Aliénation et culpabilité : Stiller de Max Frisch et Je d'Yves Velan

Autor(en): **Marinov-Ibl, Françoise**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1985)**

Heft 1

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870558

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ALIÉNATION ET CULPABILITÉ
STILLER DE MAX FRISCH ET *JE* D'YVES VELAN

Cette comparaison de deux ouvrages majeurs de la littérature suisse de l'après-guerre, à savoir *Stiller* (1954) de Max Frisch et *Je* (1959) d'Yves Velan, n'a pas l'ambition de définir les traits de caractère de la littérature suisse, ni même d'apporter une réponse à la question de son existence, mais seulement celle de souligner certains de ses aspects et d'émettre quelques hypothèses.

L'étude de la problématique sociale révèle, dans les deux romans, une société moderne qui cherche à déposséder l'individu de sa personnalité, de sa vie authentique. Aussi bien Stiller que Jean-Luc (héros de *Je*) souffrent d'un lourd sentiment de culpabilité qui les pousse à prendre conscience de cet état aliénant.

Analysés du point de vue psychologique, les deux héros se retrouvent dans une même solitude qui les sépare des hommes et du monde. La présence débordante de la mère entrave leurs relations avec la femme, et l'absence paternelle donne naissance à une image idéalisée du père, qui s'érige en juge accusateur.

Autour des pôles de l'aliénation et de la culpabilité, de nombreuses correspondances s'établissent entre *Stiller* et *Je* tout au long de l'analyse comparative.

Malgré une différence d'âge de quatorze ans[1], les mêmes événements historiques ont marqué les vies de Max Frisch et d'Yves Velan. Ils ont tous deux vécu la deuxième guerre mondiale à travers la perspective de la Suisse, isolée de ses voisins, spectatrice des conflits. Ils ont assisté aux transformations des années 50, à la marche rapide vers la prospérité, à l'ébranlement des valeurs sacrées, à la politique tournée vers le passé.

Ils ont tous deux une origine hétérogène[2] qui, paradoxalement, leur permet d'être des représentants plus typiques de la Suisse qu'un Dürrenmatt de vieille souche bernoise (puisque, selon H. Bänziger[3], les Suisses qui n'ont pas de grands-parents autrichiens, allemands, français ou italiens, sont des exceptions en ce pays).

Ils sont tous deux des intellectuels de gauche, et appartiennent en ce sens à un groupe minoritaire qui, selon J.-P. Sartre, se trouve comme suspendu au-dessus du point d'intersection de deux milieux, la petite bourgeoisie et le prolétariat, sans appartenir tout à fait à l'un ni à l'autre.

Stiller et *Je* sont pour tous deux leur premier grand roman à retentissement international[4]. Ces deux œuvres sont à la fois profondément enracinées dans la réalité suisse et en contradiction avec la littérature traditionnelle. Par leur thématique et leur langage ce sont des romans suisses, par leur forme littéraire et leur ambition créatrice, des romans modernes.

La position «à l'écart de/entre», qui caractérise la situation de la Suisse, est comme doublement significative pour ces deux écrivains suisses aux origines hétérogènes et aux idées politiques un peu marginales. C'est peut-être pour cette raison que l'aliénation de l'homme et sa culpabilité sont des préoccupations majeures de Frisch et Velan et qu'elles se trouvent, du moins selon moi, à la base de *Stiller* et de *Je*.

* * *

Avant d'aborder l'analyse de ces deux ouvrages, il me reste à soulever une question importante, qui concerne les opinions politiques exprimées par les deux héros/narrateurs. Sont-elles le reflet des opinions politiques des auteurs Frisch et Velan au moment de la rédaction des romans? La réponse à cette question doit être sans doute nuancée et contradictoire. Les auteurs se distancient en effet de la parole de leurs narrateurs par la fiction elle-même d'une part, par une certaine ironie qui filtre à travers le texte d'autre part, et enfin par la déchéance de leurs deux narrateurs. Cependant Frisch et Velan défendent, du moins au moment de la rédaction de ces deux romans, des idées de gauche; durant les années 50 leur vision du monde coïncide donc sans doute en grande partie avec celle de leurs héros/narrateurs. Afin de mieux comprendre le cheminement de pensée des héros, je n'ai pas cherché à me distancer, dans mon analyse, de leurs opinions politiques, puisque celles-ci reflètent en grande mesure celles des deux auteurs. Mais il va sans dire qu'elles ne doivent pas obligatoirement exprimer mes propres sympathies. Il est d'ailleurs fort probable que Frisch et Velan aient modifié leur vision du monde au cours des années 60 et 70. Il me semble que les ouvrages *Stiller* et *Je* portent clairement, du moins pour la perspective sociale, la marque des années 50.

LA PROBLÉMATIQUE SOCIALE

Entre le roman réaliste et le nouveau roman

Dans les deux romans qui m'intéressent, le cadre réaliste n'a pas disparu. Un personnage, défini par un comportement, un caractère, un visage et même un nom et une profession, se déplace dans un univers que nous pouvons reconnaître. La ville de Nyon, le lac Léman, la gare de Lausanne pour Jean-Luc Friedrich (héros de *Je*); la ville de Zurich, la prison municipale, les collines du Pfannenstiel pour Stiller. Malgré tout ce qui les sépare du roman traditionnel et les rapproche du nouveau roman, ces deux auteurs n'ont pas renoncé à la technique d'illusion réaliste, ni abandonné la représentation d'une société spécifique, dans une époque clairement définie (l'automne 1952 pour les deux romans).

Pourtant la vision de la société suisse de l'après-guerre ne nous est pas transmise par un narrateur omniscient qui s'effacerait devant «l'objectivité» de la réalité, et ne ferait qu'enregistrer consciencieusement les détails essentiels, nous permettant de comprendre et de juger aisément la situation. C'est par le regard du héros-narrateur que nous découvrons un monde fragmenté, éclaté en débris épars qui ne parviennent plus à fusionner. Nous sommes enfermés dans sa conscience affolée, incertaine et tâtonnante, qui ne perçoit la réalité que comme un labyrinthe, ou un chaos, où toute synthèse des éléments en une totalité signifiante se révèle impossible. D'une part le personnage est comme englouti par un monde monstrueux et cannibale, d'autre part le monde semble absorbé par un moi hypertrophié. Cette confusion entre le monde et le personnage, cet engloutissement réciproque de l'un par l'autre sont déjà en eux-mêmes l'expression d'une société aliénante et d'un moi aliéné, où l'homme, dépouillé de son existence autonome et indépendante, n'est plus qu'une collection d'images et d'impératifs sociaux. Par ce gonflement démesuré, le personnage est immobilisé dans une passivité qui ne lui laisse que le rôle de spectateur, de voyeur qui épie tous et lui-même de son regard torturant et vorace. La base structurelle commune de *Stiller* et *Je* est constituée par cette symbiose étrange entre le personnage et son milieu. C'est une structure dialectique où, comme le dit R. Barthes[5], «toute donnée politique n'est perçue qu'à travers un ébranlement effréné de la psyché» et où «tout fantasme n'est que le langage d'une situation réelle».

Evolution de la conscience sociale des deux héros

Un pasteur vaudois de 30 ans et un sculpteur zurichois de 40 ans contestent la société au cours de l'automne 1952. L'état de Disgrâce dans lequel se trouve le pasteur Jean-Luc Friedrich le sépare des hommes et surtout de la classe sociale à laquelle il appartient par son origine et sa fonction, pour le rapprocher des pauvres, des opprimés, frappés comme lui du même regard réprobateur.

Une expérience riche et profonde, vécue aux portes de la mort, a tellement bouleversé le sculpteur Stiller qu'il ne peut plus accepter l'identité restrictive, et par là oppressante et fausse, que la société veut lui imposer.

Tous deux mettent la société en accusation, et contestent en même temps leur propre personne aliénée, complice d'un pouvoir aliénant. Leur prise de conscience comporte toujours une part d'autodestruction, ce qui rend leur révolte si douloureuse, si difficile, peut-être même impossible. Chacun de leurs mouvements est un acte de trahison, soit envers leur milieu, soit envers l'idéal qu'ils tâchent de défendre, d'où cette démarche ambivalente, alternant entre la soumission et l'agressivité, qui caractérise aussi bien Stiller que Jean-Luc Friedrich.

La succession chronologique des périodes qui rythment les histoires des deux héros est d'une analogie frappante. Une première période décrit une société aliénante et la prise de conscience de cette situation par les deux héros. La deuxième période évoque une évasion des héros hors de leur entourage quotidien. Au cours de la troisième période ils affrontent le monde dans un combat inégal qui se termine par leur défaite. Une sorte d'épilogue nous montre à la fin des deux romans la récupération des révoltés par la société.

Une société aliénante

A ce stade de la vie des deux héros, la symbiose entre le personnage et son milieu est particulièrement prononcée. Ils se sont abandonnés à un monde qui les envahit et leur résistance aux pressions extérieures n'est encore que bien faible et incohérente. C'est sans doute en raison de ce moule unique, employé par la société pour dépersonnaliser les hommes en les façonnant à son image, que les portraits de Stiller et Jean-Luc Friedrich se rejoignent dans une ressemblance frappante[6]. Bien moins que des individus autonomes, ils sont d'un certain point de vue l'incarnation et le

symbole de la société. Ce qui les détache cependant du monde, et qui les unit dans une même singularité, c'est la douleur et l'angoisse provoquées par la gestation de cette nouvelle conscience qui veut éclater en plein jour. Ils sentent avec désespoir la dégradation qu'inflige la société, mais se voient tellement impliqués dans ce processus qu'ils ne peuvent que retourner contre eux-mêmes leur colère. Ils sont à la fois juges et accusés, bourreaux et victimes, révoltés et coupables, immobilisés dans cette position impossible.

Ils réduisent ainsi la problématique sociale à leur cas personnel et transforment leur impuissance et échec politique en échec sexuel. Pour tous deux le noyau douloureux, dont découle inéluctablement leur destinée difficile, se trouve dans cette intersection délicate entre le politique et le sexuel. La défaite «politique» et «militaire» de Stiller sur les bords de la rivière Tajo[7] empêche son union avec sa femme Julika. La Disgrâce qui pèse sur Jean-Luc Friedrich plonge elle aussi ses racines dans ces régions mitoyennes où le péché originel et le scandale social se ressemblent étrangement[8]. Liée au «sujet» dangereux et inadmissible de leur défaillance sexuelle, la femme devient une menace pour l'homme, se transformant en bête féroce, prête à bondir sur sa proie impuissante. La mère de Stiller dévore en cachette du foie cru, la mulâtresse rencontrée aux Etats-Unis épuise trois partenaires de danse, la chatte Little Grey (réincarnation de Julika, femme de Stiller) brise les barrages d'un apprivoisement superficiel pour laisser libre cours à ses instincts de chat sauvage. Les femmes de la paroisse de Nyon se métamorphosent en loups, en sauterelles, en scorpions qui ne feraient qu'une bouchée du petit insecte, de la faible araignée à laquelle s'identifie Jean-Luc.

Pourtant le pouvoir destructeur de la femme ne lui vient pas seulement de sa sensualité dangereuse, mais aussi de sa complicité sournoise avec la société. Elle se lie avec le monde contre l'homme qu'elle annihile de son regard inquisiteur. Elle est comme la déléguée du Pouvoir qui vient s'infiltrer dans la sphère intime du héros pour l'espionner et le rappeler à l'ordre. La maison est en quelque sorte le domaine de la femme, où l'homme ne trouvera pas de refuge pour échapper à ses yeux. Telle la carapace qui entoure le corps mou du crustacé, la maison prolonge et renforce le corps féminin. Elle est le symbole de l'identification de la femme aux forces pétrifiantes de la société.

Vivre en voyage, fréquenter des restaurants et des hôtels est le signe d'une libération des héros de leur rôle social. Cependant,

échapper aux règles bien définies d'un rôle social, c'est aussi s'exposer au danger d'être envahi par les images multiples et contradictoires émises par la société. Les effets militaires que prépare inlassablement Madame Crétenet, et le manteau GI acheté par Julika sont deux camisoles de force étrangement analogues, dont Stiller et Jean-Luc ne se libéreront jamais. Si la maison constitue la forteresse personnelle de l'être complice de la société, le vêtement est le symbole de pressions sociales plus sournoisement mêlées aux fibres de la personne.

Echec et culpabilité: vers une prise de conscience

L'échec de Stiller à la rivière Tajo entraîne le «meurtre» de Julika, comme la Disgrâce de Jean-Luc suscite sa culpabilité envers Jaunin agonisant. La tuberculose de Julika et le cancer de Jaunin sont deux maladies très semblables. Elles expriment la destruction de la personnalité par une société aliénante. L'abandon total de la danseuse de ballet Julika au regard public qui la dévore, provoque un lent étouffement par l'infiltration progressive de la poussière théâtrale dans ses poumons. Le cancer de Jaunin, cette invasion et prolifération de cellules destructrices, est lui aussi un symbole évocateur de la symbiose meurtrière entre la personne et la société. Stiller se sent responsable de la maladie de Julika parce qu'il a échoué dans son projet démesuré de la rendre à la vie authentique. Jean-Luc se sent coupable de l'agonie de Jaunin parce que sa Disgrâce l'empêche d'apaiser la souffrance de cet homme, de lui venir en aide.

La culpabilité de Stiller provoque son échec comme sculpteur, de même que la Disgrâce de Jean-Luc entraîne son écart de l'Eglise et son rapprochement des «Rouges». Chez tous deux, le sentiment diffus de lourde culpabilité est donc générateur d'échec social. D'échec en échec, de faute en faute, leur solitude s'agrandit, leur séparation d'avec la norme se creuse, la rupture avec leur fonction se consomme, leur peur devant les hommes et eux-mêmes se gonfle. Leur regard s'aiguise, leur conscience critique s'éveille, leur révolte s'amorce[9].

Fuite dans un monde irréel

Avant d'affronter le monde, Stiller et Jean-Luc cherchent à échapper aux tensions insupportables provoquées par cette conscience nouvelle qui ne peut condamner la société qu'en condamnant en même temps leur propre être «réifié».

Stiller quitte sa femme malade de tuberculose et son atelier de sculpture afin de fuir les responsabilités et le dilemme que lui impose sa nouvelle compréhension du monde. Sa traversée clandestine de l'océan, caché dans les cales obscures d'un navire, exprime une politique de l'autruche, une fuite devant lui-même et le monde, qui le mènera au suicide.

Après avoir assisté pour la première fois à une séance du Parti, et ainsi avoir manifesté ouvertement ses sympathies pour les «ennemis» de l'ordre, Jean-Luc Friedrich est submergé par une peur affolée. Quelque temps plus tard, un cours de répétition militaire éloigne Jean-Luc de sa paroisse. Il est certain que, malgré les difficultés nouvelles suscitées par cette vie de soumission absolue à un ordre hiérarchique, cette période est un moment de répit qui soulage Jean-Luc du poids de sa liberté, et du dilemme où l'enferment les devoirs quotidiens envers l'Eglise et envers les hommes. La pluie diluviale qui désagrège les formes, l'opacité humide qui plonge les soldats dans un état de torpeur, rappellent étrangement l'obscurité atemporelle du refuge de Stiller.

Mais la fuite hors du monde, dont ils ont entrevu la réalité douloureuse, mène paradoxalement les héros dans un univers dont les lois sont comme la caricature, l'exagération de celles qui régissent le monde qu'ils viennent de quitter. L'Amérique de White/Stiller, coupée de sa nature, devient le symbole de la société qui éloigne l'homme de son essence vitale. L'armée, où se réfugie Jean-Luc, peut être considérée comme une réduction et une concentration d'un état bureaucratique, strictement hiérarchisé. Les problèmes irrésolus auxquels nos héros veulent échapper font intrusion dans leur «refuge». La culpabilité accablante à laquelle ils voulaient se soustraire guette le moment pour les attaquer avec une vigueur redoublée. Cette attaque survient dans les deux romans de manière fort analogue. Dans les deux cas le «meurtre du père»[10] et le «meurtre de la femme»[11] déclenchent une réaction autodestructrice qui ramènera les héros dans le monde qu'ils ont quitté. Stiller tentera de se suicider. Jean-Luc adoptera un comportement de martyr: ces deux actes expriment l'aboutissement de la descente aux Enfers des deux héros, de leur traversée du royaume des morts, dont tous deux vont ramener une conscience nouvelle qui bouleversera leurs vies et libérera en eux des forces presque surhumaines qui leur permettront d'affronter le monde pour sauver le trésor déposé entre leurs mains. Ce trésor n'est autre que l'intuition d'une vie authentique au-delà de toute aliénation. Mais l'intuition d'une vie authentique

est en même temps la conscience de la dégradation de la vie actuelle. Au moment où Stiller et Jean-Luc perçoivent cette autre possibilité merveilleuse et inespérée, ils comprennent le «crime» que les hommes ont commis contre l'humanité. Ils sont eux-mêmes complices de ce «crime», de sorte que leur révolte contre la société sera toujours accompagnée d'une condamnation de leur propre personne. Stiller inflige la peine de mort à son être «réifié», il le porte disparu, Jean-Luc s'accuse d'avoir fabriqué lui-même sa Disgrâce[12].

Révolte et défaite des héros, victoire de l'écriture

Les forces qui vont permettre à Stiller et à Jean-Luc de lutter pour la sauvegarde de leur trésor sont surtout des forces de discernement et de pensée critique. Selon les deux romans, l'homme moderne est laissé si seul et désorienté dans un chaos d'opinions contradictoires que la capacité de pensée critique est bien souvent presque anéantie.

Mais cette fois Jean-Luc et Stiller, repoussant tous les supports des idéologies, réussissent à penser par eux-mêmes et parviennent tous deux à la même conclusion: une politique de suspicion déclenche le «processus de réification».

Le citoyen américain White est arrêté à Bâle sur la simple conjecture d'un voyageur de train, convaincu de sa ressemblance avec une photo de journal (la photo de Stiller)[13]. Dans *Je*, certains fonctionnaires fédéraux sont mis sous surveillance parce qu'ils sont suspectés de «mal penser». Ils sont livrés à la «voyance» policière, inscrits, enregistrés sur un magnétophone. White est enfermé dans une cellule dont les murs, loin de le protéger, l'exposent au regard intolérant et réducteur de la société zurichoise tout entière. Le narrateur White, dénoncé par un lecteur de journal, déposé sur les fiches d'un douanier, enfermé dans une cellule, ne sera libéré qu'après avoir été réduit à l'identité dégradée de Stiller. Le magnétophone de Jean-Luc et la prison de White sont les lieux du «processus de réification». Pourtant s'ils sont soumis à ce traitement, ce n'est que pour avoir eu l'audace d'exprimer une pensée personnelle. Le «crime de la pensée» est passible de la «peine de réification». Afin de sauver cette pensée personnelle, condamnée par la société, aussi bien Stiller que Jean-Luc recourent à leur vocation professionnelle, pour obtenir les suggestions d'une stratégie. Le créateur de sculptures Stiller se forge une identité nouvelle (White) alors que le pasteur Friedrich,

cet homme qui doit comprendre les autres hommes, s'identifie à autrui. Stiller se taille une identité à la mesure de son séjour américain. Le portrait de White, qu'il se compose, est opposé trait par trait à celui de Stiller. Jean-Luc s'identifie progressivement aux opprimés, épouse leur cause, combat en leur faveur. Comme White contemple la Suisse et Stiller de son observatoire américain, Jean-Luc observe sa classe et son être dégradé à travers le «regard ouvrier». Les narrateurs de *Stiller* et de *Je* prennent ainsi une distance face au milieu dont ils sont issus et face à leur propre personnalité aliénée. Deux stratégies bien distinctes permettent ainsi des résultats très semblables. Tous deux s'écartent d'abord de leur rôle social, commettent ensuite un acte autodestructeur, pour culminer finalement dans un moment de rare équilibre où leur rôle social vient se mettre au service de leur révolte[14].

Pourtant le destin des deux héros nous révèle la fragilité des soutiens qu'ils avaient su trouver dans leur profession.

Le fantôme de Stiller, cet être «réifié» que White avait condamné à mort, vient se venger contre son bourreau, l'écraser sous les débris de son passé, l'étouffer dans la poussière de sa propre rage contestataire[15]. La paroisse condamne Jean-Luc pour inconduite morale, mais l'Eglise récupère sa «brebis égarée» en lui proposant un rôle parfaitement intégré dans sa structure, mais taillé en quelque sorte à la mesure du «cas» de Jean-Luc. Il sera contraint de se marier et dirigé vers une paroisse ouvrière. Une grande ressemblance de sort unit les deux héros, condamnés à un exil plutôt intérieur qu'extérieur, au mariage, et à la réinsertion dans un rôle social.

On peut se demander pourquoi les procédés de rupture d'identité et d'identification à autrui n'ont pas su donner naissance à des personnalités douées d'une vigueur et d'une résistance suffisantes. Comme le suggère White/Stiller, dans cette époque de reproduction[16] l'homme ne quitte son rôle social que pour être récupéré par d'autres images flottantes, tout aussi stéréotypées. Loin d'évoquer une réalité authentique, le caractère américain de White et la pensée communiste des ouvriers ne sont eux aussi que des clichés idéologiques. Dans le monde moderne, la seule vérité authentique que l'homme puisse posséder est la conscience de son propre néant, cette vision fugitive comme un rêve, obsédante comme un cauchemar[17]. Une telle sagesse est évidemment bien difficile à défendre puisqu'elle ne laisse de traces sur aucun visage «réifié», et n'éveille d'échos en aucune parole dégradée.

Pourtant, Jean-Luc et White/Stiller ne sont pas seulement des

intellectuels révoltés, des hommes désespérés par leur vie affective, mais aussi des narrateurs, des écrivains qui réussissent à capturer leurs vies dans le filet de leurs feuilles de journal, de rapports, de procès-verbaux, de lettres. Le monologue intérieur de Jean-Luc et le journal de White/Stiller, tous deux composés d'éléments hétérogènes, sont nés d'un même besoin de maîtriser une situation difficile. L'intrusion de la conscience nouvelle a brisé la continuité factice de leur identité. Seule l'écriture est capable de relier les débris épars en une structure à la fois cohérente et morcelée, et de transformer le chaos en une polyphonie signifiante.

La ressemblance structurelle entre *Stiller* et *Je* ne se limite donc pas à la symbiose entre un langage psychique et un langage social. Tous deux tâchent de saisir une vérité indicible dans la tension d'éléments épars, dans la reprise d'éléments semblables et variés. Tous deux cherchent à se rapprocher d'un point blanc, mystérieux et essentiel, par des définitions éternellement incomplètes, mais inlassablement répétées.

Mais est-ce bien vrai que les narrateurs réussissent là où les héros ont failli? A la fin des deux romans, la perspective narrative change. Le journal de White se tait pour faire place au *Nachwort* du procureur Rolf, qui décrit la vie «réifiée» de son ami Stiller. Lorsque Jean-Luc pénètre dans le bureau du président du synode, le monologue intérieur est abandonné en faveur d'une narration plus traditionnelle où le narrateur se trouve détaché du héros, qu'il décrit à la troisième personne. Ce passage vers une perspective narrative plus traditionnelle me semble être le double signe de la défaite des héros, et de celle des narrateurs. Mais cette transformation n'en est pas moins l'expression d'une victoire, celle de l'écriture romanesque qui démontre par cette merveilleuse acrobatie toute sa souplesse et sa complexité. La vérité entrevue par Jean-Luc et White/Stiller, perdue dans l'univers fictif du roman, peut nous atteindre dans le monde réel de notre lecture, à travers la structure de ces deux œuvres.

LE POINT DE VUE PSYCHOLOGIQUE

Pour les auteurs, Frisch et Velan, les données politiques, les faits extérieurs ne sont intéressants qu'en fonction du moi qui les vit. C'est l'affinité entre la problématique individuelle et la problématique sociale, l'interaction entre le monde extérieur et l'âme humaine, l'influence de la société contemporaine sur le caractère de l'homme moderne qui est, comme je le suggérais plus haut, l'objet principal de ces deux romans.

C'est pourquoi j'essayerai d'observer les empreintes que la société actuelle, telle qu'elle est décrite dans les deux romans, impose à l'âme humaine.

Rapports familiaux dans la société contemporaine

Les deux romans nous transmettent à la fois l'image d'un père caractérisé surtout par son absence et son manque d'autorité[18] et celle d'une mère trop présente, qui entoure son fils d'un amour étouffant et destructeur. Cette description rejoint la remarque de Dommergues[19] sur la disparition progressive du père et la présence débordante de la mère dans la société moderne.

L'amour maternel écrasant provoque une fixation incestueuse qui marquera toute la vie affective des deux héros. Ils seront toujours déchirés entre le désir de retrouver l'image de leur mère sur le visage de leur partenaire et celui de fuir à jamais une telle rencontre, effroyable et interdite.

Le rapport avec la femme

La femme doit rester l'inaccessible, la nostalgie, l'interdit. Aussi bien Jean-Luc que Stiller sont des voyeurs. Ils vivent l'amour et la sensualité par procuration. Le mariage entre Stiller et Julika se trouve en quelque sorte au service du refus de la sexualité. Mme Crétenet, la servante du pasteur Friedrich, sert elle aussi d'alibi sexuel. Elle égare les soupçons éveillés par son «étrange célibat». Les deux héros transforment la femme en une déesse intouchable ou en une morte qu'il faut ressusciter ou encore en une menace diabolique qu'il faut fuir. En aucun cas la partenaire n'a le droit de rester une simple femme.

Une peur profonde de l'autre sexe les habite, mais aussi une horreur de leur propre corps. Ils croient écœurer les gens par leur

sueur, leur mauvaise odeur, leur impropreté physique et leur négligence vestimentaire. Ils sont obsédés par le bain purificateur.

S'ils sont brouillés avec leur propre corps, c'est surtout parce que leur rapport à leur masculinité est très ambivalent. Ils s'en détournent par répugnance de la sexualité, mais s'y attachent aussi avec désespoir, parce que toute perte de masculinité les menacerait dans leur identité. Ils essayent de prouver leur virilité par des actes extérieurs à la sexualité, par la participation à la révolte sociale, par le service militaire, par une activité de cow-boy ou de criminel.

Si la fixation incestueuse brouille les rapports entre l'homme et son corps, sa masculinité, sa sexualité, et lui interdit toute relation naturelle avec la femme, Jean-Luc et Stiller n'en sont que plus obsédés par la recherche d'une union harmonieuse et salvatrice. Les deux romans décrivent quatre tentatives entreprises par les deux héros pour contourner les interdits imposés par la fixation incestueuse:

— l'amour est possible dans la séparation, dans l'absence: Stiller part pour l'Amérique ou se déguise en White, Jean-Luc aime par personne interposée ou se déguise en comptable;

— l'amour est possible s'il est condamné par les lois sociales parce que, dans ces conditions, il ne pourra être que passager et attirera la sanction publique sur le coupable: Jean-Luc cherche à rencontrer une prostituée, White/Stiller essaye d'établir avec sa propre femme des rapports extra-conjugaux;

— l'acte incestueux est coupable et implique un châtiment sévère; un autre moyen de réaliser l'acte sexuel serait donc de prévenir la punition inéluctable, d'endurer par avance le châtiment: suicide de Stiller, descente de Jean-Luc dans les enfers du service militaire;

— pourtant la seule solution véritable pour les problèmes émotionnels de nos deux héros serait une évolution enfin saine et normale vers une autonomie, une indépendance face à la mère. C'est à travers l'expérience de la renaissance que Jean-Luc et Stiller cherchent à rompre les liens destructeurs qui les unissent à leur mère. Le suicide de Stiller, qui trouve son interprétation symbolique dans l'histoire de la grotte, et le service militaire de Jean-Luc, qui est interprété par l'histoire de Noé, sont tous deux des expériences de renaissance. La grotte de Jim et le déluge de Noé représentent tous deux le ventre maternel dans lequel les héros se sont introduits afin de répéter l'acte de la naissance (car celui-ci peut servir de modèle pour la dissolution psychologique de la symbiose

mère-enfant, la naissance étant elle-même le moment physiologique hors de cette symbiose). Cependant, aussi bien Stiller que Jean-Luc sont partagés entre le désir de naître et celui de conserver leur position de fœtus passif. Stiller rêve qu'il ne peut se séparer de sa mère, couchée dans son propre lit; Jean-Luc refuse deux fois de suite le congé du service militaire auquel il aurait droit. Afin de réaliser l'expérience de leur nouvelle naissance, Jean-Luc et Stiller doivent s'identifier à la fois à la femme en couches et à l'enfant en train de naître. Stiller retrouve un œuf dans son lit comme s'il l'avait pondu lui-même et Jean-Luc semble gravide de tous les hommes endormis dans la salle du château sur lequel il est seul à veiller. Ils sont à la fois l'enfant et sa propre mère.

Pourtant, malgré toutes ces tentatives pour parvenir à une sexualité normale, délivrée des interdits imposés par la fixation incestueuse, Stiller et Jean-Luc n'accéderont jamais à une vie affective équilibrée. Ils ne pourront réaliser leurs «exploits» amoureux qu'au niveau de l'imaginaire: White/Stiller raconte à son gardien des histoires de conquêtes amoureuses dans la lointaine Amérique, qu'il n'a jamais vécues. Jean-Luc projette un plan merveilleusement détaillé qui doit lui permettre l'assaut de la forteresse féminine, mais son vaillant projet s'écroule au contact de la réalité.

Le rapport avec l'homme

Stiller et Jean-Luc essayent de combler leurs besoins affectifs inassouvis par des sympathies homosexuelles. Aussi bien Victor que Rolf sont pour Jean-Luc et Stiller bien plus que des amis, ce sont les seuls êtres auxquels ils puissent confier leur désespoir et demander un soutien. Cependant, toute relation homosexuelle est elle aussi lourdement chargée de culpabilité. Jean-Luc craint que le châtiment de Dieu le frappera dans son amitié pour Victor. Dans la grotte de White/Stiller les deux Jim s'entretuent pour s'être trop aimés. Cette histoire montre l'affinité entre l'homosexualité et le plaisir solitaire. Les deux Jim sont à la fois deux amis profondément unis et une seule et même personne du nom de Jim White. Jean-Luc associe lui aussi son amitié pour Victor et la tentation du «péché solitaire». Mais l'autoérotisme n'échappe pas à la menace d'un sévère châtiment. Nos deux héros sont guettés par la culpabilité partout où ils essayent de se rapprocher de la sexualité. Le regard réprobateur paternel les épie et les condamne.

Mais n'est-ce pas justement ce regard qu'ils recherchent? Der-

rière le besoin d'un ami et derrière «le plaisir solitaire», tous deux frappés d'une même culpabilité, se cache la quête du père absent.

Stiller n'a pas connu son père, puisque celui-ci fut remplacé par un père adoptif. Il continue ce processus de substitution en espérant ainsi faire le chemin inverse et retrouver au bout de la chaîne de substitutions son propre père géniteur.

C'est ainsi que l'adultère entre Stiller et Sybille (la femme de Rolf) devient le symbole de l'acte incestueux (entre Stiller et sa mère) afin de permettre à Stiller de retrouver son père (ou du moins son substitut) dans Rolf, le mari de Sybille. Paradoxalement, l'acte incestueux ne conduit donc pas seulement à l'union avec la mère mais aussi à la rencontre avec le père. Cependant cette rencontre est chargée aussi bien d'agression que d'amour. Car l'homme moderne n'a pas seulement été privé de soutien paternel, mais encore de la possibilité de se mesurer au père afin de définir sa personnalité autonome par rapport à lui. La rage destructrice qui saisit Stiller dans l'atelier (lieu de l'adultère entre Sybille et lui) est à la fois la représentation de la passion, violente et presque meurtrière, de l'inceste, et celle de l'agression amoureuse exercée par Stiller contre Rolf (mari de Sybille et substitut de son propre père).

La vie de Jean-Luc est plus encore que celle de Stiller au service d'une quête lente et difficile du père absent. Le regard divin posé sur lui, André Jaunin, le mourant, Dovat et Loisy, ses supérieurs hiérarchiques dans l'Eglise, sont autant de substituts paternels que Jean-Luc essaye vainement d'approcher. Mais le message d'amour que Jean-Luc voudrait envoyer à ses pères substitutifs se transforme en provocation, en agression, sa demande de communication affectueuse se transforme en demande de châtiment. Sa passion amoureuse est tellement violente qu'elle se cache derrière la révolte, et la réponse paternelle ne saura lui parvenir que sous sa forme punitive.

En fait, aussi bien Stiller que Jean-Luc ne trouvent, au bout de leur quête du père, que le vide de son absence. Rolf trahit son ami Stiller pour faire son travail de procureur, et condamne le héros à une vie «réifiée». Le regard divin plonge Jean-Luc dans une éternelle culpabilité, et Dovat et Loisy sont les représentants d'une société intolérante qui réinsère le «pasteur révolté» dans un rôle social adapté à son «cas».

L'aliénation productrice de culpabilité

L'absence du père ne provoque pas seulement la fixation à la mère et la quête incertaine et tourmentée du père, mais elle crée aussi un terrain favorable à la germination de l'aliénation. En effet, les normes ne devraient pas être introjectées directement dans la conscience naissante du jeune enfant. La famille doit avoir une fonction d'agent de socialisation, une fonction d'intermédiaire entre la société et l'enfant. Si l'autorité paternelle s'affaiblit et devient abstraite, l'enfant ne pourra pas s'identifier à son père et il sera abandonné à la divagation de ses propres fantaisies, qui donneront naissance à une image paternelle idéalisée.

En voulant se conformer à cet idéal surélevé, l'individu est condamné à l'aliénation, à jouer un rôle qui ne correspond pas à sa personnalité véritable. Dans *Stiller*, ce n'est pas seulement une société aliénante qui cherche à substituer à l'identité du héros une identité impersonnelle, mais c'est Stiller lui-même qui se forge une image, éloignée de sa vérité intérieure, qui l'empêche d'évoluer vers une identité authentique.

Jean-Luc s'est lui aussi créé un idéal de vertu, de bonté, de chasteté, qui dépasse les capacités humaines, et qui le plonge irrémédiablement dans la Disgrâce.

En effet, un idéal impossible à réaliser noie l'individu dans un immense sentiment de culpabilité. Stiller et Jean-Luc sont d'éternels coupables, d'éternels ratés, incapables de réaliser leur idéal surélevé.

Le père ayant abandonné sa position d'écran protecteur, la société envahit le jeune être sans défense. Il ne sera plus un individu déterminé par sa famille (introdéterminé), mais directement par la société (extrodéterminé). Son comportement sera défini par les désirs instables de ses contemporains, et constamment soumis aux fluctuations de ces influences extérieures. Toute individualité lui est refusée, il est réduit à un automate sans volonté, dirigé par les suggestions contradictoires de la société.

Nous ne connaîtrons jamais l'identité véritable de Stiller et de Jean-Luc, ils ne la connaissent pas eux-mêmes. Ils creusent en vain les décombres de leurs multiples personnalités factices dont ils ont su découvrir l'absurdité et l'hypocrisie.

La société, qui s'impose ainsi à l'individu dans une immédiateté dangereuse, est elle aussi créatrice d'idéaux irréalistes auxquels les hommes ne peuvent se conformer. Ce n'est donc pas seulement l'imagination des deux héros, mais aussi les images flot-

tantes diffusées par les mass-médias ou les idéologies qui sont cause de la culpabilité si douloureuse de Jean-Luc et de Stiller.

Le retour à la problématique suisse

La Suisse, ce pays déchiré entre le détachement et la participation à trois cultures occidentales, est-elle pour quelque chose dans l'évolution du destin de nos héros? Si nous admettons que la période moderne engendre aliénation et culpabilité, la position «à l'écart de / entre», particulière à la Suisse, peut renforcer cette double problématique. Si Stiller et Jean-Luc sont conscients aussi bien de leur sentiment de lourde culpabilité que de leur aliénation dans la société contemporaine, est-ce donc, peut-être, parce que, en plus de leur extrême sensibilité, ils sont à la fois des habitants du monde moderne et des héros helvétiques?

Et si, malgré leurs défaites comme héros et narrateurs, Jean-Luc et Stiller parviennent, à travers leur prise de conscience, à engendrer une écriture, semblable à un miroir qui leur renvoie une image totale de leur personne, image à laquelle ils pourraient s'identifier afin de retrouver l'unité de leur personnalité, est-ce parce que la Suisse, avec son morcellement linguistique et le dialogue entre ses différentes cultures, est capable de leur proposer un modèle?

Enfin, une question difficile reste pour moi sans réponse. L'aliénation et la culpabilité, ces deux termes à résonances bien modernes, expriment-ils une réalité spécifique à notre époque, ou bien sont-ils la traduction moderne de la situation marginale de tout artiste dans toute société, dans tous les temps?

Françoise MARINOV-IBL.

NOTES

[1] Frisch est né en 1911, Velan en 1925.

[2] Le grand-père paternel de Frisch est autrichien, un arrière grand-père maternel vient du Wurtemberg; la mère de Velan est française, son père est vaudois.

[3] Hans Bänziger, *Frisch und Dürrenmatt*, Berne, Francke, 1971, 6e éd., p. 28.

[4] Une distinction est cependant à faire: alors que *Stiller* jouit d'une grande renommée, *Je* n'est pas connu d'un vaste public. Il va sans dire que Frisch est un auteur d'importance mondiale alors que Velan est un auteur d'avant-garde, de moindre renommée.

[5] Roland Barthes, «Ouvriers et pasteurs», in *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964.

[6] Voir le portrait que Stiller brosse de lui-même et qui peut aussi bien s'adapter au caractère de Jean-Luc Friedrich (Max Frisch, *Stiller*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975, pp. 252-253).

[7] Stiller a rejoint en Espagne les troupes républicaines.

[8] Le «péché solitaire» est la seule faute «tangible» que Jean-Luc puisse se reconnaître.

[9] Une différence essentielle s'inscrit ici entre Stiller et Jean-Luc. La révolte de Jean-Luc, bien qu'apeurée et oscillante, est beaucoup plus rapide et déterminée que celle de Stiller.

[10] A New York, White/Stiller assiste à l'agonie d'un vieillard dont il dira qu'il est son père. Jean-Luc apprend la mort de Jaunin au service militaire.

[11] Le meurtre du chat Little Grey répète le «crime» contre Julika. Jean-Luc assiste au «meurtre» honteux d'une effigie féminine.

[12] Voir *Stiller*, p. 181 et Yves Velan, *Je*, Paris, Ed. du Seuil, 1959, p. 247. Le terme «réification» est utilisé par Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

[13] *Stiller*, p. 12.

[14] — Le sermon de Jean-Luc, pasteur révolté.
— Le sculpteur Stiller détruit ses sculptures.

[15] *Stiller*, p. 377.

[16] *Stiller*, p. 186.

[17] *Stiller*, p. 49; *Je*, p. 248.

[18] Le père de Jean-Luc est parti au Brésil il y a bien longtemps. Dans *Stiller*, un père adoptif se substitue au père géniteur du héros.

[19] Pierre Dommergues, *L'Aliénation dans le roman américain* (Collection 10/18), Paris, 1976, pp. 130-194.

F. M.-I.

STRATÉGIES NARRATIVES DANS *RENÉ LEYS* ET *THE GOOD SOLDIER*

Deux romans écrits dans l'année précédant la première guerre mondiale par deux écrivains qui s'ignoraient... Leur comparaison ne se justifie par aucune influence, aucun lien réel, mais par des ressemblances au niveau de l'esthétique. C'est la quête de l'Autre qui fournit la trame de chacun des deux romans, mais elle est menée par le narrateur d'une manière qui remet en question le sens même de sa narration.

Cet article reprend le chapitre final d'un mémoire de licence. Il est précédé du résumé d'un autre chapitre.

Victor Segalen écrivit *René Leys* et Ford Madox Ford *The Good Soldier* au moment où Proust publiait *Du côté de chez Swann* et où Joyce achevait d'écrire son *Portrait of the Artist as a Young Man* et entamait la rédaction de *Ulysses*. Nourris tous deux de lectures du roman français du XIXe siècle, Segalen et Ford admiraient Flaubert. Récusant le naturalisme, ils estimaient que le roman est une expression personnelle de l'esprit de l'auteur. Mais tandis que le romancier Ford tâchait de créer des romans originaux écrits selon les principes qui lui étaient chers, le poète Segalen tâchait plutôt de faire éclater le roman traditionnel[1].

Ford voyait dans le roman une forme aux possibilités quasi illimitées, «the only vehicle for the thought of our day»[2]. Segalen pensait, apparemment, que la référence à une suite d'événements — la base même du roman — était indigne de tout développement littéraire[3]. Un compromis fait par Segalen avec le monde du roman le rapproche momentanément de l'univers de Ford[4], dans la mesure où *René Leys* est la chronique, faite de scènes et de dialogues, d'une relation entre deux personnes. Ford, pour sa part, dans l'espace du roman qu'est *The Good Soldier*, abandonne l'ordre linéaire et diachronique de sa composition habituelle, ce