

Ch. Baconicola - Ghéorgopoulou

**LE «DON JUAN» DE MAX FRISCH
OU
LE SÉDUCTEUR MALGRÉ LUI**

Toute légende grossit, par définition, les traits dominants des figures qu'elle élabore. De leur côté, les poètes inspirés par des personnages légendaires viennent y ajouter leur vision propre du monde, conditionnée par leur temps et par leur tempérament. Il en est de même pour les multiples «transcriptions» des mythes littéraires, depuis celui d'Oedipe de Médée, d'Amphitryon etc. jusqu'à celui de Don Quichotte et de Faust.

Quant à la thématique du donjuanisme, inaugurée dans la dramaturgie par Tirso de Molina, et poursuivie par plus d'une quinzaine d'auteurs dramatiques¹, elle devait inévitablement avoir le même sort: en effet, les Don Juan de Molière, de Zorrilla, de Lenau, de Unamuno ne sont point des frères jumeaux du Don Juan de Tirso. Les variantes du mythe littéraire initial forment, chacune d'elles, un univers dramatique différent à chaque fois. Néanmoins, on peut déceler des éléments constants dans la problématique donjuanesque. On peut en citer deux ou trois: quel qui soit son créateur, Don Juan est presque toujours Espagnol, jeune, privé de descendance, et il meurt avant la chute du rideau. S'agirait-il d'un respect à l'égard de la tradition littéraire, ou d'une contrainte imposée par l'essence même du sujet? On serait plutôt enclin à croire que l'image du séducteur de femmes exige que celui-ci soit jeune, charmant, célibataire etc. même si la légende de Don Juan n'eût jamais existé.

Pourtant, les exceptions de la règle ne font pas défaut. La dramaturgie de notre siècle a offert au donjuanisme des perspectives étonnantes. Ainsi Miguel de Unamuno, dans *El hermano Juan o El mundo es teatro*, nous présente un Don Juan avide d'éternité et finalement purgé et «immortalisé»; à son tour, Henry de Montherlant nous donne un Don Juan vieux coureur, sans repentir, qui se compromet incessamment, accompagné par son fils naturel (dans *La mort qui fait le trottoir*).

Parmi les aspects dramatiques du donjuanisme, celui que Max Frisch a inventé demeure probablement le plus «hérétique», c'est-à-dire le plus éloigné du modèle original et, en même temps, le plus philosophiquement élaboré. Mais avant d'aborder l'essentiel, jetons un coup d'œil sur les données extérieures du mythe dramatique.

1. Sans compter les poètes (Byron, *Don Juan*; Lorenzo Da Ponte, livret de l'opéra de Mozart *Don Giovanni* etc.), les romanciers (Vitaliano Brancati, *Don Giovanni*) etc.

Dans son *Don Juan oder Die Liebe der Geometrie*, Max Frisch garde volontairement la nationalité ainsi que les personnages de la tradition littéraire. De même, les rapports du héros avec son entourage, voire avec les femmes, finissent par s'identifier apparemment à ceux des Don Juan classiques: le jeune homme est traité de séducteur, de parjure, de «burlador» qui défie l'ordre social. Jusqu'ici, il n'existe rien de neuf. Si l'on tient compte de ces éléments dramaturgiques, ainsi que de la postface de l'auteur, on s'aperçoit que Frisch ne se soucie point de nous proposer un Don Juan moins Espagnol ou moins... «donjuanesque» que les autres, mais de contempler cette figure légendaire d'une façon plutôt dialectique, croyons-nous.

Le sous-titre de la pièce est L'amour de la géométrie, qu'il nous faut prendre à la lettre. Nous n'avons plus affaire à un séducteur - amoureux éternel et frivole, ni à un séducteur - narcissé, ni à un séducteur épicurien ou avide de délices charnels, pour la simple raison qu'il ne s'agit plus d'un séducteur de principe, mais de fait. Son idéal n'est ni la Féminité absolue ni la quintessence du plaisir amoureux, mais c'est la géométrie en tant que disposition virile de l'esprit humain. En d'autres termes, ce qui forme le noyau de sa vie et de sa pensée n'est point la finitude des êtres compromis par l'éventualité du hasard, mais l'ordre limpide des formes géométriques.

Cette prédilection nous conduit déjà hors du cadre existentiel de la tradition donjuanesque. Car la rivale des femmes séduites par Don Juan n'est plus, ici, la Femme idéale et introuvable, mais une tendance de l'âme tout à fait étrangère à l'amour, à la sexualité et aux sentiments qu'on éprouve à l'égard des humains.

D'après l'auteur, le héros en question appartient à la même famille spirituelle que Faust et Icare². Nous oserions suggérer, à notre tour, qu'il est le frère de l'Hippolyte euripidéen: la virginité, la sincérité, l'horreur de la soumission amoureuse, le courage héroïque et l'autosuffisance sentimentale sont leurs traits communs. Ce n'est pas par hasard que le Don Juan de Frisch est vêtu de soie blanche, qu'il a un cheval blanc, qu'il porte des gants blancs, qu'il séduit Dona Bélise derrière un rideau de tulle blanc. En principe, c'est la couleur de la chasteté et de la clarté qui lui est chère.

Don Juan est un contemplatif qui se montre insensible envers le beau sexe. Pourtant, par une nuit de carnaval où les masques cachent tous les visages, il rencontre une femme dont il s'éprend, alors que son père se propose de le marier à la fille de son ami: Dona Anna lui est destinée comme épouse, malgré lui. Cependant, il s'avère que sa future épouse

2. V. la postface de l'auteur (*Don Juan*, Paris, 1969, Gallimard / NRF, trad. par H. Bergerot, p. 91).

n'est que l'inconnue masquée qu'il avait embrassée dans l'obscurité des jardins. Cette coïncidence, apparemment heureuse, loin d'être bénéfique, pousse Juan au désespoir; car si la contingence intervient si scandaleusement dans les rapports humains, tout peut être malentendu, même s'il s'agit d'une issue commode. Notre héros refuse d'assumer le rôle du joueur dupé par les circonstances fortuites (quoique favorables, en l'occurrence), et se dérobe au mariage prévu. Dorénavant, il tente de lutter contre le hasard en mettant à l'épreuve ses propres possibilités. Une partie d'échecs (jeu qu'il adore, puisque il consiste en une géométrie de mouvements) lui épargne le rôle de pion, en lui offrant l'opportunité de mener lui-même le jeu comme bon lui semble.

Est-ce là un exercice de liberté totale? Bien sûr que non. Il n'y a pas de jeu sans règles, et celles-ci renvoient à l'idée d'harmonie, à un «logos» qui régit les possibilités elles-mêmes du joueur. Don Juan transpose le jeu d'échecs de l'échiquier à sa vie. Si la contingence se joue de la personne humaine, pourquoi l'homme n'aurait-il pas le droit d'inventer un jeu implacable pour son entourage?

Le joueur mondain se substituera au penseur distant. C'est ainsi que Don Juan passera de l'indifférence des femmes à la pratique de leur séduction. Il va commencer par des «mouvements» spectaculaires: la séduction d'Inès, la fiancée de son meilleur ami; et la séduction d'Elvire, la mère de sa fiancée. De nombreuses victimes leur succéderont.

Son mythe se forme progressivement malgré lui, fondé sur une méprise. L'opinion publique est incapable de saisir ce qui est impalpable et profond: le pari de Don Juan contre le hasard et en faveur de sa liberté devient une légende érotique. Sa réputation d'amant infidèle se répand de plus en plus rapidement, sans qu'il puisse la démentir. L'image qu'on fait de lui ne lui appartient plus. Etranger comme il est à son propre visage, il envisage l'alternative de la mort ou de la capitulation³.

Quant à la mort, elle ne survient pas facilement, lorsqu'on est robuste, brave et qu'on a trente-trois ans, à moins qu'un «convive de pierre» n'apparaisse en qualité de juge et de vengeur. Pourtant, Frisch trouve inopportun ce dénouement traditionnel de la punition divine médiatisée par l'humain. Nous touchons là à un point fort intéressant de la problématique donjuanesque.

En effet, aucun visiteur d'outre-tombe ne vient régler ses comptes avec Don Juan. Le personnage de Frisch n'est pas un enfant du monde chrétien (tel le monde catholique de Tirso), mais la figure d'un monde «post-chrétien», dirait-on. Nous entendons par là une vision «géo-centrique» du monde, dans la quelle il n'y a plus de place pour la

3. V. *ibid.*, p. 95.



Providence. Dans une telle optique, il n'y a pas de bien et de mal au-delà la vie charnelle, et il n'existe de châtement que terrestre.

Le rire diabolique de Don Juan éclate comme un défi à l'autorité de son entourage — qui lui a imposé un faux visage —, ainsi qu'au pouvoir du Ciel — qui lui cache le visage de sa bien-aimée inconnue. Il concevra un projet qui singe ironiquement, en quelque sorte, les procédés moralistes que la société a adoptés pour réduire un jeune intellectuel à un modèle d'homme corrompu. Don Juan espère que sa société, au lieu de le laisser faire, voudra bien lui infliger une peine fausse, c'est-à-dire une mort truquée, factice, qui servira de leçon morale tout en permettant au «séducteur» de se retirer de la vie mondaine et de se débarrasser de son rôle gênant pour lui-même et pour tout le monde. Après quoi, notre héros pourrait se livrer, de nouveau, aux charmes de la géométrie.

Malgré son efficacité évidente, le truc qui s'appelle «la légende du parjure englouti par l'enfer» n'est pas approuvé. On lui refuse l'isolement du cloître (ce qui, pour lui, serait la liberté); en échange, on lui propose un esclavage mondain, encore une fois. Le nouveau séjour de Don Juan sera un château, et son nouveau rôle sera celui de mari. La punition la plus adéquate pour un amant infidèle de principe, ce sera le mariage et la vie à deux. Mais il y a plus que cela: son épouse, une veuve riche, ex-prostitué, qui l'a jadis aimé, semble maintenant l'ignorer. «Quelle monstruosité que l'être humain ne soit pas un tout en lui-même!», s'exclame le héros. Il abhorre la loggia qui le garde captif, ainsi que son penchant pour cette femme qui feint de l'oublier pendant toute la journée. Le sentiment de frustration, d'insatisfaction, est le lot unique de Juan: il est frustré dans sa légende aussi bien qu'hors d'elle.

L'existence du Don Juan de Frisch est enrichie d'une dimension nouvelle, qui transpose l'être dominant en être dominé, non pas par les femmes — celles-ci ne sont qu'un prétexte —, mais par la multitude qui fabrique des idôles — positives ou négatives, cela peu importe. Aux yeux de la foule, Don Juan est un parjure et, en tant que tel, il doit être puni. Si la liberté humaine peut échapper à Dieu, elle ne saurait pour autant échapper à autrui. A la place de la statue de pierre (qui représenterait la punition métaphysique), les créatures terrestres et vivantes vont lui appliquer la pire des sanctions, qui n'est ni la mort (Don Juan s'en fout) ni l'humiliation publique (Don Juan s'en moque), mais le mariage, la vie conjugale, dont le comble sera la paternité: le seul châtement qui anéantira Don Juan, c'est la pseudo-géométrie du «marécage de nos états d'âme» et l'ennui de la relativité qui exclut l'amour des formes impeccables et interchangeables.

«L'as-tu jamais éprouvé, l'étonnement tranquille que procure une connaissance juste? par exemple: la définition d'un cercle, la précision

d'un lieu géométrique? J'aspire à ce qui est net, sobre et exact, mon ami». Les formes géométriques ne sont jamais masquées; elles sont ce qu'elles sont. Plus Don Juan aspire à les atteindre, plus il s'intègre au monde des masques, du théâtre, du mythe, où les apparences sont trompeuses et, par dessus, annulent toute quête de la vraie personne.

Don Juan est un rôlé. En tant que figure de la légende, il perd son «moi» dans la conscience des autres. En tant qu'existence vivante, il ne sait plus où se retrouver soi-même. Séducteur ou mari (dans la légende ou dans la vie), Don Juan est privé de son historicité, étant donné que l'historicité implique la liberté. Il est captif de sa légende: «A trente-trois ans je connais le destin de tout homme célèbre: le monde entier connaît toutes nos actions, personne — ou presque — n'en connaît le sens». Ensuite, lorsqu'il tentera de «sortir» de son rôle légendaire, ce sera encore la captivité. Informe et indécis, il ne sera plus capable ni même d'admirer la géométrie des jardins arabes, dans lesquels il vit séquestré, fuyant son propre mythe. «Jouir de l'éphémère, devenir spirituel jusqu'à l'épiderme» présuppose le désir de vivre, ce qui n'est pas le cas pour le héros mélancolique.

Le héros de Frisch est le produit ambigu d'une double injustice: injustice faite par Don Juan à lui-même, et injustice faite par les autres à Don Juan. La démesure de Don Juan consiste en son penchant pour la solitude, la différence (donc, la distanciation de la vie courante), la vie intellectuelle et son désir de n'appartenir qu'à lui-même. Au lieu de tout cela, il se trouve coincé par des événements fortuits, par une foule de femmes interchangeableables, par la théâtralité des conventions sociales. La démesure de la conscience collective consiste justement en sa tendance à tout mesurer, à classer et à immobiliser les formes mêmes les plus mouvantes. Don Juan exagère, et ainsi il perd la vérité de sa vie; son entourage exagère, et ainsi il enferme Don Juan dans l'irréalité d'une légende creuse.

Le monde dramatique de Frisch est souvent hanté par la bipolarité de l'être et du paraître, qu'on rencontre également — sous une forme dramaturgiquement différente — chez Pirandello. L'image que les autres se font du personnage principal est une image non seulement fautive mais — qui plus est — immobile, figée dans le temps et dans les événements du passé. La divergence philosophique entre Pirandello et Frisch transparait lorsque ce dernier attribue au regard des autres (pour employer une expression chère à Sartre) un caractère transcendantal menaçant. Entre un «moi» fluide et incertain et son portrait définitif peint par les autres, la dialectique risque de disparaître. Le verdict de la foule devient fatal pour l'individu, de par sa force quantitative. La collectivité ne possède pas la sensibilité de Don Juan qui a «peur de se tromper lui-

même».

«Ce qui se trouve partout dans mon œuvre, c'est l'angoisse devant l'immobilisme, et la nostalgie, l'exigence, l'espoir d'ouverture», nous dit Frisch⁴. Son Don Juan éprouve la même angoisse devant la double immobilité qu'on lui impose: celle de sa vie en retraite et celle de sa légende dramaturgique. Menant déjà une vie de mari séquestré, il apprend qu'on joue son histoire (falsifiée) au théâtre! Par cet épisode «métacritique» de la pièce, le héros se présente comme objet d'une double méprise, sociale et artistique.

Entre le jeune amant de la géométrie (réalité souhaitée), l'amant d'une foule de femmes (réalité apparente), l'époux (réalité imposée) et le futur père (réalité imminente), il n'y a plus de place pour la réalité personnelle, authentiquement vécue. Ce sont les autres qui se sont chargés de la vie de Don Juan, ainsi que de sa survie, telles qu'eux-mêmes les conçoivent.

Je ne sais pas vraiment si l'on peut qualifier *Don Juan* de «comédie gracieuse, aérienne», comme l'écrit Chr. Kuhn⁵. Par contre, le rire et le franc-parler ironique du héros résonnent, dès le début, comme le prélude de la perte totale de son visage dans le miroir que lui tend son milieu social. En outre, ce visage n'est jamais immuable (et cela non plus ne constitue point un sujet de comédie): «après tout, nous ne pouvons connaître que les intentions de notre moi actuel, nous ne pouvons jamais savoir ce que pourront être véritablement les sentiments de nos futurs moi», écrit M. Esslin, à propos du Don Juan de Frisch⁶.

Au-delà de toute classification esthétique, la pièce pose le double problème de la personne humaine qui vacille inévitablement entre l'aliénation et la fuite: entre la légende et l'historicité, en l'occurrence. Devenir légende, modèle, «exemple», c'est perdre son historicité, sa faculté d'agir librement. Le Don Juan de la légende — chez Frisch — est un personnage qui a perdu sa propre personne⁷. Est-il moins responsable de cette perte que ses «mythificateurs»? L'auteur ne s'attarde pas sur cette question; il a déjà développé le problème crucial (en cinq actes), de sorte que, plus tard, il puisse aborder à son aise la thématique de la responsabilité individuelle et collective, dans *Monsieur Bonhomme* et les *Incendiaires* et dans *Andorra*⁸.

4. V. «Polémique — une conversation avec Max Frisch», dans *Max Frisch*, Dossier / Littératures, Lausanne, 1981, L'âge d'homme, p. 41.

5. Christoph Kuhn, «Le théâtre de Max Frisch: un parcours biographique», dans *Max Frisch* (v. supra, p. 22).

6. Martin Esslin, *Au-delà de l'absurde*, Paris, 1970, Buchet / Chastel, trad. par Fr. Vernan, p. 127.

7. De ce point de vue, il se présente dramatiquement solidaire plutôt de *Nekrassov* de Sartre que des Don Juan du théâtre traditionnel.

8. Dans *Andorra*, le jeune Andri sera transformé en Juif de la même façon que Don Juan

est transformé en séducteur. Il est évident que l'auteur se soucie énormément de la falsification de la personne, réduite en «une de ces images taillées par les autres, image qui le <sc. Andri> déforme, l'aliène, le perd, le "Juif" étant ici la représentation symbolique de tous ceux sur qui "les autres" collent une étiquette qui en fait des réprouvés» (Guy Leclerc, *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, 1965, EFR, p. 392).

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Χαρά Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου, *Ο «Δον Ζουάν» του Μαξ Φρις ή Ο παρά τη θέλησή του αποπλανητής.*

Ανάμεσα στις ποικίλες εκδοχές του δονζουανισμού που μας έχει καταθέσει το σύγχρονο θέατρο, εκείνη του Max Frisch διακρίνεται για τη διαλεκτική της διάσταση που πρωτοτυπεί κατά το ότι μεταθέτει την αντιπαράθεση των κύριων δραματικών δυνάμεων σ' ένα καθαρά κοινωνικό πεδίο. Δεν πρόκειται, εδώ, για το δράμα του άνδρα που, μέσα από αλληπάλληλες ερωτικές εμπειρίες, αναζητάει απεγνωσμένα την ύψιστη ηδονή ή την τέλεια θηλυότητα, αλλά για το δράμα του ανθρώπου ο οποίος αγαπά την τελειότητα και την ακρίβεια της μορφής *εν γένει* (σε θεωρητικό επίπεδο: γεωμετρία) κι ωστόσο καταλήγει να αλλοτριωθεί από το κοινωνικό περιβάλλον (που τον υποβιβάζει στο επίπεδο του οντικού). Ο Δον Ζουάν του Φρις, ανασφαλής συνείδηση όπως κάθε γνήσια συνείδηση, υποτάσσεται τελικά σ' έναν διπλό ζυγό που του επιβάλλει η συνείδηση της κοινότητας: στον μύθο του διαφθορέα γυναικών, τον οποίον ο ίδιος δεν κατανοεί, και σε μια προσωπική ζωή που, επίσης, δεν τον εκφράζει. Ο Δον Ζουάν παραμένει, για πάντα, υπαρξιακά μετέωρος ανάμεσα σε δυο ρόλους που του είναι εξίσου ανοίκειοι.