

Friedrich Dürrenmatt, *Remarques personnelles sur mes tableaux et mes dessins (1978)*

Par rapport à mes œuvres littéraires, mes dessins ne sont pas un travail annexe, mais les champs de bataille, faits de traits et de couleurs, où se jouent mes combats, mes aventures, mes expériences et mes défaites d'écrivain. J'ai toujours été un dessinateur. Cependant, la *Crucifixion I* est le premier de mes dessins qu'après coup je puis encore accepter, pour la simple raison que je ne suis pas un dessinateur "artistique", mais un dessinateur "dramaturgique". Je ne me soucie pas de la beauté de l'image, mais de sa possibilité. Pour prendre un exemple dans le "grand art" : le *David* de Michel-Ange est quelque chose d'insensé, un colosse de 5,5 mètres de haut, tandis que Goliath, selon la Bible, ne mesurait que 2,9 mètres. Mais le *David* est une sculpture importante parce que Michel-Ange le saisit, tel un dramaturge, dans ce moment où il devient statue. C'est l'instant où David pour la première fois perçoit la présence de Goliath et se demande comment il pourrait le vaincre : où dois-je lui jeter mon caillou ? En cet instant l'homme demeure dans l'immobilité parfaite de la réflexion et de l'observation. Il devient dramaturgiquement statue. On peut faire une remarque semblable à propos du *Moïse* de Michel-Ange. Il est représenté à l'instant où il prend conscience de ce que Jahvé lui a déjà appris : que le peuple danse autour du veau d'or. Il est encore dans l'étonnement, la colère en lui ne fait que se préparer, il a encore en mains les tables de la loi, mais l'instant d'après il va bondir sur ses pieds, les briser à terre, ordonner de tuer trois mille hommes de son peuple : c'est la pensée dramaturgique, devenue statue.

Dans mes *Crucifixions* je me suis donc posé la question dramaturgique : comment puis-je représenter *aujourd'hui* une crucifixion ? La croix est devenue un symbole, on peut s'en servir aussi bien comme d'un bijou d'ornement, par exemple entre les seins d'une femme. La pensée que la croix fut un jour un instrument de torture s'est perdue. Dans ma première *Crucifixion* j'essaie, par la danse autour de la croix, de la retransformer en croix, d'en faire l'objet de scandale qu'elle représenta jadis. Dans la deuxième *Crucifixion*, la croix est remplacée par un instrument de torture encore plus atroce, la roue, et d'autre part ce n'est pas un homme qui est ainsi roué, mais plusieurs ; un seul personnage est crucifié, c'est une femme décapitée et enceinte ; un bébé pend de son ventre ouvert. Des rats trottaient autour des échafauds. Dans la troisième *Crucifixion*, c'est un gros Juif qui est crucifié, ses bras sont taillés à la hache, il est pris d'assaut par les rats. Ces planches ne sont pas nées d'un "goût pour l'horrible" : d'innombrables humains sont morts d'une manière incomparablement plus horrible que Jésus de Nazareth. Ce qui devrait être notre scandale, ce n'est pas le Dieu crucifié, mais l'homme crucifié. Car la mort – si horrible soit-elle – ne peut jamais être aussi affreuse pour un Dieu que pour un homme. Le Dieu, lui, en reviendra. Tant et si bien que le scandale du christianisme, ce n'est pas la croix, mais la *résurrection*, et c'est ainsi seulement qu'il faut comprendre la planche intitulée *Résurrection*, qui remonte à 1978. Ce n'est pas un Dieu rayonnant, mais une momie, qui ressuscite sans témoins. Ici se marque un parallèle avec ma création théâtrale : dans le *Météore*, le scandale consiste en ceci qu'un homme ne cesse de mourir et de ressusciter. Précisément parce qu'il vit le miracle dans son propre corps, il ne peut y croire.

Pour les *Anges*, c'est différent. En 1952, écrivain désargenté, j'acquis à grand peine une maison à Neuchâtel. La situation était assez difficile. Qui, même à l'époque, aurait prêté de l'argent à un écrivain ? La "Pax", une assurance-vie aux mains de laquelle se trouvait l'hypothèque de premier rang, n'a pas tardé à dénoncer mon contrat. Cependant nous avions la possibilité d'habiter la maison. Toute aide était la bienvenue. C'est alors que naquirent mes deux gouaches, *Les astronomes* et *Couple d'amants noyés*, dans une technique que je n'ai reprise qu'en 1978 (*Le monde des Atlas*). Je peignais la nuit, et tandis que je travaillais, vers deux heures du matin, je recevais toujours la visite d'une chauve-souris, un charmant petit animal que je baptisai Mathilde. Un jour, je manquai à la loyauté : je fermai la fenêtre dans l'intention de capturer Mathilde. Lorsque ce fut fait, je la montrai aux enfants et je leur expliquai que Mathilde était un ange des souris. Puis je lui rendis sa liberté. Elle était très vexée et ne se montra plus jamais. Depuis ce temps-là, le motif des "anges" ne m'a plus lâché. Non dans un esprit de moquerie ; de présomptueuse témérité, plutôt. Ce fut la vengeance de Mathilde.

Je dessinai d'innombrables anges humains, y compris des chérubins ovipares, en toute décontraction ; des caricatures. Mon humour m'égarait. Ce facteur – le principal chez moi – ne doit jamais être sous-estimé ; il joue partout son rôle. Ce n'est que petit à petit que je parvins à

comprendre que les anges sont en réalité des êtres qui éveillent la peur, des êtres par rapport auxquels Mathilde est comme un lézard face au tyrannosaurus rex. Je commençai à m'intéresser à la représentation dramaturgique d'un ange aujourd'hui. Or dans l'art il n'existe guère d'anges qui m'éclairaient là-dessus, sinon peut-être les anges en colère, qui donnent des coups, dans l'*Apocalypse* de Dürer. J'essayai donc de représenter ces êtres dramatiquement : les deux *Anges de la mort* et l'*Ange* auquel je travaillai longtemps. Les anges aussi sont quelque chose de terrifiant.

Lorsqu'Elisabeth Brock-Sulzer a évoqué, à propos de mes dessins à la plume, une "technique en mezzotinte chez le premier Dürrenmatt", et qu'elle a voulu voir dans les dessins plus tardifs – par exemple les croquis rapides, d'après nature, au stylo à bille – une "libération", je ne peux pas me ranger à son avis. Ces dessins ne sont pas dramaturgiques mais conventionnels. N'importe quel peintre les exécute mieux. C'était pour moi une lubie, un exercice ; de même, pendant quelques semaines, j'ai confectionné des collages ; et je n'ai jamais cessé de faire des caricatures. La technique que j'ai développée dans mes dessins à la plume, c'est ma "constante" en ce domaine : ici je possède une certaine expérience, et l'on peut observer une évolution. Personnellement je préfère la peinture. La peinture m'arrache à mon travail, tandis que mes dessins à la plume naissent sur mon bureau, là où j'écris, de même évidemment que les lavis. Ainsi, la série des peintures du *Minotaure* (1975) est née rapidement ; j'y travaillais souvent tôt le matin, après une nuit passée à me tourmenter sur mon écriture. Sur un dessin à la plume, en revanche, je travaille en moyenne deux semaines environ. Et souvent je le reprends et le retravaille à nouveau.

Les scènes du *Pape* sont également conçues comme une dramaturgie et non comme des blasphèmes. Cela dit, il y a quelque chose de scandaleux à ce que quelqu'un prétende qu'il est le représentant du Christ sur la terre, qu'il est infallible, etc. Je me souviens d'une discussion à la télévision, sur le *Vicaire*. Hochhut a été agressé par un prêtre : n'avait-il pas honte, avec sa pièce de théâtre, de blesser des millions de croyants, pour lesquels le pape est quelque chose de saint. On aurait dû demander au prêtre s'il n'avait pas honte que le pape, avec sa prétention, blesse ceux qui ne croient pas en lui. Je ne crois pas en lui. Le christianisme qui ne se conçoit pas comme un scandale n'a plus la moindre justification. Le pape est le symbole du théologique, donc de l'ergotage, de la certitude d'être en possession de la vérité. Celui qui possède ce genre de certitude ne peut que se quereller. C'est pourquoi il y a toujours beaucoup de papes – religieux et politiques – et c'est pourquoi les querelles, entre eux, sont sans fin : toujours la vérité se dresse contre la vérité, jusqu'à ce que le dernier pape, à cheval sur le mammoth de sa puissance, disparaisse dans l'ère glaciaire et nocturne de l'humanité.

A propos des dessins de la *Tour de Babel* : ce que je voulais faire, c'était représenter dramatiquement la hauteur de la tour. Ce thème a été souvent traité. Je pense aux tableaux de Breughel. Mais pour moi la tour était toujours trop petite. Ce n'était jamais *la* tour par excellence. Dans mes dessins, on voit clairement la courbure de la Terre – dans le premier, *Turmbau I*, par rapport à cette courbure, la hauteur de la tour est de 9000 kilomètres. Les "nuages" qu'elle accroche sont une poussière cosmique qui vient lécher le globe terrestre. A l'arrière-plan, le Soleil, tel qu'il apparaît lorsqu'on ne tient pas compte de la zone des lignes rouges de l'hydrogène. Depuis mon enfance villageoise, je me préoccupe d'astronomie. Plus tard la physique a fait son entrée dans ma réflexion, et aujourd'hui ce qui m'amuse le plus, c'est une de ses branches, la cosmologie. C'est ici que se continue la modernité des Présocratiques. Ainsi, tous mes tableaux de la construction de la *Tour* montrent l'absurdité de l'entreprise : construire une tour qui atteindrait le ciel ; et avec cela, l'absurdité de l'entreprise humaine en général. La Tour de Babel, c'est le symbole de l'hubris humaine. Elle s'écroule, et avec elle s'écroule le monde humain. Ce que l'humanité laissera, ce sont ses ruines. Les *Turmbau IV* et *V* montrent cet effondrement : en même temps, c'est la fin de la vie sur la Terre. L'étoile qui explose dans *Turmbau IV* est une supernova. Il n'en restera qu'un point blanc, une étoile à neutrons, une étoile d'une densité infinie. Les galaxies deviennent visibles à différents stades de leur devenir et de leur disparition, et l'on pressent la présence de "trous noirs" géants. Ils représentent l'état ultime d'étoiles qui pourront alors être à l'origine de nouveaux mondes – peut-être.

Le motif de la fin du monde est lié à celui de la mort : tout homme qui meurt vit sa fin du monde. Que dans mes dessins – comme dans mes pièces de théâtre – le bourreau joue un rôle, cela n'a rien d'étonnant : l'étonnant, ce serait son absence. L'être humain, à notre époque, a repris le rôle du vieillard à la faux. Mais dans la fonction du bourreau, il n'a plus cette bonne vieille figure. A ce propos il me revient parfois cette pensée de Schopenhauer : la vie d'un individu est comparable à celle d'une vague de la mer ; elle passe, mais d'autres vagues naissent à sa place. Je n'arrive pas à penser qu'un

jour "je ne serai plus". Je peux me figurer que je suis "toujours" quelqu'un. Toujours un autre. Toujours une nouvelle conscience, et moi aussi je vivrai un jour la fin du monde. C'est ainsi que cette fin du monde est d'une actualité perpétuelle. Ce thème, je lui ai donné forme sur la scène, dans *Portrait d'une planète*. J'ai conçu le texte comme un exercice d'acteurs, afin de dire le plus possible de choses avec un minimum de moyens dramaturgiques. Avant d'écrire la pièce, j'ai représenté ce motif à l'aide d'une technique hybride (*Portrait d'une planète II*) : la photographie d'un homme tenant une tête sous chaque bras avait paru, à l'époque de la guerre du Vietnam, dans beaucoup de journaux illustrés. Au-dessous, à gauche, on voit une capsule spatiale complètement brûlée, et dans laquelle deux astronautes américains sont morts. Le *Boucher universel* est un personnage de la première version de la pièce.

C'est ainsi que ma pensée dramaturgique, dans l'écriture, le dessin, la peinture, tente de découvrir des figures toujours plus définitives, des formes artistiques abouties : par l'intermédiaire du motif de Sisyphe, je me suis aventuré dans celui d'Atlas. Ma première gouache sur *Sisyphe* est née l'année 1946, en même temps que le *Pilate*. J'avais quitté l'Université et je prétendais devenir peintre. Il aurait été aventureux d'annoncer que mon but était l'écriture. Ces deux tableaux, je les ai peints comme des espèces d'alibis, pour prouver à mes camarades étudiants que ma peinture, c'était du sérieux. En même temps, j'écrivis deux nouvelles, "Pilate", et "Portrait de Sisyphe". A propos de *Sisyphe*, je voudrais seulement remarquer que je me posais d'abord la question de savoir ce qui contraint le héros à rouler sans cesse à nouveau sa pierre vers le haut de la montagne. Peut-être est-ce une manière de se venger des dieux : il met en évidence leur injustice.

De même, avec *Pilate*, l'idée ne me quittait pas que le procureur avait su dès le premier instant qu'il avait un Dieu devant lui ; qu'il avait été convaincu au premier regard que ce Dieu était venu pour le tuer. Atlas, au contraire, est une figure mythologique que l'on ne peut représenter à nouveau qu'aujourd'hui, ce qui est paradoxal. Car un homme qui porte la voûte du ciel, cela paraît contredire notre vision du monde. Mais lorsque nous nous représentons le stade initial de l'univers comme une boule incroyablement compacte, de la dimension de l'orbite de Neptune, ou comme un trou noir, qui reconduit au big bang primitif ; ou lorsque nous imaginons le stade ultime d'un univers qui s'écroule sur lui-même parce qu'il est devenu trop lourd, alors la vision d'une boule d'un poids effroyable réapparaît devant nos yeux, et dans cette vision de l'univers la mythologie d'Atlas redevient possible, en même temps qu'elle représente la figure ultime de l'homme qui doit porter le monde, son monde.

A la même période que certaines images d'*Atlas*, j'ai conçu ma pièce de théâtre "Die Frist". Ce n'est pas un hasard. Il y est aussi question de deux hommes dans la situation d'Atlas : le premier essaie de porter le monde, le deuxième voudrait ne pas le porter, mais à la fin il doit le faire. Cela dit, ma première représentation de cette figure mythologique remonte à 1958, c'est *Le refus d'Atlas*. Le plus important, dans cette vision de la fin du monde, ce sont les hommes. Ils portent des inscriptions : "Atlas ne doit pas refuser, Atlas n'a pas le droit de refuser, Atlas ne peut pas refuser"... Celui qui a écrit qu'Atlas refusera, on lui a tranché la tête : la catastrophe prévisible arrive, ou pour être plus précis : des catastrophes prévisibles arrivent. Que tout doive se payer un jour, un dessin le souligne, avec son titre singulier : "*Les cercueils de verre des morts seront des béliers*". En termes dramaturgiques : les choses prennent la pire tournure possible. Que dans mes œuvres je mette toujours les choses au pire, cela n'a rien à voir avec le pessimisme, rien non plus avec une idée fixe. La pire tournure possible, c'est ce qui est dramatiquement représentable ; c'est exactement, au théâtre, ce qui fait qu'en sculpture le "David" devient statue, et que mes créations picturales ont cette valeur de drame.

C'est un peu la même chose avec *La catastrophe*. Le tableau représente bien davantage qu'un accident de train avec ses conséquences en chaîne. Simultanément, dans le haut, le Soleil se heurte à un autre corps céleste. Six minutes plus tard, la Terre n'existera plus. Ici aussi : la pire tournure possible. La tentative de décrire non une catastrophe, mais *la* catastrophe. Ce qu'on peut représenter, ce n'est pas la chose en soi, ce sont les images en soi. La dernière mouture du motif d'*Atlas* fait partie de mes œuvres préférées. Il est né d'une lubie. A la paroi de mon atelier, j'avais fixé côte à côte deux feuilles de mon format préféré pour les gouaches, 100x71 cm. J'avais en vue une esquisse rapide. C'était en 1965. Et depuis, j'en suis toujours à travailler sur ce tableau. J'aurais dû le savoir : je n'ai jamais fait la moindre esquisse d'un de mes tableaux. Celui-ci est reproduit dans son état du 10 juin 1978. On peut y voir des Atlas qui jouent avec la boule du monde. Plus un monde est lourd, plus son état ultime est petit. Les Atlas du premier plan halètent sous leurs boules. Je dois aussi signaler que l'impression produite par un atterrissage nocturne à New-York joue son rôle là-dedans ; c'est alors que j'ai compris pour la première fois à quel point il doit être infernal de vivre sur une terre surpeuplée.

Quelques mots sur mes portraits : ils sont nés rapidement, à part les deux premiers. Je suis content d'avoir réussi au moins en peinture un portrait de *Walter Mehring* ; jusqu'à présent je n'y suis pas arrivé par l'écriture. Ce poète au verbe extraordinairement puissant, dans beaucoup de ses poèmes tardifs, a survécu – non pas à lui-même, mais à nous. (...) C'est en 1965 que j'ai fait le portrait de l'acteur *Leonard Steckel*, de mémoire. Le portrait de *Varlin*, je l'ai dessiné le 22 octobre 1977. C'est le dernier jour que j'aie passé avec lui. Nous avons parlé peinture. Varlin me disait qu'il tenait Matisse pour le plus grand peintre de notre temps. Il ajoutait : "Ce qu'il y a de triste dans la peinture : on se tient devant une toile vierge, on s'empare d'un pinceau, et déjà la toile est bousillée". Puis il a dessiné mon portrait, plusieurs fois, et chaque fois il le raturait. Il n'en a laissé subsister qu'un, me l'a donné, puis il a déclaré qu'il voulait dormir et que je devais, moi, dessiner son portrait. Lorsqu'il s'est réveillé, il voulut voir le résultat. Il me demanda s'il avait réellement cet air-là. Je ne répondis rien, et Varlin reprit : alors je n'en ai plus pour longtemps. Le 30 octobre il est mort.

Le *Portrait d'un hôtelier* représente mon ami Hans Liechti, qui est restaurateur et collectionneur, originaire de Zäziwil, à environ trois quarts d'heure à pied du village où je suis né. Comme moi, il a atterri à Neuchâtel. Après avoir écrit, je reste souvent chez lui jusque tard dans la nuit, je lui parle de mon travail, et je dessine ce qui me tombe sous la main. Je ne sais pas si, sans lui, je pourrais encore peindre ou dessiner. Son enthousiasme pour la peinture stimule ma création. Son portrait est né un dimanche après-midi. Il avait travaillé aux fourneaux, son bistrot avait affiché complet à midi, puis de la famille était arrivée, et le soir il avait encore un banquet dans la salle du premier étage. Il est arrivé en tenue de travail dans mon atelier, pour se reposer. Après une petite heure il m'a quitté, afin de retourner à ses fourneaux, et j'ai terminé le tableau. A dix heures du soir je l'appelai, je voulais qu'il vienne. Il vint, toujours en tenue de travail, et se déclara satisfait de moi.

Mes derniers dessins à la plume sont encore des portraits : le *Dieu en colère* – qui ne comprendrait sa rage ? (J'ai terminé ce dessin chez Liechti, avec un couteau de cuisine). *Mazdak* fut le fondateur d'une secte communiste. En 530 avant Jésus-Christ environ, trois mille de ses disciples furent enterrés vifs, tête la première, par le grand roi de Perse – et c'est ainsi que leur idée fut plantée en terre. On peut tuer un homme, mais l'idée continue de vivre. L'enfant que met au monde l'*Ophélie* solitaire et folle ne sera ni solitaire ni fou. Les vautours émasculent le cosaque lié sur son cheval. Mais il continue de vivre en poésie. *Chronos émasculant Ouranos* : c'est ainsi seulement que pouvait s'instituer son règne ; la représentation mythologique du big bang originel.

Avec les *Labyrinthes*, je m'empare d'un motif qui me fascine également en littérature. Je l'ai traité d'abord dans la nouvelle "La ville", et maintenant dans "La guerre dans l'hiver tibétain". Le *Minotaure* appartient à ce thème du labyrinthe. C'est une figure monstrueuse, et à ce titre il est l'image du solitaire, de l'isolé. Le solitaire se tient en face d'un monde qui lui est impénétrable : le labyrinthe, c'est le monde vu par le Minotaure. Les gravures du *Minotaure* (1975) montrent aussi cet être privé de l'expérience d'autrui, du "tu". Il n'est capable que de violer et de tuer. Il ne meurt pas du fait de Thésée (comme dans la série de 1984/85), il crève comme une pièce de bétail. Thésée n'est pas en état de le traquer. Le meurtre du Minotaure est une légende. C'est de la figure du Minotaure qu'est née, par association, la planche intitulée *Le taureau universel*, dans une technique un peu différente, parce que le papier n'en permettait pas d'autre. Le *Taureau universel* est le symbole de ce monstre qui court, habité par l'amok, et que nous appelons "histoire universelle". La planche *Les deux animaux* représente une paraphrase du manichéisme qui est réapparu de nos jours : cette conviction que l'histoire universelle est un combat entre deux principes, un bon et un mauvais. Les deux sauriens qui se sont dévorés réciproquement à l'arrière-plan témoignent d'une identique obstination.

Naturellement, il y a aussi des planches non dramaturgiques, des associations avec des motifs littéraires, comme par exemple *Fuite I et Fuite II*, que j'avais traités jadis dans "Le Tunnel" et dans "Le Piège". Je n'ai jamais appris à dessiner ou à peindre. Je ne sais toujours pas, aujourd'hui, comment on peint des huiles. La seule personne à qui j'aie demandé : "Mais comment fait-on des peintures à l'huile ?" fut Anna Keel. Elle me répondit : "Prends du pétrole". Mes huiles, je les ai toutes peintes en 1966. Le fait que j'aie également peint mes tableaux de *Banques* à l'huile et au pétrole n'a rien à voir avec une critique des banques suisses. Au contraire, je leur donne une fin honorable (*Ultime Assemblée Générale de l'Etablissement Bancaire Fédéral*), et cela devrait augmenter ma crédibilité auprès de nos banques. C'est ce que j'espère, surtout maintenant, où elles me sont plus nécessaires que jamais, puisque – comme je viens de le lire dans *Construire* – pour la critique, je n'ai plus d'existence littéraire. Cependant, je suis revenu, depuis, à la peinture à l'eau. Ce sont précisément mes tableaux des *Banques* qui montrent clairement que les motifs de mes dessins et peintures ne

sont pas à chercher seulement dans des réflexions dramaturgiques : mes *Banques* sont l'écho de ma comédie "Frank V", qui est l'opéra d'une banque privée. Une pièce de théâtre dont la réalisation scénique, au fond, n'a jamais réussi. J'en ai sur ma table de travail une nouvelle version. Mais la *Tour de Babel*, elle aussi, renvoie à une œuvre détruite. Le dessin ? Une activité de substitution.

Mais il existe bien sûr d'autres rapports encore entre ma création littéraire et mes dessins. Toute représentation, par quelque médium que ce soit, présuppose un arrière-plan fait d'impressions, d'images, de pensées. Cet arrière-plan, aujourd'hui, n'est plus commun à tous ; on peut se dire engagé à gauche, catholique, ou les deux ensemble, etc. L'écrivain d'aujourd'hui, mais aussi le peintre d'aujourd'hui cherche en général inconsciemment une idéologie, quelque chose d'universel. Depuis toujours je me suis refusé à me laisser mettre sous un dénominateur commun. C'est pourquoi je ne suis nécessairement compréhensible que d'un petit nombre de gens. On ne saisit pas si aisément les fondements de ma création littéraire, ni de mes tableaux. Ces fondements relèvent d'une pensée personnelle essentiellement liée à la théorie de la connaissance, et d'un humour de nature subjective. C'est pourquoi l'on préfère ne pas me prendre au sérieux, sans quoi l'on serait obligé d'entrer dans ma pensée. J'ai conscience d'être un solitaire. Je n'appartiens pas à l'avant-garde. Celui qui, aujourd'hui, en fait partie, est un mouton dans le troupeau.

Ainsi donc, les associations qui sont à l'origine de mes peintures sont le fruit de mon aventure de pensée personnelle, non d'une méthode de pensée générale. Je ne peins pas des images surréalistes – le surréalisme est une idéologie – je peins des images qui sont compréhensibles pour moi : je peins pour moi. C'est pourquoi je ne suis pas un peintre. Je me pose en face du temps qui est le nôtre, et notre temps, on ne le saisit pas par la parole seulement. La pensée conceptuelle, les méthodes des mathématiques, la nécessaire abstraction de la pensée scientifique ne sont pas représentables abstraitement dans les arts plastiques. Il n'y a rien de plus abstrait qu'une formule. C'est l'ultime degré d'abstraction possible. $E=mc^2$, par exemple. Les mathématiques ont une capacité d'abstraction qui n'est plus représentable, qui nécessairement fait éclater les limites de la représentation. Il est impossible de ne pas représenter abstraitement la théorie de la relativité, à moins qu'on ne recoure à des métaphores qui parlent aux sens. Mais les métaphores qui parlent aux sens ne sont pas des formes géométriques ou stéréométriques, ce sont des mythes : nos mythes. D'où Atlas.

Peut-être que mes premiers dessins ont été influencés par Bosch ; les images grotesques du début, avant même que je devienne écrivain. Mais je ne cherche pas la symbolique inventée par Bosch. Ce que je cherche – dans mon écriture comme dans mes dessins – ce sont des images et des métaphores qui soient encore possibles à l'âge de la science, une époque qui a réussi ce que n'a pu faire la philosophie : décrire abstraitement la réalité. Si nous recourons à 4 ou à "n" dimensions, nous en avons besoin parce que les faits de la réalité ne peuvent se décrire autrement. Nous n'avons pas la possibilité de simplifier des relations et des données hautement complexes. La physique du noyau atomique n'est pas représentable de manière vulgarisée. Pour la vulgariser, on ne peut que la transcrire dans un autre langage. On est contraint de la saisir par la pensée, conceptuellement. Il n'y a pas de retour possible vers la simplicité. Ce qui dans son essence n'est pas représentable ne peut alors être rendu que par des métaphores. C'est pourquoi l'art abstrait – là où il est adéquat – est au mieux un art "poétique", par la beauté de ses lignes. Il est forme pure, donc esthétique pure. Jamais la peinture n'a été plus esthétique qu'aujourd'hui. Ce qu'elle donne pour son sens est un sens prétendu, mais non pas un sens immanent à l'œuvre. Qualifier cette peinture d'"expression intellectuelle" est absurde.

Je le répète encore : je ne suis pas un peintre. Techniquement, je peins comme un enfant ; mais je ne pense pas comme un enfant. Je peins pour la même raison que j'écris : parce que je pense. La peinture comme art de faire de "belles images" ne m'intéresse pas, de même que ne m'intéresse pas l'art de faire du "beau théâtre". Je ne pourrais pas choisir la peinture comme activité professionnelle principale, pour une raison simple : la plupart du temps, je ne saurais pas ce que je dois peindre. Je suis un dilettante du dessin. Etudiant, j'habitais à Berne une chambre dont j'ai couvert les murs de peintures. Au-dessus du lit, il y avait une crucifixion bizarre ; à côté d'elle, des scènes de ma première pièce de théâtre, non publiée, et dont il reste encore un dessin, un de mes tout premiers. Ainsi mes peintures et mes dessins représentent-ils un complément de mon écriture – pour tout ce qui ne peut être représenté qu'en images picturales. Si bien que je n'ai pas non plus créé grand-chose de purement "illustratif". Quand j'écris, je ne pars pas non plus d'un problème, mais bien d'images. Car à l'origine il y a toujours l'image, la situation – le monde.