE (1951) 118

1.3.2 LA MORSURE DU CARICATURISTE RONALD SEARLE (1952) 124

1.3.3 LE RAPPORT AU TEMPS DE PAUL FLORA (1958 ET 1969) 130

1.3.4 OSKAR KOKOSCHKA ET VARLIN, LE MANIFESTE POUR L'ART FIGURATIF EN OPPOSITION À L'ART CONCRET (ANNÉES 1960) 135

1.3.5 L'ART SOURCE D'AMBIGUÏTÉ CRÉATRICE ET MOYEN CONTRE L'ISOLEMENT CHEZ HANS FALK (1975) 142

1.3.6 LE TISSAGE PROGRESSIF DU QUOTIDIEN D'ELSI GIAUQUE (1975) 151

1.3.7 LES IMAGES POUR RÊVER D'ERIC FISCHER (1977) 161
1.3.8 AFFIRMER SA VISION DES ARTS VISUELS, *DRAMATURGIE DER VORSTELLUNGSKRAFT* (1978-1991) 166
1.3.9 WALTER JONAS, LA SAGE-FEMME DE L'ÉCRIVAIN (1978-1979) 172
1.3.10 MANUEL GASSER, LE CRITIQUE D'ART DE DÜRRENMATT (1979) 179
1.3.11 TOMI UNGERER, LES EXTRÊMES APPELLENT L'ABSURDE (1979) 187
1.3.12 LA MAGICIENNE HILDI HESS (1981) 197
1.3.13 LES PORTRAITS VIVANTS DE VARLIN (1982) 204
1.3.14 ÉCHEC ET PLAISIR AVEC JEF VERHEYEN (1982) 211
1.3.15 HANS LIECHTI, LE COLLECTIONNEUR DISSIMULÉ SOUS LE RESTAURATEUR (1983) 219
1.4 DÜRRENMATT COLLECTIONNEUR HYBRIDE 231
1.4.1 TRACES D'UNE COLLECTION 232
1.4.2 MARQUES D'INTENTIONS 236
1.4.3 INDICES D'ACCROCHAGES 240

2 DÜRRENMATT ET SON ŒUVRE PEINT. AUTOPORTRAITS 247

2.1 CRÉATION. OUTILS, PROCESSUS ET FONCTIONS 247
2.1.1 OUTILS DE CRÉATION 248
- Supports, dimensions, techniques et matériaux 249
- Lieux de création 254
- Le dessin, l'huile 258
- Les formes de l'œuvre peint et le 20e siècle 261

2.1.2 PROCESSUS CRÉATIFS 263
- Moments de création 263
- Position face aux processus traditionnels 266
- *Work in progress* 272

2.1.3 FONCTIONS ET UTILISATIONS 279
- Position face à l'écriture 280
- Créer pour soi 284
- Remplir le vide 288
- Rappel, conscience 289
- Se libérer 290
- Passion 292
- Moyen relationnel 293
- Transaction 296

➢ Engagement 301
➢ Participation 306
2.2 DU PRIVÉ AU PUBLIC 310
2.2.1 DEVENIR PUBLIC 310
➢ Premières diffusions dans la presse 311
➢ Diffusion quantitative dans la presse 315
➢ Illustrer l'œuvre littéraire 318
➢ Exposer 321
➢ Diffuser occasionnellement 340
➢ Devenir public par étapes 346
2.2.2 ÉCHOS DE LA PRESSE 348
➢ Écrivain artiste 348
➢ Valeur 353
➢ Unicité 356
2.2.3 LA POSTURE DE L'ARTISTE 361
➢ Légende de l'artiste 362
➢ Positionner par les actes 366
➢ Dürrenmatt par Dürrenmatt 368
2.3 L'ARTISTE PAR SON ŒUVRE 376
2.3.1 RÉFLEXIVITÉ ET AMBIGUÏTÉ 377
2.3.2 L'AUTOPORTRAIT : UN TERME AUX MANIFESTATIONS PLURIELLES 378
➢ Définition et formes 378
➢ Identification et choix 381
2.3.3 TYPOLOGIE 383
➢ « Indépendants » 383
➢ Miroir 385
➢ « Caché » 387
➢ « Autobiographie visuelle » 393
➢ « Dans la peau d'un autre » 398
➢ Disparition 406
2.3.4 POURQUOI DES AUTOPORTRAITS ? 410
2.3.5 LES CHOIX DE DÜRRENMATT 414
2.3.6 LE PEINTRE AU TRAVAIL 416
➢ L'image du peintre 416
➢ Réalisme et symbolisme de l'atelier 417

- Outils du peintre _____ 419
- Toile ou miroir ? _____ 422
- Œuvre réflexive _____ 424

CONCLUSION _____ **427**

TABLE DES MATIÈRES _____ **435**

BIBLIOGRAPHIE _____ **439**

LISTE DES ANNEXES _____ **480**

BIBLIOGRAPHIE

Remarques préliminaires :

Bibliographie rédigée et organisée selon les règles de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel, séparant les sources primaires de la littérature secondaire. Les deux adaptations ci-dessous ont été appliquées :

Dans les sources primaires, lorsque le texte a été publié dans les éditions complètes des textes de Dürrenmatt par les éditions Diogenes en 1998, à savoir la *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, la référence est mentionnée comme suit dans la note de bas de page : *WA* 1998, [numéro du volume], [« titre du texte » ou *titre du texte*], p. Ces références sont introduites ci-dessous selon ce modèle : *WA* 1998, [numéro du volume], [titre], in : *Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden*, vol. [n°], 1998. Pour une vision chronologique des textes avec les références bibliographiques correspondantes, se référer à l'annexe 3.

Les articles de presse, qui forment le corpus d'étude des échos de la presse, se trouvent dans l'annexe 7. S'ils sont cités sur le même modèle que les autres articles de la bibliographie de la littérature secondaire, ils se distinguent de la forme des références ci-dessous par l'ajout, à la fin de l'inscription, de : « (source : [référence de la source]).

Sources primaires

Les sources primaires contiennent : les textes publiés de Dürrenmatt ; les documents consultés provenant du fonds Dürrenmatt conservé à la Bibliothèque nationale suisse ; les documents consultés provenant du fonds Dürrenmatt conservé au CDN ; les documents relatifs à Dürrenmatt provenant d'autres institutions. Ces sources sont ici accompagnées de précisions.

<u>Textes publiés de Dürrenmatt</u>

DÜRRENMATT Friedrich *Es steht geschrieben*, Bâle : Benno Schwabe & Co (coll. Klosterberg), 1947.

DÜRRENMATT Friedrich (1), *Die Stadt. Prosa 1-4*, Zurich : Arche, 1952.

DÜRRENMATT Friedrich (2), « [sans titre] », in : SEARLE Ronald, DÜRRENMATT Friedrich, *Weil noch das Lämpchen glüht : 99 Boshafte Zeichnungen (aus 'Hurrah for St. Trinians', 'The female approach', 'Back to the slaughterhouse'). Gerechtfertigt durch Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1952, s. p.

DÜRRENMATT Friedrich, Herkules und der Stall des Augias. Mit Randnotizen eines Kugelschreibers, Zurich : Arche, 1954.

DÜRRENMATT Friedrich, « Geleitwort », in : FLORA Paul, *Trauerflora. Einundsechzig Idyllen*, Zurich : Diogenes Verlag, 1958, pp. 5-6.

DÜRRENMATT Friedrich, *Herkules und der Stall des Augias. Mit Randnotizen eines Kugelschreibers. Mit Zeichnungen vom Autor*, Zurich : Arche, 1959.

DÜRRENMATT Friedrich, *Frank der Fünfte. Oper einer Privatbank*, Zurich : Arche, 1960.

DÜRRENMATT Friedrich, « À propos de Rosalie de Constant », trad. de l'allemand par J.-P. Porret, in : COSANDEY F[lorian] (éd.), *Herbier des plantes suisses de Rosalie de Constant : 1758-1834*, Lausanne : La Suisse, Société d'assurances sur la vie, Société d'assurances contre les accidents, 1960-1976, [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich, *Die Physiker. Eine Komödie in 2 Akten*, Zurich : Arche, 1962.

DÜRRENMATT Friedrich (1), *Die Heimat im Plakat. Ein Buch für Schweizer Kinder*, Zurich : Diogenes Verlag, 1963.

DÜRRENMATT Friedrich (2), *Herkules und der Stall des Augias. Eine Komödie. Mit Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Arche, 1963.

DÜRRENMATT Friedrich (3), *Frühe Stücke und Komödien II*, Zurich : Arche, 1963.

DÜRRENMATT Friedrich, « Kunst », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Theater-Schriften und Reden*, Zurich : Peter Schifferli, 1966, pp. 42-43.

DÜRRENMATT Friedrich (1), « Friedrich Dürrenmatt zu Varlin », in : *Varlin*, catalogue d'exposition, Bâle, Kunsthalle, 28 octobre-26 novembre 1967, [Bâle] : [Kunstverein], 1967, [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich (2), « Varlin schweigt. Rede zur Verleihung des Zürcher Kunstpreises an Varlin », in : *Die Weltwoche*, 19.04.1967, p. 25.

DÜRRENMATT Friedrich, « Vorwort », in : FLORA Paul, *Veduten und Figuren*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Klub der Bibliomanen »), 1968, [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich (1), « [sans titre] », in : LOETSCHER Hugo (éd.), *Varlin. Der Maler und sein Werk. Eine Monographie*, Zurich : Arche Verlag, 1969, pp. 54-60.

DÜRRENMATT Friedrich (2), « Paul Flora », in : *Paul Flora, Zeichnungen. Müller-Brittnau, Gemälde und Werke aus der Sammlung des Malers*, catalogue d'exposition, Aarau, Aargauer Kunsthaus, 22 mars-20 avril 1969, Aarau : Aargauer Kunsthaus, 1969, pp. 5-6.

DÜRRENMATT Friedrich, « Notizen zu Hans Falk », in : BILLETER Fritz (éd.), *Hans Falk*, Zurich : ABC, 1975, pp. 9-13

DÜRRENMATT Friedrich, « [Eric Fischer] », in : *Eric Fischer*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Galerie Ditesheim, 26 février-27 mars 1977, Neuchâtel : Galerie Ditesheim, [1977], [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich, « Persönliche Anmerkung », in : STRICH Christian (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen*, Zurich : Diogenes Verlag, 1978, [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich (1), « Essay über Tomi Ungerer, in welchem unter anderem auch von Tomi Ungerer die Rede ist, doch mit der Absicht, nicht von ihm abzuschrecken », in : UNGERER Tomi, *Babylon*, Zurich : Diogenes Verlag, 1979, [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich (2), « Versuche über Manuel Gasser », in : OBERMÜLLER Klara, WYSS Monika (éd.), *70 Jahre Manuel Gasser*, Zurich : Conzett & Huber, 1979, [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich (3), « An Elsi Giauque. Auszug aus einer Rede », in : *Elsi Giauque : 60 ans de recherches dans l'art textile*, catalogue d'exposition, Lausanne,

Musée des arts décoratifs, 16 juin-26 août 1979, Lausanne : Musée des arts décoratifs, [1979], [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich (1), « [Rede von Friedrich Dürrenmatt zum 75. Geburtstag von Elsi Giauque] », in : LIECHTI H[ans] (éd.), *Elsi Giauque, Texte von Erika Billeter, Friedrich Dürrenmatt, Hans Fischli, Elsi Giauque [et al.]*, Neuchâtel : Edition Galerie Bernard, [1980], [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich (2), « Erinnerung », in : SCHMID Heinrich E. (éd.), *Walter Jonas. Maler Denker Urbanist*, Zurich : Atlantis, 1980, pp. 16-24.

DÜRRENMATT Friedrich (3), « An Varlin », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays und Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in dreissig Bänden », vol. 26, 1980, pp. 183-184.

DÜRRENMATT Friedrich, « Etwas über Hildi, meinen Doppelgänger und mich », in : KEEL Daniel (éd.), *Hildi Hess. Mit Texten von Dorothea Christ und Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1981, pp. 19-21.

DÜRRENMATT Friedrich (1), *Über Jef Verheyen. Eine Rede*, Saint-Gall : Erker, 1982.

DÜRRENMATT Friedrich (2), « [sans titre, à propos de Varlin] », in : *Varlin. Peintures*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie Claude Bernard/Galerie Albert Loeb, 12 février-27 mars 1982, Paris : Galerie Claude Bernard, 1982, pp. 42-52.

DÜRRENMATT Friedrich, « [Rede über Hans Liechti] », in : *Hommage à Hans Liechti*, catalogue d'exposition, Soleure, Galerie Medici, 28 juin-13 août 1983, Soleure : Galerie Medici, [1983], [s.p.].

DÜRRENMATT Friedrich, *Minotaurus. Eine Ballade. Mit Zeichnungen des Autors*, Zurich : Diogenes Verlag, 1985.

DÜRRENMATT Friedrich, « Die Kunst als Mittel der Vorstellungskraft », in : *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, n° 1, 1991, pp. 65-68.

DÜRRENMATT Friedrich, « [Friedrich Dürrenmatt über die Berner Mansarde] », in : ERISMANN Peter Edwin, WEBER Ulrich (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Mansarde. Die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse*, Zurich : Diogenes Verlag, 1995, pp. 9-16.

DÜRRENMATT Friedrich, « Es steht geschrieben. Ein Drama », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Es steht geschrieben. Der Blinde. Frühe Stücke*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 1), 1998, pp. 9-148.

DÜRRENMATT Friedrich (1), « Meine Varlin-Bilder », in : WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin-Dürrenmatt. Horizontal*, Zurich/Berne : Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005, pp. 43-49.

DÜRRENMATT Friedrich (2), « Totenrede für Varlin », in : WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin-Dürrenmatt. Horizontal*, Zurich/Berne : Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005, pp. 125-126.

DÜRRENMATT Friedrich, « An Oskar Kokoschka », in : BETSCHART Madeleine, BONNEFOIT Régine (éd.), *Kokoschka-Dürrenmatt. Le mythe comme parabole. Der Mythos als Gleichnis*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson *et al.*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 20), 2018, pp. 56-58.

DÜRRENMATT Friedrich, ALTWEGG Jürg, « Bildnerisches und literarisches Begreifen », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, pp. 248-256.

DÜRRENMATT Friedrich, ARNOLD Heinz Ludwig, « Lesen und Zeichnen », « Erzählen und Malen », « Malen und Schreiben : Theater », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, pp. 119-123.

DÜRRENMATT Friedrich, BLOCH Peter André, « Ein Maler wie ein Quartalsäufer », « Urbilder und ihre Erscheinungsform », « Faktor 'Zeit' : Musik-Plastik-Drama », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, pp. 308-310, 311-312, 313.

DÜRRENMATT Friedrich, LEISER Erwin, « Maler und Schriftsteller », « Varlins Tod », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, pp. 257-259, 303-307.

DÜRRENMATT Friedrich, MÜLLER André, « Entschluss, Schriftsteller zu werden », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Im Bann der « Stoffe ». Gespräche 1981-1987*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996, pp. 96-98.

DÜRRENMATT Friedrich, KERR Charlotte, « Protokoll einer fiktiven Inszenierung », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Achterloo I : Komödie in zwei Akten. Rollenspiele : Protokoll einer fiktiven Inszenierung von Charlotte Kerr, sowie Achterloo III. Achterloo IV : Komödie*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 18), 1998, pp. 123-266.

WA 1998, 1, « Untergang und neues Leben. Eine Komödie », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Es steht geschrieben. Der Blinde. Frühe Stücke*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 1), 1998, pp. 259-292.

WA 1998, 7, *Die Physiker. Komödie*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 7), 1998.

WA 1998, 7, « 21 Punkte zu den 'Physikern' », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Die Physiker. Komödie*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 7), 1998, pp. 91-93.

WA 1998, 8, *Herkules und der Stall des Augias. Der Prozess um des Esels Schatten. Griechische Stücke. Neufassungen 1980*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 8), 1998.

WA 1998, 9, « Der Meteor. Eine Komödie in zwei Akten. Wiener Fassung. 1978 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Der Meteor. Dichterdämmerung. Nobelpreisträgerstücke*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 9), 1998, pp. 11-98.

WA 1998, 15, *Die Frist*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 15), 1998.

WA 1998, 18, *Achterloo I : Komödie in zwei Akten. Rollenspiele : Protokoll einer fiktiven Inszenierung von Charlotte Kerr, sowie Achterloo III. Achterloo IV : Komödie*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 18), 1998.

WA 1998, 19, « Das Bild des Sisyphos. 1945 [1945-46/1952] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Aus den Papieren eines Wärters. Frühe Prosa*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 19), 1998, pp. 41-56.

WA 1998, 20, « Der Richter und sein Henker. 1950 [1948-51/1980/1986], in : DÜRRENMATT Friedrich, *Der Richter und sein Henker. Der Verdacht. Kriminalroman*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 20), 1998, pp. 9-118.

WA 1998, 21, « Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte. 1955 [/1956] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 21), 1998, pp. 35-96.

WA 1998, 23, « Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman. 1957 [/1958] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman. Aufenthalt in einer kleinen Stadt. Fragment*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 23), 1998, pp. 9-164.

WA 1998, 26, *Minotaurus. Eine Ballade. Der Auftrag. Oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Novelle in vierundzwanzig Sätzen. Midas oder Die schwarze Leinwand*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 26), 1998.

WA 1998, 26, « Midas oder Die schwarze Leinwand [1970/1980-84/1990] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Minotaurus. Eine Ballade. Der Auftrag. Oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Novelle in vierundzwanzig Sätzen. Midas oder Die schwarze Leinwand*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 26), 1998, pp. 131-194.

WA 1998, 27, *Durcheinandertal. Roman*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 27), 1998.

WA 1998, 28, *Labyrinth. Stoffe I-III. Der Winterkrieg in Tibet. Mondfinsternis. Der Rebell*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 28), 1998.

WA 1998, 28, « Der Winterkrieg in Tibet », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Labyrinth. Stoffe I-III. Der Winterkrieg in Tibet. Mondfinsternis. Der Rebell*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 28), 1998, pp. 11-170.

WA 1998, 28, « Mondfinsternis », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Labyrinth. Stoffe I-III. Der Winterkrieg in Tibet. Mondfinsternis. Der Rebell*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 28), 1998, pp. 171-269.

WA 1998, 28, « Der Rebell », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Labyrinth. Stoffe I-III. Der Winterkrieg in Tibet. Mondfinsternis. Der Rebell*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 28), 1998, pp. 271-322.

WA 1998, 29, « Begegnungen », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Turmbau. Stoffe IV-IX. Begegnungen. Querfahrt. Die Brücke. Das Haus. Vinter. Das Hirn*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 29), 1998, pp. 13-22.

WA 1998, 29, « Das Haus », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Turmbau. Stoffe IV-IX. Begegnungen. Querfahrt. Die Brücke. Das Haus. Vinter. Das Hirn*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 29), 1998, pp. 113-187.

WA 1998, 30, « Teo Otto [1964] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 30), 1998, pp. 93-99.

WA 1998, 30, « Gedenkrede auf Teo Otto [1968] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 30), 1998, pp. 100-103.

WA 1998, 31, « Plauderei über Kritik vor der Presse. 1966 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Kritik. Kritiken und Zeichnungen*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 31), 1998, pp. 90-97.

WA 1998, 31, « Friedrich Dürrenmatt interviewt F.D. 1980 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Kritik. Kritiken und Zeichnungen*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 31), 1998, pp. 139-167.

WA 1998, 32, « Vom Anfang her [1957] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 11-12.

WA 1998, 32, « Untersuchung über den Film ‘Das Wunder des Malachias’. 1959 [1960 ?] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte,*

Reden, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 103-108.

WA 1998, 32, « Ist der Film eine Schule für Schriftsteller ? 1968 [1967/68] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 125-137.

WA 1998, 32, « Zu den Teppichen von Angers. 1951 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 149-150.

WA 1998, 32, « Über Ronald Searle. 1952 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 151-152.

WA 1998, 32, « Geleitwort zu Paul Flora's Trauerflora », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, p. 153.

WA 1998, 32, « Vorwort zum Buch von Bernhard Wicki 'Zwei Gramm Licht'. 1960 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 154-159.

WA 1998, 32, « Über Rosalie de Constant. 1961 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp.160-163.

WA 1998, 32, « Varlin schweigt. Rede zur Verleihung des Zürcher Kunstpreises. 1967 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 164-173.

WA 1998, 32, « Varlin. 1969 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 174-182.

WA 1998, 32, « An Varlin », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 183-184.

WA 1998, 32, « Notizen zu Hans Falk. 1975 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 185-200.

WA 1998, 32, « Persönliche Anmerkung zu meinen Bildern und Zeichnungen. 1978 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 201-216.

WA 1998, 32, « Kronenhalle », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 217-218.

WA 1998, 32, « Versuche über Manuel Gasser. 1979 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 219-221.

WA 1998, 32, « Essay über Tomi Ungerer, in welchem unter anderem auch von Tomi Ungerer die Rede ist, doch mit der Absicht, nicht von ihm abzuschrecken. 1979 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 32), 1998, pp. 222-230.

WA 1998, 34, « Tschechoslowakei 1968 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Politik. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 34), 1998, pp. 35-42.

WA 1998, 34, « Bericht über zwei Miniaturen. 1971 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Politik. Essays, Gedichte, Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 34), 1998, pp. 115-118.

WA 1998, 36, « Kunst und Wissenschaft oder Platon oder Einfall, Vision und Idee, oder die Schwierigkeit einer Anrede, oder Anfang und Ende einer Rede. 1984 [1985/1987] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Versuche. Kants Hoffnung. Essays und*

Reden, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 36), 1998, pp. 72-97.

WA 1998, 36, « Paul Flora. 1969 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Versuche. Kants Hoffnung. Essays und Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 36), 1998, pp. 119-122.

WA 1998, 36, « Varlin. 1982 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Versuche. Kants Hoffnung. Essays und Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 36), 1998, pp. 123-130.

WA 1998, 36, « Über Jef Verheyen. Eine Rede. 1982 », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Versuche. Kants Hoffnung. Essays und Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 36), 1998, pp. 131-138.

WA 1998, 36, « Vorwort zu Markus Imhoofs Film 'Das Boot ist voll' [1986] », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Versuche. Kants Hoffnung. Essays und Reden*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 36), 1998, pp. 161-163.

WA 1998, 37, « Dramaturgie der Vorstellungskraft », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Gedankenfuge. Essays. Der Pensionierte. Fragment eines Kriminalromans*, Zurich : Diogenes Verlag (coll. « Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden », vol. 37), 1998, pp. 91-109.

Fonds Dürrenmatt conservé à la Bibliothèque nationale suisse

ALS, SLA-FD-B-2. Numéros d'inventaire de la correspondance générale adressée à Dürrenmatt ou envoyée par ce dernier, et des dossiers individuels, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt.

ALS, SLA-FD-C-1 Agenden [*année*]. Numéros d'inventaire des agendas de Dürrenmatt, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt.

ALS, SLA-FD-C-2 Sachdossiers. Numéros d'inventaire des dossiers thématiques relatifs aux expositions de Dürrenmatt et à la publication de ses œuvres en 1978, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich

Dürrenmatt. Il s'agit ici des dossiers suivants : SLA-FD-C-2-20 Teil 1-2 « 1978 (Sept.) z. AUSSTELLUNG und z. BILDBAND Galerie Daniel Keel Diogenes Verlag » ; SLA-FD-C-2-41, « 1978 (Okt. 78-Feb. 79) ATOMSCHUTZ-INITIATIVE SCHWEIZER KÜNSTLER. Ausstellung » ; SLA-FD-C-2-21 « Ausstellung Galerie Loeb, Bern (02.09. – 16.10.81) » ; SLA-FD-C-2-22 Teil 1 « Ausstellung 7.9.85 – 19.1.86 Musée des Beaux-Arts Neuchâtel »

ALS, SLA-FD-D-10-d-01 à SLA-FD-D-10-d-04. Numéro d'inventaire des dossiers thématiques des articles de presse parus dans le cadre des expositions de Dürrenmatt, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt. Il s'agit ici des dossiers suivants : SLA-FD-D-10-d-01 « Ausstellung Neuchâtel, Hotel du Rocher, Hans Liechti, 3. bis 30. Nov. 1976 » ; SLA-FD-D-10-d-02 « Galerie Daniel Keel, Rämistr. 45, Zürich, 28.9 bis 4.11.78 » ; SLA-FD-D-10-d-03 ; « Galerie Loeb, Bern, Sept./Okt. 1981 » ; SLA-FD-D-10-d-04 « Musée d'Art et d'histoire, Neuchâtel, Sept. 85 bis Feb. 86 ».

ALS, SLA-FD-D-01-[soit WZ, soit HB, soit SZ]-[*numerus currens*/*numerus currens*]. Numéros d'inventaire des ouvrages de la bibliothèque personnelle de Dürrenmatt, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/archivplansuche.aspx?ID=164301, consultation en ligne le 31.07.2022. « WZ » correspond à la « Wohnzimmerbibliothek », à savoir celle qui se trouve dans la première maison de Neuchâtel ; D-01-SZ correspond au « Schlafzimmer », à savoir la bibliothèque dans sa chambre à coucher dans sa seconde maison de Neuchâtel ; D-01-HB correspond à la « Handbibliothek », à savoir celle qui se trouvait dans son bureau dans sa seconde maison de Neuchâtel. Les numéros qui suivent renvoient ensuite à un rayonnage et à une place de rangement sur ce rayonnage. Les titres des livres provenant de la bibliothèque de Dürrenmatt sont toujours accompagnés des numéros d'inventaire, ils sont absents de la bibliographie secondaire.

SLA-BÄNZIGER-Dürrenmatt-3. Numéros d'inventaire des dossiers réunissant des articles de presse, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt.

<u>Fonds Dürrenmatt conservés au CDN</u>

CDN-ND-*[numerus currens]*. Numéro d'inventaire des œuvres d'art de tiers dont la propriété est la CDN (Confédération suisse), Kunstsammlung nicht-dürrenmattscher Werke (Bestand), Bibliothèque nationale suisse (BNS), Centre Dürrenmatt Neuchâtel, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=510619, dernière consultation en ligne le 31.07.2022.

SLA-FD-A-Bi-[1 ou 2]-[*numerus currens* ou PS-*numerus currens*, ou SL-*numerus currens*]. Il s'agit des numéros des œuvres de l'œuvre graphique et peint de Dürrenmatt, tiré de l'Inventar der Bildwerke 1916-1990, Bibliothèque nationale suisse (BNS), Archives littéraires suisses, Nachlass Friedrich Dürrenmatt, disponible à l'adresse URL : https://www.helveticarchives.ch/detail.aspx?ID=251167, consultation en ligne le 31.07.2022. Les œuvres sélectionnées se trouvent dans l'annexe 2 « Dossier d'illustration » ; dans ce travail, chacune a reçu un numéro d'illustration spécifique (Ill. D *numerus currens*).

Fonds et documents relatifs à Dürrenmatt conservés par d'autres institutions

Archives du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel : boîte d'archives AP 30, exposition Friedrich Dürrenmatt 1985-1986 au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, archives du département des arts plastiques du Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

Archives historiques des quotidiens neuchâtelois *L'Express* et *L'Impartial* entre 1900 et 1990, disponibles à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/Olive/APA/SwissSNP_Fr/default.aspx#panel=home, consultation en ligne le 19.07.2022.

Archiv des Kunstvereins St. Gallen im Stadtarchiv St. Gallen : archives de la Société des Beaux-arts de Saint-Gall, conservées aux Archives de la ville de Saint-Gall.

SIK-ISEA, Schweizerisches Kunstarchiv, Dokumentation Friedrich Dürrenmatt. La documentation relative à Friedrich Dürrenmatt conservée à l'Institut suisse pour l'étude de l'art (site zurichois).

Littérature secondaire

A. P. v. [ALLMEN Pierre von] (1) , « La collection H. et K. Liechti », in : *Bibliothèques et musées*, Neuchâtel : Ville de Neuchâtel, 1975, pp. 34-35.

ALLMEN Pierre von (2), « Introduction », in : *Peintres figuratifs français du XX^e siècle*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 27 juin-12 octobre 1975, Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire, 1975, [s.p.].

P. L. B., « Estampes du XXe siècle à la Galerie Ditesheim », in : *L'Express*, 5.09.1973, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consultation en ligne le 24.04.2022.

A.-L. G., « Bientôt 'Artario 72' au Junior College », in : *L'Express*, 27.10.1972, p. 43, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consultation en ligne le 24.04.2022.

AMMANN Jean-Christophe, SZEEMANN Harald, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Berne : Benteli, 1970.

a. o., « Galerie du Faubourg, 'Accrochage 85', la qualité », in : *L'Impartial*, 4.06.1985, p. 19, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consultation en ligne le 24.04.2022.

a.r., « Neuf artistes pour 'Cinq ans de galerie'. Un cri dans le silence méditatif », in : *L'Express*, 12.09.1987, p. 20, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consultation en ligne le 24.04.2022.

Archives littéraires suisses (ALS), Histoire : dernier opus de Friedrich Dürrenmatt – un fonds pour les archives littéraires nationales, disponible à l'adresse URL : http://www.nb.admin.ch/sla/03142/03144/index.html?lang=fr, consulté en ligne le 23.12.2012.

Argus data insight, disponible à l'adresse URL : https://www.argusdatainsights.ch/fr/portrait-de-l-entreprise, consulté en ligne le 8.04.2023.

ARNOLD Heinz Ludwig, « Maler Dürrenmatt », in : *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, n° 1, janvier 1991, pp. 49-52.

ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Entdeckung des Erzählens. Gespräche 1971-1980*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996.

ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Im Bann der « Stoffe ». Gespräche 1981-1987*, Zurich : Diogenes Verlag, 1996.

AUTEUR COLLECTIF, « Die Bildteppiche aus der Kathedrale von Angers », *Du. Schweizerische Monatsschrift*, n° 5, mai 1951.

BACHMANN Dieter, « Gasser, Manuel », in : *Dictionnaire historique suisse (DHS)*, édité par l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH) sous le patronage de la Société suisse d'histoire, version du 3.03.2005, disponible à l'adresse URL : http://www.hls-dhs-dss.ch/index.php, consulté en ligne le 28.02.2018.

BAIGGER Katja, « Was Dürrenmatt für Kinder malte. Ein Bilderbuch als Familien-Dokument », in : *Neue Zürcher Zeitung*, 23.04.2013, disponible à l'adresse URL : www.nzz.ch/panorama/was-duerrenmatt-fuer-kinder-malte-1.18069268?reduced=true, consulté en ligne le 6.10.2015.

BÄTSCHMANN Oskar (éd.), *La peinture de l'époque moderne*, trad. de l'allemand par Françoise Senger, Disentis : éditions Desertina (coll. « Ars Helvetica VI, Arts et culture visuels en Suisse »), 1989.

BÄTSCHMANN Oskar, « Hodler in seinen Bildern : Selbstbildnisse und Künstlerrollen », in : *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n° 51, cahier 4, 1994, pp. 309-324.

BÄTSCHMANN Oskar, « Selbstbildnisse im 20. Jahrhundert », in : SCHLINK Wilhelm (éd.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst*, Fribourg-en-Brisgau : Rombach, 1997, pp. 263-307.

BÄTSCHMANN Oskar, « Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik », in : BELTING Hans *et al.* (éd.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 6e édition, Berlin : D. Reimer, 2003, pp. 199-228.

BAYER Uta, « Wie sich Forscher über van Goghs Schuhe streiten », in : *Die Welt*, 24.10.2009, disponible à l'adresse URL : https://www.welt.de/kultur/article4909929/Wie-sich-Forscher-ueber-van-Goghs-Schuhe-streiten.html, consulté en ligne le 26.07.2022.

BERNET Stephan *et al., Hans Liechti, 10. Februar 1924 – 1. Oktober 2009. Ein Portrait. ‘I bi Dritt gsy vomene Buredotze’. Metzger, Wirt & Galerist*, DVD, 91 min., Eriswil : Videoimage Filmteam [producteur], [s.d].

BERTRAND Valère, « Rire au nez du Minotaure, ou le dessin chez Dürrenmatt », « Œuvres de jeunesse, premiers pas décisifs », « Caricatures de critiques, de papes et de plumitifs », « Albums pour ses enfants », « Scènes et portraits, peintures privées », « Le théâtre du dessin », « Écrire est un métier, les grands mythes », « Le dessin comme labyrinthe », in : *Dürrenmatt dessine. Œuvres de la collection du Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, Paris/Mont-sur-Lausanne : Buchet-Chastel/J. Genoux (coll. « Les cahiers dessinés »), 2006, pp. 32-33, 35-38, 65-66, 88, 104, 127, 141, 161.

BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Ionesco-Dürrenmatt. Explorations lithographiques. Lithografische Werke*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 13), 2016.

BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L’œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog,* Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 1-3, 2021-2022.

BIGLER Regula, *Surreale Begegnungen von Bild und Text. Lektüren im intermedialen Dialog*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2014.

BILLETER Fritz (éd.), *Hans Falk*, Zurich : ABC Verlag, 1975.

BILLETER Fritz, « Falk, Hans », in : *Dictionnaire sur l’art en Suisse (SIKART),* édité par l’Institut suisse pour l’étude de l’art (SIK ISEA), version 1998, disponible à l’adresse URL : https://www.sikart.ch/Kuenstlerinnen.aspx?id=4000206, consulté en ligne le 8.06.2022.

BIRBAUMER Nadja, *Friedrich Dürrenmatt. Entre image et texte. Analyse de sept dessins à la plume en relation avec la pièce de théâtre « König Johann : Nach Shakespeare »*, Mémoire de licence sous la codirection de Pascal Griener et Pierre-Alain Mariaux, Université Neuchâtel, 2004 (document non publié).

BLANC Jan, JAILLET Florence, *Dans l’atelier des artistes : les coulisses de la création, de Léonard de Vinci à Jeff Koons*, Boulogne-Billancourt : Beaux-arts, 2011.

BLOCH Peter André, *Friedrich Dürrenmatt – Visionen und Experimente. Werkstattgespräche – Bilder – Analysen – Interpretationen*, Göttingen : Wallstein Verlag (coll. « Dürrenmatt Studien », n° 2), 2017.

BOEHM Gottfried, « Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert », in : *Ansichten vom Ich. 100 ausgewählte Blätter der Sammlung 'Künstler sehen sich selbst – Graphische Selbstbildnisse des 20. Jahrhunderts' im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, catalogue d'exposition, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 4 mars-11 mai 1997, Braunschweig : Herzog Anton Ulrich-Museum, 1997, pp. 25-34.

BOEHM Gottfried, « Selbstporträt und Selbstdarstellung. Momente der schweizerischen Moderne », in : JUERG Albrecht *et al.* (éd.), *Das Kunstschaffen in der Schweiz, 1848-2006*, Berne : Benteli, 2006, pp. 345-359.

BOLL Dirk, « 'Mein Enthusiasmus war die Brücke zu den Künstlern.' Gustav Zumsteg als Sammler », in : BOLL Dirk (éd.), *Ein gastliches Kunstwerk. Die Zürcher Kronenhalle und ihre Sammlung*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011, pp. 9-24.

BONHÔTE Daniel, « Dramaturge, prosateur et auteur de romans policier. Le Bernois Friedrich Dürrenmatt vient s'établir à Neuchâtel », in : *L'Express*, 19.12.1952, p. 8, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 30.07.2022.

BONNEFOIT Régine, « 'Weltuntergang ahoi !' Friedrich Dürrenmatts 'apokalyptische Kunst' », in : *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*, Göttingen : Wallstein Verlag (coll. « Dürrenmatt Studien », n° 1), 2014, pp. 161-187.

BONNEFOIT Régine, « Kokoschka – Dürrenmatt. Der Mythos als Gleichnis », in : BETSCHART Madeleine, BONNEFOIT Régine (éd.), *Kokoschka-Dürrenmatt. Le mythe comme parabole. Der Mythos als Gleichnis*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson *et al.*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 20), 2018, pp. 15-26.

BONNEFOIT Régine, « '[…] j'ai un plaisir fou à commettre des insanités avec mon crayon' – Friedrich Dürrenmatt caricaturiste », in : BETSCHART Madeleine *et al.*, *Friedrich Dürrenmatt. Caricatures. Karikaturen*, trad. de l'allemand par Laurent

Auberson, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 24), 2020, pp. 51-70.

BONNEFOIT Régine (1), « ‘Die Karikatur ist eine Waffe des menschlichen Geistes’. Friedrich Dürrenmatt als Karikaturist », in : HÜSSY Annelies, EGLI Barbara (éd.), *Kosmos Dürrenmatt. Eine Annäherung an den Denker, Dichter und Maler*, Berne : Berner Zeitschrift für Geschichte, cahier 3, 2021, pp. 128-143.

BONNEFOIT Régine (2), « Atlas et Sisyphe. Figures mythiques de l’être humain », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L’œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog,* trad. de l’allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 1, 2021, pp. 201-210.

BONNEFOIT Régine (3), « L’art apocalyptique. ‘La tentative de décrire non une catastrophe, mais la catastrophe’ », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L’œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, trad. de l’allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 2, 2021, pp. 237-248.

BONNEFOIT Régine, « La Suisse en caricatures. Déconstruction et satire des mythes suisses », in : BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L’œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, trad. de l’allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 3, 2022, pp. 195-208.

BONNEFOIT Régine, MINDER Myriam, « Bildnerisches Werk », in : WEBER Ulrich *et al.* (éd.), *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk - Wirkung*, Berlin : J. B. Metzler, 2020, pp. 223-239.

BONNET Anne-Marie, « Christus-Bild/Künstler-Bild. Überlegungen zur Rolle der Darstellung Christi in der Kunst der Moderne und Gegenwart », in : BONNET Anne-

Marie *et al.* (éd.), *Christus. Zur Wiederentdeckung des Sakralen in der Moderne*, Düsseldorf : University Press, 2012, pp. 375-400.

BOSCHE Anne *et al.*, « Der verschollene Dürrenmatt. 'Die Schweizerschlacht' im Pestalozzi-Kalender », in : HÜSSY Annelies, EGLI Barbara (éd.), *Kosmos Dürrenmatt. Eine Annäherung an den Denker, Dichter und Maler*, Berne : Berner Zeitschrift für Geschichte, cahier 3, 2021, pp. 144-147.

BÖSCHENSTEIN Bernhard, *Mes rencontres avec Friedrich Dürrenmatt. Meine Begegnungen mit Friedrich Dürrenmatt*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 12), 2016.

BOSSHARD Dominique, « Les prisons de Piranèse, un miroir tendu au Minotaure », in : *L'Express*, 18.12.2008, p. 17, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 16.07.2022.

BÖTTCHER Kurt, MITTENZWEI Johannes, *Dichter als Maler*, Stuttgart/Berlin : Verlag W. Kohlhammer, 1980.

BRAMBACH Rainer *et al.*, *Das kleine deutsche Tintenfass. 25 Proben von 25 Autoren aus 25 Jahren*. Zurich : Diogenes Verlag (coll. mini detebe), vol. 24, 1977

BRINER Sandro, WAGNER Éric, *Hôtel*, émission de la télévision Suisse romande, 1.02.1990, disponible à l'adresse URL : http://www.rts.ch/archives/tv/culture/hotel/3467847-face-aux-critiques.html, consulté en ligne le 27.07.2012.

BROCK-SULZER Elisabeth, *Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes. Mit Photos und Dokumenten*, Zurich : Arche Verlag, 1960.

BROCK-SULZER Elisabeth, « Der Zeichner Dürrenmatt », in : BROCK-SULZER Elisabeth, *Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes. Mit Fotos, Zeichnungen, Faksimiles*, 2e éd., Zurich : Arche Verlag, 1964, pp. 255-266.

BÜHLER Pierre, « Gnadenlosigkeit ? Christologische Figuren in den späten Werken Dürrenmatts », in : *Die Verwandlung der « Stoffe » als Stoff der Verwandlung. Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*, Actes du symposium international, Université de

Berne, 4-6 juin 1998, textes réunis par Peter Rusterholz et Irmgard Wirtz, Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2000, pp. 161-178.

BÜHLER Pierre, « L'apocalypse dans l'œuvre de Dürrenmatt », in : BÜHLER Pierre, WEBER Ulrich (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 6), 2003, pp. 40-68.

BÜHLER Pierre, « Le paradoxe chrétien et ses potentialités créatives. Dürrenmatt et la théologie », in : *Dürrenmatt im Zentrum*, 7. Internationales Neuenburger Kolloquium, Neuchâtel, 2000, textes réunis par Jürgen Söring et Annette Mingels, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 2004, pp. 237-257.

BÜHLER Pierre, « Don Quijote als Gleichnis des mutigen Menschen. Ein hermeneutischer Zugang zu Dürrenmatts Cervantes-Rezeption », in : LIARD Véronique, GEORGE Marion (éd.), *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur*, Munich : Martin Meidenbauer, 2011, pp. 131-144.

BÜHLER Pierre, « Postface du traducteur », in : DÜRRENMATT Friedrich, *Les fous de Dieu*, Paris : L'Arche, 2018, pp. 153-155.

BÜHLER Pierre, « L'humour, perspective fondamentale pour les caricatures de Dürrenmatt », in : BETSCHART Madeleine *et al.*, *Friedrich Dürrenmatt. Caricatures. Karikaturen*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 24), 2020, pp. 83-94.

BÜHLER Pierre, MINDER Myriam, « Friedrich Dürrenmatt : explorer les potentialités dramaturgiques des motifs religieux », in : PERRET SGUALDO Janine (éd.), *The hidden world. Jim Shaw didactic art collection, with Jean-Frédéric Schnyder & Friedrich Dürrenmatt*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2014, pp. 14-27.

BÜRKLER Philipp, « Nie richtig schreiben gelernt », in : *Tagblatt*, 4.09.2017, article disponible à l'adresse URL : https://www.tagblatt.ch/kultur/ausstellung-nie-richtig-schreiben-gelernt-ld.917266, consulté en ligne le 12.07.2022.

CADSKY Nico *et al.* (éd.), *Kronenhalle Zürich*, Zurich : Orell Füssli, 2005.

CALABRESE Omar, *L'art de l'autoportrait. Histoire et théorie d'un genre pictural*, trad. de l'italien par Odile Ménégaux et Reto Morgenthaler, Paris : Éditions Citadelles & Mazenod, 2006.

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), édité par le Centre national de la recherche scientifique (CNRS), disponible à l'adresse URL : https://www.cnrtl.fr/definition, consulté en ligne le 17.07.2017.

Ch. G., « Accrochage brillant au Faubourg. Valeurs sûres et épices », in : *L'Express*, 14.06.1985, p. 2, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

Collection H. et K. Liechti, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 27 juin-12 octobre 1975, Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 1975.

C. Ry, « Eric Fischer : amuser Gulliver », in : *L'Impartial*, 19.03.1988, p. 24, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

DUDEN, édité par Bibliographisches Institut, disponible à l'adresse URL : https://www.duden.de, consulté en ligne le 8.01.2022.

DUROZOI Gérard, « Le XX^{e} siècle », in : MEROT Alain (dir.), *Histoire de l'art. 1000-2000*, Vanves : éditions Hazan, 1999, pp. 438-515.

DÜRRENMATT Ruth, *Friedrich Dürrenmatt. Bildergeschichte*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier » n° 17), 2013.

ECO Umberto (dir.), *Histoire de la laideur*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, trad. du latin et du grec par François Rosso, Paris : Flammarion, 2007.

Ein Maler vor Liebe und Tod. Ferdinand Hodler und Valentine Godé-Darel. Ein Werkzyklus 1908-1915, catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus, 9 avril-23 mai 1976, Saint-Gall, Kunstverein und Historisches Museum, 5 juin-11 juillet 1976, Munich, Museum Villa Stuck, 23 juillet-10 octobre 1976, Berne, Kunstmuseum, 23 octobre 1976-2 janvier 1977, sous la direction de Jura Brüschweiler, Zurich : Kunsthaus, 1976.

Elsi Giauque : 60 ans de recherches dans l'art textile, catalogue d'exposition, Lausanne, Musée des arts décoratifs, 16 juin-26 août 1979, Lausanne : Musée des arts décoratifs, [1979].

ELVIN René, « Hans Falk by Fritz Billeter, Friedrich Dürrenmatt », in : *The Burlington Magazine*, n° 887, vol. 119, février 1977, p. 128.

ENDERLI-FÄSSLER Christina, « Hans Bächer, der Typograph und Buchgestalter », in : *Lebenswerk des Typografen und Malers Hans Bächer. 1917-2007. Konstruktive Gemälde, Landschaftsbilder, Buchgestaltungen*, catalogue d'exposition, Thalwil, Gemeindehaus/Ortsmuseum, 19 septembre 2009-2 janvier 2010, Thalwil : Fachstelle Kultur, 2009, pp. 7-15.

'Entartete Kunst'. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, catalogue d'exposition, Los Angeles, County Museum of Art, 17 février-12 mai 1991, Chicago, The Art Institute, 22 juin-8 septembre 1991, Washington D.C. International Gallery, Smithsonian Institution, 8 octobre 1991-12 janvier 1992, Berlin, Altes Museum, 4 mars-31 mai 1992, sous la direction de Stephanie Barron, trad. de l'américain par Ralph Köhnen, Munich : Hirmer, 1992.

ERISMANN Peter Edwin, WEBER Ulrich (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Die Mansarde. Die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse*, Zurich : Diogenes Verlag, 1995.

Exposition *Les Carceri de Giovanni Battista Piranèse*, Centre Dürrenmatt Neuchâtel (CDN), disponible à l'adresse URL : https://www.cdn.ch/cdn/fr/home/visiter/expo/toutes-les-expositions/expositions-2009/les-carceri-de-giovanni-battista-piranese.html, consulté en ligne le 12.07.2022.

FALK Hans, NIZON Paul, *Hans Falk. Die Skizzenbücher, Zeichnungen, Objekte aus dem Woodstock-Hotel, 1973-1979*, Zurich : ABC Verlag, 1979.

FERRER Daniel, « Bibliothèques réelles et bibliothèques virtuelles », in : RUCH Ursula (éd.), *Autorenbibliotheken. Bibliothèques d'auteurs. Biblioteche d'autore. Bibliotecas d'autur*, Berne/Genève : Archives littéraires suisses/Slatkine (coll. « Quarto : revue des Archives littéraires suisses », n° 30/31), 2010, pp. 15-18.

FEUSI Alois, « Liechtis Gästebuch. Alois Feusi im Gespräch aus einer Reportage aus der 'Schweizer Familie' 1991 », in : *Friedrich Dürrenmatt. Bilder, Zeichnungen, Skizzen aus der Sammlung Hans und Käthy Liechti. Ein Beitrag zu den Solothurner Literaturtagen 1991*, catalogue d'exposition, Soleure, Kantonales Kulturzentrum Palais Besenval, 21 avril-12 mai 1991, sous la direction de Peter André Bloch, Soleure/Trimbach : Kantonales Kulturzentrum/Reinhard Offset Service, 1991, [s.p.].

FISCHER Michael, *Atomfieber. Eine Geschichte der Atomenergie in der Schweiz*, Baden : Hier und Jetzt, 2019.

FISCHER Stefan, *Hieronimus Bosch. L'œuvre complet*, trad. de l'allemand par Michèle Schreyer, Cologne : Taschen, 2013.

FRIDE R.-CARRASSAT Patricia, MARCADE Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Paris : Larousse-Bordas/HER, 2e éd., 2003.

FRIEDMAN Donald, « Friedrich Dürrenmatt », in : *Peintures & dessins d'écrivains. De Victor Hugo à Boris Vian*, trad. de l'anglais par Christian-Martin Diebold *et al.*, [Issy-les-Moulineaux] : Beaux-Arts éditions, 2013, pp. 70-71.

Friedrich Dürrenmatt. Œuvre graphique. Das Zeichnerische Werk, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire Neuchâtel, 7 septembre 1985-19 janvier 1986, Neuchâtel : Édition Musée des Beaux-Arts, 1985.

GALLANT Janine, « L'insertion des œuvres d'art plastique dans le roman : une difficulté stendhalienne », in : PARISOT Fabrice (éd.), *Littérature et représentations artistiques*, Paris : L'Harmattan, 2005 (coll. « Narratologie » n° 6), pp. 109-120.

Gemäldegalerie de Berlin, inventaire en ligne disponible à l'adresse URL : https://smb.museum-digital.de/object/61451?navlang=de&navlang, consulté en ligne le 11.10.2021.

GASSER Manuel, « Zu den Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt », in : STRICH Christian (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen*, Zurich : Diogenes Verlag, 1978, [s.p.].

GASSER Manuel, « The dramaturgical draughtsman and painter – Der dramaturgische Zeichner und Maler – Le peintre et dessinateur dramaturgique », in : *Graphis, International journal of graphic art and applied art – Internationale Zeitschrift für Graphik und angewandte Kunst – Revue internationale d'art graphique et d'art appliqué*, n° 198, vol. 34, 1978/1979, pp. 306-313, pp. 373-374.

GASSER Manuel, « Eine Doppelbegabung », in : KEEL Daniel (éd.), *Über Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1998, pp. 365-381.

GASSER Peter, « Le Minotaure ou De la condition humaine », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt.*

L'œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog, trad. de l'allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 1, 2021, pp. 243-256.

GASTER Bertha, « Peintures et dessins des grands écrivains », in : *Le Courrier. Une fenêtre ouverte sur le monde. Mensuel publié par l'UNESCO,* n° 8, août 1957, pp. 4, 6, 8-10.

GIEDION-WELCKER C[arola]. (éd.), *Anthologie der Abseitigen – Poètes à l'écart*, Berne-Bümpliz : Benteli AG., 1946.

GISIGER Sabine, *Dürrenmatt. Eine Liebesgeschichte*, DVD, 76 min., Berlin : DCM Film Distribution, 2015.

GLOOR Lukas, « Intermedialität », in : WEBER Ulrich *et al.* (éd.), *Dürrenmatt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin : J. B. Metzler, 2020, pp. 339-341.

GLOOR Lukas *et al.*, *Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel. 1839-1988*. *150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpflege und modernen Ausstellungen*, Bâle : Kunsthalle Basel, 1989.

GOMBRICH Ernst H., « L'arsenal des humoristes », in : GOMBRICH Ernst H., *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, trad. de l'anglais par Guy Durand, 2e éd., Paris : Phaidon, 2003, pp. 127-142.

GREVISSE Maurice, GOOSSE André, *Le bon usage. Grammaire française*, 13e éd., Paris/Louvain-la-Neuve : Duculot, 1993.

GRÖGER Herbert, « Hans Falk, Friedrich Dürrenmatt : Der Besuch der alten Dame », in : *Graphis : Graphis, International journal of graphic art and applied art – Internationale Zeitschrift für Graphik und angewandte Kunst – Revue internationale d'art graphique et d'arts appliqués*, vol. 21, 1965, pp. 80-83.

GROPPO Pierre, « La mode à ma table », in : *Vanity fair*, n° 66, mars 2019, pp. 114-121.

GUENTHER Peter, « Drei Tage in München: Juli 1937 », in : *'Entartete Kunst'. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, catalogue d'exposition, Los Angeles, County Museum of Art, 17 février-12 mai 1991, Chicago, The Art Institute, 22 juin-8

septembre 1991, Washington D.C. International Gallery, Smithsonian Institution, 8 octobre 1991-12 janvier 1992, Berlin, Altes Museum, 4 mars-31 mai 1992, sous la direction de Stephanie Barron, trad. de l'américain par Ralph Köhnen, Munich : Hirmer, 1992, pp. 33-44.

GUEX Sébastien, « Le marché suisse de l'art au XX^e siècle (1886-2008). Survol chiffré et comparaison internationale », in : JACCARD Paul-André, GUEX Sébastien (éd.), *Le marché de l'art en Suisse. Du XIX^e siècle à nos jours*, Zurich/Lausanne : Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), 2011, pp. 233-272.

HAGELSTEIN Maud, « Panofsky, Erwin. 1892-1968 », in : *Les théoriciens de l'art*, éd. par Carole Talon-Hugon, Paris : Presses Universitaires de France, 2017, pp. 489-493.

HALTER Ernst, MÜLLER Martin (éd.), *Der Weltuntergang. Mit einem Lesebuch*, Zurich : Offizin, 1999.

HESS Hildi, « Autobiographisches », in : KEEL Daniel (éd.), *Hildi Hess. Mit Texten von Dorothea Christ und Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1981, pp. 95-99.

HEUSSER Hans Jörg, « L'art en Suisse 1945-1980 », in : LÜTHY Hans Armin, HEUSSER Hans Jörg, *L'art en Suisse 1890-1980*, trad. de l'allemand par Jaccard Paul-André, Lausanne : Payot, 1983, pp. 61-176.

Hommage à Hans Liechti, catalogue d'exposition, Soleure, Galerie Medici, 28 juin-13 août 1983, Soleure : Galerie Medici, [1983].

HOWALD Stefan, *Walter Jonas, 1910-1979 : Künstler, Denker, Urbanist, eine Biographie*, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2011.

Ich bin hier ! von Rembrandt zum Selfie, catalogue d'exposition, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 31 octobre 2015-31 janvier 2016, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 26 mars-26 juin 2016, Edinburg, Scottish National Portrait Gallery Edinburgh, 16 juillet-16 octobre 2016, sous la direction de Pia Müller-Tamm et Dorit Schäfer, Cologne : Snoeck Verlagsgesellschaft, 2015.

Initiative populaire fédérale « en faveur de la culture », page de la Chancellerie fédérale, disponible à l'adresse URL : https://www.bk.admin.ch/ch/f/pore/vi/vis142.html, consulté en ligne le 31.03.2020.

Inventaire des Staatliche Museen zu Berlin, disponible à l'adresse URL : www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868879, consulté en ligne le 26.01.2022.

Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) (éd.), *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, disponible à l'adresse URL : https://recherche.sik-isea.ch/fr/everything/in/sikart:exp/thematic_entry/list?ui.page=cms:section_selection-criteria, consulté en ligne le 2.04.2023.

ISELE Klaus von, « Friedrich Dürrenmatt, die Kunst und das Liechtensteinische », in : *Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Ausgewählte graphische Arbeiten 1978-1990*, catalogue d'exposition, Schaan, Galerie Theater am Kirchplatz, 15 septembre-22 octobre 1993, sous la direction de Mechthild Weiss-Raichle, Schaan : Galerie Theater am Kirchplatz, 1993, pp. 7-10.

Jef Verheyen. Le peintre flamant, catalogue d'exposition, Neuss, Langen Foundation, 11 septembre 2010-16 janvier 2011, sous la direction de Dirk Pörschmann, Bruxelles : ASA Publishers, 2010.

JONAS Walter, « Zeugnisse », in : KEEL Daniel (éd.), *Über Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1998, pp. 385-386.

KAENEL Philippe, « Friedrich Dürrenmatt, la caricature et la Guerre froide : un engagement ludique », in : BETSCHART Madeleine, BONNEFOIT Régine (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Caricatures*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 24), 2020, pp. 105-118.

KAMBER André, « Ansprache aus Anlass der 'hommage à Hans Liechti' », in : *Hommage à Hans Liechti*, catalogue d'exposition, Soleure, Galerie Medici, 28 juin-13 août 1983, Soleure : Galerie Medici, [1983], [s.p.].

KAMBLER [KAMBER] André, « L'exposition H. et K. Liechti », in : *Collection H. et K. Liechti*, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 27 juin-12 octobre 1975, Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 1975, [s.p.].

KAMPA Daniel (éd.), *Diogenes. Eine illustrierte Verlagschronik*, 1952-2002, Zurich : Diogenes Verlag, 2003.

KAMPA Daniel, « Nachwort », in : KEEL Daniel (éd.), *Weil noch das Lämpchen glüht. 99 boshafte Zeichnungen von Ronald Searle gerechtfertigt durch Friedrich Dürrenmatt*, Fac-similé de la première édition de 1952, Zurich : Diogenes Verlag, 2012, s.p.

KÄSER Rudolf, « Friedrich Dürrenmatt. L'imaginaire des sciences », in : BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. L'imaginaire des sciences. Phantasie der Wissenschaften*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier » n° 15), pp. 45-70.

KEEL Daniel (éd.), *Hildi Hess. Mit Texten von Dorothea Christ und Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes Verlag, 1981.

KEEL Daniel, « Pablo Picasso. Peintre au travail, 1965 », in : BOLL Dirk (éd.), *Ein gastliches Kunstwerk. Die Zürcher Kronenhalle und ihre Sammlung*, Ostfildern : Hatje Cantz, 2011, pp. 67-70.

KEEL Daniel (éd.), *Weil noch das Lämpchen glüht. 99 boshafte Zeichnungen von Ronald Searle gerechtfertigt durch Friedrich Dürrenmatt*, Fac-similé de la première édition de 1952, Zurich : Diogenes Verlag, 2012.

KEMPF Aglaja, « Oskar Kokoschka », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), version 2017, disponible à l'adresse URL : http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4025660, consulté en ligne le 6.08.2020.

KERR Charlotte (éd.), *Das Nashorn schreibt der Tigerin. Bild-Geschichten von Friedrich Dürrenmatt*, Saint-Gall : Erker Verlag, 2001.

KERR Charlotte, *Portrait eines Planeten*, DVD, 194 min., nouvelle édition 2006, Zurich : Diogenes Verlag, 2007.

KERR DÜRRENMATT Charlotte, *Die Frau im roten Mantel*, Munich : Piper, 1992.

KERR DÜRRENMATT Charlotte, *Zwischen Passion und Profession. Friedrich Dürrenmatt*, Vidéocassette VHS, 57 min., Stuttgart : Süddt. Rundfunk, 1993.

KERR DÜRRENMATT Charlotte (1), « Bilder haben Geschichten », in : WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin – Dürrenmatt horizontal*, Zurich/Berne : Verlag Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005, pp. 135-141.

KERR DÜRRENMATT Charlotte (2), « La vérité n'existe que si nous la laissons en paix », in : MELA Charles et al. (éd.), *Les mythes de Dürrenmatt. Dessins et manuscrits. Collection Charlotte Kerr Dürrenmatt*, [Milan] : Skira, 2005, pp. 27-34.

KERR Charlotte, DÜRRENMATT Friedrich, « Die Geschichte von Midas-Green. Ein Entwurf von Charlotte Kerr, Textfragmente und Zeichnungen von Friedrich Dürrenmatt », in : *Tintenfass. Das Magazin für den überforderten Intellektuellen*, n° 34, 2010, pp. 318-385.

KESSLER Ludy, *Friedrich Dürrenmatt*, DVD, [env. 58 min.], [lieu non identifié] : RSI Radiosvizzera/Variofilm SA, 1981.

KIRCHMAYR Birgit, « Zur 'Legende vom Künstler'. Einige Anmerkungen zu Oskar Kokoschkas 'auto-biographischem Leben' », in : BONNEFOIT Régine, REINHOLD Bernadette (éd.), *Oskar Kokoschka. Neue Einblicke und Perspektiven*, Berlin : De Gruyter, 2021, pp. 146-156.

KITTNER Alma-Elisa, *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*, Bielefeld : transcript Verlag, 2015.

KITTNER Alma-Elisa, « Zeitlichkeit in der visuellen Autobiographie », in : KUHN Barbara (éd.), *Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*, Paderborn : Wilhelm Fink, 2016, pp. 297-312.

KRAMER Heide, *Der Zeichner und Maler Friedrich Dürrenmatt. Das zeichnerische und malerische Labyrinth bei Friedrich Dürrenmatt*, Magisterarbeit sous la direction de Peter Fidler, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, 1994 (document non publié).

KRIS Otto, KURZ Ernst, *La légende de l'artiste. Un essai historique*, trad. de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, nouvelle édition, Paris : Ed. Allia, 2010.

KÜBLER Arnold, « Vorwort », in : AUTEUR COLLECTIF, « Die Bildteppiche aus der Kathedrale von Angers », *Du. Schweizerische Monatsschrift*, n° 5, mai 1951, p. 4.

KUHRT Nicola, *Der Literat als Maler. Dürrenmatt und die bildende Kunst*, Magisterarbeit sous la direction de Werner Bellmann, Bergische Universität Gesamthochschule Wuppertal, 2000 (document non publié).

KünstlerBilder. Inszenierung und Tradition im 19. Jahrhundert, catalogue d'exposition, Munich, Neue Pinakothek, 26 février-8 juin 2015, sous la direction d'Andreas Plackinger, Munich : Ed. Prestel, 2015.

Kunstmuseum Soleure, page sur l'histoire de l'institution, disponible à l'adresse URL : https://www.kunstmuseum-so.ch/kunstmuseum/uber-uns, consulté en ligne le 2.04.2020.

KÜNZI Katrin, « Endspiele – Dürrenmatts späte 'Schwarze Bilder' », in : KÜNZI Katrin (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen. Tableaux et dessins*, Studen : Fondation Saner, 1996, pp. 25-37.

KUPPER Patrick, *Abschied von Wachstum und Fortschritt. Die Umweltbewegung und die zivile Nutzung der Atomenergie in der Schweiz (1960-1975)*, mémoire de licence sous la direction de Hansjörg Siegenthaler, École polytechnique fédérale de Zurich, 1997 (document non publié), disponible à l'adresse URL : https://www.tg.ethz.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/PDF_Files/Preprint2_Kupper_Wachstum.pdf, consulté en ligne le 6.04.2022.

LACHAT Pierre, « Traces », in : GOBAT Laurent, SCHLUP Michel (éd.), *Visites à Friedrich Dürrenmatt. Études et témoignages*, Neuchâtel/La Chaux-de-Fonds : Nouvelle revue neuchâteloise/Favre (coll. « Nouvelle revue neuchâteloise », n° 65), 2000, pp. 13-32.

LADNER Gerhart, « Die Anfänge des Kryptoporträts », in : DEUCHLER Florens. *et al.* (éd.), *Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien*, Berne : Verlag Stämpfli, 1983, pp. 78-97.

L'Apocalypse. Tapisserien aus der Kathedrale von Angers, catalogue d'exposition, Bâle, Kunsthalle, 8 janvier-4 mars 1951, sous la direction de René Planchenault, Bâle : Kunsthalle, 1951.

Lermite. Exposition rétrospective à l'occasion du 50e anniversaire de l'artiste, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée des beaux-arts, 27.06.-13.09.1970, Neuchâtel : Musée des beaux-arts, 1970.

Les chefs-d'œuvre du musée du Prado, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, juin-août 1939, Genève : Ville de Genève, 1939.

LEVAILLANT Françoise, « Les bibliothèques d'artistes et la culture de l'imprimé », in : LEVAILLANT Françoise *et al.* (éd.), *Les bibliothèques d'artistes. XX^e – XXI^e siècles*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, pp. 11-22.

LIECHTI Hans (éd.), *Elsi Giauque, Texte von Erika Billeter, Friedrich Dürrenmatt, Hans Fischli, Elsi Giauque [et al.]*, Neuchâtel : Edition Galerie Bernard, [1980].

LIECHTI Hans, « Von einem Zäziwiler an einen Konolfinger. Erinnerungen an meinen Freund Fritz », in : KÜNZI Katrin (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen. Tableaux et dessins*, Studen : Fondation Saner, 1996, pp. 9-24.

LIECHTI Hans, « Meine Begegnungen mit Friedrich Dürrenmatt », in : ARNOLD Heinz Ludwig (éd.), *Friedrich Dürrenmatt*, Munich : Richard Boorberg Verlag (coll. « Text + Kritik »), 2003, pp. 151-160.

LINDEN Patricia, « Literatur als 'Wiederholungstäterin'. Dürrenmatts Werke zwischen Text und Film », in : *Germanica*, n° 53, 2013, pp. 121-135, disponible à l'adresse URL : https://journals.openedition.org/germanica/2279, consulté en ligne le 4.01.2017.

Liste des auteurs de la Bibliothèque nationale de France, disponible à l'adresse URL : https://data.bnf.fr/fr/12428011/helmut_minkowski/, consulté en ligne le 7.05.2022.

Liste des prix décernés par le canton de Soleure, « Kunst-, Kultur-, Anerkennungspreise und Förderpreise des Kantons Solothurn seit 1958 », la mise en ligne indique 1979 : https://so.ch/fileadmin/internet/dbk/dbk-aks/pdf/Dokumente/181211_2018_WEB_liste_azp_wjb_ab1958.pdf, consulté en ligne le 21.012020.

LOEB François, *Souvenirs de Friedrich Dürrenmatt. Erinnerungen an Friedrich Dürrenmatt*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier » n° 22), 2018, pp. 15-37.

LOETSCHER Hugo, « Friedrich Dürrenmatt – labyrinthische Erinnerungen », in : LOETSCHER Hugo, *Lesen statt klettern. Aufsätze zur literarischen Schweiz*, Zurich : Diogenes Verlag, 2003, pp. 316-409.

LOETSCHER Hugo, « Varlin et Dürrenmatt – la rencontre de deux intransigeances », in : WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin – Dürrenmatt horizontal*, trad. de l'allemand par

Jean-Paul Clerc *et al.*, Zurich/Berne : Verlag Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005, pp. 15-26.

LUONG Duc-Hanh, *Friedrich Dürrenmatt – Portraits et autoportraits*, *guide de l'exposition*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 18 juillet-16 septembre 2012, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2012.

LÜSCHER Mario, « Walter Wegmüller », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), version 2020, disponible à l'adresse URL : https://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4001855, consulté en ligne le 18.01.2022.

MAGNAGUAGNO Guido, « Mit dem Fernrohr und der Lupe », in : WEBER Ulrich, PLANTA Anna von (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, Berne/Zurich : Archives littéraires suisses/Kunsthaus Zürich, 1994, pp. 180-183.

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, [Paris] : Gallimard (coll. « Folio/Essais »), 2012.

MARTIN Jean-Hubert, « Au point zéro de l'art », in : *ZERO. Avant-garde internationale des années 1950-1960*, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 8 avril-9 juillet 2006, Saint-Etienne, Musée d'Art Moderne, 15 septembre 2006-15 janvier 2007, Saint-Etienne Métropole/Düsseldorf : Musée d'art moderne/Museum Kunst Palast, 2006, pp. 12-15.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007.

MELA Charles *et al.* (éd.), *Les mythes de Dürrenmatt. Dessins et manuscrits. Collection Charlotte Kerr Dürrenmatt*, [Milan] : Skira, 2005.

MENSGER Ariane (1), « Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen », in : *Déjà-vu ? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, catalogue d'exposition, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21 avril-5 août 2012, sous la direction d'Ariane Mensger, Karlsruhe : Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 2012 pp. 30-45.

MENSGER Ariane *et al.* (2), « Kontexte, Motive und Funktionen des Kopierens in Stichworten », in : *Déjà-vu ? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*,

catalogue d'exposition, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21 avril-5 août 2012, sous la direction d'Ariane Mensger, Karlsruhe : Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, 2012, pp. 159-160.

MEROT Alain (dir.), *Histoire de l'art. 1000-2000*, Vanves : éditions Hazan, 1999.

MINDER Myriam (1), « Ein Porträt des Malers Dürrenmatt. Selbstporträts und Identitäten », in : *Friedrich Dürrenmatt. Rezeption im Lichte der Interdisziplinarität*, actes du colloque international *Friedrich Dürrenmatt Rezeption im 21. Jahrhundert. Eine internationale Tagung anlässlich des 25. Todesjahres des Dramatikers*, Jassy, 23-25 novembre 2015, textes réunis par Dragos Carasevici et Alexandra Chiriac, Jassy/Constance : Editura Universitatii Alexandru Ioan Cuza/Hartung-Gorre Verlag, 2016, pp. 129-142.

MINDER Myriam (2), « Variations sur la pierre. Une approche des explorations lithographiques de Friedrich Dürrenmatt », in : BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Ionesco-Dürrenmatt. Explorations lithographiques. Lithografische Werke*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 13), 2016, pp. 47-60.

MINDER Myriam, « L'autoreprésentation de Dürrenmatt en personnages mythologiques. Une actualisation des mythes », in : BETSCHART Madeleine, BONNEFOIT Régine (éd.), *Kokoschka-Dürrenmatt. Le mythe comme parabole. Der Mythos als Gleichnis*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier »), n° 20, 2018, pp. 47-55.

MINDER Myriam, « Les alter ego anthropomorphes de Friedrich Dürrenmatt. La caricature dans la série *Le rhinocéros écrit à la tigresse* (1983-1990) », in : BETSCHART Madeleine *et al.* (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Caricatures. Karikaturen*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 24), 2020, pp. 131-142.

Ministère de la Culture, Plateforme Ouverte du Patrimoine, notice « pièces murales : tenture de l'Apocalypse », disponible à l'adresse URL : https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM49000182, consulté en ligne le 23.03.2020.

MINKOWSKI Helmut, *Aus dem Nebel der Vergangenheit steigt der Turm zu Babel. Bilder aus 1000 Jahren*, Berlin : Rembrandt-Verlag, 1959.

MONTEIL Annemarie, « Der Faden von Elsi Giauque und die Architektur », in : *Werk, Bauen + Wohnen*, vol. 68, 1981, p. 8.

MOREL Johanna, « Giauque, Elsi », in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK ISEA), version du 17.11.2020, disponible à l'adresse URL : https://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4002024, consulté en ligne le 7.07.2021.

MOREL VON SCHULTHESS Johanna, *Elsi Giauque 1900-1989. Wegbereiterin der textilen Kunst*, Berne : Benteli Verlag, 1997.

MUEL Francis *et al.*, *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Paris : Inventaire général (coll. « Cahiers de l'Inventaire », n° 4), 1987.

MÜLLER Lothar, « Nadja und der Minotaurus. Über Schriftsteller und Malerei im 20. Jahrhundert », in : BAERLOCHER Nicolas, BIRCHER Martin (éd.), *Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler*, Zurich : Strauhof, 2002, pp. 21-29.

NATANSON Thadée, « Paul Cézanne », in : *La Revue blanche*, vol. 9, juillet-décembre 1895, pp. 496-500.

NEUBURG Hans, « Basler Varlinade und Dürrenmatt. Varlin in der Kunsthalle Basel », in : *Zürcher Woche*, 3.11.1967, p. 11.

Neuer Berliner Kunstverein (nbk), disponible à l'adresse URL : www.nbk.org/institution/, dernière consultation le 1.06.2022.

NIZON Paul, « Préface », in : *Dürrenmatt dessine. Œuvres de la collection du Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, Paris/Mont-sur-Lausanne : Buchet-Chastel/J. Genoux (coll. « Les cahiers dessinés »), 2006, pp. 7-9.

OBERMÜLLER Klara, WYSS Monika (éd.), *70 Jahre Manuel Gasser*, Zurich : Conzett & Huber, 1979.

OERI G., « Staatlicher Kunstkredit, Basel : Wandgemälde für das Kunsthalle-Restaurant », in : *Das Werk : Architektur und Kunst. L'œuvre : architecture et art*, vol. 29, n° 5, 1942, pp. 100-102.

OMLIN Sybille, *L'art en Suisse au XIX^e^ et XX^e^ siècle. La création et son contexte*, trad. de l'allemand par Ursula Gaillard, Zurich : Pro Helvetia (coll. « Fondation suisse pour la culture »), 2004.

PANCHAUD DE BOTTENS ZEPIK Madeleine, « Hildi Hess » 1998, in : *Dictionnaire sur l'art en Suisse (SIKART)*, édité par l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), version 1998, disponible à l'adresse URL : http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4000737, consulté en ligne le 8.03.2022.

Peintres figuratifs français du XX^e^ siècle, catalogue d'exposition, Neuchâtel, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, 27 juin-12 octobre 1975, Neuchâtel : Musée d'art et d'histoire, 1975.

PLANTA Anna von *et al.* (éd.), *Registerband zur Werkausgabe Friedrich Dürrenmatt in siebenunddreissig Bänden*, Zurich : Diogenes Verlag, 1998.

PLANTA Anna von *et al.* (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Sein Leben in Bildern*, Zurich : Diogenes Verlag, 2011.

PLATSCHEK Hans (éd.), *Dichtung moderner Maler*, Wiesbaden : Limes, 1956.

PRÉVOST Bertrand, « De l'index comme personnage esthétique. Admoniteur et l'invitation au tableau chez Alberti et dans quelques images de la Renaissance italienne », in : *L'index*, Actes du 15^e^ colloque du CICADA, 1^er^-3 décembre 2005, textes réunis par Bertrand Rougé et Ronald Shusterman, Pau : Presses Universitaires de Pau, 2009, pp. 99-106.

RAETZ Pierre, « Hommage à Friedrich Dürrenmatt sous forme polémique », in : GOBAT Laurent, SCHLUP Michel (éd.), *Visites à Friedrich Dürrenmatt. Études et témoignages*, Neuchâtel/La Chaux-de-Fonds : Nouvelle revue neuchâteloise/Favre (coll. « Nouvelle revue neuchâteloise », n° 65), 2000, pp. 63-68.

Rapports annuels du Kunsthaus Zürich, disponibles en ligne à l'adresse URL : https://digital.kunsthaus.ch/viewer/toc/20416/1/-/, consulté en ligne le 24.07.2022.

RAUCHENBACHER Marina, « Friedrich Dürrenmatt », in : FLIEDL Konstanze *et al.* (éd.), *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, Berlin/Boston : Walter de Gruyter GmbH & Co, vol. 1, 2011, pp. IX-XIV, pp. 161-166.

Répliques, catalogue d'exposition, La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts, 30 juin-22 octobre 2017, La Chaux-de-Fonds : Musée des beaux-arts, 2017.

Réseau des bibliothèques de Suisse occidentale (rero), disponible à l'adresse URL : https://explore.rero.ch/fr_CH/ge/result/L/VlRMU19SRVJPUjAwMzkzMjgyMg==, consulté en ligne le 11 avril 2020.

ROBELIN Jean, « Lessing, Gotthold Ephraim. 1729-1781 », in : *Les théoriciens de l'art*, éd. par Carole Talon-Hugon, Paris : Presses Universitaires de France, 2017, pp. 424-427.

ROHLFS Christian *et al., Wenn Maler dichten*, Wuppertal : Rasch, 1951.

RÖTHINGER Julia, « Visions théâtrales », in : BETSCHART Madeleine, BÜHLER Pierre (éd.), *Parcours et détours avec Friedrich Dürrenmatt. L'œuvre picturale et littéraire en dialogue. Wege und Umwege mit Friedrich Dürrenmatt. Das bildnerische und literarische Werk im Dialog*, trad. de l'allemand par Laurent Auberson, Göttingen/Zurich/Neuchâtel : Steidl Verlag/Diogenes Verlag/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, vol. 1, 2021, pp. 19-28.

RÜEDI Peter, « Friedrich Dürrenmatt und die Ahnung vom Ganzen. Bild, Sprache, Gedanke : Der Stoff, aus dem die Stoffe sind », in : WEBER Ulrich, PLANTA Anna von (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, Berne/Zurich : Archives littéraires suisses/Kunsthaus Zürich, 1994, pp. 17-39.

RÜEDI Peter, *Dürrenmatt oder die Ahnung vom Ganzen. Biographie*, Zurich : Diogenes Verlag, 2011.

RUSTERHOLZ Peter, « Dürrenmatts Bild *Die Katastrophe*. Ein Modellfall seiner dramaturgischen Erfindung », in : *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*, Göttingen : Wallstein Verlag (coll. « Dürrenmatt Studien », n° 1), 2014, pp. 143-160.

RUSTERHOLZ Peter, « Paradox und Karikatur als Grundformen der Darstellung des Dichter-Malers Dürrenmatt », in : HERWIG Henriette, AUST Robin-M., *Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts,* Baden-Baden : Ergon, 2017, pp. 137-164.

RYSER Sibylle, ZÜRCHER Isabel, *Pays de rêve. Die Kunst der Kronenhalle Zürich*, Munich : Prestel Verlag, 2019.

SCHAUER Lucie, *Stadt und Utopie. Modelle idealer Gemeinschaften*, Berlin : Fröhlich & Kaufmann, 1982.

SCHEIDEGGER Ernst (éd.), *Malende Dichter, dichtende Maler. Eine Anthologie mit 180 Abbildungen von Goethe, Gottfried Keller, Eichendorff bis zu Hermann Hesse, Garcia Lorca und Friedrich Dürrenmatt, mit Gedichten von Modigliani, Miro, Picasso, Kandinsky, Maurice Utrillo und andern*, Zurich : Im Verlag der Arche, 1957.

SCHELL Maximilian, *Der Richter und sein Henker*, DVD, 88 min., Grünwald : Concorde Home entertainment (coll. « Classic selection »), 2011.

SCHLICHENMAIER Beate, « Der Porträtist Walter Jonas », in : SCHLICHENMAIER Beate *et al.* (éd.), *Walter Jonas. Maler, Urbanist und Wegbereiter, guide de l'exposition*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 22 avril-15 juillet 2012, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2012, pp. 28-31.

SCHLICHENMAIER Beate, « 'De quelques tentatives de maîtriser le monde'. Aspects de l'œuvre d'art totale chez Armand Schulthess et Friedrich Dürrenmatt », in : PERRET SGUALDO Janine *et al.* (éd.), *Le labyrinthe poétique d'Armand Schulthess*, Bellinzone/Neuchâtel : Sottoscala/Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2014, pp. 42-52.

SCHMID Heinrich E. (éd.), *Walter Jonas. Maler Denker Urbanist*, Zurich : Atlantis, 1980.

SCHMITZ-EMANS Monika, « Im Labyrinth der Bilder und Texte », in : *Dürrenmatt im Zentrum*, 7. Internationales Neuenburger Kolloquium, Neuchâtel, 2000, textes réunis par Jürgen Söring et Annette Mingels, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 2004, pp. 11-44.

SCHOEN Rudolf M., *Kunst & Literatur*, Berlin : edition Schoen, 1987.

Schweizerisches Idiotikon (Schweizerdeutsches Wörterbuch), disponible à l'adresse URL : https://digital.idiotikon.ch/idtkn/id1.htm#!page/11071/mode/1up, consulté en ligne le 28.07.2022.

SEARLE Ronald, DÜRRENMATT Friedrich, *Weil noch das Lämpchen glüht : 99 Boshafte Zeichnungen (aus 'Hurrah for St. Trinians', 'The female approach', 'Back to*

the slaughterhouse'). Gerechtfertigt durch Friedrich Dürrenmatt, Zurich : Diogenes Verlag, 1952.

SGUALDO Marie-Elsa, *Friedrich Dürrenmatt. Souvenirs de Neuchâtelois, film réalisé à l'occasion des 15 ans du Centre Dürrenmatt Neuchâtel « À la (re) découverte d'un Suisse universel »*, DVD, 32 min., Lausanne : Terrain Vague [producteur], 2015 (document non publié).

s. n. (1), « Menschen von Heute vor den Bildern der Apokalypse. Aussagen von Besuchern der Basler Ausstellung », in : AUTEUR COLLECTIF, « Die Bildteppiche aus der Kathedrale von Angers », *Du. Schweizerische Monatsschrift*, n° 5, mai 1951, pp. 49-51.

s. n. (2), *[présentation de Friedrich Dürrenmatt]*, in : *Die Woche. Neue illustrierte Zeitung*, 27.08-2.09.1951, p. 22.

s. n., « Bourse fédérale des Beaux-arts en 1970 », in : *L'Express*, 21.02.1970, p. 2, disponible à l'adresse URL : http://www.lexpressarchives.ch/olive/apa/swisssnp_fr/#panel=document, consulté en ligne le 24.04.2022.

s. n., « Durch die Kunst Geschichten erzählen » in : *St-Galler Nachrichten*, 29.08.2017, disponible à l'adresse URL : https://www.st-galler-nachrichten.ch/events/detail/article/durch-die-kunst-geschichten-erzaehlen-00121528/, consulté en ligne le 18.01.2022.

SOUPERBIE Juliette, « Réflexions autour de la notion de vraisemblance dans l'art du portrait royal à la Renaissance : l'exemple des représentations du souverain Henri IV », in : *Les Cahiers de Framespa* n° 35, 2020, disponible à l'adresse URL : https://journals.openedition.org/framespa/10026#tocto1n5, consulté en ligne le 18.06.2022.

STINGELIN Martin, « Ein Selbstporträt des Autors als Midas. Das Spannungsverhältnis zwischen Schrift und Bild in Friedrich Dürrenmatts Spätwerk », in : GIURIATO Davide, KAMMER Stephan (éd.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Bâle/Francfort-sur-le-Main : Stroemfeld Verlag, 2006, pp. 269-292.

STREIFF David, *Manuel Gasser : Biografie*, Zurich : Limmat Verlag, 2016.

STRICH Christian (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Bilder und Zeichnungen*, Zurich : Diogenes Verlag, 1978.

STUDER Lotti, « Ein gezeichnetes Nashorn und die passenden Gläser », in : *Bieler Tagblatt*, 12.01.2021, p. 2.

SUTTER Franz (éd.), *Weltuntergangsgeschichten von Jules Verne bis Friedrich Dürrenmatt*, Zurich : Diogenes, 1975.

TANNER Paul, « Vom Gedichtband zur Galerie mit Verlag und eigener Lithopresse », in : TANNER Paul (éd.), *Poliakoff, Tàpies, Chillida u. a. Die erker-Presse St. Gallen : vom Gedichtband zur Galerie mit Verlag und eigener Lithopresse*, Bâle : Schwabe, 2002, pp. 7-8.

THALER KURT, « FALK, Hans », in : *Dictionnaire historique suisse (DHS)*, édité par l'Académie suisse des sciences humaines et sociales (ASSH) sous le patronage de la Société suisse d'histoire, version du 25.10.2021, disponible à l'adresse URL : https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/027860/2021-10-25/, consulté en ligne le 29.07.2022.

THÜRLEMANN Felix, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Berne : Benteli, 1986.

TRAUTWEIN Jenny, « Materiality and transcendence of colour : Jef Verheyen's painting », in : *Jef Verheyen. Le peintre flamant*, catalogue d'exposition, Neuss, Langen Foundation, 11 septembre 2010-16 janvier 2011, sous la direction de Dirk Pörschmann, Bruxelles : ASA Publishers, 2010, pp. 81-88.

VACHTOVA Ludmila, « Dämonen der Mansarde – ein frühes Hauptwerk », in : ERISMANN Peter Edwin, WEBER Ulrich (éd.), *Die Mansarde. Die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse*, Zurich : Diogenes Verlag, 1995, pp. 31-54.

VIOLAND-HOBI Heidi E., « Friedrich Dürrenmatt's Minotaur images », in : *Source : Notes in the history of art*, vol. 11, printemps-été 1992, pp. 70-80.

VON LÜTTICHAU Mario-Andreas, « Die Ausstellung 'Entartete Kunst', München 1937. Eine Rekonstruktion », in : *'Entartete Kunst'. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, catalogue d'exposition, Los Angeles, County Museum of Art, 17 février-12 mai 1991, Chicago, The Art Institute, 22 juin-8 septembre 1991, Washington D.C. International Gallery, Smithsonian Institution, 8 octobre 1991-12 janvier 1992, Berlin,

Altes Museum, 4 mars-31 mai 1992, sous la direction de Stephanie Barron, trad. de l'américain par Ralph Köhnen, Munich : Hirmer, 1992, pp. 45-82.

WALLISER-KLUNGE Marie-Pierre, *Dürrenmatt. La liberté de penser*, Gollion : Infolio éditions, 2021.

WASCHEK Matthias, « Le chef-d'œuvre : un fait culturel », in : BELTING Hans *et al.* (éd.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, [Paris] : Gallimard, 2000, pp. 25-46.

WEBB Ruth, « Les Images de Philostrate : entre le regard et la constitution du mythe », in : *Mythe et fiction*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, disponible à l'adresse URL : http://books.openedition.org/pupo/1840, consulté en ligne le 7.12.2022.

WEBB Ruth, « 'La Galerie de tableaux' de Philostrate : vision, mémoire et espace », in : *Les arts de la mémoire et les images mentales*, Paris : Collège de France, 2018, pp. 31-43, disponible à l'adresse URL : http://books.openedition.org/cdf/5471, consulté en ligne le 7.12.2022.

WEBER Ulrich, « Dürrenmatts Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv », in : WEBER Ulrich, PLANTA Anna von (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, Berne/Zurich : Archives littéraires suisses/Kunsthaus Zürich, 1994, pp. 308-310.

WEBER Ulrich, « Les fins de partie de Dürrenmatt » in : BÜHLER Pierre, WEBER Ulrich (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Échec et mat*, trad. de l'allemand par Jean-Paul Clerc, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel (coll. « Cahier », n° 6), 2003, pp. 11-36.

WEBER Ulrich (éd.) (1), *Varlin – Dürrenmatt horizontal*, Zurich/Berne : Verlag Scheidegger & Spiess/Office fédéral de la culture, 2005.

WEBER Ulrich (2), *Friedrich Dürrenmatt ou le désir de réinventer le monde*, trad. de l'allemand par Etienne Barilier, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes (coll. « Le savoir suisse »), 2005.

WEBER Ulrich, « Friedrich Dürrenmatt und seine Bibliothek », in : RUCH Ursula (éd.), *Autorenbibliotheken. Bibliothèques d'auteurs. Biblioteche d'autore. Bibliotecas d'autur*,

Berne/Genève : Archives littéraires suisses/Slatkine (coll. « Quarto : revue des Archives littéraires suisses », n° 30/31), 2010, pp. 111-117.

WEBER Ulrich, « Jonas und Dürrenmatt », in : SCHLICHENMAIER Beate *et al*. (éd.), *Walter Jonas. Maler, Urbanist und Wegbereiter, guide de l'exposition*, Neuchâtel, Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 22 avril-15 juillet 2012, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2012, pp. 14-26.

WEBER Ulrich, « Dürrenmatts Orte in Fotografien von Simon Schmid. Teil 1 : Bielersee », in : MAUZ Andreas, WEBER Ulrich (éd.), *Verwunschene Orte. Raumfiktionen zwischen Paradies und Hölle*, Göttingen/Zurich : Wallstein Verlag/Chronos Verlag, 2014, pp. 99-112.

WEBER Ulrich, *Friedrich Dürrematt. Eine Biographie*, Zurich : Diogenes Verlag, 2020.

WEBER Ulrich *et al.* (éd.), *Dramaturgien der Phantasie. Dürrenmatt intertextuell und intermedial*, Göttingen : Wallstein Verlag (coll. « Dürrenmatt Studien », n° 1), 2014.

WEBER Ulrich, PLANTA Anna von (éd.), *Friedrich Dürrenmatt. Schriftsteller und Maler*, Berne/Zurich : Archives littéraires suisses/Kunsthaus Zürich, 1994.

WEBER Ulrich, PROBST Rudolf, *Friedrich Dürrenmatt. Das Stoffe-Projekt. Zur Geschichte meiner Schriftstellerei. Manuskripte 1957-1981*, Zurich : Diogenes, vol. 1-5, 2021.

WILCZEK Reinhard, « Gemälde als poetische Chiffren. Ein vernachlässigtes Detail in Dürrenmatts frühen Kriminalromanen », in : *Wirkendes Wort 51*, n° 1, 2001, pp. 70-78.

Wissenschaftliche Sekundärliteratur, Bibliothèque nationale suisse, disponible à l'adresse URL : https://www.nb.admin.ch/dam/snl/fr/dokumente/literaturarchiv/bibliografien/fd_wissenschaftliche_sekundaerliteratur.pdf.download.pdf/fd_wissenschaftliche_sekundaerliteratur.pdf, consulté en ligne le 19.07.2022.

WYSS Monika, « Geleitwort », in : WYSS Monika (éd.), *70 Jahre Manuel Gasser*, Zurich : Conzett & Huber, 1979, [s.p.].

ZAGDOUN Mary-Anne, « Platon. 428/427 – 348/347 av. J.-C. », in : TALON-HUGON Carole (éd.), *Les théoriciens de l'art*, Paris : Presses Universitaires de France, 2017, pp. 517-522.

Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik, catalogue d'exposition, Zurich, Kunsthaus, 13 juin-22 juillet 1936, Zurich : Sekretariat des Kunsthauses, 1936.

ZWEIFEL Stefan, STEINER Juri, « Minotauromachies. Dans le labyrinthe de Dürrenmatt, sur le fil de la passion », in : ZWEIFEL Stefan *et al.* (éd.), *Balades avec le Minotaure*, Neuchâtel : Centre Dürrenmatt Neuchâtel, 2013, pp. 20-34.

LISTE DES ANNEXES

Les annexes sont reliées dans un cahier à part. Elles sont au nombre de neuf dont les titres sont les suivants :

Annexe 1 : abréviations

Annexe 2 : dossier d'illustrations

Annexe 3 : écrits de Dürrenmatt sur les arts visuels. Liste et tableaux

Annexe 4 : liste des techniques et matières de l'œuvre peint

Annexe 5 : liste des expositions de l'œuvre peint du vivant de Dürrenmatt

Annexe 6 : similitudes avec des artistes, mouvements et styles mentionnés dans la presse

Annexe 7 : corpus d'articles de presse sur l'œuvre peint

Annexe 8 : catégorisation « peintre » ou « écrivain » dans la presse

Annexe 9 : liste des entretiens et échanges de l'auteure avec des témoins et correspondants