

**Zeitschrift:** Revue de Théologie et de Philosophie  
**Herausgeber:** Revue de Théologie et de Philosophie  
**Band:** 56 (2006)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Tu ne te feras pas d'image : Max Frisch et la théologie  
**Autor:** Gasser, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-381721>

### **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:** 17.07.2025

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

## TU NE TE FERAS PAS D'IMAGE

### Max Frisch et la théologie

PETER GASSER

#### Résumé

*Max Frisch, qui se dit agnostique, a très souvent recours à la Bible, tout au long de sa création artistique. Le présent article a pour but d'élucider ce paradoxe, d'analyser les différentes facettes et les étapes successives de l'interaction complexe et fructueuse entre théologie et littérature. La discussion abordera, au-delà des aspects théologiques, notamment des questions esthétiques que soulève l'intertexte biblique.*

#### Remarques préliminaires \*

Un bref aperçu de l'histoire de la littérature suisse d'expression allemande montre les fructueux rapports entre théologie et littérature, à commencer par le dominicain Bernois Ulrich Boner, auteur d'un recueil de fables (*Der Edelstein* de 1350). Bien d'autres ont pratiqué le métier de théologien et de poète : Johann Caspar Lavater (1741-1801), auteur des *Physiognomische Fragmente* (1775-1778), Gotthelf bien sûr (de son vrai nom Albert Bitzius, 1797-1854, auteur de *Die schwarze Spinne*), Heinrich Federer (1866-1928), curé devenu écrivain<sup>1</sup> ou le seul prix Nobel suisse de littérature Carl Spitteler (1845-1924); plus près de nous les poètes Kurt Marti (\*1921) et Silja Walter (\*1919, religieuse au couvent de Fahr), finalement Ulrich Knellwolf (\*1942), pasteur zurichois qui écrit des romans policiers. Cette liste, fort incomplète, rappelle le besoin d'une étude approfondie qui examinerait la naissance de la littérature enfantée par l'esprit de la théologie.

Les rapports de Max Frisch avec la théologie semblent être beaucoup moins évidents, en tout cas si on le compare à Dürrenmatt<sup>2</sup>. Bien qu'ayant

\* Ce texte se fonde sur un exposé présenté au Colloque des Facultés de théologie protestante des pays latins d'Europe, organisé du 8 au 10 septembre 2003 par la Faculté de théologie de l'Université de Neuchâtel, sous le thème «Les théologies et les littératures».

<sup>1</sup> Cf. P. MEIER, *Der Fall Federer: Priester und Schriftsteller: eine erzählerische Recherche*, Zürich, Ammann, 2002.

<sup>2</sup> Il faut consulter à cet égard les nombreux articles de Pierre Bühler, par exemple dans *Die Verwandlung der 'Stoffe' als Stoff der Verwandlung. Friedrich Dürrenmatts Spätwerk*, éd. par P. RUSTERHOLZ et I. WIRTZ, Berlin, Erich Schmidt, 2000, p. 161-178.

suivi occasionnellement des cours de théologie à l'Université de Zurich (voir J 1 *Autobiographie*)<sup>3</sup>, Frisch se dit «agnostique» (*GW* 7,74) et sceptique par rapport à la question de Dieu: «Ce ne sont pas tous les hommes qui savent aussi sûrement avoir Dieu dans leur poche qu'une montre suisse» (*GW* 2,293). Le même scepticisme marque les personnages de son œuvre. Don Juan remplace Dieu par la géométrie, Goulot dans *Monsieur Bonhomme et les incendiaires* se joint à l'athéisme issu du XIX<sup>e</sup> siècle: «La plupart des gens à l'heure actuelle ne croient plus en Dieu, mais aux pompiers.» (28) Mais par ailleurs on peut trouver des motifs bibliques, des thèmes chrétiens et des personnages ecclésiastiques dans son œuvre. Il va donc falloir étudier l'interaction complexe et fructueuse entre littérature et culture judéo-chrétienne, étude que j'aimerais mener en quatre temps par le choix de quatre textes qui représentent quatre genres littéraires différents et qui couvrent quatre périodes distinctes de l'œuvre. Il va de soi que cette étude ne pourra pas être exhaustive.

#### 1. Journal 1946 - 1949: la naissance d'un motif littéraire dans le contexte biblique

*Ich schreibe für Leser* (*GW* 5,323) – *J'écris pour des lecteurs*: tel est le titre d'un manifeste poétique (1964) de Max Frisch. Ces lecteurs auraient, quant à eux, un accès privilégié à l'œuvre de l'écrivain en commençant la lecture par les deux *Journaux*: *Journal 1946-1949* et *Journal 1966-1971*. Les romans et les pièces de Frisch sont en effet, presque sans exception, des variations et des mises au point d'esquisses et de fragments déjà contenus dans les *Journaux*<sup>4</sup>. Ce constat vaut également pour un petit texte du premier *Journal* qui, sous le titre *Tu ne te feras pas d'image*, sera central dans l'optique de notre étude de l'interaction entre théologie et littérature. Le motif est bien sûr emprunté à *Exode* 20,4: «Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, ou sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre». Il s'agira essentiellement d'étudier dans quelles intentions Frisch a recours à la parole biblique et de montrer que le deuxième commandement du Décalogue, en particulier, n'est pas seulement un 'leitmotiv', mais aussi «une des clefs importantes»<sup>5</sup> pour comprendre l'œuvre en prose et l'œuvre dramatique.

<sup>3</sup> L'œuvre de Frisch sera citée selon la version française (la liste complète se trouve dans la bibliographie). Pour les textes non traduits, je me réfère aux *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, 7 volumes, éd. par H. MAYER et W. SCHMITZ, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986 (abrégé: *GW* tome, page).

<sup>4</sup> Cf. notamment H. STEINMET, *Max Frisch: Tagebuch, Drama, Roman*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973 et H. F. SCHAFROTH, «Bruchstücke einer grossen Fiktion. Über Max Frischs Tagebücher», *Text und Kritik* 47/48, 1975, p. 58-68.

<sup>5</sup> A. ARNOLD, «Woyzeck in Andorra: Max Frisch und Georg Büchner», in: *Max Frisch. Aspekte des Bühnenwerks*, éd. par G. P. Knapp, Berne/Frankfurt a. M., Peter Lang, 1979, p. 297-311, ici p. 297.

*Tu ne te feras pas d'image...*

Il est frappant que l'être que nous aimons soit celui que nous avons le plus de peine à décrire. Nous l'aimons et voilà tout. Ce qu'il y a de merveilleux dans l'amour, c'est qu'il nous tient en suspens, en plein dans la vie; amoureux, nous sommes disposés à suivre un être dans tous ses épanouissements possibles. Nous savons que tout être aimé se sent comme transformé, comme épanoui, et qu'aux yeux de celui qui aime, aussi, tout s'épanouit, les choses les plus proches, les plus familières. Il découvre tout comme pour la première fois. L'amour le libère de toute image préconçue. Voilà ce qui est exaltant, voilà l'aventure, voilà ce qui est captivant: nous n'arrivons jamais à saisir les êtres que nous aimons parce que nous les aimons, tant que nous les aimons. [...]

Aussitôt que nous croyons connaître l'autre, c'est la fin de l'amour, chaque fois, mais cause et effet ne se suivent peut-être pas dans l'ordre que nous imaginons – ce n'est pas parce que nous connaissons l'autre que notre amour s'éteint, mais l'inverse: parce que notre amour s'éteint, parce que sa force s'est épuisée, voilà pourquoi l'autre cesse d'exister pour nous. [...]

On a fait remarquer que le miracle de toute prophétie s'expliquait du fait que l'avenir, tel qu'il semble pressenti dans les paroles d'un prophète, esquissé en tant qu'image, que cet avenir était en fin de compte provoqué par cette image même, préparé, rendu possible ou tout au moins favorisé...

Les abus de la cartomancie.

Les condamnations de la graphologie.

Les oracles chez les anciens Grecs.

Dépouillons-nous vraiment la prophétie de son miracle en considérant les choses ainsi? Il n'en reste pas moins le miracle du verbe, lourd de conséquences: «Au commencement était le verbe.» (J 1,28-30)

De par son titre même, le texte implique une dimension *théologique*. L'homme ne doit pas se faire une image de Dieu, car aucune image n'est à même d'appréhender l'Être divin dans sa plénitude et dans son inconditionnalité. En tant qu'Être transcendant, Dieu échappe au temps et à l'espace et donc aussi à la connaissance humaine. Dieu ne peut être connu, il ne peut qu'être aimé. Frisch qui ne tente nullement de réinterpréter le passage de l'*Exode* en présuppose néanmoins le texte et son interprétation classique. Il sécularise le message biblique en substituant au rapport Dieu-homme le rapport homme-homme. L'être humain ne devrait pas se faire d'image de son semblable. Le faisant, il fige l'autre dans des normes, voire dans des préjugés qu'il s'est fait de lui. Se faire une image de l'autre signifie également: réduire ses potentialités, lui refuser le droit de pouvoir changer, ignorer ou anéantir le secret ou l'énigme que comporte tout homme. C'est surtout dans cette dernière idée que s'articule le plus nettement l'analogie entre le texte biblique et sa traduction littéraire par Frisch: «Tu ne te feras pas d'image, est-il dit, de Dieu. Cela ne paraît-il pas aussi valable en ce sens: Dieu, c'est-à-dire ce qui est vivant en chaque homme, ce qui est insaisissable? Ce péché, de même qu'on le commet

envers nous, de même nous le commettons presque sans cesse... Sauf lorsque nous aimons.» (J 1,33)

Dieu en tant que l'impénétrable, l'inexplicable dans l'homme : cette interprétation de l'Être divin ne peut être discutée ici. Max Frisch «transfère Dieu dans l'homme»<sup>6</sup>, Dieu représente ce qui est rationnellement insaisissable dans l'homme, ce qui ne peut qu'être pressenti, par l'amour seulement. Dès que l'amour cesse, l'image prend sa place ou – dans les termes de Frisch – «la trahison» de l'autre commence. Sous l'angle des effets, l'image projetée détruit explicitement le processus d'individuation. C'est là la dimension *philosophique* du texte. L'individuation est le chemin de l'homme vers la connaissance et vers la conscience de soi, vers une identité du Je empirique avec le Je idéalisé. La réalisation de ce cheminement n'est pas qu'individuelle, mais passe, du moins au sens hégélien, par l'expérience de l'autre : «[...] *la conscience de soi atteint sa satisfaction seulement dans une autre conscience de soi. [...] Chacune voit l'autre faire la même chose que ce qu'elle fait ; chacune fait elle-même ce qu'elle exige de l'autre ; et fait donc ce qu'elle fait, seulement en tant que l'autre aussi le fait. [...] Ils se reconnaissent comme se reconnaissant réciproquement.*»<sup>7</sup> Cette reconnaissance mutuelle, condition de la certitude de soi-même, est justement compromise par les images réductrices auxquelles le Je est sans cesse exposé : «[...] nous sommes», comme dit Frisch, «réellement cet être que l'autre projette sur nous, [...]. Et vice versa! nous aussi, nous sommes les auteurs des autres.» (J 1,30)

Ce pouvoir dénaturant, inhérent aux images, est aussi – et j'aborde ainsi la dimension *esthétique* – inhérent au langage, à l'expression communicative comme à l'expression littéraire. Par l'exemple des prophéties qui esquissent une image de l'avenir, Frisch nous rappelle le caractère contraignant du langage dans la mesure où l'oracle pèse sur les actions de l'individu qui voudrait voir s'accomplir le présage ou, au contraire, y échapper. Le langage peut contribuer à façonner la réalité de la vie humaine. Plus fondamentalement, Frisch entreprend une critique du langage, opérée ici par la distinction entre la parole divine et celle des humains : tandis que le logos divin est la substance de la vérité et le créateur du monde (allusion au prologue de l'évangile de Jean 1,1 : «Au commencement était le Verbe...»), le langage humain est un instrument peu fiable pour rendre compte du processus de la vie. Dans le premier *Journal* encore, la langue est conçue comme «réceptacle du préjugé» (J1,190) impropre à traduire l'expérience en langage : «Sans doute notre ambition est-elle d'exprimer tout ce qui est dicible ; le langage est un ciseau qui retranche tout ce qui n'est pas mystère ; parler, c'est supprimer. [...] On exprime ce qui n'est pas la vie. On l'exprime par amour de la vie. Le langage procède

<sup>6</sup> H. J. LÜTHI, *Max Frisch. «Du sollst dir kein Bildnis machen»*, Munich, Francke, 1981, p. 7.

<sup>7</sup> G. W. F. HEGEL, *La phénoménologie de l'esprit*, trad. par J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1939-1941, t. I, p. 153-157.

comme le sculpteur maniant le ciseau, en repoussant le vide, le dicible, vers le mystère, vers la vie. Cela comporte toujours le risque de briser le mystère, mais aussi l'autre risque de s'arrêter trop tôt, de se contenter d'un bloc brut, de ne pas acculer le mystère, de ne pas le saisir, de ne pas le dépouiller de tout ce qui serait encore dicible, de ne pas pénétrer jusqu'à sa dernière écorce.» (J 1,38) Frisch, qui découvre en toute «mise en mots [...] un processus d'aliénation»<sup>8</sup>, laisse, dans son esthétique, une place au silence, à l'indicible, aux «blancs entre les mots» (J 1,37; aussi 189 *sq.*) afin de sauver le mystère de l'homme – comme pour nous rappeler la fameuse phrase de Wittgenstein: «Ce dont on ne peut parler, il faut le taire.»<sup>9</sup>

Cette conception du langage peut expliquer partiellement pourquoi Frisch, dans ce premier *Journal*, n'abandonne pas la problématique de l'image sur les réflexions évoquées plus haut. Il s'ensuit un récit, *Le Juif andorrois*, qui raconte l'histoire d'un jeune homme que tous les habitants d'Andorre prennent pour un juif. Confronté à une effigie achevée, le jeune homme grandissant finit par accepter l'image qu'on se fait de lui: il se sent juif et choisit la projection, il est devenu le produit de son entourage et la victime d'un jugement collectif, erroné d'ailleurs. Car un jour, après sa mort atroce, «fut révélé ce que lui-même, le mort, n'avait pas pu savoir: qu'il était un enfant trouvé [*Findelkind*] dont on avait découvert, plus tard, les parents, un Andorrois comme nous autres...» (J1,33). Cette parabole illustre les réflexions qui précèdent, mais elle est plus un supplément qu'un simple épilogue. L'argumentation et la fiction se complètent bien sûr<sup>10</sup>, en même temps la narration, grâce à sa lisibilité et sa compréhensibilité plurielles, montre – plus que la réflexion argumentative – la complexité et les perspectives multiples du problème de l'image. Frisch choisit délibérément des formes littéraires diverses et ouvertes<sup>11</sup>, évitant ainsi des réponses toutes faites. Le choix esthétique est au service de la réflexion thématique.

La lecture, un peu schématique il est vrai, de l'extrait du *Journal 1946-1949* nous donnera quelques bases pour interroger l'œuvre de Frisch quant à ses implications théologiques. Sans prétendre être exhaustif, j'essayerai de montrer à travers les genres du drame, du roman et du récit comment l'auteur varie et modifie les motifs bibliques, notamment celui du 'Bildnis'. Apparaîtra alors la grande cohérence thématique de l'œuvre ainsi que son évolution puisque les *Journaux* de Frisch fournissent, en quelque sorte, «les pierres à bâtir de sa création littéraire»<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> A. ZIMMERMANN, «La littérature comme esthétique de l'insécurité», in: *Max Frisch*, Collection dossiers Pro Helvetia, série littératures 2, Lausanne, 1981, p. 30.

<sup>9</sup> L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 177.

<sup>10</sup> Ce mélange entre discours argumentatif et fictif est aussi propre à l'œuvre tardive de Dürrenmatt. Cf. mon article «Dramaturgie und Mythos. Zur Darstellbarkeit des Grotesken in Dürrenmatts Spätwerk», in: *Dürrenmatt im Zentrum*, éd. par J. SÖRING ET A. MINGELS, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2004, p. 191-209.

<sup>11</sup> Cf. U. ECO, *L'œuvre ouverte*, trad. par C. R. de Bézieux, Paris, Seuil, 1979.

<sup>12</sup> A. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 35.

## 2. Andorra (1961): *les fers de l'image*

Le lien thématique entre le premier *Journal* et *Andorra*, pièce en douze tableaux, est plus qu'évident puisque sa trame remonte au récit *Le Juif andorrois*. Comme dans l'essai en prose, le nom d'Andorra n'a rien en commun avec le petit état des Pyrénées, mais il est, selon Frisch, «le nom pour un modèle»<sup>13</sup>, pour une situation sociale. Semblablement, la pièce ne se limite pas simplement à la thématique de l'antisémitisme; le Juif, ici aussi, n'est qu'un représentant d'autres groupes ou individus minoritaires et minorés. *Andorra* est une pièce parabolique<sup>14</sup> qui met en scène la genèse psycho-sociale du cliché, voire le mécanisme discriminatoire du préjugé et son résultat.

La première partie de la pièce montre la mise à l'écart grandissante du personnage principal, Andri, dans la société andorroise. Andri est le fils du maître d'école Can. Sa mère, la Senora, provient du pays voisin des 'Noirs', où elle vit toujours et où les Juifs sont persécutés. Afin de camoufler la naissance hors mariage et l'origine semi-étrangère du fils, le père se sert d'un mensonge en prétendant avoir adopté un enfant juif et l'avoir arraché des mains des 'Noirs'. Le peuple andorrois, qui se méfie des voisins menaçants comme de tout ce qui est étranger, traitera dorénavant Andri de Juif et l'enfermera dans une image figée. Frisch n'hésite pas à recourir à la caricature pour démontrer et démonter l'antisémitisme de ce pays imaginaire (comme le prouve l'exemple du docteur):

Le Juif, moi, je le connais. Qu'on aille où on veut, il est déjà là incrusté, il connaît tout mieux que les autres, et toi, brave Andorrien tout simple, tu n'as plus qu'à faire tes valises. N'est-ce pas la vérité? Le vice du Juif, c'est l'ambition. Partout dans le monde il s'incruste, dans toutes les chaires de Faculté, j'en ai fait la triste expérience, et nous il ne nous reste plus que le retour au pays. Note que je n'ai rien contre les Juifs. Je ne suis pas pour les massacres. Moi aussi j'ai sauvé des Juifs, bien que je ne puisse pas les sentir. (A 64)

Ce même préjugé habite le menuisier qui empêche le prétendu enfant juif de réussir son apprentissage d'ébéniste: «Pourquoi justement menuisier? Devenir menuisier, ça n'est pas si simple, quand on n'a pas ça dans le sang. Et d'où est-ce qu'il aurait ça dans le sang? [...] pourquoi pas plutôt démarcheur? [...] Pourquoi ne va-t-il pas à la Bourse?» (A 21 sq.) La scène concernant l'exclusion à venir d'Andri est capitale, car il lui sera refusé de devenir Andorrois comme les autres, d'autant plus que l'amour entre Andri et Barblin (sa prétendue demi-sœur), cet amour qui seul «libère de toute image préconçue» (J 1, 28), se révèle être impossible.

La deuxième partie de la pièce présente l'identification croissante d'Andri avec l'image que les autres se font de lui, visible dans ses entretiens avec l'Abbé

<sup>13</sup> E. WENDT, W. SCHMITZ (éds), *Materialien zu Max Frischs «Andorra»*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, p. 41.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 65.

par exemple: «Depuis que j'ai des oreilles pour entendre, on me dit que je suis différent, et j'ai bien fait attention pour voir si c'est vrai. Et c'est vrai, Monsieur l'Abbé, je suis différent. [...] C'est à vous maintenant, Monsieur l'Abbé, de l'accepter, votre Juif.» (A 140 sq.) Malgré l'aveu tardif du père et les essais de consolation du prêtre, Andri accepte le chemin de souffrance et son sort final, le fait d'être tué comme bouc émissaire. L'arrivée de sa propre mère, de la Senora, n'a pas d'incidence non plus sur l'issue du drame. L'étrangère venue de chez les Noirs sera tuée par les Andorriens (même si Andri est accusé de l'avoir assassinée); ceux-ci, sous la menace des Noirs, tueront Andri qui, lors d'un dépistage public, sera détecté comme juif. Ainsi s'accomplit ce que lecteurs et spectateurs pressentent déjà après le premier tableau, dans le témoignage de l'Aubergiste :

Je reconnais : dans cette histoire, nous nous sommes tous trompés. En ce temps-là, j'ai cru ce que tout le monde a cru. Lui-même il l'a cru. Jusqu'à la fin. Un enfant juif, que notre maître d'école avait sauvé des Casques Noires, c'est ce qu'on avait toujours dit, et nous trouvions ça magnifique, qu'il se soit occupé de lui comme si c'était son propre fils. Moi, en tout cas, je trouvais ça magnifique. Est-ce que c'est moi, peut-être, qui l'ai mené au poteau? Personne chez nous ne pouvait savoir qu'Andri était vraiment son fils, je veux dire le fils de notre maître d'école. [...] (A 40)

Selon la fameuse thèse sartrienne des *Réflexions sur la question juive*, la pièce nous fait assister à la création, par une communauté, du Juif et par conséquent de l'exclu.

Les différents témoignages (du docteur, du menuisier, du soldat etc.) qui interrompent l'action dramatique et qui sont exprimés sur le devant de la scène, créent un effet de distanciation en sortant le spectateur du contexte événementiel et en l'incitant à la réflexion<sup>15</sup>. Ces témoignages anticipent surtout la fin de l'histoire d'Andri et soulignent ainsi le cours inévitable de son cheminement<sup>16</sup>. La tragédie d'une vie ratée est l'effet de l'image préconçue que les Andorriens se font d'Andri. C'est ce que dira le Prêtre à genoux : «Tu ne te feras point d'images de Dieu, ton Seigneur, ni des hommes, ses créatures'. Moi aussi, en ce temps-là, je me suis rendu coupable. Quand nous avons eu cette conversation, je voulais lui parler dans un esprit d'amour. Mais moi aussi, je me suis fait de lui une image. Moi aussi je l'ai chargé de chaînes, moi aussi je l'ai mené au poteau.» (A 105) La culpabilité est en fait triple. Du côté d'abord de ceux qui figent l'individu en raison de leurs préjugés, lui retirant la possibilité de choisir, et de choisir librement. Puis du côté de celui qui accepte l'image figée que lui impose son environnement (non sans révolte dans le cas d'Andri). Enfin du côté de ceux qui, sans être répressifs, acceptent le statut particulier de l'homme selon sa provenance ethnique, comme dans le cas des parents d'Andri<sup>17</sup>. L'image préconçue condamne Andri à être un autre, le processus

<sup>15</sup> Frisch s'est écarté de cet héritage brechtien dans son théâtre ultérieur.

<sup>16</sup> Bien des critiques insistent sur la forme analytique de la pièce qui serait proche de l'*Œdipe* de Sophocle; cf. LÜTHI, *op. cit.*, p. 48.

<sup>17</sup> Cf. J. H. PETERSEN, *Max Frisch*, Stuttgart, Metzler, 1989, p. 71.

d'individuation est dérégulé par le regard de l'autre : l'image du Juif prive Andri de la liberté d'accéder à son vrai moi ou à une vie virtuellement vraie.

Cette auto-aliénation est déjà inscrite dans la signification du nom d'Andri qui contient les mots allemands 'anders, ein And(e)rer'. Y est inscrite aussi sa réaction qui consiste à intégrer son sort d'exclu<sup>18</sup> : le nom entier d'Andreas renferme le radical grec 'andr-, anèr', qui signifie 'homme courageux'. Par opposition à la lâcheté des Andorriens, le protagoniste poursuit vaillamment son cheminement solitaire que Frisch présente comme chemin de croix<sup>19</sup>. Ces quelques indications doivent suffire pour une explication fragmentaire. Le symbole le plus fort est le poteau que Frisch voulait d'abord utiliser comme objet scénique et qui a subsisté dans l'imagination du Maître («Pourquoi y a-t-il là ce poteau?») et dans les répliques de Barblin : «C'est vrai, Monsieur le Curé, ce que les gens racontent? Quand les casaques noires seront là, celui qui sera Juif, on ira le chercher tout de suite. On l'attachera contre un poteau [...] et on lui mettra une balle dans la nuque.» (A 20) Le poteau renvoie à la croix, le supplice d'Andri est mis en parallèle avec la passion du Christ. D'autres éléments étayent le rapport à la Passion : le témoignage de l'aubergiste qui a tué la Senora et qui a reporté la responsabilité sur Andri rappelle évidemment par son «ce n'est pas de ma faute» (A 40) les mots de Pilate avant la crucifixion : «Je ne suis pas responsable de ce sang...» (Matth. 27,24). Au milieu de la pièce, lorsque le Maître veut dire à Andri «la vérité avant qu'une autre journée commence» (A 85), leur dialogue est accompagné d'un triple chant de coq (Matth. 26,34). Comme l'apôtre Pierre, Can renie son fils au moins trois fois, face à la mère, face à Andri lui-même et face aux Andorriens. Finalement, le reniement est étroitement lié au motif de la trahison. Comme Judas, le maître se pendra (cf. Matth. 27,5). Mais, malgré l'intertexte biblique, *Andorra* n'est pas une pièce chrétienne. Andri qui voit son destin dans la lignée des «centaines de milliers [...] morts liés au poteau» (A 153), ne croit pas à la Grâce (A 142sq.); symétriquement, les Andorriens qui le mènent au poteau à une exception près, ne reconnaissent aucunement leur responsabilité. C'est là la première grande différence d'avec la parabole en prose : «Quant aux Andorriens, chaque fois qu'ils se regardaient dans le miroir, ils retrouvaient avec horreur les traits de Judas, sans exception.» (J 1,33)

La deuxième différence<sup>20</sup> touche le problème du préjugé qui, dans le drame, ne concerne pas uniquement l'individu, mais aussi la collectivité. La double origine d'Andri, fils d'un Andorrien et d'une «Noire», permet à Frisch de construire l'opposition et la rivalité entre les deux pays qui, schématiquement parlant, incarnent le Bien et le Mal, symbolisés par les couleurs blanc et noir. Sur fond d'expériences historiques, certes, mais sans donner de leçon d'histoire,

<sup>18</sup> Je suis ici l'explication pertinente de LÜTHI, *op. cit.*, p. 47.

<sup>19</sup> Cf. W. FRÜHWALD, W. SCHMITZ, *Max Frisch. Andorra/Wilhelm Tell. Materialien, Kommentare*, Munich-Vienne, Hanser, 1977, p. 62-65 et R. ECKART, *Max Frisch. Andorra*, Munich, Oldenbourg, 1965, p. 46-51.

<sup>20</sup> Cf. K. MÜLLER-SALGET, *Max Frisch*, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 61.

l'auteur examine comment surgit la conscience collective (fausse ou juste) de la différence, conscience qui génère ce qu'on nomme l'altérité<sup>21</sup>. Un exemple peut suffire. Andorra excelle par un pharisaïsme moral qui en fait un 'Sonderfall':

Andorra, un petit pays, mais un pays de liberté. Où trouve-t-on cela aujourd'hui? Aucune patrie au monde qui porte un plus beau nom, aucun peuple sur terre qui soit plus libre. [...] dans le monde il n'y a pas un peuple aussi aimé que nous dans le monde. Cela, c'est un fait objectif. [...] Andorra, c'est une essence, je dirais même une quintessence, si vous comprenez bien le sens. (A 62 et 110 sq.)

Par leur patriotisme et leur chauvinisme, les Andorriens revendiquent un statut singulier, celui d'être différents des autres. En même temps, ils rencontrent le présumé juif, l'autre (Andri!) justement, en projetant leurs préjugés antisémites sur lui<sup>22</sup>. Jugement individuel et jugement collectif ont un lien que Schopenhauer a décrit bien avant Frisch: la fierté nationale des individus s'explique par le manque de qualités dont pourraient se vanter ceux-ci<sup>23</sup>.

La pièce *Andorra* ne vise pas essentiellement à analyser le phénomène historique qu'est le national-socialisme, elle n'est pas non plus une «illustration allégorique de l'histoire»<sup>24</sup>. Au-delà de l'histoire, elle met en scène une constellation sociale fondamentale dont la quintessence est résumée dans la phrase de Frisch: «Chaque homme est tenu de considérer chacun de ses semblables sans préjugé.»<sup>25</sup> L'intégration de cette réflexion dramatique dans un contexte biblique et théologique semble justement conférer à la pièce une dimension exemplaire qui dépasse la simple analyse documentaire. Andorra est sans doute «l'endroit où nous vivons tous.»<sup>26</sup>

### 3. Stiller (1954): *la libération de l'image*

Le titre et la fameuse phrase initiale «Je ne suis pas Stiller» montrent bien que le roman, paru en 1954, est manifestement centré sur l'individu et sur son identité précaire. On peut aussi constater une continuité dans la forme, puisque ce chef-d'œuvre parabolique est un roman en forme de journal. Pour nos besoins d'analyse, rappelons brièvement l'intrigue: le roman couvre la période des années 1936 à 1955 et commence, dans un ordre chronologique, par l'engagement peu concluant d'Anatol Ludwig Stiller dans la guerre d'Espagne. Une fois de retour à Zurich, Stiller apprend à connaître la danseuse Julika Tschudy,

<sup>21</sup> Cf. J. KRISTEVA, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 9.

<sup>22</sup> Cf. K. MÜLLER-SALGET, *Max Frisch*, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 60.

<sup>23</sup> A. SCHOPENHAUER, *Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand*, éd. par L. LÜTKEHAUS, Zürich, Haffmans, 1988, vol. IV, p. 357 sq.

<sup>24</sup> *Materialien zu Max Frischs 'Andorra'*, p. 54; il en est autrement des pièces de R. HOCHHUT (*Der Stellvertreter. Ein christliches Trauerspiel*) et de P. WEISS (*Die Ermittlung*), parues également dans les années 60.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 14.

qu'il épouse une année plus tard. Le mariage sans enfant dure sept ans et finit dans une crise à laquelle Julika réagit par une maladie, lui par une relation amoureuse. Parce que cette relation échoue ainsi que sa vie d'artiste, Stiller disparaît et passe sept ans aux États-Unis et au Mexique sans pour autant se sentir plus heureux. En 1952, il décide de retourner dans son pays et se nomme dorénavant James Larkin White. Comme ses papiers sont faux et qu'on le soupçonne d'avoir été impliqué dans une affaire d'espionnage, il sera arrêté et mis en détention préventive. White refuse obstinément d'être Stiller en refusant, lors de l'enquête, de reconnaître les gens qui faisaient partie de l'entourage de Stiller. Ces rencontres revêtent un aspect comique, qui laisse prévoir l'échec des enquêteurs, mais aussi celui de White qui consentira finalement à réadmettre son vrai nom Anatol Ludwig Stiller.

Ce résumé fragmentaire et chronologique contraste avec la construction du roman qui débute par le milieu de l'intrigue :

Je ne suis pas Stiller!... Depuis le premier jour de mon incarcération dans cette prison, que je décrirai plus tard, je ne cesse de le répéter sous la foi du serment, et je persiste aussi à réclamer du whisky, faute de quoi je me refuse à toute déclaration. Car sans whisky, je le sais, je ne suis plus moi-même ; j'ai tendance à subir toutes sortes de bonnes influences, à jouer un rôle qui plairait sans doute à ces gens-là, mais qui n'a rien de commun avec ce que je suis. (*St* 11)

La structure romanesque suggère que le concept de 'rôle' est un concept-clef du livre et simultanément un renvoi au premier *Journal* dont nous sommes partis. White sera condamné à être ce qu'il a été : Stiller. Stiller était un artiste qui se cherchait et qui devait satisfaire les attentes du public. Le protagoniste se faisait, en plus, une image idéale de sa propre existence sans pouvoir l'atteindre. L'œuvre majeure de Frisch semble illustrer la phrase de l'auteur que « tout je qui se prononce est un rôle » (« dass jedes Ich, das sich ausspricht, eine Rolle ist »)<sup>27</sup>, dans la vie comme dans la littérature.

Ce jeu de rôle caractérise en particulier la vie de couple, plus précisément l'accord avec soi-même et avec l'autre. La relation entre Stiller et Julika est conflictuelle à différents niveaux<sup>28</sup>, mais avant tout sur le plan artistique. Pendant que la danseuse arrive à se réaliser dans son art, trouvant l'approbation du grand public, Stiller doit reconnaître de plus en plus l'échec de sa vie d'artiste. Cette concurrence artistique en provoque une autre, la concurrence sociale des sexes. *Stiller* est un des premiers romans à anticiper le changement de rôle, inhérent à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, entre le sexe masculin et le sexe féminin. Frisch oppose la réalisation et la conscience de soi des figures féminines aux doutes des personnages masculins face à leur identité. La faiblesse masculine se reflète dans le miroir de la critique qui interprète Julika comme figure de projection de Stiller, du sculpteur donc, ce que révèle

<sup>27</sup> H. BIENEK, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, Munich, Hanser, 1962, p. 24.

<sup>28</sup> Je suis ici de près l'analyse de F. A. LUBICH, *Max Frisch: «Stiller», «Homo Faber» und «Mein Name sei Gantenbein»*, Munich, Fink, 1992, p. 16-23.

le passage suivant: «Voilà donc l'image que tu te fais de moi! dit Julika. Je constate que c'est une image définie et définitive, que tu refuses une fois pour toutes de me voir sous un jour différent.» (St 128) Le désastre conjugal que Julika formule en allusion au deuxième commandement (et que Stiller formule lui-même quelques pages auparavant; St 125) est articulé de manière plus générale à l'aide du vocabulaire biblique de la Passion du Christ, comme le prouve ce rêve de Stiller:

J'ai lu la Bible.

(Le rêve incongru de ma confrontation avec M<sup>me</sup> Julika Stiller-Tschudy: je vois, de l'extérieur, à travers la fenêtre, un homme assez jeune – probablement l'homme parti sans laisser d'adresse – se faufiler entre les petites tables d'un café, les mains en l'air, afin que tout le monde puisse voir ses stigmates, bien que personne n'ait l'intention de les lui acheter. C'est pénible. Quant à moi, comme je l'ai dit, je suis dehors à côté de la dame de Paris dont le visage m'est inconnu; tout en me disant d'un ton moqueur que ce porteur de stigmates est son époux, elle me montre ses mains: elles portent aussi des stigmates. J'en déduis que le problème à résoudre pour ces deux êtres est le suivant: qui est la croix et qui est le crucifié; mais tout cela reste inexprimé. Les gens attablés lisent leurs journaux illustrés...). (St 55 sq.)

Le rêve préfigure la lente métamorphose du 'mysterium conjunctionis' en 'martyrium conjunctionis'. Le chemin de croix deviendra réalité au moment où Julika, lors de l'enquête et dans l'atelier du sculpteur, avoue être l'épouse de Stiller. Julika, la «traîtresse» (St 313), devient Judas, Stiller le porteur de la croix dans la mesure où il sera dorénavant condamné à être celui qu'il est (cf. St 301). Ce chemin vers Golgotha ne sera pas consommé par Stiller, mais par Julika: elle sera la crucifiée; sa mort, survenue le jour significatif du lundi de Pâques, est l'accomplissement du rêve de la crucifixion<sup>29</sup>.

Ce motif de la Passion semble apparemment lier Andri, protagoniste de la pièce *Andorra*, à Julika. Malgré ce parallèle, le drame et le roman se distinguent sensiblement au niveau du problème de l'image. Andri est vaincu par l'image des autres et l'accepte comme sa destinée, tandis que Stiller essaie de se libérer des images préconçues. Sa révolte ne s'exprime pas seulement dans la phrase initiale «Je ne suis pas Stiller». Deux événements capitaux mettent en scène sa rébellion. D'abord, Stiller tente la fuite de soi-même et de son environnement en émigrant dans un monde nouveau qui promet une vie libre et paradisiaque. L'Amérique est, à ses yeux, le point de fuite d'une virtuelle réalisation de soi. Comme Hannes Kürmann dans *Biographie: Un jeu* et Theo Ehrismann dans *Zurich-Transit*, Stiller fait partie des nombreux protagonistes de Frisch qui tentent une nouvelle vie et qui constatent l'échec de leur tentative: il n'y a pas d'évasion possible, «toute fuite est impensable.» (St 43) Le deuxième essai de libération, un suicide raté, à Pâques d'ailleurs et peu avant son retour en Suisse, est également un échec, mais un échec positif. Il déclenche une prise de conscience et permet à Stiller d'entrevoir la mort:

<sup>29</sup> Pour le motif de la rédemption, cf. LUBICH, *op. cit.*, p. 221 sq.

d'où la nécessité d'un changement de vie profond. L'expérience non aboutie de la mort crée la sensation d'une liberté illimitée, d'une véritable renaissance existentielle à partir de laquelle une vie véritable, l'accès à soi et l'acceptation de soi, semblent envisageables. Semblent envisageables car le roman interroge, en la personne du procureur Rolf, le processus d'identité et donc le devenir soi-même sous la perspective métaphysique : «Il faut un maximum de force vitale pour parvenir à s'accepter soi-même. Dans l'obligation d'aimer son prochain comme soi-même est inclus ce postulat qu'on s'aime d'abord soi-même et qu'on s'accepte donc tel qu'on fut mis au monde. [...] Sans la croyance en l'existence d'une instance suprême, indépendante de l'interprétation humaine, sans la certitude de l'existence d'une vérité absolue, je ne peux imaginer que nous parvenions jamais à être vraiment libres.» (*St* 276 *sq.*)

Pour expliquer les implications de cette citation, il nous faut faire un détour par Kierkegaard, et pas par hasard, puisque les deux épigraphes du roman sont tirés de *Ou bien... Ou bien (L'alternative)*. Frisch, à travers le personnage du procureur, qui clôt le roman par un épilogue et qui défend la pensée kierkegaardienne, rejoint le philosophe de l'existence dans l'affirmation que l'absolu dans l'homme ne peut se manifester que dans le libre choix de son moi et dans l'acceptation de soi<sup>30</sup>. Le fait de s'accepter comprend aussi l'acceptation de son passé et de ses propres défaillances, se choisir soi-même implique la libération de toute détermination extérieure et de toutes les exigences démesurées qu'on s'imposerait à soi-même (cf. *St* 274). Il apparaît dès lors évident que beaucoup d'interprètes lisent *Stiller* sur un fond philosophique kierkegaardien, notamment à partir des épigraphes :

Vois-tu, s'il est si difficile de choisir soi-même son moi, c'est parce qu'alors l'isolement absolu devient identique à la continuité la plus profonde, parce que le choix de son propre moi exclut définitivement toute possibilité de devenir autre, bien plus : de s'imaginer autre.

Tandis que la passion de la liberté s'éveille en lui (et elle s'éveille dans le choix, car elle est impliquée dans ce choix même), il choisit lui-même son moi et lutte pour cette possession comme pour un salut, et c'est là son salut.

#### KIERKEGAARD

Les deux épigraphes, qui sont d'ailleurs inversées dans *Ou bien... Ou bien*, se réfèrent, dans l'idée de Frisch, à la première et à la deuxième partie du roman<sup>31</sup>. La première anticipe le retour de White qui refuse d'être Stiller et qui, confronté dans la prison à son passé, voit progressivement diminuer ses possibilités de devenir un autre. La deuxième préfigure l'acceptation de soi, c'est-à-dire le choix de son vrai moi par Stiller. C'est après le suicide raté, instant dont

<sup>30</sup> Ceci vaut aussi pour la pièce *Don Juan ou l'Amour de la géométrie*. Cf. PETERSEN, *op. cit.*, p. 105.

<sup>31</sup> Cf. P. MANGER, «Kierkegaard in Max Frischs Roman 'Stiller'», in: *Materialien zu Max Frischs 'Stiller'*, éd. par W. SCHMITZ, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, vol. 1, p. 229.

Stiller garde «le souvenir d'une prodigieuse liberté» (*St* 324), qu'il opte pour le tournant de sa vie. Pour parler en termes kierkegaardiens : Stiller a opéré, après son désespoir et sa résignation au stade esthétique (donc avant la tentative de suicide) et après avoir intégré l'inévitable recommencement dans sa propre existence (cf. *St* 60), un choix délibéré par lequel il passe au stade éthique.

C'est probablement là que se situent les divergences entre l'écrivain et le philosophe. Selon le procureur, l'acceptation de soi n'est pas possible sans la croyance à une instance transcendante. Stiller, lui, ne veut plus croire en Dieu ou, en langage kierkegaardien, il refuse le saut de la foi, le passage au stade religieux. Il cherche son point fixe dans Julika qui est «l'œuvre» de sa vie, même si l'œuvre reste «inachevée» (*St* 361). «Prie pour moi qu'elle ne meure pas» (*St* 372), dit Stiller, qui est incapable de prier, à Rolf peu avant la mort de Julika. Frisch s'appuie sur la philosophie chrétienne et existentielle, sur la Bible et Kierkegaard, pour exposer le problème de l'identité en période post-métaphysique<sup>32</sup>. Si le procureur est le porte-parole de Kierkegaard, Stiller doit être nietzschéen et intégrer la mort de Dieu. L'acceptation de soi qu'assume l'homme post-métaphysique a par contre son prix, comme l'indique la fin du roman : «Stiller est resté à Glion et y vit seul» (*St* 376). La solitude et le silence semblent être les ingrédients nécessaires de «la passion de la liberté». La vie solitaire, sans vis-à-vis humain, empêche le mécanisme de l'image préconçue et des rôles. De même, le silence est garant de l'identité avec soi-même (cf. le nom Stiller!). Frisch, comme déjà évoqué, est sceptique quant aux pouvoirs du langage, et Stiller, auteur des cahiers, est son fidèle émule : «On peut tout décrire, sauf sa véritable existence» (*St* 56) ; «[...] je ne connais pas de langage qui exprime la réalité» (*St* 72) ; «Et je me demande aussi s'il est possible d'écrire sans jouer un rôle, [...] écrire n'est pas communiquer avec ses lecteurs ni même avec soi-même, mais bien avec l'inexprimable. [...] Le langage nous a été donné pour que nous puissions choisir de nous taire. D'ailleurs qui se tait n'est pas muet. Par contre, qui se tait n'a pas la moindre idée de ce qu'il n'est pas.» (*St* 282 *sq.*) Cette rhétorique du silence, selon laquelle «la vie dicible est un mensonge»<sup>33</sup>, est reflétée par la construction et la forme esthétiques : c'est Rolf, le procureur, qui écrit l'épilogue, et non pas Stiller. L'auteur du journal cède sa plume à son dernier interlocuteur, le logos devient epi-logos.

#### 4. L'homme apparaît au Quaternaire (1979) : *apprendre à mourir*

La solitude et une communication réduite caractérisent également le récit *L'Homme apparaît au Quaternaire*, paru en 1979. Cet opuscule, souvent négligé par les critiques, mais central dans l'œuvre tardive de Frisch, est une

<sup>32</sup> Cf. PETERSEN, *op. cit.*, p. 115.

<sup>33</sup> G. ZELTNER, «Max Frisch : un Je sans garantie», in : *Max Frisch. Collection dossiers Pro Helvetia*, p. 103.

méditation sur le caractère éphémère de la vie humaine, qui met en scène Monsieur Geiser, un homme de 73 ans et veuf depuis quelques années, qui vit seul dans un village de montagne tessinois. En se retirant du monde comme Stiller à Glion, le protagoniste s'est plongé dans un triple isolement : linguistique, puisqu'il ne parle qu'imparfaitement l'italien ; social, car il cherche de moins en moins le contact avec son entourage ; géographique, parce que la vallée, déjà retirée naturellement, est coupée depuis quelques jours du reste du monde suite à des intempéries. Le scénario laisse pressentir que nous sommes très loin de la problématique chère à Frisch ; le point de départ du récit ne permet plus de développer les motifs de l'image, du rôle et du moi. Le texte qui relate l'expérience du vieillissement et la menace de la mort opère une réduction à l'élémentaire et à l'essentiel<sup>34</sup>.

Réduction d'abord des moyens narratifs : le récit qui ne contient pratiquement pas d'action se compose, en grande partie, de réflexions énoncées inhabituuellement au présent. Ce que le lecteur apprend émane de l'unique perspective du protagoniste. L'absence d'une position de narrateur alternative, l'absence de dialogue et l'absence du prétérit épique contribuent à souligner l'immédiateté dans laquelle lecteur et narrateur communiquent. En fait, nous assistons à un monologue intérieur suivi ou à un soliloque de Geiser. Nous savons que la philosophie antique déjà invite l'homme à l'exercice de la concentration sur soi, à ce que Platon appelle aussi « dialogue intérieur et silencieux de l'âme avec elle-même » (c'est la définition platonicienne de la pensée dans le *Sophiste* 263e4)<sup>35</sup>. Le soliloque peut être désigné comme forme thérapeutique (voire théologique) d'un parler qui tente de guider la pensée en vue d'un but existentiel, immanent ou transcendant<sup>36</sup>. Dans le récit de Frisch, Geiser procède, sous la forme d'un monologue intérieur, à un examen de conscience dans lequel texte littéraire et texte biblique cohabitent étroitement.

Les origines de cet examen de conscience sont à chercher d'abord dans des circonstances extérieures : des intempéries de dimension apocalyptique coupent la vallée du monde extérieur, une pluie diluvienne paralyse les communications et fait disparaître le paysage idyllique dans un brouillard épais : « Il ne reste plus que la lecture » (*HQ* 38), remarque Geiser. D'autre part, le protagoniste est menacé de l'intérieur par des symptômes de plus en plus nets de l'isolement et du vieillissement. Une attaque d'apoplexie déclenche sa peur grandissante de la mort. La double vision de la fin dernière de l'homme et du monde incite Geiser à vérifier le savoir individuel (son savoir) et le savoir universel. Découpant des pages de la Bible, d'encyclopédies, de livres d'histoire et d'histoire naturelle qu'il épingle aux murs du salon, le solitaire reconstruit l'histoire universelle et culturelle qui dépasse une vie humaine (articles sur l'histoire de la terre, l'his-

<sup>34</sup> Cf. PETERSEN, *op.cit.*, 172 sq.

<sup>35</sup> Cité et commenté chez P. HADOT, *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Gallimard, 1995, p. 104.

<sup>36</sup> À voir par exemple dans le *Selbstgespräch* de F. DÜRRENMATT (*GW* 7, 701-704).

toire des ères et formations géologiques, l'histoire de l'homme, des dinosaures, etc.). Mais en même temps, ce musée du savoir traduit l'angoisse de l'individu devant la fin des temps, devant sa fin surtout (articles sur l'amnésie, l'érosion, le cancer du châtaignier, l'apoplexie, etc.). La fatalité du déclin devant ses yeux, Geiser réactualise les questions fondamentales que la philosophie se pose depuis toujours : «D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous?» ou les questions théologiques que soulèvent les extraits bibliques ou encyclopédiques, concernant la création du monde (HQ 17), le déluge (HQ 25 sq.) ou l'eschatologie (HQ 138). Son travail de collage ressemble finalement à celui de l'écrivain qui essaie de fixer les traces de l'être humain<sup>37</sup> selon la fameuse phrase de Blanchot : écrire pour ne pas mourir.

*L'homme apparaît au Quaternaire* est une «fin de partie»<sup>38</sup> qui pose la question eschatologique aussi en termes théologiques : «Dieu existerait-il le jour où il n'y aurait plus de cerveau humain, qui ne peut concevoir une création sans créateur, M. Geiser se le demande.» (HQ 17) La réponse ne vient que vers la fin du livre : «— que Dieu existerait le jour où il n'y aurait plus d'hommes, qui ne peuvent concevoir une création sans créateur, ce n'est pas prouvé ni par la Bible ni par la fresque de la Madone ; la Bible a été écrite par des hommes.» (HQ 102) Frisch ne s'intéresse pas à une preuve de l'existence ou de l'inexistence de Dieu. Le passage confirme plutôt l'éternel besoin qu'a l'homme d'imaginer un Être métaphysique. Cet homme qui apparaît au Quaternaire peut à nouveau disparaître, et donc aussi Dieu avec lui. Un tel anthropomorphisme semble exclure une finalité eschatologique au sens chrétien d'un message de salut. La durée illimitée des temps ne fait pourtant pas disparaître la notion de limite du temps : devant la durée de l'univers, Geiser est d'autant plus conscient de la brièveté de sa vie à venir<sup>39</sup>. Cet ermite se demande non seulement, comme Bouvard et Pécuchet, «ce qu'il se promet en somme du savoir» (HQ 117). Comme pour se prouver qu'il vit encore, il entreprend une marche colossale pour s'évader de la vallée fermée par un col désert. De l'autre côté du col, il décide de rebrousser chemin, malgré une réussite probable de sa fuite. Cette véritable 'metanoia' biblique est le tournant du récit et le tournant de la vie du protagoniste, «son retour est le retour à la mort»<sup>40</sup>.

Il reste à savoir comment il faut interpréter la fin énigmatique du récit. Le dernier paragraphe, qui fait suite aux extraits encyclopédiques, entre autres, sur l'érosion, sur l'eschatologie, sur le cancer du châtaignier ou sur l'apoplexie, semble radicalement changer de ton : «Le village est intact. [...] Parfum de lavande et abeilles, pendant la journée il fait presque chaud, un été comme de

<sup>37</sup> Cf. W. SCHMITZ, *Max Frisch: Das Spätwerk (1962-1982). Eine Einführung*, Tübingen, Francke, 1985, p. 145.

<sup>38</sup> Cf. G. KAISER, «Endspiel im Tessin. Max Frischs unentdeckte Erzählung 'Der Mensch erscheint im Holozän'», *Schweizer Monatshefte*, 82/83, cahier 12/1, p. 46-52.

<sup>39</sup> Cf. O. MARQUARD, *Skepsis und Zustimmung. Philosophische Studien*, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 45 sq.

<sup>40</sup> G. KAISER, *op. cit.*, p. 50.

tout temps. [...] Somme toute, une vallée tranquille. [...] En août et en septembre, la nuit, on peut voir des étoiles filantes ou on entend une petite chouette.» (*HQ* 140-142) Cette fin presque féerique suggère d'admettre l'hypothèse que les intempéries apocalyptiques, l'inquiétude permanente de Geiser de perdre la mémoire ou sa tentative désespérée d'évasion ne sont que des signes ou gestes symboliques d'une peur de la mort non encore maîtrisée. J'aurais, pour ma part, tendance à lire ce récit comme une fable philosophique dans laquelle s'articule le chemin d'apprentissage jusqu'au «savoir mourir» que recommandait Montaigne<sup>41</sup> : «Il est incertain où la mort nous attende, attendons-la partout. La préméditation de la mort est préméditation de la liberté. Qui a appris à mourir, il a désappris à servir. Le savoir mourir nous affranchit de toute sujétion et contrainte.»<sup>42</sup> Cette liberté que vantent les *Essais* et qui est l'acte de «choisir soi-même son moi» se situe à l'opposé de l'image emprisonnante dont nous sommes partis dans le premier *Journal*. Les trois personnages des textes fictifs montrent trois facettes de la liberté, respectivement de la non-liberté : Andri est vaincu par les fers de l'image des Andorriens qui le choisissent comme bouc émissaire et victime ; Stiller, au bord du suicide, brise les fers et se libère de l'image grâce à l'acceptation de soi ; Geiser finit le cheminement de Stiller et fait, au-delà de l'image, l'apprentissage solitaire du savoir mourir et de la liberté suprême.

### Conclusions

Je conclurai par quelques remarques très provisoires à titre d'impulsions à la discussion plutôt que de thèses. Le rapport à la théologie se manifeste chez Frisch avant tout dans ses nombreuses références à la Bible. Ce recours aux textes de l'Ancien et du Nouveau Testament s'opère en relation avec des thèmes et motifs fréquents, tels la culpabilité existentielle, la violence et la trahison humaines. Pourtant, la pensée judéo-chrétienne, bien que sa présence soit manifeste, ne détermine pas le sens de l'œuvre qui ne contient pas de message religieux caché. Les allusions bibliques témoignent simplement, au dire de l'auteur, de la reprise d'un contexte référentiel : linguistique et culturel<sup>43</sup>. Au fond, littérature et théologie esquissent une attitude différente face à l'existence.

Frisch, l'agnostique, prête volontiers aux religions la prétention de vouloir donner des réponses ou la tendance à présenter un monde achevé, une vie enfermée dans un ordre cohérent (*J* 1,102-106). La fonction de la littérature, telle que Frisch la défend, est par contre de soulever des questions et d'éviter

<sup>41</sup> Montaigne est une référence constante chez Frisch, particulièrement dans le *Montauk*.

<sup>42</sup> M. de MONTAIGNE, *Essais*, édition présentée, établie et annotée par P. Michel, Paris, Gallimard, 1965, Livre premier, chap. 20, p. 149.

<sup>43</sup> Cf. FÜHWALD, SCHMITZ, *op. cit.*, p. 63 sq.

des réponses toutes faites. Les livres les plus féconds sont ceux «qui provoquent la contradiction» (*J* 1,102). La littérature qui veut être «appel» nécessite une esthétique en conséquence. Frisch développe, dans le premier *Journal* déjà, une conception de l'écriture qui privilégie le fragment, l'aphorisme, l'esquisse en tant qu'expression d'une conception du monde en construction, car l'esquisse «a une direction mais pas de fin» (*J* 1,103). À cet égard, Frisch se veut l'héritier du romantisme et l'allié de la peinture expérimentale moderne. Ce goût de l'inachevé se reflète en outre dans l'œuvre par un plaisir d'innovation, par une recherche permanente de modes de représentation variés. La grande unité thématique autour du problème de l'identité contraste avec sa «mise en ordre littéraire»<sup>44</sup> qui varie les genres (journal, drame, récit, roman), les positions du narrateur (je, tu, il, nous), les formes, fictive et documentaire par exemple.

Cette dernière caractéristique surtout fait penser à l'autre grand auteur suisse contemporain et à sa *Mise en œuvres*. Sous l'aspect théologique, ce qui semblait distinguer inexorablement Frisch de Dürrenmatt les rapproche. Les deux s'appuient sur Kierkegaard et en tirent un profit similaire : la conception de l'homme en tant qu'individu solitaire, le problème de la liberté existentielle et celui du jeu de rôles (dans la vie et sur scène), la technique de la communication indirecte<sup>45</sup> sont autant de points communs qu'il faudrait analyser et approfondir. Je ne veux nullement, par ces remarques, camoufler les contrastes existant entre les deux œuvres. À la question tirée du *Journal 1966-1971* de Frisch : «À supposer que vous croyiez en un Dieu : connaissez-vous un symptôme vous suggérant qu'il a de l'humour?» (*J* 2,214), à cette question seul Dürrenmatt pouvait répondre : «En tant que femme, Dieu est plus macabre [*unheimlich*].»<sup>46</sup>

## Bibliographie

### *L'œuvre de Frisch*

*Journal 1946-1949*, trad. par M. Besson et P. Pilliod, Paris, Gallimard, 1964  
(*J* 1)

*Journal 1966-1971*, trad. par M. et J. Tailleur, Paris, Gallimard, 1976 (*J* 2)

*Je ne suis pas Stiller*, trad. par S. de Lalène, Paris, Grasset, 1957 (*St*)

*L'Homme apparaît au Quatenaire*, trad. par G. Lambrichs, Paris, Gallimard, 1982 (*HQ*)

*Monsieur Bonhomme et les incendiaires*, trad. par P. Pilliod, Paris, Gallimard, 1961

*Andorra*, trad. par A. Jacob, Paris, Gallimard, 1965 (*A*)

<sup>44</sup> Cf. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 32.

<sup>45</sup> Cf. par exemple «la dramaturgie de la provocation» chez Frisch que développe PETERSEN, *op. cit.*, p. 72 sq.

<sup>46</sup> F. DÜRRENMATT et C. KERR, *Rollenspiele. Protokoll einer fiktiven Inszenierung und Achterloo III*, Zürich, Diogenes, 1986, p. 32.

