

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

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1981)

Heft: 4

Artikel: Notes sur Triptyque

Autor: Schiltknecht, Wilfred

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870815>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NOTES SUR *TRIPTYQUE*

Le titre relève un défi. Aux interprètes qui si commodément ramènent son œuvre au thème de l'image, Frisch répond en les prenant à la lettre. Il s'agit bien là, sur un plan à la fois général et très personnel, d'une préoccupation profonde et quasiment religieuse. Dans la règle, les triptyques illustrent des scènes bibliques, et sur le troisième des volets qui les composent figure souvent un portrait du donateur. Dans le *Journal 1946-1949*, un passage fondamental, qui évoque le miracle de l'amour, révélateur de la joie et de la plénitude de l'existence, est intitulé *Tu ne te feras pas d'image*¹. *Triptyque* paraît ne pas obéir à cette injonction. L'image est donnée et révèle son sens: reproduction immuable, vision figée dans le souvenir, mouvement suspendu, pensée arrêtée, elle est synonyme de mort. C'est sur cette mort, envisagée sous une double perspective: «On dit ce que n'est pas la vie. On le dit pour l'amour de la vie»², que l'écrivain s'interroge. Et selon une logique puisée aux sources de l'ironie, il s'inspire, pour trouver une forme appropriée, de l'art pictural.

Comme l'indique le sous-titre, la pièce se compose donc de «trois tableaux scéniques», et cette dénomination semble parfaitement adéquate, puisque les phénomènes présentés sont d'une part des situations et d'autre part un état: un mort livré aux vivants, dans le premier volet, qui développe une idée déjà exprimée en 1964 dans l'hommage rendu par Frisch à Kurt Hirschfeld³, un vivant affrontant une morte, dans le dernier, et la mort elle-même, dans la partie médiane, qui est la plus importante. L'intérêt se concentre sur des moments et des symptômes qu'il importe moins de jouer que de dépeindre. Et c'est en cela précisément, sur le plan dramatique, que réside la difficulté. Peut-on défendre sur scène un sujet qui dans son essence même est statique? Quelle cohérence donner à une pièce excluant l'action aussi bien que la succession temporelle? Comment éviter, si on renonce au masque et à l'allégorie, que les personnages figurant les morts

ne se démentent eux-mêmes et se confondent avec les vivants? En posant sous la forme d'un paradoxe le problème de la mort, qui depuis le *Journal 1966-1971* ne cesse de le préoccuper⁴, Frisch défie les lois du théâtre. Et bien plus encore, il se défie lui-même. Après une interruption de plus de dix ans, il se risque à reprendre un travail de création dramatique que, selon un terme emprunté à Höllerer, il aime à qualifier de «recherche»⁵. Il affronte sa propre image, celle d'un écrivain dépourvu «d'une grande imagination» qui, vieillissant, «n'est plus inspiré que par ce qu'il maîtrise»⁶. Et pour y apporter des retouches, il se donne pour but de concilier ce qui au premier abord paraît inconciliable.

On comprend, dès lors, les précautions dont il s'entoure pour la réalisation de l'œuvre. Pour se détacher de sa propre expérience, il envisage d'abord de n'écrire que de simples dialogues⁷. Rédigés dans les années 1976-1977 sous le titre de *Pâques sur les rives du Styx*⁸, ils constituent la partie centrale de *Triptyque*. Complétée par une brève introduction et par une dernière scène intitulée primitivement *Place des pyramides* (une dénomination qui, comme la précédente, ne sera pas reprise), la pièce est proposée au metteur en scène berlinois Peter Stein⁹ et, refusée, paraît en 1978¹⁰. Mais les droits de représentation demeurent réservés. Finalement, la Première mondiale a lieu à Lausanne le 9 octobre 1979. Avouant sa crainte de s'exposer d'emblée sur un grand théâtre et le besoin qu'il éprouve de prendre du recul¹¹, Frisch la qualifie de «try out»¹². Comme le dit un passage de *Montauk*, la langue étrangère permet un jugement plus juste: «S'il arrive qu'il ne traduise pas, mais exprime en anglais ce qu'on ne pourrait dire ainsi en allemand littéraire ou en dialecte, je suis étonné de ce qu'il pense et de la manière dont il pense. J'apprécie cela; alors la langue étrangère surprend sa vraie pensée.»¹³ Cette autocritique conduit à la publication, l'année suivante, d'une version remaniée¹⁴ dont le texte, plus agressif et plus serré, tend à renforcer l'impact de la pièce.

«Consterné» par le démenti que lui inflige¹⁵ la dramaturgie de la permutation développée dans *Biographie* pour défendre le postulat d'une vie potentiellement variable, Frisch, renversant sa position, envisage dès le milieu des années soixante, de restituer les virtualités de l'existence par un théâtre de type «statuaire»¹⁶. Tel est le projet qu'il reprend dans *Triptyque*. La forme s'immobilise et devient associative. Les dialogues se détachent de la situation scénique, les répliques ne se répondent pas et retombent sur ceux qui les prononcent. Reflet de la conscience, elles portent au-

delà de ce qu'elles disent. Comme le suggère la déclamation, par le comédien déchu au rang de clochard, du passage dans lequel Hamlet s'adresse au crâne de Yorick, les rapports entre le geste et la parole se modifient. C'est à cette scène en effet que Frisch se réfère dans le *Journal 1946-1949* lorsqu'il note, à propos de l'expression théâtrale, qu'elle joue sur les deux antennes de la perception et de l'imagination¹⁷. Entre ces facteurs s'instaurent dans *Triptyque* des relations plus complexes : l'expression et l'image, le son et la vision, l'énoncé et le geste ne concordent plus nécessairement, les divergences s'accentuent et renforcent la portée des signes. L'expression se fait plus lapidaire, les conceptions dramatiques évoluent¹⁸ dans une direction déterminée partiellement par les réflexions de l'auteur à propos du théâtre de marionnettes¹⁹. La «partition», un terme²⁰ dont l'emploi est justifié par la disposition typographique, puisque les indications scéniques se présentent et s'insèrent comme des répliques, ouvre à l'interprétation un champ plus vaste. La parole se rapproche de l'aphorisme, une forme de pensée dont Frisch note qu'elle ne parvient jamais à un résultat définitif et peut entraîner des développements infinis²¹.

La pièce demande à être complétée. Son interprétation pose des problèmes. Les intentions il est vrai se marquent davantage, dans la version remaniée, grâce à quelques modifications formelles. Au premier tableau, les dialogues ont été élagués et rendus plus incisifs, la référence à la réalité quotidienne est plus précise et, dans la dernière partie, la diminution du nombre des personnages intensifie leur présence. Et surtout, apostrophé d'emblée, le public est convié à une participation directe : une indication scénique nouvelle précise que le pasteur, qui maintenant intervient presque immédiatement, apparaît en marge de la scène. Dans sa lecture du passage de l'évangile évoquant la résurrection de Lazare, il s'adresse désormais aux spectateurs comme à l'assistance d'un service funèbre. Ses paroles sont interrompues par de brefs jeux d'orgue, pendant lesquels le personnage figurant le défunt prend place sur le fauteuil à bascule blanc qui lui est réservé. Revenant à une technique empruntée au théâtre épique, mais abandonnée depuis *Monsieur Bonhomme et les incendiaires* après avoir été fréquemment employée antérieurement, l'auteur fait entrer le public dans le jeu du théâtre pour agir plus efficacement sur les consciences. Mais la collaboration requise exige un autre effort que précédemment. *Triptyque* est aussi éloignée de la transparence parfois trompeuse des paraboles que de la complaisance ambiguë de *Biographie*. Après la partie introductory, qui se

déroule selon les règles de la dramaturgie traditionnelle, et qui à l'exception de l'apparition et de la disparition du défunt, ne pose guère de problèmes au niveau de la compréhension immédiate, il n'y a plus à proprement parler d'action: les péripéties restent en suspens, la progression qu'elles semblent promettre ne se produit pas. L'exposition suit les voies habituelles, mais prépare l'entrée en scène d'un héros figurant un mort et ne débouche sur aucun développement dramatique. Réduits à des silhouettes, les personnages se figent dans des mouvements stéréotypés, leur apparition semble obéir à un ordre arbitraire et suscite une impression d'incohérence accentuée par la disparité et l'étrangeté de leurs comportements. Les liens qui les unissent apparaissent mal, et leur identification est d'autant plus malaisée qu'ils sont près d'une vingtaine et que certains sont muets ou n'ont qu'un rôle épisodique. A l'intérieur des groupes qu'ils constituent, la conversation est constamment interrompue par des bruits et des sons qui se répètent périodiquement et dont la signification n'est pas toujours évidente. Les gestes précèdent les propos et incitent à des questions qui ne trouvent pas de réponses, les dialogues et les jeux de scène ne sont qu'ébauchés, les situations tiennent du paradoxe, les repères chronologiques donnés ça et là sont livrés dans le désordre. Au niveau des détails comme dans la perspective de l'ensemble, la pièce exige un effort permanent de déduction. Ainsi la disparition, dans la dernière partie de la version remaniée, du clochard supprime, sur le plan de la vision scénique, tout lien avec le volet central, et le rapport avec la scène initiale, où apparaissent les protagonistes de l'ultime tableau et sont prononcées quelques paroles prémonitoires, ne s'établit pas immédiatement. Les éléments associatifs sont disposés avec discrétion. Parfois même, ils sont si peu marqués qu'ils risquent d'engendrer la confusion. *Triptyque* se présente comme un puzzle dont il faut rassembler les pièces. Mais celles-ci sont de surcroît en nombre incomplet. Il est des «espaces blancs»: circonscrits seulement par les signes, ils rappellent le caractère «indicible»²² de l'expérience existentielle. Le sens reste à construire.

Il faut donc que l'attention ne se relâche pas et ne cède pas à la lassitude que peuvent provoquer la lenteur du déploiement scénique et la ténuité des points d'accrochage. Aussi le texte ménage-t-il à chaque instant des effets de surprise susceptibles de maintenir l'esprit en éveil: gazouillis, sifflements, chasse d'eau, traits de flûte, paroles prémonitoires: «Bloch aussi est mort» (T 43); propos aussitôt démentis: l'aviateur décédé au cours d'une catas-

trophe aérienne est introduit par la sentence: «On ne meurt pas d'un coup» (T 25); commentaire laconique: «Kodachrome»; mot grossier: «Les morts ne pissent pas» (T 22); ironie de l'accessoire: le policier malade a échangé sa matraque contre une flûte traversière; répliques en langues étrangères; formulation prêtant à sourire: «J'entends tout le temps ce que Matthis pense» (T 8); finesse d'une allusion intime: Catherine enlève ou remet ses chaussures. Ces appels à la participation sont renforcés tout au long de la pièce par un large usage de la citation. L'écrivain renvoie à ses œuvres et invite à établir des correspondances, ce qui, évidemment, est plus facile à réaliser par la lecture et explique les difficultés auxquelles se heurte la mise en scène de la pièce. La confrontation des vivants et des morts, l'atmosphère sobrement élégiaque et les connotations religieuses font songer à *Nun singen sie wieder* (1945), dont le sous-titre est *Requiem*, où sont entendus les accents d'un choral de la Passion selon saint Matthieu et où tombe aussi la question: «Pourquoi n'avons-nous pas vécu autrement?»²³ Celle-ci est posée déjà dans le premier drame de Frisch, *Santa Cruz* (1944), dans une formulation très proche de celle de *Triptyque* où, placée dans la bouche d'un mort, elle prend une gravité définitive (T 24). Les conceptions dramatiques reflètent les procédés et les techniques caractéristiques de l'auteur: théâtre s'inscrivant dans la dimension de la conscience, lieux irréels, éléments épiques, formes tendant à la parabole, interférences sonores et musicales, références culturelles. L'intention de présenter, en une subtile synthèse, selon le modèle des triptyques de Max Beckmann, dont Frisch s'est presque certainement inspiré²⁴, un bilan de sa propre production, est plus évidente encore en ce qui concerne les motifs et les thèmes. Ainsi reviennent, parmi les premiers, l'homme dont la recherche d'identité est liée à la femme, le combattant d'Espagne, la catastrophe aérienne, le conflit des générations, l'avortement, la mort par le cancer. Et se retrouvent, parmi les seconds, les problèmes de la liberté, de l'engagement politique, de la vie du couple, de la condition de la femme, de l'angoisse devant un monde dominé par la technique et exposé aux menaces de la guerre et de la violence.

La dimension ainsi ouverte à la réflexion ne se limite pas au cadre de l'œuvre. Les réminiscences esquisSENT un parcours qui va de la période classique jusqu'à nos jours. On peut voir, dans les deux derniers volets de *Triptyque*, une transposition, peut-être suggérée par celle, totalement différente, réalisée par Hildesheimer en 1970, du dernier acte de *Marie Stuart*: contraste entre le

blanc et le noir, mort précédée d'une ultime confrontation entre deux amants, réplique du clochard, deux fois reprise: «On ne meurt pas d'un coup» (T 25, 30), qui inverse celle que Schiller place dans la bouche de Kennedy: «On ne se détache pas progressivement de la vie.»²⁵ Le désir exprimé par le petit Proll de manger quelque chose n'existant pas sur la terre pourrait être vu comme une lointaine parodie du défi de Faust à Méphisto²⁶. L'apparition d'un monsieur cherchant un vase pour un bouquet qu'il tient à la main et nommé plus loin le chevalier à la rose (T 33) n'est pas moins ironique: d'une part à cause de l'éclairage qu'il jette sur la situation de Proll, dont la femme s'appelle Sophie, et d'autre part parce que, plutôt que vers l'opéra, la mémoire incline à se porter vers le drame lyrique *Le fou et la mort*, ou encore, associant Frisch et Hofmannsthal, vers *Monsieur Bonhomme et les incendiaires*, dont les personnages se réfèrent à *Jedermann*. Un glissement analogue est suggéré par la citation tirée de Strindberg: le clochard déclame une réplique de *Songes* (T 39), alors qu'on penserait plutôt à la *Danse des morts*. La vision de l'au-delà donnée dans *Triptyque* évoque celle de Wilder dans *Our town*, mais en la réfutant. Manifestement, elle s'inspire de Sartre: le dernier tableau renvoie à l'ultime face à face des amants dans *Les jeux sont faits*, les paroles de Roger: «Ce qui compte, c'est ce que nous vivons» (T12) transposent la réponse d'Inès à Garcin peu avant la fin de *Huis-Clos*: «Tu n'es rien d'autre que ta vie.» La morne stagnation de la partie médiane pourrait illustrer une réflexion d'Estragon dans *En attendant Godot*: «Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible», la chaise roulante de la vieille femme peut faire songer à celle de Hamm dans *Fin de partie*²⁷ comme à celle de Kurmann dans *Biographie*. La rupture des dialogues et la ritualisation des gestes et des paroles semblent s'inscrire dans le prolongement de la *Chevauchée sur le Bodan*, un rapprochement que confirmeraient certaines répliques de Roger et de Francine, qui parfois sont comme un vague écho de celles prononcées, chez Handke, par Stroheim et Elisabeth Bergner. La situation du clochard rappelle celle de Minetti, dans la pièce du même nom de Thomas Bernhard, le bruit de la chasse d'eau pourrait provenir de *Concert à la carte*, de Franz Xaver Kroetz.

«Il est temps non pas seulement de penser à la mort, mais d'en parler. Pas plus avec solennité qu'avec humour. Non pas de la mort en général, mais de sa propre mort», lit-on dans *Montauk*²⁸. Et telle est bien l'intention réalisée dans *Triptyque*: la mort dont il

est question est, d'abord, celle de l'artiste. Le problème posé est celui de la création. Le stade approche, semble-t-il, où l'inspiration, devenue répétitive, se trouve bloquée par ses propres images: «Il ne se produit plus rien qui ne se soit déjà produit», dit Catherine (T 16), dont les paroles ne sont elles-mêmes que la reprise d'une phrase figurant déjà dans des textes antérieurs²⁹. La comparaison s'impose — Frisch, dans un autre contexte, la fait lui-même³⁰ — entre la situation du dramaturge et celle du clochard, réduit à ne plus réciter que des fragments de ses anciens rôles, et qui rappelle lui aussi des personnages mis en scène précédemment³¹. Les possibilités se restreignent. L'artiste vieillissant fait obstacle à soi-même. Prisonnier de son histoire et de sa biographie personnelle, qui est présente dans *Triptyque* et dont les éléments, si la pudeur ne commande pas de les passer sous silence, peuvent présenter un intérêt supplémentaire³², il se voit acculé à un rôle de commentateur.

Si la technique de l'emprunt et de la reprise, largement pratiquée, impose un travail de mémoire et de synthèse, elle confirme la restriction croissante de la liberté créatrice. L'individualité est menacée jusqu'au niveau de la parole. Le signifiant tend à dominer le sujet. Peu importe que la citation renvoie à des œuvres personnelles, à des sources littéraires ou picturales, à un code professionnel, à une idéologie ou à un milieu social, elle dit les contraintes auxquelles se heurte l'auteur. Mais elle lui permet aussi de prendre du recul et, dans les limites qu'il indique lui-même, d'affirmer son autonomie. En regard de la production de son temps, il définit ses propres options. Devant les tentatives grotesques ou absurdes de Hildesheimer et les formes expérimentales de Handke, il n'est pas moins sceptique qu'à l'endroit des conceptions de Kroetz ou de Bernhard. Face aux orientations du langage dramatique contemporain, il demeure réservé, mais ne se ferme pas à leurs influences. Elles rendent la création plus difficile parce qu'elles en réduisent le champ et conditionnent la réception, mais elles stimulent aussi par les refus qu'elles provoquent et les réponses qu'elles inspirent. *Triptyque* reste tributaire d'un passé dont elle parvient difficilement à se dégager. Mais elle n'est pas aussi éloignée qu'on pourrait le croire de certaines tendances actuelles. Les options de Frisch sont certes très différentes de celles de Heiner Müller ou de Botho Strauss. Mais entre leurs deux dernières pièces et la sienne, il est, tout de même, quelques analogies: *Die Hamletmaschine* (1978) thématise la mort du poète, *Gross und klein* (1978) esquisse, en une longue succession de scènes dis-

parates, un impressionnant et lugubre tableau de la vie contemporaine³³.

En «repensant» son théâtre et en se conformant ainsi à l'exigence posée par Roger et Francine comme condition fondamentale de l'existence, Frisch ne sort pas d'un certain cadre. L'écrivain est déterminé non seulement par son œuvre, mais encore par le contexte culturel de son époque et par la situation du théâtre. Il avoue sa dépendance à l'égard d'un donné qu'il ne renie pas. Méditant son statut de créateur, et se référant notamment à ses premières pièces, il semble vouloir fermer le cercle de sa production après en avoir différencié et affiné la technique jusqu'au point où elle atteint sa limite. Faisant preuve d'un courage dont il avait su, antérieurement déjà, se montrer capable³⁴, il mesure un parcours dont les étapes sont autant de stades sur la voie d'un inéluctable vieillissement. Il accepte la lutte: en parlant de la mort, il la conjure. La lucidité de l'auteur atteste sa vitalité. Structure ou parole mise en cause, la citation s'inscrit dans la dynamique d'un incessant effort de prise de conscience. Preuve de continuité, mais aussi forme et pensée figée, elle dit, en même temps que l'ambiguïté des signes, la situation paradoxale de l'écrivain qui défend contre lui-même une liberté que son activité créatrice ne cesse de restreindre et, une fois encore — peut-être sera-ce la dernière — tente de se dépasser.

Triptyque va au-delà du projet annoncé dans *Montauk*. La pièce ne s'arrête pas à la sphère privée et aux préoccupations de l'artiste. Malgré la place accordée au destin du couple et au drame résultant de l'incapacité des partenaires à instaurer une communion vraie et durable, les thèmes fondamentaux de la liberté et de la plénitude de l'existence sont envisagés dans un cadre plus vaste. Evidente dans les deux premiers tableaux et rappelée dans le dernier, avec une ironie sombre, par un vendeur de journaux parisien offrant *Le Monde* (T 43), l'intention n'est plus seulement d'évoquer des destins particuliers, mais de mettre en scène un ensemble³⁵ représentatif de la destinée collective. La culture véritable ne fait pas abstraction de la vie sociale et politique.³⁶ Illustrée par les volets latéraux, la mort de l'amour, assimilée au signe de Caïn (T 48) et consommée dans la rupture des liens unissant un homme à une femme, est vue comme le symptôme d'une menace pesant sur la société tout entière. Celle-ci est figurée, dans la partie médiane, par un portrait de groupe. Dévidant sur les bords d'un Styx pollué par les eaux industrielles leurs mornes et affligeantes biographies, les personnages sont représentatifs des génér-

rations qui se sont succédé entre 1930 et 1970 et illustrent les possibilités dérisoires que peut en ce temps leur offrir l'existence. Le tableau invite à méditer les circonstances présentes, et à cette fin, évoque aussi les événements et les faits antérieurs qui peuvent permettre de mieux les comprendre: la guerre d'Espagne, la crise économique, le conservatisme, les préjugés et le racisme, aussi profondément ancrés dans la mentalité bourgeoise que le besoin d'ordre et de sécurité et l'attachement aux valeurs matérielles, le rôle prépondérant de l'homme dans la vie publique, et la domination du père dans la sphère familiale. Tel est le legs de l'histoire, dont il faut tenir compte pour juger de la situation contemporaine. Cité en français, le mot de Diderot: «La mort est successive» (T 22) vaut aussi pour la vie de la société. Le stade atteint est grave, si ce n'est irréversible. La description qu'en donne Frisch prend la forme d'un bilan d'autant plus provocateur qu'il suggère des généralisations sommaires concluant à la prédominance des impératifs économiques et des idéologies, à l'intolérance, à la restriction croissante des libertés individuelles, à l'impuissance d'une religion devenue lettre morte, à l'aggravation des inégalités et des injustices sociales. Des images et des allusions insidieuses en illustrent les conséquences: désunion des couples, conflit entre les générations, aliénation des rapports humains, terrorisme, crimes, exactions policières, morts en surnombre: la vision est lugubre. Devant les circonstances, les personnages ne paraissent pas avoir pu vraiment choisir. Leur sort, semble-t-il, a été déterminé par le hasard. Un seul se déclare satisfait de son existence, nul ne tient à revivre, aucun n'exprime le sentiment de s'être réalisé soi-même.

De toutes les œuvres de Frisch, *Triptyque* est la première qui non seulement montre comment survient la mort, mais la décrit comme un phénomène de la vie individuelle et sociale. Au niveau de la personne comme à celui du groupe, les symptômes en sont semblables. Les figures de la partie médiane sont disposées autour d'un personnage central pourvu de quelques traits révélant un Suisse, et dont le comportement est le paradigme du leur. Ancien combattant d'Espagne, il est rentré au pays pour devenir bouquiniste. La pêche toujours infructueuse qu'il pratique pendant ses loisirs est un symbole. Il ne fait plus d'expériences, sa vie, tournée vers le passé, sans idéal autre que celui d'une fugitive aventure amoureuse, est désormais stérile. Et comme lui, les autres personnages ne peuvent échapper au stade de la répétition et du souvenir. Prisonniers d'habitudes et de valeurs immuables ou, comme le pasteur, acceptant les maux du monde contre la promesse d'une

aléatoire vie éternelle, ils se laissent déterminer par leurs conditions d'existence et ne cherchent pas contre elles à affirmer leur autonomie. Quelques-uns, il est vrai, s'engagent, mais leur engagement reste marqué par les idéologies et les préjugés. Il n'est pas, semble-t-il, de véritable espérance. Celle-ci pourtant subsiste: les accents d'un chant grégorien, au milieu de la pièce, suspendent pour un bref instant les mouvements répétitifs des défunts. La mort dans la stagnation n'est pas inéluctable. Malgré le poids des contraintes, des options restent possibles. C'est ce que suggère la présentation des différentes biographies. Esquissées seulement, elles demeurent fragmentaires. Les vies ne sont pas dites, mais restent à déduire des images négatives données par touches disparates et momentanées. Entre elles, des intervalles offrent à la liberté et à l'imagination de chacun un espace: Proll et Catherine, un homme et une femme égaux en droits et appartenant à des générations différentes, s'y lancent pour s'élever au-dessus du monde dans un ballon³⁷ dont l'itinéraire sera «imprévisible» (T 27), Roger et Francine essayent de s'y établir pour «repenser le monde y compris ses morts» (T 50).

Telle est, liée au refus des conditions actuelles et à l'espoir d'une «vie créative et donc réalisée de la naissance à la mort»³⁸, l'utopie. Echappant aux images, elle ne peut être définie concrètement. Mais la fin de la pièce dit l'exigence d'absolu qu'elle suppose. Dans des circonstances rappelant la dernière phrase du *Verdict*³⁹, Roger exécute le geste symbolique du suicide. Contrairement à celui du héros de Kafka, qui se soumet aveuglément à l'ordre de son père, son acte, mis en évidence par la lenteur méthodique des mouvements, est mûrement réfléchi. Même si la troisième partie, répondant à la question posée par Francine au premier tableau: «Avez-vous déjà perdu un être que vous aimez plus qu'aucun autre?» (T 12), réfute les convictions initiales de Roger par un pathétique témoignage d'amour, sa décision ne peut être interprétée simplement comme une dernière sublimation de l'érotisme⁴⁰. Incapable de «repenser» sa relation avec Francine et de répondre au passé selon leur commune exigence, il brise en toute lucidité l'image qui le fixe. Le suicide, Frisch en fait la remarque dans un discours adressé en 1957 à de jeunes instituteurs⁴¹, peut être un acte authentique. Librement, Roger rompt ses attaches. Une soudaine obscurité, puis la lumière du jour, un fort bruit de circulation routière ponctué par de brefs silences: la pièce s'achève sur la vision d'une scène vide. Lieu d'une utopie certes gravement menacée, mais qui demeure et qu'il faut imagi-

ner par antithèse⁴², elle offre son espace à de nouveaux personnages, préfigurés peut-être par le fils de Roger, dont la brève évocation, dans un passage (T 51) annonçant déjà *L'homme apparaît à l'Holocène*, est liée aux terres volcaniques et aux glaciers de l'Islande et suggère, hors du contexte de la civilisation moderne, un autre rapport au monde.

Au défi qu'il relève, Frisch, selon son habitude, répond par le langage chiffré de l'ironie⁴³. Devant ses images antérieures, il prend du recul. Parodiant le théâtre bourgeois et ses propres œuvres, il n'en récuse totalement ni la forme ni la tendance au message. Les idées sont progressistes, mais leur expression ne se libère pas de toutes les entraves de la convention. L'attitude reste celle d'un humaniste plus proche de Kierkegaard que de Sartre ou de Beckett. Sur le plan de la pensée, les options fondamentales ne se sont que peu modifiées, mais sont devenues plus radicales. Le ton se fait plus sombre, malgré un certain humour, le scepticisme s'accroît, sans pour autant se figer dans la résignation. L'appel à la prise de conscience se fonde plus que précédemment sur l'agressivité insinuante de l'expression. L'incitation au changement, dont les modalités ne peuvent être décrites, mais qui apparaît comme une nécessité inéluctable, se renforce. Paradoxalement, le spectacle pesant de la stagnation, coupé de traits et de mouvements ponctuels, doit éveiller l'esprit et stimuler la pensée: la vision de la mort doit exhorter à la vie. Le mépris témoigné à l'endroit des exigences de la scène, l'immobilisme, les répétitions, les ellipses et les silences donnent à la pièce un caractère provocateur qui prévient l'indifférence et constraint soit au refus, soit à l'adhésion. Non moins que d'agacer et de lasser par ses longueurs, *Triptyque* est susceptible, par ses connotations multiples, de captiver et d'engager à la réflexion. On peut être tenté d'y voir le testament dramatique d'un auteur parvenu au terme de son parcours. Mais la richesse de la «partition» interdit de conclure.

Wilfred SCHILTKNECHT.

NOTES

¹ *Tagebuch 1946-1949*, GW II, 2, p. 369. Nos citations renvoient à l'édition *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Suhrkamp, 1976 (GW).

² *Tagebuch 1946-1949*, op. cit., GW II, 2, p. 379.

³ GW V, 2, p. 355. Le sujet est aussi repris dans le scénario *Zürich-Transit* (1966).

⁴ Sur la base des indications de l'auteur, Walter Schmitz signale 6 ouvrages parus à ce sujet entre 1973 et 1976 et consultés par Frisch (in *Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks*, éd. par G.p. Knapp, Lang, Berne, 1979, p. 411).

⁵ *Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit W. Höllerer*, Literarisches Colloquium, Berlin 1976, p. 21.

⁶ *Montauk* (GW VI, 6., p. 697) et *Tagebuch 1966-1971* (GW VI, 1., p. 296).

⁷ *Abschied von der Biografie*, interview avec P. Rüedi (in *Die Weltwoche*, 19.4.1978).

⁸ *Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks*, op. cit., p. 417, note 56.

⁹ *Theater heute*, mars 1981, p. 16.

¹⁰ *Triptychon. Drei szenische Bilder*, Frankfurt 1978.

¹¹ *Der Bund*, 11.10.1979.

¹² *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.10.1979. Une autre «générale» a lieu à Varsovie, le 15.4.1980. La première en langue allemande est donnée à Vienne le 1.2.1981. La pièce est jouée pour la première fois en Suisse allemande au *Schauspielhaus* de Zurich le 5.3.1981.

¹³ GW VI, 2, p. 687.

¹⁴ *Spectaculum* 33, Frankfurt, 1980. Les références renvoient à cette édition (T).

¹⁵ *Dramaturgisches*, op. cit., p. 28. *Tagebuch 1966-1971*: «Quadruple victoire de la scène (Zurich, Munich, Francfort, Düsseldorf) sur l'auteur: il conteste la fatalité, la scène la confirme...» (GW VI, 1, p. 103).

¹⁶ *Dramaturgisches*, op. cit., p. 28.

¹⁷ GW II, 2, p. 571 ss.

¹⁸ Voir à ce sujet: W. Stauffacher: *Die Leistung der Sprache. Zum Verhältnis von Wort und Geste im dramatischen Werk Max Frischs* (in *Aspekte*, op. cit., pp. 59-72).

¹⁹ GW VI, 1, p. 301. Les marionnettes exercent sur Frisch une fascination constante: dans le *Journal 1946-1949*, il y revient à plusieurs reprises (GW II, 2, 352ss, 477ss).

²⁰ Il apparaît en 1931 déjà dans *Mimische Partitur* (GW I, 1, p. 7), un texte où l'idée d'une notation quasi musicale des gestes est finalement rejetée.

²¹ GW II, 2, p. 448ss.

²² GW II, 2, p. 278.

²³ GW II, 1, p. 120.

²⁴ L'analogie est frappante si on songe au triptyque *Abfahrt* (1932/33), qui selon Beckmann développe le thème de la vie, et dont les figures traînent le «cadavre» de leurs souvenirs (Cf. S. Lackner: *Max Beckmann*, DuMont 1979, p. 100). L'influence semble également évidente pour les motifs de la pêche, des oiseaux et du joueur de flûte, qui sont très fréquents chez Beckmann.

²⁵ *Maria Stuart*, vers 3402.

²⁶ *Faust I*, vers 1678.

²⁷ Mais le langage de Beckett, dont Adorno a montré les pouvoirs (Cf. *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (in *Notizen zur Literatur II*, Suhrkamp 1961, pp. 188-237)), n'est pas comparable à celui de Frisch.

²⁸ GW VI, 2, p. 750.

²⁹ GW I, 2, p. 5ss., GW VI, 1, p. 75, GW VI, 2, p. 655.

³⁰ Dans l'interview avec P. A. Bloch et P. Bussmann (in *Der Schriftsteller in unserer Zeit*, Francke, Berne, 1972, p. 655).

³¹ Parmi eux, citons Pedro, le poète aux mains liées de *Santa Cruz*, Benjamin, l'écrivain et aviateur de *Nun singen sie wieder*, l'Homme d'aujourd'hui, de *La Grande Muraille*.

³² Au cours de la première de *Triptyque* en langue allemande, donnée en présence de l'auteur, le metteur en scène, Erwin Axer, avait fait porter à Klas, qu'on voit ramasser les cheveux et le soutien-gorge de Catherine, un masque représentant le jeune Max Frisch (in *Theater heute*, op. cit.). La dimension biographique pourtant apparaît sans qu'il soit nécessaire de recourir à des procédés d'un goût aussi discutable. Elle se manifeste notamment au troisième tableau, qui se déroule à Paris, lieu où Frisch et Ingeborg Bachmann se rencontrèrent pour la première fois, et où le personnage de Francine évoque la poëtesse avec une pathétique discrétion.

³³ *Gross und klein* fut mise en scène par Peter Stein dans une halle de Spandau en décembre 1978.

³⁴ Il le relève lui-même à propos de *La Grande Muraille* (GW II, 1, p. 227).

³⁵ *Dramaturgisches*, op. cit., p. 31. Frisch envisageait une représentation dans une halle (cf. *Tages-Anzeiger*, 11.10.79). On comprend donc qu'il ait proposé sa pièce à Peter Stein, un metteur en scène spécialisé dans l'utilisation des grands espaces (cf. p. 2 et p. 8, note 1).

³⁶ Sur le concept de culture, les options de Frisch sont définies dans le *Journal 1946-1949* déjà, et n'ont jamais varié en ce qui concerne les points essentiels (GW II, 2, pp. 628-632).

³⁷ Là encore, le motif est affaibli parce qu'il n'est pas original: on le trouve par exemple chez Enzensberger (dans le poème *Utopia*, 1962), ou encore chez Urs Widmer (dans les *Schweizer Geschichten*, 1975).

³⁸ *Wir hoffen*, discours tenu par Frisch lors de la remise du Prix de la Paix des éditeurs allemands, le 19.9.1976 (in *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*, éd. par G.p. Knapp, Lang, Berne, 1978, pp. 15-23).

³⁹ «A ce moment, la circulation sur le pont était à proprement parler sans fin.»

⁴⁰ *Aspekte des Bühnenwerks*, op. cit., p. 405.

⁴¹ GW IV, 1, p. 213.

⁴² Il en va de même sur le plan politique. Ainsi la préface écrite par Frisch pour le *Manifeste 1971* du Parti socialiste suisse s'intitule: *So wie jetzt geht es nicht*. Et dans un article publié par l'écrivain dans la *Weltwoche* (12.7.1968) sous le titre *Die grosse Devotion*, il remarque: «Geist beginnt mit Fragen. Fragen ist vorerst eine Verweigerung gegenüber dem Bestehenden, das sich für die Antwort hält.»

⁴³ GW IV, 1, p. 244.

W. S.