

Max Frisch, dix ans après sa mort

par Daniel de ROULET,* écrivain, Frasne-les-Meulières (France)

P our les dix ans de la mort de Max Frisch, le 4 avril 2001, je me trouvais à Prague avec quelques auteurs suisses allemands. Nous participions à un débat sur notre rapport à l'idée de mémoire, de langue et de pays. Du coup mes collègues ont mis leurs déclarations sous le signe du grand Max, rappelant tout ce qu'il avait dit de juste à propos de la Suisse et de son histoire, à une époque où notre pays exhibait encore ses mains blanches et innocentes.

Erica Pedretti et Adolf Muschg font partie de cette génération d'auteurs suisses allemands qui ont commencé à publier au moment où les textes de Frisch illuminaient le ciel des lettres allemandes. Dans les années 70, chaque auteur suisse de langue allemande a été mesuré à l'aune de Frisch. Ce dernier a été rapidement un modèle, aux Etats-Unis aussi et en France où il a été traduit chez Grasset dès 1957 et chez Gallimard dès 1961.

Cette reconnaissance internationale a été facilitée par le fait qu'après la Deuxième Guerre mondiale, toute la production littéraire allemande était suspecte de collaboration avec le national-socialisme. Comment faire confiance à des auteurs qui n'avaient ni émigré ni été déportés, mais qui avaient tout simplement été enrôlés très jeunes dans l'armée allemande ? Un Suisse comme Frisch avait le mérite involontaire d'être né dans un pays neutre tout en écrivant dans la langue des vaincus. Le paradoxe récemment découvert est que le jeune Frisch d'avant-guerre n'était pas très éloigné de l'idéologie d'extrême droite. S'il avait

été Allemand, personne ne lui aurait pardonné ce passé-là. Mais puisque non seulement il avait changé d'avis dès le début de la guerre, mais qu'en outre il avait accompli son service militaire dans une armée préservée des hostilités, il a pu puiser sans ambiguïté dans sa propre biographie.

Une époque favorable

Ces considérations ne diminuent en rien le mérite de l'œuvre de Frisch, mais expliquent pourquoi une deuxième carrière de ce genre est impossible dans la littérature allemande d'aujourd'hui. Désormais cette production a retrouvé son centre de gravité entre Berlin, Francfort, Vienne et Munich. Les auteurs de Suisse allemande n'occupent plus de position privilégiée. Erica Pedretti et Adolf Muschg, bien que publiés chez le même Suhrkamp que Frisch, ne bénéficieront jamais d'un préjugé aussi favorable que celui qui accompagnait la sortie de chaque texte de Frisch.

Dix ans après la mort de Frisch on peut relire, en dehors de son ombre tutélaire, les

* Après une formation d'architecte et d'informaticien, Daniel de Roulet, Romand maîtrisant le schwyzerdütsch, se consacre à présent essentiellement à l'écriture. Derniers titres parus : chez Canevas : *A nous deux, Ferdinand*, 1991, *Virtuellement vôtre*, 1993, *La vie, il y a des enfants pour ça*, 1994, *Double*, 1998 ; chez Seuil : *La ligne bleue*, 1995, *Bleu Siècle*, 1996, *Gris-bleu*, 1999 ; chez Minizoé : *Courir, écrire*, 2000.

trois volets de son œuvre : théâtre, autobiographie et romans. Le théâtre d'abord, marqué par la rencontre de Frisch avec Bertolt Brecht établi à Zurich. *Bonhomme et les Incendiaires* (1958) et *Andorra* (1961) racontent à leur manière «distanciée» le destin d'un petit pays pris dans la tourmente de la Deuxième Guerre mondiale. Ces pièces-là sont encore jouées régulièrement, pour la plus grande édification du spectateur.

L'œuvre autobiographique ensuite. Dès 1950, Max Frisch publie son *Journal 1946-1949*, puis son *Journal 1966-1971*, puis *Montauk*, qui raconte un week-end de sa vie en compagnie d'une attachée de presse américaine sur les plages de Long Island jusqu'au phare de Montauk. L'existence au quotidien n'est jamais mise en scène de soi, mais mise en doute, mise en perspective.

L'œuvre romanesque enfin, commencée en 1934 et dont les deux plus passionnants livres sont, à mon goût, *Stiller* (1954) et *Homo Faber* (1957). *Stiller* a été publié dans une nouvelle traduction française un mois avant la mort de Frisch. L'éditeur considérait à juste titre le livre comme «l'une des œuvres majeures de l'après-guerre». Je ne me lasse pas de ce texte qui, d'une part, s'attache à une histoire très marquée par les événements de son époque et, d'autre part, pose une question universelle.

Un homme, qui se prétend Américain, arrive à la frontière suisse. Les douaniers considèrent que cet homme n'est autre que Stiller, un sculpteur zurichois connu, qui s'était engagé aux côtés des Républicains



Max Frisch en 1966.

espagnols. Mais lui s'obstine à prétendre qu'il n'est pas Stiller, malgré sa femme, sa maîtresse et quelques autres, certains de le reconnaître. Emprisonné, Stiller consigne dans des cahiers ce qui devrait être sa confession, mais devient sa tentative désespérée de se constituer en autre. Le nommé Stiller n'a vraiment pas envie d'être le Suisse qu'il est censé être. Il ne veut plus entrer dans cette peau qui ne lui a jamais convenu. Lors d'une série de confrontations, Stiller est prié d'assumer son passé mais continue de le nier. Le plus émouvant est son refus de reconnaître sa femme, Julika, qu'il voudrait pouvoir aimer comme s'il n'avait jamais été marié avec elle.

Le tribunal condamne Stiller à être ce qu'il est. Avec sa femme malade, il se retire au-dessus du Léman. L'amour de Stiller pourrait la sauver de la tuberculose. Hélas, Stiller ne parvient ni à surmonter sa double identité ni à aimer Julika pour de bon. A la fin du roman, le lecteur, comme Stiller, comprend qu'elle va mourir.

Des ambiguïtés

Ce gros roman de quatre cents pages offre plusieurs niveaux de lecture. D'abord la lecture engagée dans son époque. Le personnage de Stiller possède toutes les ambiguïtés du malaise suisse d'après-guerre. Il a survécu à l'Histoire, à la guerre et ses massacres, mais se trouve incapable d'assumer cette neutralité. Il préfère être Américain, avoir fait partie d'un pays en guerre contre le nazisme plutôt que de porter ce nom que certains prennent pour un surnom (Stiller en allemand signifie *le silencieux*). Le narrateur souffre des ambiguïtés de l'identité nationale. Même la guerre d'Espagne aux cotés des Républicains continue d'être considérée en Suisse comme un crime. Ceux qui sont nés dans ce pays n'ont que ce choix : s'enfuir pour vivre ou dépérir lentement. Dans ses notes de prison, le narrateur décrit ce «besoin insatiable d'authenticité... qui confine à l'exhibitionnisme».

Un deuxième niveau de lecture de *Stiller* s'offre à travers ce narrateur étranger qui porte un nouveau regard sur son pays dont il se prétend l'étranger. Plus qu'un personnage de Camus, Stiller rappelle le prince Muichkine, *l'Idiot* de Dostoïevski. Stiller visite ainsi chaque paysage mythique de la Suisse avec des yeux nouveaux. Pour un Américain, le lac de Zurich se compare à la largeur du Mississippi, le Léman à la Méditerranée et Chillon peut enfin apparaître en dehors des sempiternelles reproductions comme un très beau château.

Un troisième niveau de lecture se super-

pose aujourd'hui aux deux autres. C'est celui-là qui fait de *Stiller* un classique. «On peut tout raconter, sauf sa vraie vie», dit-il. Cette impossibilité condamne le narrateur à composer sans relâche avec son double, donnant à cet effort une dimension métaphysique. Ce n'est plus un Suisse d'après-guerre à la recherche d'une patrie ou d'une identité, c'est un auteur enfermé dans une pièce étroite qui cherche à rendre compte de sa vie. Un autoportrait de l'intérieur. Le miroir que les autres lui tendent ne le satisfait pas. Tout comme lui paraît ridicule l'idée qu'il se fait de lui-même. Dès la première page du livre il répète : «Je ne suis pas Stiller», comme un bourreau barbouillé de sang qui dirait «je ne suis pas celui que vous croyez».

Toutes les constructions stylistiques du roman, phrase après phrase, témoignent de cette ambiguïté qui gagne peu à peu le lecteur. Ce pourrait être un héros, il s'appellerait Stiller, il serait marié, aurait une maîtresse. Et pourtant ce serait aussi ce type qui raconte le contraire. L'autoportrait oblige à prendre deux fois de la distance. La première fois pour cadrer la scène dans l'espace, ne peindre que ce que reflète le miroir avec éventuellement son cadre noir, sans plus, sinon il faudrait aussi peindre la main et peindre ce que peint la main, mise en abîme sans fin. La deuxième fois, pour fixer le temps de la scène. Celui qui peint, représenté comme immobile continue de bouger la main. Ses yeux clignent, la lumière naturelle change. *Stiller* met à nu cet artifice du discours sur soi qui fige le temps et l'espace pendant la prise de vue. L'intérêt de *Stiller* est de montrer qu'on peut se poser ce genre de problème esthétique, ces considérations sur le moi vacillant, sans tomber dans les jongleries gratuites. Stiller sait ce qu'il ne veut pas être. Il écrit contre le monde, contre lui-même. De ce refus naît son identité.

Trop souvent les livres d'aujourd'hui cherchent à «résoudre» cette ambiguïté. Après une période de malheurs, le héros

post-moderne ou New Age se réconcilie avec lui-même. Ouf, la morale sera sauvée. Le courage de Frisch est d'avoir rouvert la question du double en empêchant à jamais de la refermer. Sous peine de ridicule.

Œdipe revisité

Le propos d'*Homo Faber* est différent. Un ingénieur, qui se veut homme de la technique et pas du sentiment, raconte l'histoire incroyable qui lui est arrivée. Au cours d'une traversée transatlantique en bateau, il est tombé amoureux d'une jeune femme. Il a cinquante ans, elle tout juste vingt. Il la revoit à Paris, l'accompagne à travers l'Italie jusqu'en Grèce. Ils s'aiment, mais ne savent pas qu'ils sont parents. La jeune femme est mordue par un serpent, emmenée à l'hôpital d'Athènes. Là le père comprend qu'elle est sa fille. Elle meurt, lui aussi. Elle, des suites de la morsure du serpent, lui des suites de la morsure du remord.

Le roman n'avoue pas sa forme, s'appelle «un rapport», se veut la transcription du malaise de l'ingénieur face à un monde de passions qui le subjugue. Le narrateur écrit après coup, quand il sait être le père de son amour. Il se demande quelle faute il a pu commettre, d'où lui vient ce mortel sentiment de culpabilité. Sa seule faute est sans doute d'avoir cru le monde simple et technique comme le montage d'une turbine. Il croyait à l'existence d'un univers factuel qui le mettait à l'abri des questions qu'il aurait dû se poser. Il savait tout en ne sachant rien. Le lecteur aussi sait, tout en ne voulant pas vraiment savoir. C'est la grande réussite de Max Frisch de faire partager l'ambiguïté du narrateur.

Très vite à la lecture, on reconnaît le mythe grec, un destin qui dépasse l'homme, le conduit dans une situation tragique, le fera endurer un châtement qu'il n'est pas certain de mériter. Œdipe couchait avec sa mère, Faber avec sa fille. Une situation qui

A quoi bon démontrer que je ne pressens rien, que je ne prévois rien ! J'ai détruit la vie de mon enfant et je ne puis rien réparer. A quoi bon ce rapport ? Je n'étais pas amoureux de la jeune fille à la queue de cheval rousse, je l'avais remarquée, rien de plus, je ne pouvais pas prévoir que c'était ma propre fille, puisque je ne savais même pas que j'étais père. Pourquoi fatalité ? Je n'étais pas amoureux, au contraire, elle me fut plus étrangère que jamais jeune fille ne l'avait été, aussitôt que nous sommes entrés en conversation, et ce fut un hasard invraisemblable que nous eussions parlé ensemble, ma fille et moi. Nous aurions tout aussi bien pu passer simplement l'un à côté de l'autre. Pourquoi fatalité ? Cela aurait aussi bien pu se passer tout autrement.

Tiré de **Homo Faber**,
Max Frisch, pp 84-85,
La Guilde du Livre, Lausanne

paraissait invraisemblable devient presque naturelle et d'autant plus vraie. A mon goût, il n'y a rien dans ce roman, si ce n'est le modèle des avions, qui puisse le rendre désuet. Tout y semble contemporain ou alors déjà classique. C'est-à-dire hors du temps.

Stiller et *Homo Faber*, deux monuments de la littérature du XX^e siècle. Chaque lecteur qui s'y plonge peut avoir, l'espace de quelques centaines de pages, l'impression de partager une histoire inventée, plus vraie que sa vie quotidienne. La littérature, disait Pessoa, est bien la preuve que la vie en soi ne suffit pas.

D. de R.