

L'acoustique du roman: la radio et les voix dans les romans policiers de Friedrich Glauser

Christine Meyer

▶ **To cite this version:**

Christine Meyer. L'acoustique du roman: la radio et les voix dans les romans policiers de Friedrich Glauser. Christine Meyer; Claudia Krebs. Relais et passages. Fonctions de la radio en contexte germanophone, , pp.127-152, 2004, 978-2-84174-350-0. hal-03482398v1

HAL Id: hal-03482398

https://u-picardie.hal.science/hal-03482398v1

Submitted on 15 Dec 2021 (v1), last revised 13 Nov 2023 (v2)

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

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

Version pre-print – Pour citer cet article :

MEYER, Christine, « L'acoustique du roman : la radio et les voix dans les romans policiers de Friedrich Glauser », in *Relais et passages. Fonctions de la radio en contexte germanophone*, éd. par Claudia Krebs et Christine Meyer, Paris, Kimé, 2004, p. 127-152.

L'acoustique du roman : la radio et les voix dans les romans policiers de Friedrich Glauser

Il ne semble pas que l'invention de la radio ait révolutionné en profondeur les modes de narration littéraire de la même façon que l'avait fait le cinéma quelque dix ans plus tôt. La « crise du roman » s'était pourtant développée par référence au modèle « épique » qui devait permettre de renouer avec la tradition orale et de rompre avec la suprématie de l'écrit (donc du visuel, que l'on mettait en rapport depuis Bergson avec le rationnel). L'apparition du cinéma bouleversa dans un premier temps ces attentes en imposant un nouveau modèle de représentation visuelle (après la photographie, l'image en mouvement) qui s'ouvrait largement sur le domaine de l'imaginaire et exerça immédiatement une grande attraction sur les artistes. Dans *À la Recherche du temps perdu*, malgré l'influence de Bergson, la perception visuelle demeure prépondérante par rapport aux autres sens (la mémoire est un espace qui s'ouvre et se déroule comme une bande de cinéma). La réception littéraire du modèle cinématographique se poursuivit tout au long des années vingt et trente. Cet engouement ne faiblit pas avec l'apparition de la radiodiffusion commerciale au début des années vingt, si bien que l'écriture « parlante » qu'on appelait de ses vœux est toujours restée aussi, et souvent avant tout, une écriture visuelle. Pour autant, l'application de procédés cinématographiques à la littérature (fragmentation et montage) va souvent de pair avec une recherche d'« oralité » et de « polyphonie » dans le roman de l'entre-deux-guerres (*cf. Berlin, Alexanderplatz*, 1929). Le rayonnement littéraire des techniques de conservation et de diffusion du son n'en demeure pas moins largement occulté par l'omniprésence des médias visuels.

La rencontre entre le roman et la radio a été particulièrement fructueuse pendant la courte période de l'entre-deux-guerres où la radio a existé sans la concurrence du cinéma parlant (encore balbutiant) et de la télévision, et où elle a surtout joué un rôle politique déterminant en contribuant à instaurer puis à asseoir et à étendre la dictature. Cette dimension politique, qui a fait très tôt de la radio un instrument de désinformation et de conquête idéologique, n'est évidemment pas séparable des enjeux esthétiques liés à la pratique radiophonique. Parmi les romanciers qui se sont intéressés de très près aux questions soulevées par l'essor fulgurant de cette technologie et son exploitation comme mass-média (questions sociales, psychologiques, anthropologiques, politiques et esthétiques), l'un des plus talentueux est un auteur de romans policiers suisse peu connu à l'étranger, Friedrich Glauser (1896-1938). Il est vrai que le « Simenon suisse », comme on l'appelle parfois[1], et qui a donné son nom au plus grand prix du roman policier

[1] Peter von Matt, *Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz*, München 2001, p. 73.

allemand, n'a écrit que six romans policiers[2], dont cinq mettant en scène le personnage populaire de Jakob Studer, l'inspecteur bernois qui ressemble par beaucoup d'aspects au commissaire Maigret.

Mort à 42 ans après avoir passé une grande partie de sa vie dans des institutions fermées (maisons de correction, hôpitaux psychiatriques, légion étrangère…), Friedrich Glauser a été marginalisé par l'histoire littéraire comme il l'avait été de son vivant par la société. Périodiquement « redécouvert » par des lecteurs enthousiastes, ce personnage sympathique et modeste, qui fut pourtant un intellectuel d'une grande culture, polyglotte et cosmopolite, fervent admirateur de Proust et Flaubert, animateur du Cabaret Voltaire aux côtés de Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck et Max Oppenheimer, fut victime à la fois de son succès et de sa légende d'écrivain « maudit ». Ses romans policiers situés dans le milieu rural suisse, salués avec enthousiasme par la critique locale comme des histoires « bien de chez nous »[3], furent bientôt adaptés avec succès au cinéma[4] et récupérés dans un sens patriotique et populiste par ce qu'on a appelé la « défense spirituelle du pays » (GLV), de sorte que la plupart des Suisses connaissent le personnage de Studer sans avoir jamais eu un livre de Glauser entre les mains. D'un autre côté, le mythe de l'aventurier rebelle et victime, toxicomane délinquant, légionnaire, mineur à Charleroi, plongeur dans un hôtel à Paris etc., plus occupé à (sur-)vivre qu'à écrire, exploitant son expérience des bas-fonds dans des romans policiers pour gagner facilement de l'argent, a fait de Glauser l'objet d'un culte qui ne contribue pas non plus à la reconnaissance littéraire de son œuvre. Or, la force des romans de Glauser ne réside pas seulement dans le pittoresque de la *Milieuschilderung* (réalisme + caricature) et le plaidoyer en faveur des faibles et des opprimés[5], mais aussi dans l'acuité du diagnostic social, la volonté de provoquer une prise de conscience politique et la recherche d'innovation littéraire.

Contrairement à Simenon et même à Dürrenmatt, qui s'est largement inspiré de son œuvre, Glauser n'a pas choisi le « sous-genre » de la littérature policière pour des raisons alimentaires, en rêvant comme Simenon d'écrire un jour des « romans durs » qui feraient oublier ses débuts peu honorables (il ne s'en est pas servi comme tremplin vers la gloire littéraire), mais parce qu'il était convaincu que c'est le seul moyen d'atteindre ceux qui ne lisent pas autre chose que des romans de gare – de la *Schundliteratur*, comme on disait à l'époque. La simplicité étudiée de ses romans n'est ni de la naïveté, ni de la coquetterie, mais le fruit d'une recherche dont le but est d'être lu et compris dans la classe des petits employés, infirmiers, voyageurs de commerce, etc. Ces gens, que Glauser connaissait de près pour les avoir fréquentés d'égal à égal, il les sait victimes non seulement de l'exploitation économique, mais aussi de la nouvelle culture populaire de masse, qui les rend complices de leur propre exploitation et les éloigne encore plus sûrement de la culture « sérieuse ». Car s'ils ne lisent pas de poésie ni de romans « durs », ils vont au cinéma, écoutent

---

[2] *Der Tee der drei alten Damen* (1932) ; *Wachtmeister Studer* (1934) ; *Matto regiert* (1935) ; *Die Fieberkurve* (1935-36) ; *Der Chinese* (1936) ; *Krock & Co* (1936). Tous ont été réédités chez Arche (Zurich).

[3] Cf. Charly Clerc dans la *Gazette de Lausanne*, cité par Gerhard Saner dans *Friedrich Glauser: Eine Werkgeschichte*, Suhrkamp 1981, p. 123.

[4] Réalisation de Leopold Lindtberg avec Heinrich Gretler dans le rôle principal, Präsenz-Film AG, Zurich (WS 1939). Robert Walser a évoqué en des termes élogieux le succès de ce film, sorti après la mort de Glauser.

[5] Voir Eveline Jacksch, *Friedrich Glauser, Anwalt der Außenseiter*, Bonn 1976.

la radio, dévorent les journaux illustrés, les feuilletons à l'eau de rose et les romans policiers[6] : c'est donc en les prenant par là qu'on a des chances de « populariser quelques bonnes idées ». Glauser respecte trop ces lecteurs « naïfs », qu'il considère comme ses camarades, pour leur donner autre chose que ce qu'ils attendent : il ne s'agit pas de les tromper sur la marchandise sous prétexte de les éduquer mais d'écrire de *bons* romans policiers, c'est-à-dire des romans policiers qui fonctionnent en tant que tels (suspense, divertissement, part de rêve) tout en ayant une vraie qualité littéraire[7]. Il s'agit, autrement dit, de combattre la culture de masse sur son propre terrain, en retournant contre elle ses propres armes. D'où un double objectif, une double orientation des romans policiers de Glauser : dénoncer le mensonge de la pseudo-culture médiatique (c'est-à-dire en démontrer les enjeux politiques et l'influence dévastatrice sur la société) tout en lui faisant directement concurrence[8] (ce qui conduit à l'élaboration d'un modèle alternatif de « bonne » utilisation des médias).

Il faut souligner que le roman policier, alors à son apogée, se prête particulièrement bien à un tel dessein. La littérature policière entretient par nature des rapports étroits avec les médias (compris comme prolongements de la physiologie humaine) dans la mesure où elle est centrée autour des problèmes de perception du réel et de quête de la vérité.[9] Le roman policier est lié par une dépendance structurelle aux progrès de la criminologie, lesquels sont eux-mêmes largement tributaires des avancées technologiques. Avant de pénétrer dans la société et de modifier la vie quotidienne des gens, les nouvelles techniques sont en effet d'abord exploitées à des fins judiciaires (et militaires), ce qui fait que le roman policier est concerné au premier chef par ces découvertes : c'est la photographie qui a façonné le fameux « regard » du détective. Dans le domaine acoustique, l'avancée décisive fut l'invention du phonographe en 1877, qui allait permettre l'élaboration de moyens plus sophistiqués et plus fiables de conservation du son. L'existence de cette technique, s'ajoutant à celle du téléphone, provoqua une sensibilisation accrue aux nuances de la voix humaine. Depuis cette invention, il n'était plus vraisemblable qu'un personnage pût modifier sa voix à volonté, encore moins imiter celle de quelqu'un d'autre, ni que l'on confondît une voix humaine avec le cri d'un animal. Le cas célèbre et fondateur du *Double assassinat dans la rue Morgue*

---

[6] „Mein Ehrgeiz strebt nicht danach, von Literaturbonzen ernst genommen zu werden. Ich möchte die Leute erwischen, die sonst Courths-Mahler lesen oder John Kling... Wissen Sie, ich kenne diese Leute, es waren meine Kameraden, und ich bin stolz, wenn der eine oder andere eine Geschichte von mir wirklich liest, nicht weil sie von mir ist, sondern weil sie ihn wirklich packt. Vielleicht hat er einen weniger unangenehmen Geschmack im Munde, als wenn er Heideprinzeßchen gelesen hat." Lettre à l'éditeur Friedrich Witz, citée par Hugo Leber, « Annäherung an Friedrich Glauser », in F. Glauser, *Werke* Bd. 1, Arche 1974, p. 9-24 (p. 18-19).

[7] „Ich möcht probieren, ob es nicht möglich ist, ohne sentimentalen Himbeersirup, ohne sensationelles Gebrüll Geschichten zu schreiben, die meinen Kameraden, den Gärtnergehilfen, den Maurern und deren Frauen, den Versicherungsbeamten und Reisenden – kurz, der großen Mehrzahl gefallen, weil sie spannend sind und doch so geschrieben sind, dass auch Leute (wie Anton Karlowitsch Ferge aus dem Zauberberg), denen alles Höhere fremd ist, sie verstehen." In: Lettre à Heinrich Witz du 8 janvier 1936, citée par Frank Göhre, *Zeitgenosse Glauser*, p. 118.

[8] Glauser insiste ainsi auprès de son éditeur pour que ses livres paraissent dans une édition bon marché : „Setzen Sie allen Einfluss darauf, dass es billig wird, broschiert, kein Luxuspapier. Ich glaub, Sie müssen sehen, in den Bahnhofskiosks den Ausländischen Konkurrenz zu machen." Gerhard Saner, *Eine Werkgeschichte*, p. 117.

[9] Voir Gabriela Holzmann, *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschiche des Krimis als Mediengeschichte*, Stuttgart 2001.

de Poe (1841), qui passe pour le premier roman policier et où le crime est commis par un orang-outang, ne convainc plus personne aujourd'hui : tous les témoins y déclarent avoir entendu un homme parlant dans une langue étrangère (chacun une autre, celle qu'il connaît le moins), et c'est l'incompatibilité étrange de ces témoignages qui met Dupin sur la piste du singe.

La possibilité d'enregistrer et de reproduire les voix trouva une double application dans la criminologie. Elle permit d'optimiser les méthodes d'identification des criminels, mais surtout de conserver des traces acoustiques des interrogatoires. Cette innovation induisit une prise de conscience des limites du support écrit pour transcrire les dépositions des témoins. On prit la mesure de la déformation occasionnée par les procès-verbaux normés en appréciant la richesse d'informations contenue dans un entretien authentique. L'influence de la psychanalyse aidant, on comprit que le contenu explicite des dépositions est souvent moins significatif que les « accidents » de son énonciation, c'est-à-dire les marques d'oralité que le procès-verbal s'emploie justement à gommer, tels les blancs, hésitations, lapsi, répétitions, digressions, périphrases, interruptions soudaines, silences éloquents, etc. Ces manifestations orales qui échappent au contrôle de la raison, et que la technologie nouvelle permet de restituer intacts, conservent la trace de la personnalité comme l'écriture (surtout l'écriture codifiée des procès-verbaux policiers) ne le pourra jamais.

Le principe de raison, qui avait jusque là régné en maître sur le roman policier, se trouve sérieusement mis à mal par ces découvertes. On voit alors se développer, parallèlement au modèle dominant (toujours très apprécié) du roman-énigme à l'anglaise, des romans policiers qui font une part plus grande à l'irrationnel, à l'intuition, à la perception sensorielle, en mettant en avant les qualités d'empathie et d'écoute du détective au détriment de la « ratiocination » intellectuelle des descendants de Dupin. Le mérite historique de Simenon est d'avoir introduit cette dimension intuitive et psychologique dans la littérature policière, et peut-être même dans le roman tout court. Le détective n'est plus chez lui un pur intellect extérieur à l'action et plus ou moins réduit à sa fonction visuelle (métonymie générique de l'« œil »), il a aussi des oreilles, un nez, un corps, une sexualité, des rêves. La fameuse « atmosphère » dont Maigret s'imprègne pour identifier le coupable, et qui prend le pas sur l'intrigue, est faite à la fois d'images, de sons, d'odeurs, de goûts et d'impression tactiles. Mais ce parti-pris de subjectivité sensualiste ne s'accompagne pas d'une réflexion critique sur le pouvoir des médias. Bien au contraire : la nouvelle réceptivité est présentée comme une qualité purement instinctive, quasiment médiumnique du détective, allant de pair avec son rejet de la technologie moderne[10]. L'influence du cinéma est pourtant manifeste à tous les niveaux de la description et du récit[11] et l'on y perçoit aussi, quoique dans une moindre mesure, celle de la radio[12]. Mais ces contradictions sont escamotées,

[10] Maigret réprouve les procédés « scientifiques » employés par les criminels, oppose une résistance obstinée à l'envahissement par les médias et revendique pour lui-même l'idylle petite-bourgeoise de Mme Maigret mijotant ses ragoûts.

[11] Voir par exemple, dans *Le Chien jaune*, la scène de cinéma muet où le détective assiste depuis le toit d'une maison à une rencontre décisive entre deux personnages, dont il interprète la conversation uniquement d'après leurs gestes, leurs voix ne parvenant pas jusqu'à lui.

[12] *Les Fiançailles de Monsieur Hire* présente conjointement les deux modèles de perception correspondant aux deux média de l'époque : le voyeur, à qui la vue plongeante qu'il a de nuit sur la fenêtre éclairée de sa voisine d'en face permet de s'introduire dans l'intimité de la jeune

l'ambivalence du rapport à la technique n'est pas thématisée, de sorte que le paradoxe d'un retour à l'authenticité par le biais des médias se dissout dans la nostalgie diffuse d'un « bon vieux temps » fantasmé. Le concept assez flou d'« atmosphère » semble jouer à cet égard un rôle d'alibi, dans la mesure où il attire la psychologie du côté de la « nature » au détriment de la société et de l'histoire. Fait significatif, l'atmosphère simenonienne, qui tient à la fois de l'ambiance, du « bon vieux milieu à la Balzac »[13] et de la peinture impressionniste[14], reste finalement surtout caractérisé par la prédominance de l'élément météorologique – ce qui va bien dans le sens de la tendance générale conservatrice et régressive, pour ne pas dire réactionnaire de son œuvre.

C'est sur ce point que Glauser va dépasser son « maître »[15]. Fasciné par le nouveau réalisme du roman policier simenonien[16], il se lance résolument sur les traces de son confrère belge pour ce qui est de la caractérisation du détective (complexe : Studer est solide et bourru, mais aussi fragile), de sa méthode intuitive (proche de l'« attention flottante » du psychanalyste), de son principe déontologique (comprendre, pas juger), de la nature des crimes qu'il doit élucider (peu spectaculaires), de l'importance accordée au milieu social (modeste) ainsi qu'aux détails apparemment secondaires dans le comportement, la gestuelle, la tenue des personnages. Mais il va considérablement développer l'analyse critique de la société en abordant de front dans ses romans le problème que Simenon s'emploie au contraire à éluder, à savoir que la médiatisation est à la fois un facteur de libération et d'aliénation, un progrès et une régression pour l'humanité. Ainsi, Studer est favorable à l'utilisation des enregistrements sonores lors des interrogatoires, qui permet d'affiner les techniques d'investigation et contribue à humaniser l'appareil judiciaire (il est progressiste et même avant-gardiste sur ce point puisque cette pratique ne s'était pas encore généralisée). Mais il se rend compte également que l'expansion massive des moyens d'enregistrement et de transmission du son risque de provoquer (et provoque en effet) un effet-retour bien connu aujourd'hui : l'omniprésence de la simulation conduit à une perte d'authenticité, la réalité médiatisée finit par ressembler de plus en plus à une fiction. Les voix humaines, que l'ont peut maintenant enregistrer et réécouter à volonté, finissent par ne plus rien avoir à nous dire. Car les individus s'adaptent aux nouvelles technologies acoustiques et apprennent à contrôler leur voix comme

---

femme sans lui parler ni l'entendre (situation cinématographique par excellence), est lui-même exposé sans défense, pendant la journée, aux bruits de ses voisins directs (pleurs de bébé, cris, conversations, TSF), l'immeuble mal isolé fonctionnant comme une caisse de résonance (situation de l'auditeur de radio).

[13] Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris 2000, p. 318.

[14] « Ce que les critiques appellent mon *atmosphère* n'est rien d'autre que l'impressionnisme du peintre adapté à la littérature. Mon enfance a eu pour cadre l'époque des impressionnistes et j'étais toujours dans les musées et les expositions. J'en ai acquis une certaine sensibilité. J'en fus hanté. » (Cité par Pierre Assouline, *Simenon*, p. 784).

[15] Voir *Offener Brief über die zehn Gebote für den Kriminalroman*: „Ich möchte Simenon danken. Was ich kann, habe ich von ihm gelernt. Er war mein Lehrer – sind wir nicht alle jemandes Schüler?...“ (p. 220).

[16] „[...] er hat einen Typus geschaffen, der, obwohl er einige Vorläufer hatte, nie mit einer solchen Leidenschaftlichkeit gesehen worden ist: den Kommissär Maigret. Ein durchschnittlicher Sicherheitsbeamter, vernünftig, ein wenig verträumt. Nicht der Kriminalfall an sich, nicht die Entlarvung des Täters und die Lösung ist das Hauptthema, sondern die Menschen und besonders die Atmosphäre, in der sie sich bewegen. Besonders die Atmosphäre [...].“ *Ibid.*

auparavant leurs gestes (ce n'est pas un hasard si Canetti développe, à la même époque, une théorie du « masque acoustique » sur laquelle il fonde son écriture théâtrale). D'autre part, ils sont influencés même sans le vouloir par les voix désormais omniprésentes de la radio et se conforment inconsciemment à ces modèles, ce qui donne lieu à une uniformisation croissante.

Ce phénomène de déshumanisation des individus sous l'emprise de la culture de masse, dont on peut observer les effets dans les pièces contemporaines de Horváth, Studer en fait l'expérience sous nos yeux dans le premier roman de la série, *Wachtmeister Studer* (1934), où il est confronté à la vision effrayante d'un village entièrement « empoisonné » par la radio. Les postes de radio y marchent sans interruption dans des maisons désertes transformées en boutiques, qui résonnent des sons artificiels amplifiés par d'innombrables hauts-parleurs. L'inspecteur n'en revient pas :

> „Gerzenstein, das Dorf der Läden und Lautsprecher!", murmelte Studer, und es war ihm, als sei mit diesen Worten ein Teil der Atmosphäre des Dorfes charakterisiert. (45)

Les villageois, cantonnés dans une attitude de consommation passive, sont réduits au silence. Lorsqu'ils ouvrent la bouche, ce sont les voix familières des présentateurs et chanteurs populaires que l'on croit reconnaître :

> Es war gespenstisch. Die Wirtin redete und Studer hatte den Eindruck, das Gritli Wenger jodeln zu hören. Und als der Wirt auch dazu kam [...], ja, als der Wirt zu sprechen begann, hatte er wahr- und wahrhaftig die Stimme des Konditorkomikers Hegetschweiler. Wo hatten die Leute ihre Stimme gelassen? Waren sie vom Radio vergiftet worden? Hatten die Gerzensteiner Lautsprecher eine neue Epidemie verursacht? Stimmenwechsel? (82-83)

Pire, les hauts-parleurs continuent à beugler dans le silence du dimanche, pendant que leurs propriétaires sont en promenade :

> Ein Krächzen hier, ein Summen dort, manchmal ein Melodiefetzen... Die Lautsprecher Gerzensteins spielten mit den atmosphärischen Störungen, es war niemand da, der sie beaufsichtigte... So trieben sie Schabernack, für sich allein, um die Langeweile des einsamen Nachmittags zu würzen... In der Woche gab es soviel zu tun für sie. Sie sangen, sie spielten, sie sprachen. Professoren, Bundesräte, Pfarrer, Psychologen – gehorsam blökten die Lautsprecher die Worte nach, die irgendein bedeutender Herr von seinem Manuskripte ablas – und die Worte drangen in die Ohren der Gerzensteiner, durchweichten die Köpfe... Sie wirkten wie ein Landregen auf Moorland... Die Lautsprecher waren die Beherrscher Gerzensteins. Redete nicht selbst der Gemeindepräsident Aeschbacher mit der Stimme eines Ansagers?... (102)

Cette description hallucinatoire n'a pourtant rien d'ésotérique. Dans ce village fantomatique et futuriste où les voix radiophoniques ont supplanté les voix humaines, l'intoxication n'est nullement « atmosphérique » au sens simenonien du terme (Glauser semble même vouloir insister sur ce point avec une certaine ironie, *cf*. l'emploi décalé du mot atmosphère), il s'explique par des raisons économiques et politiques précises. Gerzenstein était un village normal avant que les mass-médias (presse, radio, littérature populaire) ne s'en emparent. La corrélation entre l'argent, le pouvoir politique et les médias est brutalement mise en lumière au cours de l'enquête sur le meurtre de Wendelin Witschi. Cet ancien cheminot a épousé une cousine du magnat de presse local, Emil Aeschbacher, président du

conseil municipal et propriétaire de l'imprimerie et du quotidien local (qui contrôle également la radio), et il a eu le malheur de dilapider la dot de sa femme dans des spéculations boursières. Ruiné par le krach de 1921, il tente de récupérer l'argent de sa femme par de nouvelles spéculations, ne faisant ainsi que s'enfoncer dans une dépendance croissante à l'égard de son « protecteur ». Aeschbacher confie alors à sa cousine la direction du kiosque à journaux de la gare, et à partir de ce moment les choses vont de mal en pis : littéralement droguée par sa marchandise[17], Mme Witschi inonde sa famille de « romans de quatre sous » (*Groschenromane*), néglige l'entretien de sa maison, accable son mari de reproches, transmet à ses enfants des goûts de luxe et des attentes sentimentales irréalistes. Le mari, qui a abandonné son emploi de cheminot et se sent tout à la fois coupable et impuissant, sombre dans l'alcoolisme. En dernier recours, il souscrit plusieurs assurances-vies (de plus en plus) proposées dans ces mêmes romans de gare (donc vendues également au profit d'Aeschbacher), si bien qu'il ne lui reste plus au bout du compte qu'à se supprimer en faisant passer son suicide pour un accident – non sans l'aide active de son épouse, de son fils, et finalement d'Aeschbacher lui-même, qui porte le coup de feu mortel.

À partir d'une banale histoire d'escroquerie d'assurance, Glauser met minutieusement au jour, dans une parabole grotesque, les mécanismes de l'exploitation économique et de l'oppression politique de la classe moyenne en Suisse dans les années vingt et trente. La caricature du magnat de presse exploitant son pouvoir sans scrupule (il essaie évidemment d'acheter l'enquêteur au passage, *cf.* version suisse du système de la corruption organisée : *Vetterliwirtschaft*) est complétée par l'ultime perversion qui consiste à forcer sa jeune nièce Sonia Witschi, que par ailleurs il harcèle sexuellement, à dénoncer son fiancé (ancien détenu, donc bouc émissaire idéal) pour détourner les soupçons de sa famille. Si la jeune fille se laisse persuader d'accabler l'homme qu'elle aime alors qu'elle le sait innocent, et si surtout ce dernier accepte lui-même d'aller en prison pour un autre (quitte à se pendre dans sa cellule comme il tente de le faire au début du roman), c'est encore à cause des journaux illustrés dont les deux amants ont été gavés, et qui leur font miroiter l'idéal d'un sacrifice héroïque (titre qui met Studer sur la voie : *Unschuldig schuldig*). Cette motivation, qui pourrait paraître insuffisante dans un autre contexte (elle serait impensable dans un roman-énigme classique) est ici on ne peut plus cohérente. L'aliénation est complète lorsque les individus agissent contre eux-mêmes et contre ceux qu'ils aiment pour servir les intérêts de leurs oppresseurs. La radio, solidement ligotée par les journaux et leurs annonceurs, joue dans cette manipulation idéologique le rôle d'un amplificateur. Ce n'est pas encore de la propagande politique (Aeschbacher n'est pas un Hitler), mais on voit bien comment cela lui prépare le terrain. La radio, qui atteint les gens au plus profond de leur intimité, mêlant inextricablement le public et le privé, va faire sauter les dernières résistances : c'est bien d'un « empoisonnement » qu'il s'agit (conditionnement insidieux, messages subliminaux).

Cette analyse clairvoyante de la situation qui a préparé le terrain à la propagande nazie se précise dans le roman suivant, *Matto regiert* (1935). Cette fois, Studer est amené à enquêter sur la disparition du directeur d'un hôpital psychiatrique (*matto*

[17] „Waren diese Romane nicht etwas Ähnliches für die Anastasia Witschi wie für ihren Mann der Schnaps?" (74) Le prénom Anastasia renvoie à l'allégorie de la censure pendant la Révolution Française.

veut dire « fou » en italien). L'intoxication radiophonique est à première vue moins sensible dans ce milieu carcéral, presque totalement coupé du monde extérieur et dont la population est de toute façon « aliénée » (les malades ne cherchent pas à se conformer à un modèle, ils se sont détournés de la société et ne possèdent pas de poste individuel). Studer n'en retrouve pas moins là aussi la toute-puissance des hauts-parleurs, qui, placés à des endroits stratégiques de l'établissement, diffusent aussi bien des consignes disciplinaires internes que des émissions de variétés musicales. Le décalage par rapport à la réalité sociale paraît encore plus choquant dans ce contexte, le mensonge plus grossier. Studer en fait l'expérience à un moment dramatique de l'enquête, alors qu'il vient de causer indirectement la mort du « petit Gilgen », un infirmier pour lequel il s'était pris de sympathie. À l'instant où il se penche sur le cadavre de son ami, il entend soudain une « voix sirupeuse » entonner la rengaine « Irgendwo auf der Welt fängt der Weg zum Himmel an, irgendwo, irgendwie, irgendwann… » (174)[18]. Rendu furieux par l'agression de cette voix qui sonne à ses oreilles comme un commentaire sarcastique du suicide de l'infirmier (« groteskes Sterbelied »), Studer part à la recherche de la source sonore de cette voix immatérielle, finit par découvrir le haut-parleur suspendu au mur hors de sa portée et fracasse l'engin monstrueux avec une chaise pour le réduire au silence.[19] C'est juste une touche, mais la démonstration n'en est que plus patente : le fait que l'histoire se passe dans un asile de fous ne souligne pas seulement l'extraordinaire pouvoir d'infiltration de la radio (pas de frontières étanches contre l'invasion des ondes sonores), il provoque aussi un glissement de perspective : et si la folie n'était pas dans l'asile mais à l'extérieur ? Cette question cruciale, assez répandue dans la littérature du XXe siècle (*cf. Die Blendung* de Canetti, *Die Physiker* de Dürrenmatt) mais directement reliée chez Glauser à la réflexion sur le pouvoir des médias, il la fait poser de manière explicite à la fin du roman par le psychanalyste Dr Laduner, directeur remplaçant de l'hôpital. Dans une scène-clé qui se déroule dans l'appartement privé de Laduner, la radio diffuse un discours de propagande politique. Ce discours fulminant, qui commence par les mots « Zweitausend Männer und Frauen sind versammelt und jubeln mir zu… » prononcés par une voix « d'une insistance désagréable », évoque clairement la rhétorique nazie. Laduner se lève alors pour éteindre le poste et fait observer à voix basse :

> Wo hört Mattos Reich auf, Studer? […] Am Staketenzaun der Anstalt Randlingen? Sie haben einmal von der Spinne gesprochen, die inmitten ihres Netzes hockt. Die Fäden reichen weiter. Sie reichen über die ganze Erde... [20]

Le psychiatre fait allusion ici à une invention « poétique » de l'un de ses patients, Schül. Ce malade, grand blessé de la guerre de 14-18, imagine le personnage de Matto, allégorie de la folie, comme un monstre tout-puissant, maître du monde, qui s'amuse à lancer depuis le clocher de Randlingen des guirlandes de papier et des

---

[18] Il s'agit d'une chanson à succès des *Comedian Harmonists*.

[19] „Studer wusste nichts vom Ursprung des Liedes. Nur wild wurde er. Er trat in den Aufenthaltsraum, sah sich wütend um, suchte nach der Stimme, die ihn zu verhöhnen schien, und entdeckte schließlich den Kasten oben an der Wand. Gute drei Meter vom Boden hockte er und hatte nur ein riesiges mit Stoff überspanntes Maul. Studer packte einen der Stühle [...]." *Matto regiert*, p. 174.

[20] Ce passage a été expurgé dans la deuxième édition de 1942 (suppression du discours radiophonique auquel se réfèrent ces paroles), et il l'est resté dans les suivantes – pour des raisons techniques, à ce qu'il paraît.

fils multicolores à travers le globe, comme une araignée devenue folle tissant sa toile de façon anarchique, ou un enfant capricieux, provoquant des guerres et des révolutions :

> Manchmal wirft er Fäden aus, bunte Fäden, weit hinaus ins Land über die Dörfer und Städte und die Häuser, die einsam stehen am Hügelhang... Weit reicht seine Kraft und seine Herrlichkeit, und niemand entgeht ihm. Er winkt und wirft seine bunten Papiergirlanden, und der Krieg flattert auf wie ein blauer Adler, er schleudert einen roten Ball, und die Revolution lodert zum Himmel und platzt. (54)

Cette vision apocalyptique et burlesque, qui n'est pas sans rappeler *Le Dictateur* de Chaplin (1940), met en avant le rôle des médias dans la conquête du monde par les nazis : on reconnaît sans peine la presse écrite (ou plutôt illustrée) dans les guirlandes de papier multicolores et les fils télégraphiques et ondes de radiodiffusion dans les fils formant un réseau. Le motif de la toile d'araignée traduit bien le phénomène de rétrécissement de l'espace provoqué par le développement de la radio[21], notamment sous l'effet d'un centralisme accru des organes de radiodiffusion entre le milieu et la fin des années trente. Ce que l'on entend dans les murs de Randlingen, ce n'est plus la radio commerciale suisse du début des années trente (émetteur de Beromünster pour la Suisse alémanique[22]), mais la radio allemande contrôlée par Goebbels (*Reichsrundfunkgesellschaft*), qui détenait alors le réseau d'émetteurs le plus puissant du continent et dont les programmes pouvaient franchir les frontières (bons programmes musicaux, pas de publicité, propagande politique). L'extension de la réflexion critique amorcée dans *Wachtmeister Studer* à une dimension planétaire correspond donc à une évolution structurelle et politique. Il n'est pas impossible de voir dans la situation claustrophobique de l'asile de fous une image de la Suisse encerclée par les grandes puissances européennes et essayant de préserver sa neutralité à l'approche de la guerre[23]. En 1915 déjà, Hugo Ball notait dans son journal : « Die Schweiz ist ein Vogelkäfig, umgeben von brüllenden Löwen »[24]. Le rugissement des lions, qui n'était encore qu'une métaphore en 1915, est devenu entre temps une sinistre réalité. Grâce à la radio, ils rugissent si fort que les oiseaux en cage ne peuvent même plus pépier. Il faut toutefois se garder de donner un sens patriotique au message de Glauser : Matto est partout. Mais on peut penser que Glauser avait connaissance de la phrase d'Hugo Ball, car on retrouve la métaphore des oiseaux en cage dans *Wachtmeister Studer*, où elle est mise en rapport avec l'empire de presse d'Aeschbacher : dans le jardin attenant à l'imprimerie se trouve une cage en fil de fer grillagé (*Drahtgeflecht* : *cf.* télégraphe) dans laquelle des perruches muettes et transies sont assaillies par des taons[25]. La fonction centrale de cette métaphore dans le roman est soulignée par le nom onomatopéique de Witschi (« der

---

[21] Marshall Mc Luhan met cette modification dans la perception de l'espace en rapport avec l'angoisse des Allemands de manquer d' « espace vital » (*Lebensraum*) dans les années trente. « Il ne s'agit nullement d'une angoisse visuelle, mais d'une claustrophobie engendrée par l'implosion et la contraction de l'espace par la radio. » (p. 343).

[22] Voir Wachtmeister Studer: „Beromünster […] sei auch nicht für die Hunde gebaut worden, man müsse den Leuten etwas zu tun geben. Und die vielen Empfänger...“ (48)

[23] Voir Peter von Matt, *Die tintenblauen Eidgenossen*, *op. cit.*, p. 74.

[24] Cité par Peter von Matt, *op. cit.*, p. 31.

[25] Description : „Ein Transformatorenhäuschen. Viele Einfamilienhäuser. Dann ein größeres Haus. Ein Schild darauf: *Gerzensteiner Anzeiger. Druckerei Emil Aeschbacher*. Daneben, im Garten, ein Käfig aus Drahtgeflecht. Kleine bunte Sittiche hockten verfroren auf Stangen. Die Bremsen schrien.“ (WS, p. 40-41).

Name klang wie Spatzengetschilp », p. 31). La cage, elle aussi, est partout. Nous sommes tous des oiseaux captifs en train de perdre la voix à force de faire les perroquets : voilà ce que dit Glauser, et il le répète et l'illustre de toutes les façons possibles dans ses romans.

Mais que faire contre cette invasion ? Il ne sert évidemment à rien de démolir les postes de radio, comme le fait Studer dans un geste d'impuissance. Mieux vaudrait arriver à détourner cet instrument à ses propres fins, ainsi qu'il s'y essaie à l'occasion avec plus de succès (par exemple en faisant transmettre aux marionnettes de Gerzenstein un communiqué de police reposant sur de fausses informations : seul moyen de les faire réagir[26]). Mais ce ne sont là que des actions ponctuelles, Glauser sait bien qu'il est trop tard pour arracher le contrôle de la radio à ses exploitants. L'enjeu est politique : la voix du peuple, c'est la démocratie. C'est elle qui est menacée par le formidable essor de la radio, qui prépare le terrain à la dictature. Mais la seule solution que peut proposer un écrivain à cette situation, le seul antidote plutôt, est littéraire : il s'agit de faire prendre conscience aux gens de l'importance de leur propre voix, de toutes les voix dans leur diversité, c'est-à-dire de réactiver leur sensibilité acoustique atrophiée par la radio. Cet objectif s'articule chez Glauser à plusieurs niveaux :

- Symbolique : on trouve dans tous ses romans des cas emblématiques et des paraboles illustrant soit la fragilité de la voix humaine, soit au contraire son pouvoir lorsqu'elle n'est pas entravée.
- Pragmatique : la méthode employée par Studer a valeur de modèle, puisqu'il parvient à briser les résistances et à faire tomber les masques acoustiques.
- Formel : élaboration d'une écriture « parlante » ou plutôt « sonore ». Il s'agit de donner une *acoustique* au roman, d'en faire une caisse de résonance permettant de développer les résistances des individus à l'envahissement médiatique.

Il est impossible d'aborder dans le cadre de cette intervention tous les aspects de ce programme ambitieux. Je me contenterai de citer les exemples qui me paraissent les plus « parlants », en attirant l'attention sur l'extrême cohésion du projet esthétique de Glauser. Celui-ci peut se résumer en un seul mot : *Stimmung*, concept qui concurrence chez Glauser la notion simenonienne d'atmosphère, à laquelle il s'ajoute sans la supplanter (*Atmosphäre* est souvent employé dans un sens ironique, *cf.* les « trois atmosphères » dans *Der Chinese*, où ce terme désigne tout simplement des milieux sociaux confinés). La distinction est capitale, car *Stimmung* vient de *stimmen* (accorder) : c'est un concept musical. Le passage de l'atmosphère à la *Stimmung* implique un changement de paradigme : l'atmosphère est liée à l'élément aérien et relève de la perception olfactive et tactile. Maigret renifle, s'imbibe, s'imprègne ; il suit les criminels à la trace comme un chien de chasse, par instinct. La *Stimmung*, en revanche, relève de l'harmonie et de l'acoustique : Studer est avant tout à l'écoute, attentif moins au sens des paroles qu'à leurs sonorités, leurs accents, leurs échos (c'est un virtuose des langues, contrairement au commissaire pantouflard de Simenon). Là où Maigret tâtonne en cherchant la « faille », Studer tend l'oreille, épiant les « fausses notes » (*Misstöne*).

[26] WS, p. 84-86.

S'il est lui aussi un « raccommodeur de destins », c'est d'abord parce qu'il est, si l'on peut dire, un « accordeur de voix » (ou de violons).[27]

La métaphore musicale repose sur une analyse politique dont j'ai montré les présupposés dans la première partie de cette communication : il s'agit de faire barrage à la dictature. Notons que Glauser ne fait que reprendre une métaphorique usuelle en politique (*cf. Blockflötenpartei*, *Gleichschaltung*). Cette relation est clairement mise en avant dans *Matto regiert*, où une partie du personnel de l'asile parvient à s'organiser en syndicat. Or, c'est par la création d'un orchestre que tout a commencé (p. 176-177): les employés n'arrivaient pas à se mettre d'accord sur le choix du répertoire ; le camp des bigots, soutenu par le vieux directeur, voulait exclure la musique légère et ne jouer que des marches militaires, des choraux et de la musique populaire « sérieuse », tandis que l'opposition, encouragée par le jeune psychanalyste Laduner (« erotische Spannungen abreagieren »), défendait un concept plus récréatif incluant l'organisation de soirées dansantes. Ce combat a conduit à l'organisation syndicale du parti des « laïcs », qui ne voulaient « pas de théâtre, mais de la camaraderie » (« Der kleine Gilgen meinte, eine Musik könne der Beginn einer Organisation sein »). Le message est clair : la musique est une bonne propédeutique à la démocratie ; dans un orchestre, chaque musicien dépend des autres, mais il a son propre rôle à jouer et ne perd pas son identité. Pas n'importe quelle musique, cependant : le modèle de référence est ici le jazz, fusion de la raison et de la transe, conception rythmique située à l'opposé de l'harmonie traditionnelle, principe de l'improvisation collective, traitement du son proche de la voix humaine. Il n'est pas inutile de rappeler que cette musique, qui a donné son rythme au XXe siècle et dont le triomphe a constitué une véritable révolution culturelle culturelle (et qui fut diabolisée par les nazis comme « art dégénéré »), est issue d'une tradition populaire et orale et qu'elle s'est répandue dans le monde entier grâce à la radio. Glauser souligne ce potentiel dynamique et émancipateur en opposant aux voix lénifiantes diffusées par les hauts-parleurs de Randlingen et de Gerzenstein des personnages faisant eux-mêmes de la musique (du jazz) dans des groupes d'amateurs. Dans *Wachtmeister Studer*, c'est une formation d'anciens détenus, *The Convict Band*, qui parvient à animer certains soirs le café du village d'une vie réelle, chassant momentanément les voix insipides des chanteurs de variétés. Studer, un peu éméché, lui rend un hommage enthousiaste (« Ich trinke auf das Wohl der Musik ! », 99), et ce toast porté à l'orchestre, qui confond dans un même compliment la musique et les musiciens, prend dans le roman un sens directement subversif qui a valeur de manifeste.

Pour faire entendre la vérité, le détective se doit d'encourager de telles initiatives, qui visent à rendre la voix à des individus qui en ont été privés. La nécessité en est démontrée d'une autre manière dans le roman *Krock & Co*, dont la particularité « atmosphérique » réside en un silence oppressant. Le village de Schwarzenstein dans l'Appenzell, où Studer enquête sur le meurtre d'un individu dont les traits expriment même dans la mort « eine wahrhaft internationale Gemeinheit », est

[27] L'odorat joue aussi un rôle important chez Glauser, mais surtout en tant que déclencheur du souvenir (modèle proustien). Voir Erhard Ruoss, *Erzählen als Selbstbegegnung und Wahrheitssuche*, Bern 1979 (p. 141-145).

l'antipode exact de Gerzenstein[28]. Ce silence s'explique non seulement par le fait que les habitants sont trop pauvres pour se payer des hauts-parleurs, mais surtout par la nature de l'exploitation dont il est l'objet. Ravagé par la crise économique et pillé par les spéculateurs financiers, il est victime d'une escroquerie de grande envergure (*cf.* Güllen dans *Der Besuch der alten Dame*) qui fonctionne précisément grâce à l'isolement des familles et à l'occultation de la dimension politique (tout le monde croule sous les dettes, mais personne n'ose en parler). Le silence inquiétant qui règne à Schwarzenstein (= village sinistré) est un silence de cimetière (*cf.* méditation de Studer dans ce lieu : « Ja, die Toten hatten es besser !) : les villageois sont réduits à l'état de zombies, ce sont des morts en sursis. Leur silence est l'expression éloquente de la désagrégation du tissu social et de la destruction systématique des êtres humains. Le principe de cette destruction est illustré à un autre niveau, dans le même roman, par le personnage de Fritz Graf : ce jeune homme qui a l'air presque idiot est devenu bègue à force d'être frappé par son père, si bien qu'il ne peut plus s'exprimer normalement que dans l'obscurité complète (mais alors il le fait très bien, de même qu'il est capable d'écrire et de répondre au téléphone). Le malade Liebundgut, dans *Matto*, souffre d'une déformation analogue : à la suite des mauvais traitements infligés par ses frères, il ne peut plus parler en position verticale, comme un homme (il a alors une voix rauque et inarticulée, souffre de bégaiement), mais seulement face contre terre, en se tenant à quatre pattes comme un chien. Propriété distinctive de l'homme, la faculté de parler est en même temps la partie la plus fragile de son être, la plus directement affectée par la mutilation. La voix humaine, nous dit Glauser à travers l'exemple de ces cas pathologiques, est l'expression de la dignité de l'homme et la condition de sa liberté, elle doit à tout prix être protégée.

Cette démonstration par la négative est complétée par une évocation répétée de la force que confère a contrario une voix intacte. La famille du gendarme Murmann dans *Wachtmeister Studer* en est un exemple particulièrement percutant : les époux Murmann, décrits comme des géants sympathiques et pleins de vitalité, forment un « duo tonitruant » (« dröhnendes Duett ») lorsqu'ils s'interpellent gaiement d'un bout à l'autre de la maison[29] - comme par hasard la seule de Gerzenstein à ne pas posséder de radio. La famille Murmann fait ainsi pendant à la famille Witschi ; Ida Murmann (« intelligente Helvetia ») est l'antipode d'Anastasia Witschi, sorcière hystérique à la voix suraiguë. En s'adressant à cette dernière, l'inspecteur prend une voix plus basse encore que d'habitude, « probablement pour faire contrepoids à la voix trop aiguë de la femme » (p. 106-107). L'effet comique de ces détails acoustiques, qui font des romans policiers de Glauser des sortes d'opérettes burlesques, n'enlève rien à la gravité de son propos. Le traitement musical de la voix humaine, qui constitue un principe général dans

[28] La comparaison avec Gerzenstein, « das Dorf der Läden und Lautsprecher », est explicite p. 77, et Glauser poursuit : „In diesem Appenzeller Dörfli aber war es merkwürdig still. Ein Laden und keine Beiz. Im Hirschen gab es wohl eine Wirtschaft, und die genügte."

[29] „Dann erhob Murmann die Stimme zu einem tosenden Ruf, mit langgezogenem I-Laut, und der Ruf galt Frau Murmann – aber es war nicht deutlich, ob die Frau Emmy oder Anny hieß. […] Der tosende Ruf erhob sich zum zweiten Male, und zwei I-Laute hallten durchs Haus. Es kam auch Antwort, und der Ruf der Antwort war genauso tosend. Nur eine Tonlage höher. Dann erschien Frau Murmann in der Tür, und sie sah aus wie eine Statue der Helvetia aus den achtziger Jahren. Nur das Gesicht war viel, viel intelligenter als jenes besagter Statue. […] gegen das dröhnende Duett war nicht anzukommen." WS, p. 45-46.

son œuvre, est toujours ludique *et* sérieux, métaphorique *et* littéral. Glauser fait jouer à plein le champ sémantique très riche du mot *Stimme*, qui est relié à tous les domaines qui lui importent : la physiologie humaine, la politique (lorsqu'il dit par exemple : « [es waren] keine Männer, deren Stimmen im hohen Rat etwas galten, einfache Arbeiter, nichts weiter »[30]), mais aussi la vérité (*stimmen / nicht stimmen, etwas stimmt nicht*) et la folie (*bei ihm stimmt etwas nicht,* « manische Verstimmung »). Comme pour mieux faire « résonner » les corrélations sous-jacentes entre ces différents domaines dans l'imaginaire du lecteur, il puise abondamment dans le réservoir de métaphores acoustiques passées dans le langage courant (*Krach haben*), mais en leur donnant toujours le sens le plus concret. La sensibilisation du lecteur aux ressources de la voix humaine et à ses nuances infinies est ainsi réalisée, de manière quasi subliminale, par le recours à une écriture « vocale » qui semble s'inspirer directement des techniques radiophoniques : on note surtout la caractérisation acoustique très poussée des personnages (différenciés par le registre de voix, l'accent, l'intonation, l'association avec un instrument de musique), qui précède souvent leur caractérisation visuelle (on les entend avant de les voir). Si ces « portraits acoustiques » sont souvent stylisés jusqu'à la caricature, ils n'en sont pas moins d'une grande finesse (Glauser dispose d'un vocabulaire très riche pour décrire les intonations, modulations, inflexions de la voix) et aussi, ce qui est plus remarquable, d'une surprenante mobilité (les voix sont reconnaissables, mais elles changent tout le temps). Afin de rendre ces différences de tonalité sensibles, l'écriture se fait elle-même « parlante » par le recours à un langage onomatopéique, une utilisation « orale » de la ponctuation, une orthographe phonétique pour rendre la prononciation (« Äksküseeh ! »), le degré de coloration dialectale et les accents (les français disent « Stüdère » et les anglais « Stiuda », c'est toujours relevé et transcrit, de sorte qu'on « entend » les personnages parler : le texte devient partition). Ces signaux paralinguistiques d'oralité sont complétés par une évocation systématique, et elle aussi très plastique, de l'environnement sonore (présentation acoustique du « hors champ » qui contribue à créer un « sens de l'espace », bruits parasites qui font entendre le silence, « Stimmengesumm » et surtout mélodies et chansons, qui sont souvent des déclencheurs de l'action).

Le rôle du détective consistera donc à (ré-)accorder toutes ces voix mutilées, discordantes ou au contraire trop synchrones (comme celles des deux complices répondant en même temps à l'interrogatoire[31]), de façon à ce que la découverte de la vérité coïncide avec le rétablissement d'un équilibre vocal qui est en même temps psychologique et moral (plus de « fausses notes » : *es stimmt* – la métaphore orchestrale remplace la métaphore générique du puzzle). Afin de permettre à la vérité de s'articuler, Studer s'efforce avant tout de trouver le *ton* propice à l'instauration d'un climat de confiance. Glauser souligne ce point en confrontant son inspecteur à une abondance d'idiomes différents (langues étrangères, dialectes, jargons), dont Studer maîtrise une bonne partie (contrairement à Maigret, qui ne parle aucune langue étrangère, l'inspecteur bernois parle comme son auteur

[30] *Die Fieberkurve*, p. 84.

[31] „Die zwei sprachen zu gleicher Zeit, drängten sich dabei vor [...] ‚Das könnte meiner sein...' ‚Das ist der vom Herrn Direktor.' Zweistimmig ist nur schön, wenn es sich um die Melodie eines Liedes handelt, Worte hingegen, zweistimmig gesprochen, schmerzen in den Ohren." *Die Fieberkurve*, p. 106.

plusieurs langues sans accent). Jouant avec virtuosité de tous les registres de la parole (tutoiement / vouvoiement, noms, surnoms, titres), il s'efforce de s'adresser à chacun dans sa propre langue et à son propre niveau, mais en marquant à tous le même respect (par la façon de prononcer les noms ![32]). Face à des individus qui se dissimulent derrière un masque acoustique, il tente de détecter le « sésame » qui donne accès à la personne authentique dissimulée derrière le masque[33]. Car si la voix est ce que l'homme a de plus fragile, c'est aussi là que le masque est le moins hermétique et rigide : on maîtrise moins sa voix que ses gestes et les expressions de son visage[34]. Avec une méthode adaptée (*cf.* psychanalyse), on peut espérer obtenir que les masques acoustiques se craquèlent, voire qu'ils finissent par tomber. C'est ce qui se produit pour la secrétaire Martha Loppacher dans *Krock & Co*, poupée maquillée et permanentée dont le masque impeccable reflète la même déformation de l'âme que les enfants Witschi (« Dauerwellen im Hirn »[35]). La jeune fille, qui s'exprime d'habitude dans un allemand soigné sans accent (« Schriftdeutsch » : toujours mauvais signe chez Glauser), retombe dans le dialecte à la moindre provocation, trahissant la Martha authentique qu'elle finira par redevenir à la fin, grâce à Studer mais aussi à l'amour, en quittant son emploi dans le consortium international.

Ce message est finalement assez optimiste (si l'on songe par exemple à Canetti, chez qui un masque acoustique n'en cache jamais qu'un autre). La critique clairvoyante de l'impact des médias est assurément tempérée chez Glauser par l'espoir d'un progrès de l'humanité, ce qui s'explique sans doute par son expérience de la psychanalyse : il croit (ou veut croire) à l'aptitude du sujet à se transformer et à redevenir maître de son destin. Ce credo humaniste, qui pourrait paraître naïf compte tenu de la situation politique de plus en plus désastreuse, relève en réalité

---

[32] C'est ce que fait aussi le psychanalyste Laduner, et Studer l'admire pour cela lorsqu'il s'aperçoit de la façon dont celui-ci traite sa servante : „Ja, sie saß am Tisch, sie, sie saß nicht in der Küche, sie aß mit der Familie. Der Wachtmeister stellte es erstaunt fest. Und noch etwas fiel ihm auf: Zwei- oder dreimal während des Essens richtete Dr Laduner das Wort an das Mädchen. ‚Anna', nannte er es. Und der Ton, mit dem er dieses Wort aussprach, unterschied sich in nichts vom Ton, mit dem er beispielsweise ‚Studer' oder ‚Blumenstein' oder ‚liebes Kind' sagte. Die Gleichheit der Menschheit durch die Betonung der Namen zu unterstreichen – das war eigentlich ganz schön..." *Matto regiert*, p. 147.

[33] Ainsi par exemple lorsqu'il s'adresse en italien à une servante d'hôtel méfiante et hostile : „Er fragte und bediente sich der italienischen Sprache, warum das Fräulein (‚perchè la signorina') auf ihn böse sei. Und es ging, wie es immer geht, wenn man es versteht, die Menschen zu nehmen. Die Saaltochter, eine schwarzhaarige robuste Person, reckte sich, wurde rot... Studer erfuhr, die Signorina heiße Ottilia Buffatto, Otti nenne man sie hier [...]." *Krock & Co*, p. 29.

[34] „[…] und mag sich einer noch so sehr in der Gewalt haben, ein Zucken der Gesichtsmuskeln, ein Beben der Lider, einen Ausdruck in den Augen wird er nicht unterdrücken können. Und wenn es ihm gelingt, all diese Regungen zu beherrschen, so wird wenigstens in seiner Stimme ein Zittern festzustellen sein..." *Krock & Co*, p. 88.

[35] „Studer ertappte sich bei einem nichtsnutzigen Gedanken: er dachte, das Hirn der Jungfer habe wohl ebenso Dauerwellen wie die Haare... Die Dauerwellen? Die Gefühlsregungen waren in einer Form erstarrt. Das Mädchen konnte keinen Mann sehen, ohne sogleich, selbsttätig wie ein Automat, ‚in Liebe zu fallen', wie der Engländer sagte. [...] Wer aber war der Coiffeur, der das Hirn so behandelt hatte? Den brauchte man nicht weit zu suchen. Kein Mensch war es, ein Geist eher, der verschiedene Formen anzunehmen wusste und in vielen Zungen sprach. Im Kino zitterte er über die Leinwand, in Operetten sang er und in den Schlagern; er redete in den Romanen, sprach aus dem Grafensohn, dem Assessor, der Komtesse. Und dann geschah es wie im Märchen: sein Singen versteinte das Herz, sein Tanzen verhärtete den Geist, sein Schwätzen frisierte die Gefühle – was blieb zurück? Dauerwellen im Hirn..." *Ibid*., p. 53.

de la stratégie didactique : Glauser (qui d'ailleurs n'a jamais eu de « voix » lui-même puisqu'il a été placé sous tutelle dès l'âge de 22 ans) croit surtout en la vertu pédagogique de l'utopie. Et puis, il écrit des romans *policiers* : ne l'oublions pas, ces romans-là doivent faire rêver, aussi réalistes soient-ils par ailleurs.