

# ECRIRE DANS LES AIRS ET DIRE SANS MOTS : TRADUCTION ET RENCONTRE DANS *DAS VERSPRECHEN* DE FRIEDRICH DÜRRENMATT<sup>1</sup>

Arno Renken  
Institut Littéraire Suisse  
[arno.renken@hkb.bfh.ch](mailto:arno.renken@hkb.bfh.ch)

## Résumé :

Le présent article explore le roman policier de Friedrich Dürrenmatt *La promesse. Requiem pour le roman policier* (*Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*) sous l'angle de la traduction fictionnelle. En effet, le narrateur ne raconte pas seulement l'histoire d'une enquête policière échouée — mettant ainsi en crise le genre policier lui-même —, il affirme également la traduire. Ce statut de narrateur-traducteur, ignoré par la littérature secondaire consacrée à l'œuvre, inscrit une étrangeté profonde entre les événements fictionnels qui nous sont relatés et le texte que nous lisons, redoublant ainsi, pour nous lectrices et lecteurs, le désarroi des protagonistes. De plus, l'analyse de ce roman, qui met en scène simultanément la disparition des sources dans l'enquête et la disparition de l'original dans la traduction fictive, offre des pistes inédites pour une esthétique de la traduction.

**Mots-clés** : Dürrenmatt, traduction fictive, narrateur comme traducteur, roman policier.

## Abstract :

This article studies Friedrich Dürrenmatt's detective novel *The Pledge: Requiem for the Detective Novel* (*Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*) as fictional translation. Indeed the narrator of the novel does not just tell the story of a failed police investigation – thus questioning the genre of the detective novel itself – he also states that he is translating it. So far, his status as a narrator-translator has been disregarded by the critics. Yet this status produces a strange relationship between the fictional events and the text we read, which adds up to the protagonists' confusion in the readers' eyes. Moreover, analyzing this novel – which stages the disappearance of the sources of the investigation as well as the disappearance of the original in the fictional translation – provides new avenues for an aesthetic of translation.

**Keywords** : Dürrenmatt, fictional translation, narrator as translator, detective novel.

Le roman policier est mort, la littérature l'a tué. C'est ce dont témoigne un roman pourtant policier de Dürrenmatt : *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman*, traduit par Armel Guerne sous le titre *La promesse. Requiem pour le roman policier*.

---

<sup>1</sup> Une première version de ce texte a été présentée le 15 décembre 2017 dans le cadre du Labex « Traduire la performance / Performer la traduction » dirigé par Vincent Broqua à l'Université Paris 8. Je remercie Vincent Broqua et les participant.e.s pour leurs suggestions et leurs retours.

L'œuvre thématise des limites que, simultanément, elle transgresse : la limite de son propre genre mort-vivant, celle de différents médias,<sup>2</sup> celle de niveaux diégétiques avec un enchâssement de deux récits ; celle qui passe indiscernablement entre l'ingéniosité et la folie du principal protagoniste, l'enquêteur Matthäi, celle enfin des langues, le récit-cadre n'étant pas simplement la narration, mais bien la *traduction* de l'histoire qu'il relate.<sup>3</sup>

Traduction fictive, donc. Le narrateur est aussi traducteur. Cet aspect est passé inaperçu dans l'abondante littérature scientifique consacrée à ce roman. Il ne s'agit pourtant pas d'un détail. L'enjeu de cet article est de montrer qu'au contraire, cette dimension traductive instaure un écart entre ce que le narrateur raconte et ce que nous lisons, de sorte que l'histoire policière, la violence qu'elle met en scène, nous est accessible indirectement et détourne l'attention vers une nouvelle expérience du texte. Plutôt que de se réduire à une simple contradiction (roman policier chantant la mort du roman policier), le roman opère sur une limite de la littérature elle-même. Il soustrait au lecteur, par la traduction, l'affaire policière qu'il raconte pourtant et pousse ainsi l'œuvre aux confins de sa propre textualité : l'original qui lui donne sa raison d'être se soustrait à la lisibilité, et c'est de cette absence par la traduction, réflexivement mise en scène par l'enquête, que traite le roman. Ainsi l'œuvre redouble pour les lectrices et les lecteurs l'expérience du commissaire par rapport au meurtrier : *il lui échappe*.

Voici, dans ses grandes lignes, l'intrigue de *La Promesse. Requiem pour le roman policier*: un auteur anonyme est à Choir pour donner une conférence sur l'art du roman policier. Il y rencontre le Dr H, un commandant de police à la retraite, qui lui propose de rentrer ensemble en voiture à Zurich. H explique à l'auteur tout le mal qu'il pense du roman policier, incapable de parler du réel, insensible au hasard qui sous-tend chaque enquête. En chemin, les deux hommes s'arrêtent à une station-service délabrée. Le propriétaire, Matthäi, est un vieillard au regard hébété, ivre, déchu, sur le seuil de la folie. Or

<sup>2</sup> Dürrenmatt avait d'abord coécrit le scénario du film *Es geschah am helllichten Tag* de Ladislao Vajda. Le roman constitue largement une contestation du film dont il garde les traces, et il servira, à son tour, de base pour le film *The Pledge* réalisé par Sean Penn en 2001.

<sup>3</sup> Sans surprise, la très grande majorité des études scientifiques consacrées à ce roman a pour objet la description et l'analyse de ces limites. La question du rapport entre les films et le roman ont notamment été très abondamment analysés. Je renvoie en particulier à la monographie de SCHWARZ 2006 et aux articles de GRIMM 2007 et LINDEN 2013. Voir aussi l'étude génétique de MÖBERT 2011. Sur la question de la rationalité et la folie du commissaire, voir DAWIDOWICZ 2011, en particulier le chapitre 3.4.

cet homme, révèle H, avait été quelques années plus tôt son plus brillant enquêteur. C'est son histoire, censée étayer la thèse de la mort du roman policier, que, par un récit dans le récit, le commandant relate maintenant.

Neuf ans plus tôt, un crime atroce a été commis : une fillette, Gritli, a été violée et égorgée. C'est le dernier meurtre en date d'une série de crimes sexuels similaires. Matthäi est chargé de l'enquête, sa dernière vraisemblablement, car il est à l'apogée de sa carrière et, en tant que criminaliste de renom, a été promu par la Confédération comme conseiller pour réorganiser la Sûreté en Jordanie. Il doit partir dans deux jours. En annonçant l'affreuse nouvelle aux parents, Matthäi promet néanmoins à la mère d'identifier le coupable. Un vagabond est d'abord accusé du crime, avoue après un interrogatoire s'apparentant à de la torture. Mais Matthäi ne croit pas à sa culpabilité et demeure ainsi lié à sa promesse. Plutôt que de partir pour la Jordanie, il démissionne et décide, contre tous les bons conseils, de continuer l'enquête à titre privé. Il parvient à déceler le profil de l'assassin, notamment grâce à un dessin de Gritli. Il découvre aussi le trajet le long duquel le meurtrier repère ses proies, achète une station-service stratégiquement placée, sympathise avec une femme et son enfant, Annemarie, afin qu'elles habitent avec lui, et utilisera la fille comme appât. Son plan semble fonctionner : Annemarie est abordée par un homme suspect, a même convenu d'un rendez-vous avec lui. Matthäi alerte alors la police. Le jour J, tous attendent... et rien ne se produit ; l'homme ne vient pas, le plan échoue. Plusieurs années plus tard, une vieille dame, sur son lit de mort, confie au commandant que son fils avait commis les crimes, qu'il est mort en route, ce jour-là, en se rendant au piège que Matthäi lui avait tendu. Mais l'enquêteur, pris au piège de ses convictions et de son parjure, attend et attend encore.

### **Lire l'absence d'original**

Le roman se compose de plusieurs récits enchâssés : un narrateur, l'auteur fictif de romans policiers, *nous* relate une histoire qui *lui* a été racontée par un commandant, et qui parle *de* l'enquête du commissaire Matthäi. Cette coexistence d'histoires est essentielle, car elle confère au roman son potentiel critique : le témoignage du commandant oppose tant à la hargne délirante du commissaire Matthäi qu'à l'idéalisme de l'auteur un principe de réel empreint de

hasard et d'échec dont l'un des buts, de son propre aveu, est d'en découdre avec le genre du récit policier. Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'une large part de la littérature secondaire porte sur l'articulation de ces différents niveaux narratifs. Pour faire court, l'articulation est la suivante : un récit-cadre ayant pour lieu d'abord la voiture du Dr H, puis un restaurant zurichois dans lequel le commandant parle à l'auteur, et un récit interne relatant l'affaire Gritli et l'enquête ratée de Matthäi dont le commandant a été témoin. Autrement dit, le récit central constitue le témoignage clé sur lequel s'appuie, dans le récit-cadre, le commandant afin de condamner le roman policier. La tension entre l'affaire Gritli et les règles du roman policier ouvre une brèche qui n'est rien d'autre que le tombeau du genre dont l'œuvre, dans son architecture narrative, chante la mort : c'est un requiem pour le roman policier.

Cette lecture est textuellement imparable. Elle demeure néanmoins insuffisante pour décrire mon expérience de lecture : le roman ne se réduit pas à une démonstration. Pour reprendre une formule d'Emil Staiger, germaniste influent du milieu du XXe siècle évoqué au début du roman, selon laquelle comprendre un texte consisterait à saisir ce qui, en lui, nous saisit, « *begreifen, was uns ergreift* », <sup>4</sup> ces lectures du roman, fondées sur la coprésence conflictuelle du récit et du genre, permettent certes de saisir quelque chose du livre, mais non de mettre au jour ce qui m'y saisit. Or ce qui m'a saisi et me saisit encore, je le formulerais comme hypothèse sur laquelle j'aimerais porter mon attention : le roman ne rend pas simplement coprésentes des histoires et des positions en contestation mutuelle (le roman policier vs l'enquête de Matthäi ; l'idéal policier de Matthäi vs le principe de réel et de hasard du commandant). Le roman rend plutôt ces histoires présentes, les fait se rencontrer, dans le même geste par lequel il les laisse disparaître. En d'autres termes, le roman laisse entendre, en creux des récits explicites qui s'y rencontrent, une histoire indicible, silencieuse, lisible pourtant pour qui lui prête attention. Et l'opérateur de cette mystérieuse inscription d'une histoire indicible, de ce silence ou de cette *Sprachlosigkeit* dans le récit, c'est la traduction.

Le roman n'est pas seulement composé d'une histoire interne (l'enquête de Matthäi) et d'une histoire-cadre (le commandant qui la

---

<sup>4</sup> Staiger apparaît au début du roman comme concurrent à l'auteur. Le célèbre germaniste donne en effet une conférence en même temps que l'auteur. Pour une analyse du roman sous l'angle de cette présence, voir l'étude de TERAOKA 2012. La formule de Staiger « *Begreifen, was uns ergreift* » se trouve dans STAIGER (1955 : 11).

raconte à l'auteur). Un niveau supplémentaire, presque invisible et pourtant omniprésent, les fait tenir ensemble : c'est le geste par lequel, à son tour, l'auteur fictif<sup>5</sup> nous raconte le tout. À ce niveau, l'auteur explicite son procédé d'écriture dans une longue parenthèse. Elle interrompt le récit interne juste après le chapitre relatant l'échec du piège tendu par Matthäi :

*[hier] aber wäre noch beizufügen, rein technisch, der schriftstellerischen Ehrlichkeit und dem Metier zuliebe, daß ich die Erzählung des redegewaltigen Alten natürlich nicht immer so wiedergegeben habe, wie sie mir berichtet wurde, wobei ich nicht etwa an den Umstand denke, daß wir natürlich Schweizerdeutsch sprachen, sondern an jene Teile seiner Geschichte, die er nicht von seinem Standpunkte aus, von seinem Erlebnis her, sondern gleichsam objektiv als Handlung an sich erzählte, wie etwa bei der Szene, in der Matthäi sein Versprechen ablegt. Bei solchen Stellen war einzugreifen, zu formen, neu zu formen, wenn ich mir auch die größte Mühe gab, die Vorkommnisse nicht zu verfälschen, sondern nur als Material, das mir der Alte lieferte, nach bestimmten Gesetzen der Schriftstellerei zu bearbeiten, druckfertig zu machen. (Dürrenmatt, *Das Versprechen*, 140-141).*

[Mais peut-être ne jugera-t-on pas inopportun que l'auteur intervienne ici, pressé qu'il est d'apporter un petit éclaircissement sur deux points. [...] Quant au second, il sera d'ordre professionnel, je veux dire strictement littéraire et touchant l'honnêteté de l'auteur et l'amour du métier. Car je dois avouer ici que je n'ai pas toujours transcrit les paroles mêmes que prononçait le narrateur dans sa proximité (je ne signalerai que pour mémoire le fait que presque tout fut dit en patois *schweizerdeutsch*) parce que dans les parties simplement racontées par des tiers, de façon anonyme pourrait-on dire, telle la scène où Matthäi a donné sa promesse, recréer le climat et le mouvement, bref, obéir aux lois qui commandent à l'art d'écrire jusqu'au bon à tirer, devenait une nécessité. Mais s'il m'a fallu retravailler la matière, je l'ai fait avec le plus grand scrupule de vérité et en m'efforçant de n'altérer en rien des éléments que m'avait fournis le vieux monsieur par son récit. (Dürrenmatt/Guerne, *La Promesse*, 165)]<sup>6</sup>

Je n'insiste pas sur l'ironie latente de cette citation : sans s'en rendre compte, l'auteur concède cela même qui lui est reproché par le

<sup>5</sup> Pour plus de fluidité, je ne parlerai dans la suite de cet article plus que « d'auteur », désignant par là non pas Dürrenmatt, mais bien le personnage, narrateur et traducteur fictifs du roman.

<sup>6</sup> Pour faciliter la lecture, la référence au roman de Dürrenmatt et sa traduction par Guerne sera placée entre parenthèses immédiatement après la citation. Pour des raisons de clarté et éviter les incohérences avec mon texte, j'ai maintenu le nom « Matthäi » dans le texte français ; Armel Guerne le traduit par « Matthieu ». Ma décision est évidemment discutable ; je rappelle néanmoins que le présent texte ne porte pas sur la traduction du roman de Dürrenmatt, mais sur le roman de Dürrenmatt en tant que traduction fictive, et ce dans l'original déjà. La question de la traduction, par Guerne, du texte est assez différente et exigerait d'autres développements, par ailleurs passionnants : que signifie traduire une traduction fictive et quelle en est l'expérience de lecture.

commissaire et qui constitue l'amorce de son témoignage : le fait que les écrivains, en soumettant leurs pratiques aux artifices et aux lois de l'écriture – de la « *Schrifstellerei* » en allemand –, sacrifient le réel, en le « retravaillant », sur l'autel de leur art. Mais surtout, l'auteur donne à voir ici sa propre intervention au moment même où le commandant, racontant la scène dans laquelle Matthäi échoue, semblait faire primer son principe de réel sur l'artifice de l'écriture. Considéré sous cet angle, ce qui apparaissait d'abord comme un point culminant de la critique contre la littérature s'avère être désormais un effet de la littérature elle-même.

J'aimerais surtout souligner un autre aspect. Dans la manière dont est décrit le lien entre le témoignage qui lui est raconté et ce qu'il nous raconte, l'auteur superpose deux procédures dont le résultat conjoint est le roman : le travail d'écriture parfois transformante à partir d'un original ou d'une source (le témoignage du commissaire), et la traduction. Or ces deux interventions produisent un effet profond qui défait les dichotomies vrai/faux, réel/littérature sur lesquelles s'appuient pourtant explicitement les protagonistes.

Dans la parenthèse, l'auteur nous dit : « j'ai traduit. Aucun des échanges n'a lieu dans la langue dans laquelle tu les lis. Et j'ai parfois transformé, notamment là où le témoignage du commandant prend la forme du rapport d'événements qu'il n'a pas lui-même vécu. » Or la question qui apparaît ici ne se pose pas d'abord en termes de falsification ou d'infidélité, jetant la suspicion sur l'ensemble de l'œuvre. Non seulement, bien sûr, la fictionnalité du texte, et donc aussi la fictionnalité du témoignage et de sa langue d'origine, rend caduque un tel soupçon et le fait tourner à vide. Mais surtout, l'exigence de fidélité et la méfiance généralisée vis-à-vis du témoignage, faisant comme si l'on savait ce qu'est un « bon » usage de l'original et une traduction « fidèle », recouvrerait normativement l'effet du texte.

De fait, la parenthèse détourne notre regard du texte à proprement parler pour le diriger vers un *rapport* entre ce texte et ce qui a été son original pour nous absent, un témoignage en dialecte qui, à des moments clés et sur le plan de la langue, a été différent de ce que nous lisons. Nos habitudes de lectures nous poussent d'ordinaire à ignorer ce rapport pour lire les traductions comme si elles n'en étaient pas. C'est ce qui autorise de dire, par exemple, comme je l'ai fait, que

Dürrenmatt a écrit un livre intitulé *La promesse*. C'est aussi cette habitude qui permet d'ignorer la parenthèse et de lire le roman comme s'il n'était pas une traduction.

En attirant le regard sur le fait que nous ne lisons ni simplement ce qui a été dit, ni sans autres ce dont le commandant a témoigné, le texte cesse de simplement coïncider avec lui-même pour s'établir comme rapport à un original absent, à un « ça a été dit autrement ». Le roman, dès lors, n'est pas seulement le déroulement des signes qui le composent, il est aussi l'événement d'un décrochage dans lequel il laisse s'échapper les sources qu'il figure néanmoins. Si l'on tient compte de cette expérience, c'est-à-dire si l'on prête oreille à la manière dont l'auteur est à la fois narrateur et traducteur, qu'il forme et transforme, alors il n'y a pas simplement coprésence, sur un même plan et dans l'immanence du texte, de deux histoires, l'une interne (l'enquête de Matthäi) l'autre comme cadre (le témoignage du commandant traduit par l'auteur). Les histoires ne sont pas présentes dans le texte, comme s'il était le réceptacle indifférent qui les recueillerait. Dans une logique magrittéenne, le roman superpose l'évidence irréfutable d'un « c'est ainsi », « voici le témoignage », à un tout aussi irréfutable point d'évanescence : « c'était différent », « l'original est absent ». À l'alternance des niveaux narratifs s'ajoute un décrochage longitudinal qui, traversant l'œuvre de part en part, comme en filigranes, surimprime – ou plutôt sousimprime – aux histoires qu'on lit, l'étrangeté des histoires qu'elles ont été.

### **Lire un texte sans mots**

Une telle attention trouble la lisibilité du texte et les habitudes de lecture, elle rend flous les contours mêmes de ce qu'on appelle texte et inquiète nos expertises. Alors, comment lire cet événement ?

De fait, lorsque nous ne lisons plus le roman comme simple récit, mais que s'y superpose sa dimension traductive, d'autres extraits que ceux de l'intrigue policière deviennent pertinents. Il apparaît notamment que le roman thématise, comme si l'enquête était l'écho de notre lecture déroutée, l'embarras de lecture et les limites de la textualité induites par la traduction. Avec insistance, en effet, les livres, lorsqu'ils apparaissent dans le roman, sont inutiles, absurdes, ou encore associés au désordre et, babéliens, à la confusion :

*Es herrschte stets eine fürchterliche Unordnung in diesem Zimmer, ich will es nicht verschweigen ; Bücher und Akten lagen durcheinander, aus Prinzip freilich, denn ich bin der Meinung, es sei jedermanns Pflicht, in diesem geordneten Staat gleichsam kleine Inseln der Unordnung zu errichten, wenn auch nur im geheimen.* (Dürrenmatt, *Das Versprechen*, 42)

[Dans cette antichambre, j'aurais mauvaise grâce de le nier, régnait un désordre épouvantable, et l'on pouvait y voir quantité de livres parmi les dossiers ; je professe l'opinion que c'est un devoir qui incombe à chacun, dans notre pays d'ordre et de propreté, de se ménager quelque part, de constituer par principe de petits îlots de désordre, quand bien même ce ne serait qu'en cachette. (Dürrenmatt/Guerne, *La Promesse*, 51)]

On trouvera le même type de désordre plus tard, lorsque Matthäi rend visite au médecin-psychiatre pour lui demander de décoder un dessin de Gritli. À quatre reprises dans la même scène, le texte insiste sur l'encombrement des lieux par de vieux livres.

Dans l'un des plus longs chapitres du livre, celui qui relate l'entrevue de Matthäi et d'un psychiatre, le roman met en abîme son propre fonctionnement traductif, la question de la disparition des sources et l'exigence de les traduire. Cette entrevue, à laquelle aucun tiers n'a assisté (il s'agit donc d'une scène « transformée » par l'auteur), a été portée à la connaissance du commandant par écrit, au moyen d'un rapport rédigé par le médecin, Locher. Celui-ci se caractérise lui-même par une certaine illisibilité :

*Das Gespräch wurde mir von Locher rapportiert. Wie üblich war seine winzige, wie gestochene deutsche Schrift kaum zu lesen.* (Dürrenmatt, *Das Versprechen*, 103)

[Cette entrevue, je l'ai connue, dans son détail, grâce au rapport que m'envoya Locher, de son écriture minuscule et griffue, quasi indéchiffrable selon son habitude, avec ses caractères gothiques à l'ancienne, secs comme s'ils avaient été gravés au burin. (Dürrenmatt/Guerne, *La Promesse*, 112)]

Or, la lisibilité problématique, indéchiffrable, n'affecte pas seulement le mode de transmission de l'entretien, mais en constitue aussi l'objet. Pour élucider le meurtre, Matthäi ne dispose que d'un dessin réalisé par Gritli peu de temps avant son assassinat. On y reconnaît diverses figures : une fillette, un géant, la forêt, des étoiles ou des hérissons, une voiture, et un animal à corne. Mais le visage du géant lui-

même qui pourrait représenter, c'est l'hypothèse de Matthäi, le meurtrier est, dans le dessin, un texte sans mots, formé uniquement de signes de ponctuation :

[...] *gezeichnet, wie Kinder zeichnen, Punkt, Punkt, Komma, Strich, rundherum, fertig ist das Angesicht.* (Dürrenmatt, *Das Versprechen*, 94-95)

[Typiquement enfantin, ce dessin : un point, un point [une virgule, un tiret] et un grand rond autour, voilà pour le visage (Dürrenmatt, *La promesse*, 102, trad. modifiée)]

Dans une large mesure, l'enquête de Matthäi va consister à lire et à traduire ce texte sans mots, et c'est à cette fin qu'il a besoin du psychiatre :

« *Gesetzt, ich besäße vom Mörder nichts als diese Zeichnung* », *erklärte Matthäi, « wäre sie die einzige Spur, die ich verfolgen könnte. [...] »*  
*Der Arzt schüttelte den Kopf.*

« *Aus dieser Kinderzeichnung wäre nichts über den Mörder herauszulesen* », *antwortete er und legte die Zeichnung wieder auf den Schreibtisch. « Es ist nur möglich, etwas über das Mädchen zu sagen, das die Zeichnung verfertigte. »*  
(Dürrenmatt, *Das Versprechen*, 96)

[– A supposer que je n'aie pas d'autre indication sur l'assassin, [...] ce dessin [serait] l'unique élément qui me permettrait de suivre la piste [...] – Je ne vois pas qu'on puisse lire quelque indication que ce soit sur le meurtrier par l'analyse de ce dessin, dit le docteur en hochant la tête et en reposant la feuille sur la table. Mais il peut fort bien, en revanche, nous apprendre quelque chose sur la fillette elle-même, son auteur. (Dürrenmatt, *La promesse*, 104)]

Dans un effet de mise en abîme, les deux protagonistes se retrouvent devant ce dessin comme nous lecteurs devant le texte – si on le prend au sérieux comme traduction – et ils posent les mêmes questions : quel en est l'original, et de qui raconte-t-il l'histoire ? Le différend entre Matthäi et le médecin ne porte pas sur l'hypothèse selon laquelle le dessin pourrait avoir un lien avec le meurtrier. Dans une large mesure, les deux hommes s'accordent sur cette éventualité : oui, Gritli a probablement, dans ce dessin, dans ce texte sans mots (« un point, un point [une virgule, un tiret] »), témoigné d'un événement qui la relie à son assassin. L'objet du désaccord est bien plutôt le statut de témoignage et la manière dont on peut le traduire : Matthäi postule que dessin parle du meurtrier. Matthäi est prêt, pour conférer une large évidence interprétative au texte sans mots, à concevoir l'image comme témoignage transparent d'une

rencontre entre la fille et son assassin. Réciproquement, et précautionneusement si l'on considère le conditionnel assez inattendu « *wäre* », le psychiatre opacifie la référentialité du dessin, et réduit le potentiel interprétatif de l'image à la seule dessinatrice : c'est d'elle qu'elle parle.

Locher acceptera certes de suivre l'hypothèse de Matthäi, mais à condition de la concevoir comme pure fiction « *Machen Sie meine Fiktion mit* » (participez à ma fiction) demande Matthäi, et Locher, comme il le dit plus tard, accepte par bienveillance. Mais quelque sincère que soit ce jeu, une brèche herméneutique s'est ouverte : une indécision irréductible de « qui » peut être lu ici, entre l'effacement de la fillette au profit de la scène, ou l'opacité de la scène en faveur de l'imaginaire de Gritli. Une large partie du roman fera osciller ces deux possibilités de lecture comme un doute constitutif de l'enquête.

### **Ecrire des mots sans texte**

La structure narrative du roman dans son entier, comme traduction et transformation, réitère, pour nous lecteur, l'expérience que Matthäi et le médecin ont devant le texte sans mots de Gritli. Nous hésitons, nous aussi, entre la transparence du récit qui raconte l'enquête de Matthäi et sa traduction par l'auteur. Il n'est à ce titre pas surprenant que le terme « fiction », qui apparaît trois fois dans le roman, désigne d'une part la manière dont Matthäi interprète le dessin, et d'autre part la manière dont, selon le commandant, les auteurs de romans policiers envisagent le réel :

*[E]s genügt, daß der Detektiv die Regeln kennt und die Partie wiederholt, und schon hat er den Verbrecher gestellt, der Gerechtigkeit zum Siege verholfen. Diese Fiktion macht mich wütend. (Dürrenmatt, Das Versprechen, 18)*

[Connaissant les règles du jeu, il faut et il suffit que votre détective reprenne la partie à son début, et hop ! voilà l'assassin découvert, confondu, et la justice triomphante. Une fiction pareille, cela me fait voir rouge ! (Dürrenmatt/Guerne, *La Promesse*, 15)]

Une connivence inattendue relie Matthäi à l'auteur. Car la « [reprise de] la partie à son début » semble désigner *aussi* la méthode de Matthäi. Celui-ci, pour rappel, cherche à leurrer le coupable en montant un théâtre sensé l'attirer : Matthäi fabrique un décor (une station-service, une balançoire bien visible depuis la route) et

dispose ses acteurs (une mère et sa fille Annemarie, *alter ego* de Gritli) pour que se rejoue l'énigme que Gritli avait figurée sur son texte sans mots. La lecture que Matthäi fait du dessin lui permet de dégager l'histoire de son contexte et d'en postuler la reproductibilité. Le texte sans mot de Gritli est ainsi à la fois un original à décoder et la partition d'une pièce à rejouer – sans Gritli et simultanément pour elle. Or ce geste dans le roman est simultanément le geste *du* roman lui-même. Voici les dernières phrases.

Voilà comment le commandant *Und nun, mein Herr, können Sie mit dieser Geschichte anfangen, was Sie wollen. Emma, die Rechnung.* (Dürrenmatt, *Das Versprechen*, 163)

[Et maintenant, mon cher, conclut le commandant en retraite de notre police zurichoise, je vous ai confié cette histoire, dont vous pourrez tirer le parti que vous voudrez. Emma, l'addition ! (Dürrenmatt/Guerne, *La Promesse*, 193)]

conclut son témoignage, s'adressant à l'auteur. Pas facile de fixer ce que désigne le déictique « cette histoire » puisqu'il y en a plusieurs : celle de l'enquête, celle de la rencontre entre le commandant et l'auteur, et même, pour nous qui terminons le roman, l'histoire de notre lecture. Mais ce qui est certain, c'est que cette fin ouvre à nouveau l'espace que nous croyions pourtant quitter : celui de l'écriture. A l'instar de Matthäi qui, alors que toutes les paroles expertes appellent à renoncer, invente à nouveau l'enquête, rejoue le dessin, traduit la fillette Gritli en une autre fillette Annemarie, l'auteur écrira, la traduisant, l'histoire qui semble pourtant l'enjoindre à abandonner.

Dans ce contexte, la dernière phrase (« *Emma die Rechnung* », « Emma, l'addition ! ») est éloquente. Certes, elle paraît ironique dans la bouche de celui qui n'aura cessé de vouloir prouver que le compte n'y est pas, que la fiction jouée par Matthäi et l'auteur ne donne pas le change au réel. Mais je ne puis pourtant imaginer cette phrase sans le mouvement conventionnel qui l'accompagne et conteste symboliquement la fin de l'écriture : écrire dans l'air.<sup>7</sup> Le texte ne s'arrête alors pas sur les mots du commandant, mais reste comme

<sup>7</sup> Catherine Garitte décrit le geste conventionnel « demander l'addition » d'une manière qui ne laisse aucun doute sur son mimétisme scripturaire : « Main au-dessus de la tête, pouce et index joints, faisant de légers mouvements répétitifs du haut vers le bas se déplaçant de gauche à droite, les autres doigts sont tendus à la verticale. L'autre main est éventuellement placée devant la première main, tendue et placée horizontalement » (GARITTE 2005).

suspendu à son geste : celui d'écrire. Et le texte qu'il annonce n'est autre que la traduction que nous avons lue.

Lorsque je perçois, dans la dernière phrase, le geste qui l'accompagne – écrire dans l'air –, je touche, je crois, à ce qui me saisit dans le roman. Le commandant, finalement, et comme au-delà du texte, répond lui-même au dessin de Gritli : elle y avait écrit un texte sans mot, lui, à son tour, trace des mots sans texte. Mais plus encore, le roman lui-même, en ne disant pas ce geste d'écriture que je ne peux lire qu'au-delà du texte, performe lui-même son écriture en écho à la petite fille. Le roman se clôt alors sur autre chose que le constat désenchanté du commandant. L'auteur traduit certes le témoignage de H, mais je ne crois pas que ce soit seulement son histoire qu'il rapporte. Traduction fictionnelle d'un original absent et, comme le dessin de Gritli, texte sans mots et partition d'une écriture à venir, le roman recueille aussi *in absentia* ce qui en aura été l'original : l'histoire d'une petite fille. Et le livre plutôt que d'annoncer la fin du roman policier promet la rencontre des histoires et l'écriture, encore.

Finalement, l'auteur et Matthäi se rejoignent dans une même utopie : enquêter encore, écrire encore. Pour Matthäi : enquêter toujours autour de ce texte sans mot dessiné par Gritli, toujours le lire et le mettre en scène ; pour l'auteur : écrire encore, traduire à partir des mots sans texte du commandant l'histoire de Gritli et de Matthäi. Et dans les deux cas, dans le geste même par lequel ils se saisissent de leur objet, il leur échappe : absence de source pour Matthäi, absence d'original pour l'auteur. Simultanément, par la promesse et par la traduction, Matthäi et l'auteur ne se satisfont pas du constat expert de la mort de l'enquête et du roman policier. Ils témoignent respectivement de leurs engagements et de leurs originaux par la traduction, et leur traduction est une promesse : il y a ailleurs une histoire, et une autre histoire est possible. Et un autre requiem aussi. L'enquête malgré tout, le roman malgré tout chantent toujours et écriront encore ce qu'aucun mot ne saura dire sans fautes, sans échapper au roman qui en trace le lapsus, « *Ver-sprechen* » : la mort d'une fillette et la promesse d'un enquêteur.

## BIBLIOGRAPHIE

DAWIDOWICZ, Andreas. 2011. *Die metaphorische Krankheit als Gesellschaftskritik in den Werken von Franz Kafka, Friedrich Dürrenmatt und Thomas Bernhard*, Berlin : Lit Verlag.

DÜRRENMATT, Friedrich. 1998 [1957/1958]. *Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman* suivi de *Aufenthalt in einer kleinen Stadt. Fragment, Werkausgabe in 37 Bänden*. Zurich : Diogenes.

DÜRRENMATT, Friedrich. 1960. *La promesse. Requiem pour le roman policier* (trad. Armel Guerne). Paris : Albin Michel.

GARITTE, Catherine. 2005. « Comparaison entre l'acquisition des gestes conventionnels et les expressions semi-figées chez l'enfant », *Linx* [En ligne] 53. URL : <http://journals.openedition.org/linx/260>. Consulté le 02 avril 2019.

GRIMM, Gunter E. 2007. « Friedrich Dürrenmatts Kriminalroman *Das Versprechen* und seine Verfilmungen » in : Neuhaus Stefan (éd.). *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 157-176.

LINDEN, Patricia. 2013. « Literatur als 'Wiederholungstäterin'. Dürrenmatts Werke zwischen Text und Film ». *Germanica* 53, 121-135.

MÖBERT, Oliver. 2011. *Intertextualität und Variation im Werk Friedrich Dürrenmatts. Zur Textgenese des Kriminalromans Das Versprechen unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms Es geschah am hellichten Tag*. Bern : Peter Lang.

SCHWARZ, Florian. 2006. *Der Roman Das Versprechen von Friedrich Dürrenmatt und die Filme Es geschah am hellichten Tag (1958) und The Pledge (2001)*. Berlin : Lit Verlag.

STAIGER, Emil. 1955. *Die Kunst der Interpretation : Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zurich : Atlantis.

TERAOKA, Arlene A. 2012. « A Faustian 'Versprechen' : Dürrenmatt, Staiger, and Late Goethe » in : *Monatshefte* 104.1, 16-36.

Arno Renken est professeur de littérature à la Haute École des Arts de Berne-HKB. Il enseigne en bilingue dans le cadre du Bachelor en écriture de l'Institut littéraire suisse et au sein du Master interdisciplinaire Contemporary arts practice dont il codirige, avec Stefan Humbel, la filière écriture et traduction littéraires. Il est chercheur au sein du pôle Intermédialité de la HKB et responsable du projet Traduction – relation financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS). Ses travaux concernent notamment la traductologie, les rapports entre philosophie et littérature, entre recherche et création, et les questions de l'étranger et de l'exil. Parmi ses publications: *Babel heureuse. Pour lire la traduction*, Van Dieren, Paris, 2012; «Traduire en justice – traduire hors la loi: 'Le procès de Lucullus' de Brecht » in Éric Dayre et Marie Panter, *Traduction et événement. Poétique et politique de la traduction*, Hermann, Paris, 2017, 313-325; «Traduire, relier (pluralité des langues et langue maternelle chez Arendt) », Dedalus, 2019: <https://dedalus.blog/textes/creations/arno-renken-2/>.