



HAL
open science

Max Frisch, écrivain et architecte : correspondances et transferts entre deux modes de création

Edwige Flückiger-Bainier

► To cite this version:

Edwige Flückiger-Bainier. Max Frisch, écrivain et architecte : correspondances et transferts entre deux modes de création. Littératures. Université de Lorraine, 2021. Français. NNT : 2021LORR0203 . tel-03587665

HAL Id: tel-03587665

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-03587665>

Submitted on 24 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**ECOLE DOCTORALE – FERNAND BRAUDEL
CENTRE D’ETUDES GERMANIQUES INTERCULTURELLES DE LORRAINE
LANGUES, LITTERATURE ET CIVILISATIONS**

Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l’obtention du titre de

DOCTEUR DE L’UNIVERSITE DE LORRAINE

Mention : Littérature germanique

Par Edwige FLUCKIGER-BAINIER

Sous la direction de Sylvie GRIMM-HAMEN

Max Frisch (1911-1991) écrivain et architecte

Correspondances et transferts entre deux modes de création

Soutenue le 19 novembre 2021

Membres du Jury :

Directrice de Thèse : Mme Grimm-Hamen Sylvie Université de Lorraine

Présidente de jury : Mme Barbéris Isabelle Université Paris VII

Rapporteurs : Mme Battiston Régine Université de Haute-Alsace

Mme Colin Nicole Université Aix-Marseille

Examineur : M Alain Muzelle Université de Lorraine

Table des matières

Résumé	7
Zusammenfassung	9
Summary	11
Introduction générale.....	13
I : Max Frisch : architecte et écrivain	13
II : Architecture et littérature : fondements épistémologiques d'une interaction.....	18
III : Approche méthodologique.....	23
IV : Structuration du travail et corpus choisi.....	27
V : Etat de la recherche sur la question	31
Première partie.....	53
I. La mise en récit d'une double vocation	53
Chapitre I : De l'écriture vers l'architecture.....	56
1.1 Le regard de Frisch sur sa jeunesse	57
1.2 Vocation littéraire et contraintes sociales.....	63
1-3 <i>Was bin ich ?</i> ou le conflit entre <i>Beruf</i> – et <i>Berufung</i>	65
1-4 Les études littéraires : une première déception ?	68
1.5 Mort du père et mise en récit de l'événement.....	72
1-6 <i>Solitudo</i> ou l'émergence d'un imaginaire spatial.....	77
1-7 <i>Jürg Reinhart</i> : la dualité entre vie réelle et idéale au cœur de l'identité créatrice	85
Conclusion.....	87
Chapitre II : La thématique de la „vraie vie“ ou le dilemme entre architecture et littérature 88	
2-1 La « vraie vie » serait-elle dans l'architecture ?.....	90
2-2 Le thème de la « vraie vie » en relation avec la figure du père.....	92
2-3 <i>Antwort aus der Stille</i> ou le retour à la « vraie vie »	97
2-4 Käte Rubensohn	99
2-5 Werner Coninx.....	104

2-6 Les études d'architecture.....	112
Conclusion du chapitre 2	117
Chapitre III : L'architecture comme enrichissement de la création littéraire	120
3-1 L'architecture comme moyen de renouer avec la « vraie vie ».....	121
3-1-1 L'architecture perçue comme un « enrichissement"	123
3-1-2 « Das Taubenhaus ».....	124
3-1-3 « Das erste Haus » : architecture et création littéraire	126
« Die Melancholie jeder Erfüllung »	127
« Die Rolle ».....	130
« La création à l'épreuve du réel »	133
3-1-4 « Das Lebensabendhaus ».....	134
Conclusion du chapitre 3-1.....	138
3-2 « Ici les artisans, là les artistes » : le théâtre comme champ d'expérimentation du réel	140
3-2-1 Letzigaben : un tournant dans l'œuvre de Frisch ?.....	143
3-2-1-1 Le monde des artisans	146
3-2-1-2 Le monde des artistes	149
3-2-2 La rencontre avec Bertolt Brecht : une passion partagée pour le « réel » ?.....	154
Conclusion de la première partie	163
Deuxième partie.....	169
II. La dynamique de la pensée critique : point de convergence entre création architecturale et littéraire ?.....	169
Introduction de la deuxième partie.....	171
Chapitre IV : Architecture et éveil d'une conscience politique.....	174
4-1 : Du « spectateur enchaîné » au « spectateur » engagé	175
4-1-1 : « Santa Cruz » et le motif architectural au service d'une « esthétique de l'isolement »	179
« Die Sprossenfenster ».....	184
4-1-2 : „Nun singen sie wieder“ : architecture, théâtre et la question de la responsabilité de l'intellectuel.....	191

« Das erste Haus » et la mise en question de la politique de la « neutralité active ».....	194
La fresque byzantine	202
Le village inaccessible, les ruines et la question de la reconstruction.....	209
4-2 : « Die Chinesische Mauer » et la question de l'allégorie architecturale au service d'un « théâtre de la conscience ».....	219
4-2-1 « Die Chinesische Mauer » : une « expérimentation plastique » ?.....	221
4-2-2 La Muraille de Chine : la question de la science et du pouvoir à l'ère atomique	228
4-2-3 La Muraille de Chine : une allégorie politique ?	231
Conclusion du chapitre 4	236
Chapitre V : L'écrivain-architecte entre engagement et désillusion	239
Introduction	239
5-1 : Relation à l'Allemagne et reconstruction : « Une corde tendue au-dessus des ruines »	243
5-1-1 La métaphore du pont à reconstruire	245
5-1-2 Le funambule et la thématique du vide.....	257
5-2 Les différentes facettes de l'engagement : entre satire politique et utopie concrète	263
5-2-1 Letzigraben : un lieu de confrontation idéologique ?	264
5-2-2 Biedermann et le paradigme de la cité en danger	274
5-2-3 Homo faber et la critique du technicisme	282
5-2-4 Le personnage de Sturzenegger et la satire de la Suisse	288
5-3 Die Notizen zur Post-Moderne : architecture et politique dans l'œuvre tardive	294
Conclusion du chapitre 5	303
Conclusion de la deuxième partie	307
Conclusion générale:	311
« Architektur als Umgang mit einem Traum“	311
Annexe : Les notes sur la post-modernité	315
Bibliographie.....	325

Résumé

Né d'un père architecte, l'écrivain suisse Max Frisch (1911-1991) a lui-même exercé cette profession pendant quinze ans. Le succès international de son roman *Stiller* publié en 1954 lui permit de renouer de manière définitive et exclusive avec l'écriture. Ce travail se propose d'analyser les liens entre littérature et architecture dans l'œuvre littéraire de Max Frisch, deux activités qui se sont succédé dans la vie de l'écrivain mais qui sont intrinsèquement liées dans sa manière d'envisager et de pratiquer la littérature. En s'appuyant sur un corpus très varié composé des *Journaux* de Max Frisch, d'œuvres romanesques, dramatiques et de divers essais, on privilégiera une approche chronologique tout en s'intéressant aux dimensions thématiques et formelles du lien entre littérature et architecture. Dans un premier temps, l'étude portera sur la période pendant laquelle Frisch exerça ce *double-métier* d'architecte et d'écrivain, puis nous nous intéresserons à la notion d'utopie, qu'elle soit littéraire ou architecturale. Etant au cœur de l'activité créatrice, on se demandera si cette notion n'est pas ce point d'intersection où se rejoignent architecture et littérature. On s'intéressera également aux différents lieux qui ont jalonné la vie de l'auteur afin de rendre compte de l'importance de la dimension spatiale dans cette œuvre. A cet égard, il conviendra de montrer aussi ce qui rattache cette problématique aux questionnements de la postmodernité. C'est l'image de l'écrivain constructeur qui nous servira de fil directeur dans le cadre de ce travail et qui confèrera à l'ensemble son unité.

Zusammenfassung

Geboren und aufgewachsen als Sohn eines Architekten hat der Schweizer Schriftsteller Max Frisch (1911-1991) diesen Beruf auch fünfzehn Jahre lang ausgeübt. Der weltweite Erfolg, den ihm sein 1954 veröffentlichter Roman *Stiller* einbrachte, erlaubte ihm, sich endgültig und ausschließlich dem Schreiben zu widmen. Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, die Beziehungen zwischen Literatur und Architektur in Frischs literarischem Werk zu untersuchen. Diese beiden Betätigungsfelder folgten in Frischs Leben zwar aufeinander, sind aber ihrem Wesen nach sehr eng verbunden durch seine Einstellung zur Literatur und zum Schreiben. Anhand einer vielfältigen Auswahl aus Frischs Tagebüchern, aus dem erzählerischen Werk wie aus den Dramen und verschiedenen Essays, wird im Rahmen dieser Arbeit eine chronologische Vorgehensweise bevorzugt, wobei die formalen und thematischen Aspekte nicht außer Acht gelassen werden. Zunächst wird ein besonderes Augenmerk auf die Periode gelegt, in der Frisch diesen *Doppelberuf* als Architekt und Schriftsteller ausübte. Anschließend werden wir uns mit dem Begriff der Utopie und dessen Anwendung – sowohl im Bereich der Literatur wie auch der Architektur – auseinandersetzen. Da jener im Innersten der schöpferischen Tätigkeit liegt, wird man sich fragen, ob er nicht eine Art von Schnittpunkt zwischen Architektur und Literatur darstellt. Wir werden uns auch mit den verschiedenen Schauplätzen, die das Leben des Schriftstellers geprägt haben, beschäftigen. Somit soll auch der räumlichen Dimension dieses Werkes Rechnung getragen werden. In dieser Hinsicht wird versucht, aufzuzeigen, was diese Problematik mit den Fragestellungen der Postmodernität verbindet. Das Motiv des Schriftstellers als Baumeister wird uns dabei als Leitfaden dienen und wird auch dieser Studie ihren Zusammenhalt verleihen.

Summary

The son of an architect father, the Swiss writer Max Frisch (1911-1991) himself exercised that profession for fifteen years. The international acclaim of his novel *Stiller* published in 1954 gave him the opportunity to revert permanently and exclusively to writing. This study means to analyse the links between writing and architecture in Max Frisch's literary work, two consecutive occupations in the writer's life, yet intrinsically linked in his approach to and practice of literature. With the help of a varied set of works consisting of Max Frisch's *Diaries*, novels, dramas and various essays, we shall use a chronological approach while studying the thematic and formal aspects of the link between literature and architecture. The study will first refer to the period of time when Frisch practised the two occupations of architect and writer. Then we shall concentrate on the concept of utopia, both in literature and in architecture, that concept being at the heart of his creative activity, we shall wonder if it is not at the crossroads of architecture and literature. We shall also concentrate on the various places that earmarked the writer's life in order to account for the importance of the spatial dimension in his work. To that effect, we shall have to show what connects that issue to the questionings of post-modernity. The image of a writer-builder will serve us as a guideline and confer this study its coherence.

Introduction générale

« De tous les actes, le plus complet est celui de construire. »¹

Paul Valéry

« CIMENT, SIKA, BRIQUE VERNISSÉE, ZINC, LAINE DE VERRE, FIBROCIMENT, c'est le vocabulaire de ma calligraphie. »²

Max Frisch

I : Max Frisch : architecte et écrivain

Connu essentiellement comme romancier, dramaturge et essayiste, Max Frisch (1911-1991) fut aussi architecte, une profession qu'il exerça pendant quinze ans de sa vie. Ainsi, l'architecture n'est pas seulement un motif littéraire de son œuvre, elle relève également d'une pratique. Elle est même à bien des égards indissociablement liée à ce que Max Frisch considère comme « la vraie vie », à laquelle il conditionne sa démarche de création. La citation placée en exergue de ce travail peut être lue dans cette perspective comme la formulation d'un postulat poétologique : elle nous invite à mettre en lumière, plus fortement que ce ne fut le cas dans la recherche jusqu'ici, l'appariement entre architecture et littérature chez Max Frisch, en interrogeant les enjeux esthétiques et idéologiques de la relation entre ces deux disciplines dans son activité de création, les fondements épistémologiques de l'interaction entre ces deux modes

¹ Paul Valéry, *Œuvres II, Eupalinos ou l'architecte*, Paris : Editions Gallimard, 1957, p. 143.

² « ZEMENT, SIKA, KLINKER, ZINK, GLASWOLLE, ETERNIT, das sind die Vokabeln meiner Kalligraphie. » Max Frisch, *Montauk, GW*, Band VI-2, p. 704 (Paris : Gallimard, 1964, pp. 107-108, traduit par Michèle et Jean Tailleur). **Sauf mention contraire, les citations de Max Frisch sont issues de l'édition suivante des œuvres complètes : *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Hans Mayer, Walter Schmitz (Hg.), Frankfurt/M : Suhrkamp Verlag, 1976.**

d'expression, et la part d'implicite contenu dans ce dialogue qui engage autant sa volonté artistique que sa vision du monde.

En 1936, déçu par ses études de littérature et son activité de journaliste, Max Frisch, alors âgé de vingt-cinq ans, se tourne vers l'architecture, sans pour autant abandonner complètement le projet de devenir écrivain. Après l'obtention de son diplôme d'architecture à l'Ecole Polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ ou ETH en allemand) en 1941, il exercera le métier d'architecte jusqu'à la parution du roman *Stiller* (1954), qui, en lui apportant le succès, lui permit dès 1955 de se consacrer exclusivement à l'écriture. Si l'on prend en considération les cinq années pendant lesquelles Frisch étudia l'architecture, de 1936 à 1941, et la période qui correspond à l'exercice de sa profession – tout d'abord en tant que salarié de son ancien professeur à l'EPFZ, William Dunkel, puis à son propre compte – l'architecture aura été l'activité principale de Frisch pendant quatorze ans seulement. Cependant, jusqu'à la fin de sa vie, elle demeure au premier plan de ses préoccupations, nourrissant à la fois son imaginaire et sa réflexion critique sur la société dans laquelle il vit. En 1943, alors qu'il vient de remporter le premier prix pour la conception de la piscine de *Letzigraben* à Zurich, qui est son œuvre architecturale principale, il entre au même moment dans une phase de créativité littéraire intense : en l'espace de trois années, ce ne sont pas moins de quatre pièces de théâtre qui voient le jour, ainsi qu'un roman et le début du *Journal 1946-1949*, une œuvre composite, rassemblant des esquisses d'œuvres futures, des chroniques de nature diverse, des réflexions philosophiques ou politiques, et des récits de voyages, qui porte à la fois la signature de l'architecte et de l'écrivain, et qui est à considérer comme une pièce maîtresse de son œuvre. Dans cette « mosaïque » de textes dont l'agencement ne doit rien au hasard, de nombreux passages décrivent les différentes étapes de la réalisation de son projet architectural de *Letzigraben*, nous livrant un témoignage essentiel sur cette période où Frisch mène de front sa double activité d'architecte et d'écrivain. Architecte pendant ses heures de bureau, et écrivain le soir ou lorsqu'il assiste aux répétitions de ses pièces au *Schauspielhaus*, le théâtre zurichois auquel il fut lié toute sa vie, il mène littéralement une « double vie » qui lui permet de concilier les exigences parfois contraires de l'art, de la science et de la technique, et de vivre simultanément dans des univers qu'il considère comme antagonistes, même si le théâtre est comme l'architecture « un art de la mise en espace ». Le travail empirique de la construction lui apparaît alors par son rapport aux choses matérielles et tangibles, mais aussi par sa dimension sociale, comme un complément salutaire, voire un antidote, à l'espace subjectif et fictif de l'écriture en lui donnant accès à cette réalité concrète de la vie à laquelle il aspire tant, obsédé qu'il est par

« l'idée que la vie peut échouer »³ et qu'il lui faut vivre les contraintes pratiques et physiques de l'existence pour la connaître pleinement et ne pas se voir cantonné dans des rôles prédéfinis :

« Inversement je peux me représenter les effets bénéfiques que cela aurait sur mon activité d'écriture – donc pour ce qui est mon domaine – si je pouvais évoluer dans un univers complètement différent et éloigné de la littérature ; la raison principale de ceci, bien sûr, est que l'architecture entretient une relation privilégiée et heureuse avec la matière, le matériau. C'est précisément cette façon concrète d'aborder les choses qui m'attire, ce souhait d'accéder à la substance des choses dans leur manifestation externe. Sur le plan interne, il est permis également d'espérer un enrichissement, ceci non seulement parce que l'on est confronté à des personnes ayant une vision des choses complètement différente [...] »⁴

Dès lors, la littérature et l'architecture apparaissent comme complémentaires, plutôt que concurrentielles, l'une de l'autre, ce que Frisch avait pressenti dès 1936, au moment où sur le conseil de son amie Käte Rubensohn, il fait le choix d'étudier l'architecture :

« Et comme l'architecture (...) est en relation étroite avec la vie, avec l'habitat, avec la structure sociale d'une époque, elle pourrait précisément pour cette raison m'apporter un enrichissement pour mon activité d'écriture à laquelle je ne voudrais en aucun cas renoncer [...] »⁵

Comme le Don Juan de sa pièce de théâtre de 1953 *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, Max Frisch considère aussi l'architecture comme le mode d'expression d'un esprit mathématique et cartésien, épris de certitudes inébranlables, un savoir rigoureux, fondé rationnellement sur des principes d'organisation clairs comme ceux de la géométrie, qui seuls lui semblent susceptibles à cette époque de sa vie de l'extraire de « l'enfer de la littérature »⁶.

³ „[die ernsthafte Vorstellung] daß das Leben mißlingen kann.“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, GW, Band II-2, p. 587.

⁴ „Umgekehrt könnte ich mir denken, dass es für mein Schreiben, also für das Eigene, sehr förderlich sein könnte, wenn ich in einem völlig anderen, völlig literaturfernen Bezirk künstlerischen Wirkens mich tätigen dürfte, vor allem natürlich, weil die Architektur in hohem und glücklichem Maß mit dem Stoff, mit dem Material verbunden bleibt. Gerade dieses An-die-Dinge-heran ist ja meine Sehnsucht, dieser Wunsch auch nach Substanz im äußerlichen Sinn. Substanz im innerlichen Sinn, auch darin dürfte sich eine Bereicherung erhoffen lassen, nicht nur weil man mit Menschen völlig andren Geistes zusammenstößt [...]“ Max Frisch, Lettre à Käte Rubensohn, 24.3.1936, cité par Julian Schütt, *Biographie eines Aufstiegs*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2011, p. 207 et 208.

⁵ „Und da die Architektur [...] in engster Verbindung mit dem Leben, mit dem Wohnen, mit der sozialen Struktur einer Zeit steht, würde sie gewiss gerade für mein Schreiben, das ich auf keinen Fall preisgeben wollte, eine Bereicherung bedeuten [...]“ *Ibid.*, p. 207 et 208.

⁶ „Ich komme aus der Hölle der Literatur“ : ce sont les paroles du personnage de *Don Juan*, qui apparaît pour la première fois dans la pièce de 1946 *Die Chinesische Mauer*, GW, Band II-2, p. 153. Il faut noter cependant que si la géométrie est idéalisée par Don Juan et sa soif d'absolu et de vérités certaines, elle ne lui propose dans cette pièce qu'une vérité illusoire qui ne lui permettra pas d'échapper à son destin mythique de séducteur. À propos du personnage de Don Juan chez Frisch, on pourra se référer à l'article de Régine Battiston, « L'imposteur amateur de femmes et de géométrie, le Don Juan de Max Frisch », in : *Germanica*, 35/2004, pp. 21-38.

Traversant à cette période une crise que l'on peut qualifier d'existentielle, le jeune Frisch, alors âgé de vingt-six ans, ira même jusqu'à rassembler tous ses écrits et à les brûler, dans un geste éminemment symbolique et théâtral⁷. Cependant, il se remet à écrire trois ans plus tard. Lorsqu'il abandonnera le métier d'architecte, il continuera par ailleurs – jusque dans ses écrits ultimes – à s'intéresser d'un point de vue théorique à l'architecture, prenant part aux grands débats sur des questions d'urbanisme qui eurent lieu dans la Suisse des années cinquante.

Considérées tantôt comme des activités antinomiques, tantôt comme des disciplines complémentaires, architecture et littérature sont en réalité deux modes de création entre lesquelles Max Frisch ne cesse d'aller et venir au fil des années, et cela bien après la fin de son activité d'architecte proprement dit. L'étude des correspondances et transferts que Frisch opère d'un champ disciplinaire à l'autre, rend compte de son évolution personnelle marquée par différentes phases, qui vont du parti pris pour une littérature qui exalte l'intériorité, vers un scepticisme grandissant quant à la capacité qu'auraient l'art et la littérature de changer le monde, en passant par une critique acerbe de l'immobilisme de la Suisse, qu'il dénonce comme un « pays sans utopie »⁸. À chaque phase de ce cheminement idéologique et intellectuel correspond précisément une image ou une thématique architecturale bien précise. Pendant la Seconde Guerre mondiale, cette période, appelée en Suisse « défense nationale spirituelle »⁹, où face au danger, on assiste à une exaltation des valeurs patriotiques helvétiques et à une sorte de repli que Frisch désignera plus tard par l'expression du « *réduit de l'intériorité* »¹⁰, il se livrera ainsi à un plaidoyer en faveur d'une architecture proche du fameux « Heimatstil », qui s'exprime dans le motif des fenêtres à croisillons (*Sprossenfenster*). À ce moment-là, il adhère encore à cette position de repli qui caractérise la politique suisse. Puis, dans sa première pièce de théâtre, en 1944, *Santa Cruz*, c'est l'image du château qui devient une allégorie de l'isolement du pays, dans lequel les frontières spatio-temporelles s'abolissent, permettant le déploiement du rêve et de la nostalgie (*Sehnsuchtsästhetik*).

À partir de 1945, c'est à la réalité des villes allemandes détruites par les bombardements que Frisch se confronte. Il forme dès lors le vœu que l'Allemagne soit reconstruite pour pouvoir retrouver sa place au sein de l'Europe, en se détournant de cette « culture esthétique »¹¹ qui,

⁷ Max Frisch en fait le récit dans: *Autobiographie* (1948), *Tagebuch 1946-1949*, GW, Band II-2, p. 588.

⁸ Max Frisch, *Die Schweiz ist ein Land ohne Utopie*, in: GW, Band IV-1, p. 258-259 (1960)

⁹ Traduite en allemand par „geistige Landesverteidigung“

¹⁰ Max Frisch, *Cum grano salis, eine kleine Glosse zur schweizer Architektur*, GW, Band III-1, p. 230-242 (1953)

¹¹ Frisch entend par là une attitude qui consiste à séparer le domaine intellectuel ou artistique de la politique. Il y aurait ainsi d'un côté le domaine des idéaux, des hautes idées, et de l'autre, les questions politiques, sociales et économiques. Il pense que cette attitude a précisément favorisé l'émergence du nazisme.

selon lui, l'aurait conduite à la ruine. C'est l'image du pont à reconstruire qu'il convoque alors dans de nombreux essais datant de cette période. L'architecture acquiert dans ce contexte la valeur d'une conscience morale, c'est elle qui matérialise le travail de mémoire. Mais c'est surtout, au moment de la réalisation de son projet architectural de la piscine de Letzigraben (1947-1949), un chantier qui durera deux ans, et dont Frisch retrace les différentes étapes dans son *Premier Journal*, qu'un « tournant »¹² s'effectue : celui-ci renoue alors avec une écriture en prise directe avec la réalité sociale, économique et politique de son époque. À travers l'expérience du chantier de construction, qu'il met en parallèle avec son activité de dramaturge, il vit une expérience collective qui lui donne le sentiment d'œuvrer pour un bien commun. Ainsi, il définit le chantier comme « un des lieux de travail les plus agréables que notre siècle ait à proposer ».¹³

Puis, en 1958, en réalité dès 1953 déjà, dans la pièce radiophonique dont est issue la pièce *Biedermann und die Brandstifter*, c'est la vision d'une Suisse idyllique, à l'abri de tout danger, qui vole en éclats : Avec les incendiaires logés dans le grenier, c'est le modèle de la maison et de la cité qui sont censées apporter la sécurité à leurs habitants, qui devient le symbole d'une société qui préfère l'aveuglement à la vérité, afin de ne pas renoncer à son confort moral et matériel. La pièce, dont le sous-titre s'intitule *Une pièce didactique sans doctrine*, est au demeurant un clin d'œil à Brecht dont Frisch partage certaines analyses marxistes tout en rejetant tout engagement politique qui impliquerait l'adhésion à un parti ou à un système de pensée.

Beaucoup plus tard, en 1989, dans ses *Notes sur la postmodernité*¹⁴ parues de manière posthume en 2011, c'est avec le regard de l'architecte qu'il fait le procès de la post-modernité : il dénonce, entre autres, le recours à « l'ornementation sans aucun rapport avec l'aspect technique de la construction »,¹⁵ la conception de façades qui cachent davantage qu'elles ne révèlent. La postmodernité userait, selon lui, de subterfuges pour faire croire en la disparition d'une société de classes et tout ceci s'opérerait dans l'ambiance « euphorique » d'un monde qui se défait.

¹² Peter Surber, *Frischs Wende*, in: *St Galler Tagblatt*, 01.04.2011.

¹³ „Ich bin mir im Klaren, daß der Bau zu den freundlichsten Arbeitsstätten gehört, die unser Zeitalter zu vergeben hat; [...]“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, Band II-2, p. 579. Cette citation extraite du *Tagebuch 1946-1949* date de 1948, Paris: Gallimard, page 234, dans la version française de chez Gallimard, Paris, 1964. Traduction de Madeleine Besson et Philippe Pilliod.

¹⁴ Max Frisch : *Notizen zur Post-Moderne*, parues pour la première fois sous le titre : *Die Architektur der Micky-Maus* in : *Tages-Anzeiger*, Zürich, 31.1.2011.

¹⁵*Ibid.*: „Ornamentik ohne jeden Zusammenhang mit der technischen Konstruktion“

Comme le montrent ces quelques exemples, l'architecture est en tout état de cause plus qu'une activité concrète pour Max Frisch. Elle est un modèle référentiel qui livre à l'écrivain une sorte de système sémiotique lui permettant d'interpréter le réel. En soulignant la portée symbolique de l'architecture, Frisch lui confère une dimension philosophique et poétologique qui nous invite à considérer son activité d'architecte comme l'autre versant de la démarche créatrice de l'écrivain. Et c'est dans cette perspective que nous l'aborderons dans ce travail.

II : Architecture et littérature : fondements épistémologiques d'une interaction

Avant de nous intéresser à l'analyse des liens entre architecture et littérature dans l'œuvre de Max Frisch, il convient de rappeler brièvement quelques moments emblématiques de la relation qui a été établie au fil du temps entre les deux disciplines, car celle-ci s'inscrit dans une longue tradition de pensée, à la fois philosophique et esthétique qui ne peut être retracée ici de façon systématique.

Tout d'abord, il convient de préciser que l'architecture a été, jusqu'au XXe siècle, considérée comme appartenant aux « arts mécaniques » par opposition aux « arts libéraux », selon le concept médiéval de classification des arts et disciplines intellectuelles. Ainsi, elle était avant tout envisagée comme une pratique reposant « sur la reproduction de savoirs techniques »¹⁶. En dépit de son lien avec la géométrie et l'arithmétique, qui, eux, étaient classés parmi les « arts libéraux », elle ne pouvait prétendre à la même considération. C'était aussi le cas pour la peinture et la sculpture, qui d'ailleurs participaient pleinement à l'œuvre architecturale. Cette hiérarchisation des arts a produit une échelle de valeurs qui a été longtemps défavorable au statut de l'architecture.

C'est dans la tradition de cette distinction médiévale de distinction entre « arts mécaniques » et « arts libéraux » que G.W.F. Hegel s'interroge sur le statut de l'architecture. Selon lui, « [t]out art a pour but la représentation sensible des représentations idéelles », et l'architecture est – parmi les différentes disciplines artistiques auxquelles le philosophe allemand s'intéresse dans *l'Esthétique* (1835) – celle qui lui semble être la plus dépendante de la matière et de son caractère éphémère, contrairement à la poésie et à la musique, qui,

¹⁶ Cf. Encyclopædia Universalis : Article de Robert Folz. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/arts-liberaux/> Consulté le 06/09/21.

considérées par le philosophe comme des arts de l'évanescence, échapperaient aux lois de la pesanteur et permettraient à l'esprit de s'incarner dans l'Histoire. Ainsi, dans la classification des arts¹⁷ élaborée par Hegel, il y a deux principes qui s'affrontent : celui de l'esprit ou de la forme pure, et celui de la matière qui renvoie à la finitude de toute chose. En prenant l'exemple de l'architecture gothique, il ne dénie pas à l'architecture la possibilité de transcender la matière pour exprimer une certaine spiritualité, elle demeure toutefois prisonnière de ses limites imposées par l'espace, le temps et le domaine des choses sensibles. Elle demeure un art « appliqué », si elle ne parvient pas à devenir langage, autrement dit à communiquer une pensée à « signification universelle ».

À l'opposé de cette approche hégélienne qui tend à hiérarchiser les différentes formes d'art, Paul Valéry, dans *Eupalinos ou l'architecte* (1921), redonne ses lettres de noblesse à l'architecture qu'il envisage comme « un art spirituel »,¹⁸ « une ode de l'espace à lui-même ».¹⁹ Nous sommes au XX^e siècle, la distinction héritée de l'Antiquité entre arts mécaniques et arts libéraux a disparu. Dans cette perspective, l'architecture et la poésie ne sont plus perçues comme antagonistes : l'architecte, tel Orphée le poète, détient selon Valéry le pouvoir de donner vie à la matière.²⁰ De même, la musique et l'architecture ne s'opposent plus – comme le suppose la distinction entre arts libéraux et mécaniques – mais s'allient pour « invoqu[er] les constructions de l'esprit et sa liberté. »²¹ Cette approche traduit un changement de l'échelle des valeurs. Si séduisante soit-elle, elle semble ignorer cependant la matérialité de l'architecture, toute œuvre architecturale étant nécessairement liée aux lois de la physique, à celles qui déterminent le choix d'un terrain et des matériaux de construction. C'est, de fait, la prise en compte de l'ensemble de ces paramètres qui donneront au projet architectural sa forme visible, tangible et habitable.

En dépit des hiérarchisations héritées du Moyen-Age, le lien entre littérature et architecture est ancien et fécond, et les échanges fructueux entre ces deux domaines de la création se déclinent sous différentes formes, l'architecture s'invitant souvent dans le champ de la littérature, et inversement. L'architecture a de tout temps, par exemple, très largement nourri

¹⁷ Dans *L'Esthétique*, Hegel s'est précisément interrogé sur le statut que l'on peut attribuer à l'architecture : est-elle vraiment un art ? Pour prétendre à ce statut, l'architecture doit communiquer une représentation, à l'instar du langage verbal, et elle doit donner aux significations une présence sensible. On retrouve là la question centrale du statut de l'architecture par rapport au langage verbal.

¹⁸ Paul Valéry, cité par Raoudha Allouche, dans : *La représentation de l'architecture dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, Université de la Manouba (Tunisie), 2011, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

l’imaginaire des poètes et la réflexion des philosophes en leur fournissant un registre terminologique à valeur référentielle, métaphorique ou allégorique.

Dès l’Antiquité, on trouve l’analogie ou la métaphore architecturale dans la pensée philosophique grecque. Chez Aristote, dans *La Politique*, le modèle architectural sert de modèle à l’organisation politique de la cité grecque. Je citerai à ce propos Mickaël Labbé²², dans l’introduction à *Philosophie de l’architecture* :

« [...] les références métaphoriques à l’art de bâtir sont légion en philosophie. De l’utilisation du modèle architectural de l’organisation de la cité chez Platon afin de penser la juste harmonisation des rapports immanents aux parties de l’âme à la référence constante à l’architecture chez un penseur comme Wittgenstein, de la référence aristotélicienne à Hippodamos de Milet jusqu’à la poétique de l’espace de Bachelard, en passant par le concept de « Dieu-architecte », [...] »²³

Bien plus tard encore, au dix-septième siècle, Blaise Pascal évoque la géométrie – une discipline qui est un des fondements de l’architecture – mais qui comptait parmi les arts libéraux (des nombres) et non mécaniques – comme étant un « modèle du savoir ».²⁴

Les constructions architecturales ont depuis longtemps aussi une fonction allégorique dans la littérature, aussi bien réaliste que fantastique, et les modèles architecturaux de la maison, du parc, de la ville, du château, etc. fonctionnent comme des matrices narratives de l’espace textuel. Au dix-neuvième siècle, chez Victor Hugo (1802-1885) par exemple, l’édifice de la cathédrale *Notre Dame de Paris* (1831) acquiert une valeur matricielle : le bâtiment est assimilé à un « livre de pierre »²⁵ qui, à la manière d’un palimpseste, contient la somme des siècles passés et constitue le socle d’une mémoire collective. L’espace architectural devient ici une matérialisation du temps.

²³ Mickaël Labbé, *philosophie de l’architecture. Formes, fonctions et significations*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2017.

²⁴ Jean Mesnard, *Figure géométrique et construction philosophique chez Pascal*, *Courrier du Centre international Blaise Pascal* [en ligne], 33/2011, mis en ligne le 19 novembre 2015, consulté le 09 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccibp/288>

²⁵ En référence à cette citation extraite du chapitre intitulé « Ceci tuera cela » : « Le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. » Les auteurs d’un article de presse ont choisi ce titre pour leur texte publié quelques jours après l’incendie de Notre-Dame de Paris : Jordi Brahamcharin, Alice de Chartenay, « Notre-Dame de Paris, le livre de pierre et la cathédrale de papier », in : *Libération*, 19.04.2019.

Parmi les exemples emblématiques que l'on peut citer dans la littérature germanique, il conviendrait d'évoquer aussi celui de l'écrivain autrichien Heimito von Doderer (1896-1966) dans : *Die Strudelhofstiege oder Melzer und die Tiefe des Jahre (1951)*, un roman dans lequel l'escalier du *Strudlhof* devient une métonymie de la société viennoise et dans lequel Heimito Von Doderer met en œuvre une approche très spatiale de l'écriture romanesque.²⁶

Walter Benjamin (1892-1940) offre un autre exemple de la place prise par l'architecture dans la pensée moderne : elle est dans son œuvre une clef pour accéder à l'esprit de la modernité²⁷. Pour Walter Benjamin, l'expérience architecturale est avant tout celle de la ville du XXe siècle. Dans ses écrits sur sa ville natale, Berlin, et en particulier sur Paris, « l'expérience urbaine » se confond avec celle de l'homme moderne, en prise avec un bouleversement total de « son appareil perceptif »²⁸. Dans « *Paris capitale du XIXe siècle, Le livre des Passages* » (1939), il met en œuvre de nouvelles techniques littéraires, basées sur le montage, l'assemblage de fragments divers afin de mieux rendre compte de cette « expérience de la vie moderne, marquée par le heurt et le choc ».²⁹

Les théoriciens de la littérature approfondiront encore cet appariement au cours du XXe siècle en établissant une analogie entre « l'espace architectural » et l'espace textuel, la construction d'un édifice et le processus de narration. Ainsi, depuis l'antiquité, de nombreux penseurs ont assimilé l'édification d'un bâtiment à l'agencement théorique d'un texte³⁰, le texte littéraire étant comme toute œuvre architecturale le fruit d'un travail de conception qui tend vers ce modèle du *perfecta ordinatio*, ce « système accompli » défini par Vitruve³¹ comme la finalité fondamentale de l'architecture. Située à la jonction entre art et technique, selon l'étymologie du mot, à la fois « *archè* » et « *teature* », c'est précisément en raison de son caractère ambigu que l'architecture est rapprochée désormais de la littérature. C'est ce que souligne Daniel Payot, dans *Le philosophe et l'architecte* (1982) :

²⁶ « Les événements qui se déroulent sur deux niveaux temporels » sont représentés ainsi de façon spatiale. Cf. Encyclopædia Universalis.

²⁷ *Spielraum : Walter Benjamin et l'architecture*, sous la direction de Libero Andreotti (2011) et *Walter Benjamin and Architecture*, de Gevork Hartoonian (2009).

²⁸ Anne Bussière, *Paris capitale du XIXe siècle : Walter Benjamin et la ville*, dans : *Humanisme* 2015/1 (N°306), pp. 37-41, www.cairn.info/consulté le 13/08/21.

²⁹ Anne Bussière, *Ibid.*, p. 37.

³⁰ Mickaël Labbé, *Philosophie de l'architecture*, p. 14.

³¹ Vitruve, *Les Dix Livres d'Architecture*, in : Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte. Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*. Paris : Éditions Aubier Montaigne, 1982, p. 221, note 26. Je m'appuie également sur la thèse de Raoudha Allouche, p. 3.

« L'étymologie nous apprend qu'il s'agit d'un composé : « tecture » nomme l'action de bâtir (le « teknikos » est le charpentier, et plus généralement le fabricant) ; quant au terme « archè » qui lui est apposé, on le traduit habituellement de trois façons : le commencement (d'une série temporelle ou historique, acception dont témoigne le mot « archéologie », le commandement (au sens politique [...]), le principe (on parle ainsi d'archétypes, en particulier quant aux idées platoniciennes). [...] L'archè s'ajoute à la tecture. Cet ajout porte toute de suite à conséquence : le bâtir cesse d'être simple. »³²

Les liens métaphoriques entre espace textuel et espace architectural se retrouvent encore dans la critique littéraire contemporaine. Des théoriciens du récit, tels que Philippe Hamon³³ entre autres, établissent ainsi des liens entre le processus de narrativité et l'architecture, considérant que l'acte architectural comme l'acte d'écrire articulent réel et imaginaire. En appliquant à l'architecture les méthodes de la recherche génétique, issue de la critique littéraire, des chercheurs tels que Pierre-Marc de Biasi³⁴ ont, dans une approche transdisciplinaire, ouvert de nouvelles voies à explorer. Cette réflexion sur les liens entre les deux disciplines est également au cœur du projet porté par Pierre Hyppolite, spécialiste de la littérature du XXe siècle, Agnès Verlet et de l'architecte Antoine Leygonie, notamment dans le cadre du colloque intitulé *Architecture et Littérature : une interaction en question*³⁵. Ce projet scientifique atteste que l'essor de l'interdisciplinarité dans la recherche en sciences humaines a favorisé l'étude des rapports croisés entre les deux disciplines. De manière générale, on observe dans les discours critiques sur la littérature moderne et contemporaine la présence de nombreux emprunts sémantiques, puisés dans le domaine architectural, afin de décrire le processus d'élaboration du texte. Ainsi, à titre d'exemple, les termes de « plan », de « structure » ou de « perspective », sont transposables d'un domaine à l'autre, et sont employés tout autant en littérature qu'en architecture. De même, les concepts de « structuralisme et poststructuralisme », de « modernisme et postmodernisme », qui ont fait l'objet de transferts d'une discipline à l'autre, témoignent d'un échange interdisciplinaire fécond et révèlent, au-delà des emprunts terminologiques, des questions épistémologiques, sinon des problématiques communes dont les modalités doivent être explorées plus avant.

³² Daniel Payot, cité par R. Allouche, p. 26.

³³ Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris : José Corti, 1989.

³⁴ Pierre-Marc de Biasi, né en 1950, critique littéraire, spécialiste de Flaubert, plasticien et médiologue, est aussi membre de l'ITEM, institut spécialisé dans le domaine de la génétique textuelle.

³⁵ Ce colloque a eu lieu en 2009, au Centre culturel international de Cerisy-La-Salle : *Architecture et littérature, une interaction en question XXe-XXIe siècles*, Aix-en-Provence : éditions Presses universitaires de Provence, 2014.

III : Approche méthodologique

Pour les raisons évoquées précédemment, il nous est apparu assez rapidement qu'une approche uniquement thématique du sujet, ou que l'étude de la représentation de l'architecture dans l'œuvre littéraire de Max Frisch ne permettaient pas de rendre justice à l'articulation dialectique qui se noue entre architecture et littérature dans la pratique créatrice de Max Frisch. En ce qui le concerne, on a affaire à une double vocation qui ne doit pas être envisagée en terme de rupture, mais plutôt comme un appariement constructif entre les deux versants d'une même démarche créatrice. Dans cette perspective, les frontières entre le mythe et la réalité, entre le domaine du sensible et du symbolique, s'estompent pour ne former qu'un seul et même horizon. La littérature, comme l'architecture, sont envisagées par Max Frisch comme des « tentatives d'appréhender le rêve que l'on poursuit. »³⁶

L'architecture, chez Max Frisch, est à la fois, nous l'évoquions plus haut, l'objet d'un discours et d'une pratique. Sa relation avec la littérature est au cœur d'une tension entre deux manières d'être au monde. Même si à certaines périodes de son existence, ses deux vocations semblent s'exclure mutuellement – par exemple lorsqu'il décide de ne plus écrire afin de se consacrer uniquement à ses études d'architecture, ou bien lorsqu'il abandonne le métier d'architecte –, on s'aperçoit que ni l'une ni l'autre n'est abandonnée complètement, ce qui nous amène à définir les liens qu'elles entretiennent sous l'angle d'une interaction active. Par là-même, c'est avant tout l'image de l'écrivain-constructeur que nous avons choisi de placer au cœur de cette étude. Cette approche est illustrée par la citation extraite du roman autobiographique *Montauk* (1975), que nous avons choisi de mettre en exergue de cette introduction. En effet, elle atteste la permanence de l'intérêt que Frisch portait à l'architecture, qui, tout comme l'écriture, est un mode de création qu'il perçoit – jusque dans les dernières années de son existence – comme constituti[f] de l'être », ³⁷les matériaux utilisés par

³⁶ „Architektur als Umgang mit einem Traum“, Max Frisch, *Notizen zur Post-Moderne*, Zürich: *Tages-Anzeiger* 31.1.2011. Le texte fut écrit par Frisch en 1985.

³⁷ Anne-Marie Gresser, *La Suisse territoire de l'utopie*, Paris : L'Harmattan 2005, p. 31. Selon Anne-Marie Gresser, l'écriture de Frisch est « constitutive de l'être ».

l'architecte étant assimilés à des mots, ces mots qui sont à la fois ceux de l'architecte et ceux de l'écrivain. Plus loin, à la même page, Frisch joue avec l'ambiguïté du mot « *Rolle* »³⁸, un terme qui peut à la fois se comprendre comme un terme technique se référant au porte-plans, cet objet emblématique de l'architecte, et comme la désignation du rôle social qui est le sien lorsqu'il est sur le chantier de construction. Interroger les échanges et interférences créatives entre architecture et littérature au-delà des antagonismes qui peuvent – de prime abord – paraître irréductibles entre les deux disciplines, suppose de s'interroger sur les formes les plus marquantes de ce dialogue, sur les éléments qui le fondent et sur ses enjeux aussi bien esthétiques que politiques. Il implique également que l'on prenne en compte la nature hybride et complexe du terme même d'architecture, qui ne désigne pas seulement des monuments, des bâtiments ou toute autre construction architecturale, mais également « l'ensemble de la conception de l'espace », comme le souligne Mickaël Labbé dans sa « *Philosophie de l'architecture* » :

« Il s'agit peut-être ici moins de définir l'architecture par des objets que par la nature commune d'un acte de conception relevant de la compétence de l'architecte. »³⁹

Cette approche qui tient compte de la spécificité de l'architecture tout en l'intégrant à une réflexion interdisciplinaire qui ne considère pas « l'esthétique comme un champ refermé sur lui-même »⁴⁰, a inspiré notre propre démarche. Elle nous permet de mettre en valeur le lien fondamental qui unit les deux vocations de Frisch. En effet, il nous semble que la critique littéraire est peut-être trop vite arrivée à la conclusion que Frisch avait finalement tranché de manière franche et nette en faveur de la littérature car elle seule lui aurait permis d'échapper à ce qu'il appelle « l'ironie grinçante de la réalisation » (*der Hohn der Verwirklichung*)⁴¹. Au contraire, nous défendons une approche qui envisage davantage l'appariement entre les deux disciplines à travers le prisme d'une unité fondamentale des deux versants de son activité créatrice, plutôt qu'en termes de rupture ou d'antagonisme indépassable.

Dans un tel contexte, et au fur et à mesure que s'élaborait notre travail de recherche, il nous apparut que l'activité créatrice de Max Frisch pouvait être assimilée à un prisme, cette figure géométrique composée de deux plans parallèles. De fait, l'œuvre créatrice et la pensée

³⁸ En allemand, le terme désigne à la fois le „rôle“ et le « rouleau ». Dans le petit récit datant de 1944 : *Bin oder die Reise nach Peking*, Frisch joue déjà avec l'ambiguïté du mot.

³⁹ Mickaël Labbé, *Philosophie de l'architecture. Formes, fonctions et significations*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2017, p. 17.

⁴⁰ Mickaël Labbé, *Ibid.*, p. 17.

⁴¹ Max Frisch, *Bin oder die Reise nach Peking*, GW, Band I-2, p. 365.

de Frisch prennent naissance et s’ancrent souvent dans le monde physique, ce qui le conduit à une attitude de rejet vis-à-vis d’une conception de la littérature qui serait détachée du réel. Dans la branche des sciences physiques qui s’intéresse aux phénomènes optiques, le prisme est également un instrument qui sert à décomposer ou à diffracter la lumière et il est, pour Frisch, comme le temps, cet « instrument magique » (*Zaubermittel*) qui « décompose la vie en fractions successives »⁴², la vie que Frisch conçoit comme le réceptacle de tous les possibles, « l’étendue des possibles qui n’engagent à rien »⁴³.

Cette figure du prisme étant aussi une figure allégorique de la discontinuité, qui peut être associée à une sorte de « mosaïque » ou à une figure fractale, un principe de construction que Frisch met en œuvre d’une manière qui ne nous semble pas fortuite, elle nous apparaît comme un instrument herméneutique qui nous permet d’appréhender les différentes facettes de la démarche créatrice de Max Frisch. Dans l’ouvrage intitulé « *Le langage de l’architecture* », publié en 2014, les architectes new-yorkais Andrea Smith et Val Warke, qui ont conçu le projet de présenter « l’infinie poésie du langage architectural », soulignent l’infinie complexité sur laquelle repose toute œuvre architecturale ; chaque élément qui la constitue appartient à un système plus vaste avec lequel il est en interaction :

« La plupart des œuvres architecturales sont composées d’un écheveau complexe de systèmes [...] chaque système pris isolément est important pour comprendre l’œuvre, mais c’est la façon dont ces systèmes sont traités, brassés ou superposés qui permet finalement de comprendre la totalité dans ce qu’elle a d’unique. »⁴⁴

C’est exactement ce que nous dit Frisch dans la préface du *Journal 1946-1949*, lorsqu’il invite le lecteur à ne pas lire les textes qui composent l’ouvrage indépendamment les uns des autres, mais de respecter l’ordre dans lequel ils apparaissent, chacun devant être considéré comme l’élément d’une mosaïque :

⁴² „Unser Bewußtsein als das brechende Prisma, das unser Leben in ein Nacheinander zerlegt“, Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Band II-2, S. 361.

⁴³ « Die unverbindliche Vielfalt des Möglichen », Max Frisch, *Das erste Haus. Notizen eines Architekten*, NZZ, 13.9 et 20.9.1942. Le passage cité est issu de l’article du 20.9.1942.

⁴⁴ Andrea Simitch et Val Warke, *Le langage de l’architecture, les 26 concepts clés*, Paris : Dunod, 2015, p. 14.

« [...] les pierres détachées d'une mosaïque, et c'est une mosaïque que l'auteur entend présenter dans ce livre, n'ont guère à elles seules de raison d'être. »⁴⁵

Le prisme nous servira aussi d'outil méthodologique pour articuler les différents moments que constituent la biographie et la création, d'en souligner les étapes importantes, marquées par des rencontres décisives ou des expériences de vie déterminantes. Nous avons donc privilégié une approche diachronique tout en nous intéressant à la permanence de certaines thématiques centrales dans l'œuvre de Frisch, qui témoignent à la fois de sa vision de l'architecture et de la littérature.

Les différentes facettes du prisme à partir duquel nous analyserons le rapport entre littérature et architecture renvoient à trois notions fondamentales du travail de création chez Max Frisch qui interfèrent les unes avec les autres : le rapport au **réel** (ou « la vraie vie »), associé chez Frisch à la thématique de la « vie manquée », le concept d'**environnement** ou de contexte, puis celui d'**utopie**. Ces concepts nous sont apparus comme des outils notionnels transversaux, capables de rendre sensible le dialogisme inhérent à l'œuvre de Max Frisch dans laquelle les frontières entre l'architecture et la littérature s'estompent, et de « comprendre la totalité dans ce qu'elle a d'unique »⁴⁶. Ces concepts sous-tendent – mais de manière non figée car les glissements d'un champ à l'autre sont permanents – les deux grandes parties qui structurent notre travail de recherche. La fonction heuristique de ces notions sera exposée plus avant dans la partie suivante qui présente l'organisation de ce travail.

Rappelons pour finir que la démarche adoptée dans cette thèse s'appuie également sur les acquis méthodologiques du « tournant spatial » (*spatial turn*), un tournant épistémologique majeur dans les sciences humaines et sociales de la fin des années 80 du XXe siècle, qui fut déjà sensible dès les années soixante dans le monde anglo-saxon. Ce mouvement transdisciplinaire, qui touche aussi bien l'histoire, la géographie que la littérature a contribué à changer la perception de l'espace, à réévaluer le rôle de la spatialité dans la construction de la connaissance, dans la créativité artistique et littéraire, et au-delà dans les phénomènes sociaux. Dans la suite de travaux aux présupposés idéologiques aussi différents que ceux du philosophe Martin Heidegger (*Bâtir, habiter, penser*, 1951), ou de Michel Foucault (*Des espaces autres*, 1967), l'être humain est désormais considéré comme « ontologiquement spatial » (Michel

⁴⁵« [...] die einzelnen Steine eines Mosaiks, und als solches ist dieses Buch zumindest gewollt, können sich allein kaum verantworten. » Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Band II-2, S. 350. La traduction que nous avons citée est de Madeleine Besson et Philippe Pilliod, Paris : Gallimard, 1964, p.9.

⁴⁶ Andrea Simitch et Val Warke, *Ibid.*, p. 14.

Lussault, *L'homme spatial*, 2007), l'espace lui-même résultant de ses actions et de ses représentations. Les apports théoriques et méthodologiques de ce « tournant spatial » actent certes plus largement une crise de la représentation et des modèles narratifs (relation conflictuelle entre réalité et représentation, transmission de l'expérience sensible), mais ils permettent aussi d'élargir le champ de la littérature et de l'ouvrir à des questionnements transversaux qu'elle partage avec des disciplines de la spatialité.

IV : Structuration du travail et corpus choisi

Afin de « comprendre la totalité » de l'œuvre de Max Frisch « dans ce qu'elle a d'unique »⁴⁷ et d'en saisir les multiples facettes, il nous a fallu sélectionner les écrits qui témoignent au mieux de cet appariement entre littérature et architecture. Le genre n'a pas été un critère déterminant dans le choix du corpus des œuvres étudiées dans la mesure où nous partons du principe qu'il y a interaction entre les pratiques créatrices. Par conséquent, nous avons retenu aussi bien des œuvres fictionnelles que des textes théoriques, ou autobiographiques. Tout au long de ce travail, la biographie de Frisch écrite par Julian Schütt et parue en 2010 un an avant le vingtième anniversaire de la disparition de l'écrivain nous a fourni une aide précieuse en raison de l'exhaustivité des sources citées et de la précision de ses analyses. Son approche à la fois littéraire et documentaire nous a permis notamment de mieux situer l'œuvre de Frisch dans le paysage littéraire de la première partie du vingtième siècle ainsi que les enjeux socio-politiques de son époque.

Dans la **première partie** de ce travail, nous analyserons la manière dont Frisch met en récit sa double vocation d'écrivain et d'architecte, en essayant de rendre sensible la manière dont il construit sa propre mythologie de créateur à partir de cette double identité créatrice. Dans une perspective diachronique, nous focaliserons notre attention sur un corpus de textes qui met au jour les étapes biographiques décisives dans le parcours de création de Frisch et nous tenterons de montrer qu'au cœur du lien qui se noue chez Max Frisch entre architecture et littérature se trouve la question de l'identité, une thématique fondamentale dans son œuvre, et la question de la « vraie vie ». Depuis le petit texte « *Was bin ich ?* » datant de 1932 et que Frisch choisit d'intégrer dans l'édition des œuvres complètes, jusqu'à la fin de sa vie, ses écrits

⁴⁷ Andrea Simitch et Val Warke, *Ibid.*, p. 14.

témoignent de la quête obsessionnelle d'un sujet à la recherche de sa propre vérité, ce qui confère à son œuvre une forte dimension existentielle. Dans la constellation des motifs que Frisch retient pour rendre compte de son parcours personnel entre littérature et architecture, la pratique architecturale n'est pas à considérer – nous semble-t-il – comme un simple fait biographique mais plutôt comme une expérience « co-constitutive » de son identité, nous rappelant ainsi ces paroles de l'architecte *Eupalinos* chez Paul Valéry, dans son dialogue avec Socrate :

« À force de construire, me fit-il en souriant, je crois bien que je me suis construit moi-même. »⁴⁸

Dans cette première partie, nous aurons donc à cœur de démontrer que cette quête identitaire qui est un des fils rouges de l'œuvre de Frisch, est indissociablement liée à cette double vocation d'écrivain et d'architecte qui est perceptible dès ses premiers écrits. Comme Julian Schütt, qui entend par là rester fidèle au précepte que s'était donné Max Frisch lui-même, nous aurons le souci de révéler les prémices du lien entre architecture et littérature dans son œuvre, puis d'en suivre le développement jusque dans l'œuvre tardive, à une époque donc où Frisch n'exerce plus en tant qu'architecte. Le but que nous poursuivrons n'est pas de résumer les grandes lignes de la biographie de Max Frisch mais de mettre en lumière la manière dont il se perçoit comme écrivain et architecte, et ses hésitations entre ses deux vocations à l'aune de son aspiration à renouer avec la « vraie vie ». Ainsi, notre première partie comporte trois chapitres. Dans le premier, nous décrivons le cheminement de Frisch de la littérature vers l'architecture en nous intéressant particulièrement à cette tension dialectique entre l'idéal et le réel qui sous-tend toute l'œuvre de jeunesse, et qui est notamment au cœur de son premier roman : *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt* (1934). Le second chapitre est entièrement consacré à ce conflit entre *Beruf* – et *Berufung*, déjà perceptible dans les premiers écrits, et qui se présente – dès la fin des années trente, et après le décès du père de Frisch, qui était lui-même architecte – sous la forme d'un dilemme entre littérature et architecture. Dans le dernier et troisième chapitre, nous mettrons en exergue la prégnance de l'architecture dans

⁴⁸ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, www.bratelli.free.fr/ consulté le 29/07/2020, page 18.

l'œuvre de Frisch, qui, jusque dans le dernier *Journal*, paru de manière posthume en 2010⁴⁹, demeure au cœur de son imaginaire, en particulier lorsqu'il évoque la « maison du soir de sa vie »⁵⁰. Dans le même chapitre, nous nous intéresserons au parallélisme que Frisch établit entre la scène de théâtre et le chantier de construction, une analogie qu'il résume dans la formule : « Ici les artisans, là les artistes ».⁵¹ Afin de mieux cerner la manière dont Frisch commente la question de sa double vocation, nous avons sélectionné les textes qui – en commençant par le *Tagebuch 1946-1949*, notamment le récit intitulé *Autobiographie*, suivi des deux premiers romans *Jürg Reinhart, Eine sommerliche Schicksalsfahrt* (1934) et *Antwort aus der Stille* (1937) jusqu'à *Montauk* (1975), un roman à forte tonalité autobiographique –, attestent la permanence de ce questionnement sur les deux facettes de son activité créatrice. Dans notre dernier chapitre, nous nous interrogerons sur la manière dont l'architecture offre à Frisch cette possibilité d'enrichissement de la création littéraire qu'il appelait de ses vœux au moment où il décida de devenir architecte. C'est notamment le petit récit publié en 1944 : *Bin oder die Reise nach Peking*, mêlant réel et fiction, qui fera l'objet de notre attention.

Si l'architecture a permis à Frisch – comme il l'espérait – de renouer avec le réel, c'est aussi parce qu'elle est en lien étroit avec un environnement, une société dont elle est le reflet le plus fidèle. C'est là précisément le sujet de notre **deuxième partie** qui porte sur l'environnement théorique et pratique dans lequel s'inscrit la création chez Max Frisch et vise à analyser le cheminement de Frisch entre littérature et architecture à l'aune de son engagement social et politique. L'environnement considéré ici est globalement celui de l'après-guerre, des années cinquante aux années soixante du XXe siècle, une période de « reconstruction » matérielle et morale où Frisch s'implique fortement dans les grands débats socio-politiques de son temps. Ainsi, dans le cadre de sa réflexion sur la reconstruction matérielle et politique de l'Allemagne, Frisch recourt fréquemment à des métaphores architecturales pour décrire des phénomènes politiques et historiques, partageant ainsi avec l'architecte Le Corbusier, un grand représentant du modernisme, cette conception de l'architecture comme « le miroir des temps »⁵². De même, lorsque Frisch, dès 1945, pose la question de la responsabilité collective et individuelle face au nazisme, il met l'accent sur « la relation entre la position (au sens de place, situation) de celui qui s'exprime sur le sujet et cette « parole » : *das Verhältnis zwischen*

⁴⁹ Max Frisch, *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*. Avec une postface de Peter von Matt, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2010.

⁵⁰ „Das Lebensabendhaus“, *Ibid.*, p. 172.

⁵¹ „Hier die Handwerker, dort die Schauspieler“, Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Band II-2, page 638, et page 287 dans la traduction française chez Gallimard.

⁵² Mickaël Labbé, *Philosophie de l'architecture*, p. 11.

Standort und Wort.⁵³ La question sous-jacente qui est posée est celle de la légitimité de son propre point de vue, en tant que citoyen d'un pays épargné par la guerre, qui s'interroge cependant, dans une perspective très brechtienne, sur les mécanismes socio-politiques qui ont mené insidieusement à la catastrophe : « Les résultats, on les connaît. Ce que l'on recherche, ce sont les prémices. »⁵⁴ Afin de mettre en lumière ce maillage étroit entre la réflexion critique et son expression littéraire, nous avons sélectionné à la fois des œuvres fictionnelles et théâtrales et des essais ou textes théoriques. Dans le premier chapitre de cette seconde partie, nous avons tenté de mettre en lumière l'évolution de Frisch vers une écriture de plus en plus tournée vers la réalité sociale, historique et politique. Cette évolution est surtout sensible dans les premières œuvres dramatiques, les pièces écrites en l'espace de deux ans, entre 1944 et 1946, qui forment une sorte de triptyque. Dans la première pièce de théâtre de Frisch, *Santa Cruz. Eine Romanze* nous soulignerons le rôle de l'allégorie architecturale au service d'une « esthétique de l'isolement ». Puis, notre analyse de la pièce *Nun singen sie wieder, Versuch eines Requiems*, tentera de rendre sensible la sensibilité croissante de Frisch pour les questions de son temps, sa conscience aiguë de la responsabilité de l'intellectuel dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale. La pièce *La Muraille de Chine* vient clore cette analyse des œuvres dramatiques qui compose ce triptyque que nous avons évoqué. Très influencée par le théâtre de Bertolt Brecht, cette pièce préfigure les œuvres dramatiques futures telles que *Biedermann und die Brandstifter* (1958) et *Andorra* (1961) et est emblématique de ce « théâtre de la conscience » (*Bewußtseinsbühne*) pratiqué par Frisch.

Le second chapitre est consacré, dans un premier temps, à la rencontre de Frisch avec Bertolt Brecht, qui coïncide également avec le début de la construction de la piscine de *Letzigraben*, la seule œuvre architecturale d'envergure de Frisch. Les deux événements marquent un tournant décisif dans son écriture qui devient de plus en plus engagée dans les grands débats qui traversent son époque. En nous appuyant sur les récits de Frisch qui, dans le *Premier Journal* et, plus tard, dans les *Souvenirs sur Brecht (Erinnerungen an Brecht)* parus dans le *Journal 1966-1971*, nous montrerons que les positionnements théoriques et politiques de Frisch sont marqués par un scepticisme croissant quant à la possibilité qu'aurait la littérature de changer le monde. En analysant la pièce de 1958 *Biedermann und die Brandstifter*, nous

⁵³ « Einmal mehr spüren wir aus diesem Gedicht, daß die Wahrheit nicht in einem Wort liegt, sondern im Verhältnis zwischen Wort und Standort, wo es gesprochen wird, und hier stimmt dieses Verhältnis nicht. » Max Frisch, *GW*, Band II-1, p. 309.

⁵⁴ „Die Ergebnisse kennen wir, wir suchen die Anfänge.“ Max Frisch, *Zu Bert Brecht: Furcht und Elend des Dritten Reiches*, *Ibid.*, p. 327.

verrons que les techniques de représentation scénique mises en œuvre par Frisch, portent la marque de l'architecte qui, conscient de la portée symbolique de l'espace architectural (en particulier à travers le motif de la maison et de la cité), entend utiliser ses potentialités pour les mettre au service d'une critique politique et sociale.

La réflexion sur l'architecture et ses enjeux éthiques et socio-politiques est également très présente dans l'univers romanesque de Frisch, par exemple dans le roman *Stiller*, paru en 1955, écrit peu de temps après le long séjour de Frisch aux États-Unis et au Mexique, qui lui permit de se confronter à l'architecture du « nouveau monde ». Dans cette perspective, nous nous intéresserons notamment à la figure de l'architecte à travers le personnage de *Sturzenegger*, qui incarne à la fois le conservatisme de la Suisse dénoncé par Frisch et qui est aussi une mise en abyme de sa propre vocation d'architecte. Ce sont les *Notes sur la postmodernité*, un essai critique portant sur l'architecture postmoderne, qui nous fournira la trame du dernier chapitre de notre deuxième partie. Cet essai, paru à titre posthume en 2011, atteste de manière emblématique la permanence de l'intérêt de Frisch pour l'architecture qui fonctionne jusque dans les dernières années de son existence comme une grille d'interprétation du réel. C'est aussi un essai à forte tonalité polémique, dont on se demandera s'il n'est pas une sorte de testament à la fois philosophique et politique de la pensée de Max Frisch.

V : Etat de la recherche sur la question

Avant 2011, l'année de la commémoration de la naissance de Max Frisch, nous constatons que la recherche s'est relativement peu intéressée au thème de l'architecture en relation avec l'œuvre littéraire. C'était une question que l'on abandonnait plus volontiers aux auteurs de biographie. Les implications poétologiques et esthétiques d'un tel appariement n'étaient guère explorées. Trois publications antérieures à cette période-charnière que représentent les années 2010, font à ce titre figure d'exceptions. Avant de les aborder, une dernière remarque s'impose au sujet de l'année 2011. En effet, on peut considérer qu'elle marque un changement de paradigme dans la manière d'aborder l'œuvre de Frisch, ce n'est pas seulement lié au centenaire de sa naissance, mais aussi – hasard des chiffres – au fait qu'il s'agissait du vingtième anniversaire de sa disparition. Ainsi s'achevait le délai de vingt ans que

Frisch avait posé comme condition préalable à la publication de son troisième *Journal*, « qui se rapporte aux années soixante-dix vécues à Berlin ». ⁵⁵ Finalement, celui-ci ne parut qu'en 2014 sous le titre de *Berliner Journal*. Il fut précédé par la publication, en janvier 2010, d'un *Journal* que l'on peut considérer comme le dernier dans le temps de la rédaction, puisqu'il fut écrit dans les dernières années de la vie de Frisch, « les années 1980 dites new-yorkaises. » ⁵⁶ Il s'agit des *Esquisses pour un troisième journal* ⁵⁷ dont la publication suscita une vive controverse médiatique. C'est également en 2011 que parut un essai intitulé « Notes sur la postmodernité » ⁵⁸ qui atteste que pour Frisch l'architecture n'a jamais cessé d'être un sujet de réflexion majeur. Deux années plus tôt, fut réédité le roman *Antwort aus der Stille*, un roman que Frisch avait choisi de ne pas intégrer dans l'édition de ses œuvres complètes parues en 1976 chez Suhrkamp, et qui pourtant contient en germe les questions fondamentales qui sont au sein de son œuvre. ⁵⁹ Toutes ces publications posthumes ⁶⁰ ont sans aucun doute permis de relancer la recherche sur l'œuvre de Max Frisch et de l'infléchir, en lui ouvrant de nouveaux horizons. En effet, elle est à présent envisagée dans un cadre théorique qui, grâce à une approche interdisciplinaire, permet de s'intéresser aux interactions entre littérature et architecture.

Parmi la littérature secondaire consacrée au thème de l'architecture dans l'œuvre de Frisch, nous avons analysé – concernant la période antérieure à 2010 – trois documents de nature différente qui peuvent être considérés comme les textes critiques majeurs sur la question. Le premier est un ouvrage publié dans le prolongement d'un travail universitaire par une historienne de l'art et germaniste allemande, Petra Hagen ; le second ouvrage est celui de Hermann Burger, auteur de romans et d'essais, qui dédie un chapitre à la question qui nous intéresse, dans un essai paru en 1987, comme celui de Petra Hagen ; le troisième est la thèse de Brigitte Judith Lang (2003) consacrée au thème de la nature, des sciences et de l'architecture dans l'œuvre de Frisch. La consultation des publications les plus récentes a confirmé que les deux premiers ouvrages, constituent encore une référence incontournable pour la recherche actuelle. La thèse de Lang, quant à elle, semble un peu oubliée.

55 Battiston, Régine, « Les journaux de Max Frisch », in : *Max Frisch. Ludwig Hohl*, Revue Europe, Paris, 2015, p.79.

56 *Ibid*, p. 79.

57 En allemand « Entwürfe zu einem dritten Tagebuch », Suhrkamp, Berlin, 2010. L'édition française a paru en 2013 chez Grasset. Le texte a été traduit par Olivier Mannoni, il est établi et postfacé par Peter von Matt.

58 En allemand « *Notizen zur Postmoderne* ».

59 Il s'agit d'un roman publié en 1937.

60 On pourrait également citer la parution en 2008, des discours tenus par Frisch à New York, en 1981. Ils nous renseignent sur ses conceptions esthétiques, sur la mission qu'il assigne à la littérature et à l'art en général. Le recueil s'intitule *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, Herausgegeben von Daniel de Vin u. Mitarbeit von Walter Obschlager, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.

En 2016, le centre d'archives Max Frisch situé au sein de l'École Polytechnique de Zurich (EPFZ ou ETH en allemand), a choisi de présenter une exposition⁶¹ consacrée à l'architecte Max Frisch. Le titre de cette exposition est une citation de Frisch qui, lors de l'inauguration de la piscine de Letzigraben, avait invité des personnes appartenant au milieu littéraire, en leur précisant, avec une pointe d'humour, qu'il ne « serait pas question de littérature », assumant ainsi pleinement son appartenance au monde de l'architecture, sans pour autant se renier complètement en tant qu'écrivain. Ceci nous renvoie à l'ambiguïté de la question qui nous intéresse, une ambiguïté que **Petra Hagen** se proposait également d'explorer dans le dernier chapitre de son étude, ouvrant ainsi une voie fructueuse pour d'autres recherches inspirées de ses réflexions. Cependant, l'ouvrage de Petra Hagen⁶² n'est pas consacré au double motif de l'architecture et de la littérature chez Frisch. Il est dédié à la question de la participation de Frisch, dans les années cinquante, à la discussion sur l'aménagement urbain, une implication attestée par de nombreux articles et essais tels que *Cum grano salis* (1953), l'ouvrage collectif *Achtung : die Schweiz* (1955), ainsi que la pièce radiophonique intitulée *Der Laie und die Architektur* (1954). L'essai *Achtung : die Schweiz* connut un retentissement considérable et fut perçu parfois comme un pamphlet dirigé contre le conservatisme caractérisant la société helvétique des années cinquante. (Nous y reviendrons dans une autre partie de ce travail). Si l'étude de Petra Hagen continue d'inspirer la recherche littéraire, c'est précisément parce qu'elle a eu l'intuition que seule une approche interdisciplinaire pouvait rendre compte de la complexité de l'œuvre de Max Frisch. Ainsi, dans le dernier chapitre de son ouvrage, elle pose la question d'une « perspective commune dans la pensée architecturale et littéraire de Frisch ». ⁶³ En s'intéressant aux transferts qu'il opère d'un champ disciplinaire à l'autre, elle parvient à faire émerger des points d'intersection, à tisser des liens entre les deux. En se basant sur un corpus composé des écrits théoriques de Frisch sur les questions d'urbanisme, ainsi que sur certaines de ses œuvres architecturales, elle établit des correspondances avec l'œuvre fictive de Frisch. Son analyse s'appuie sur l'œuvre romanesque – en particulier sur *Stiller* – ainsi que sur le récit *Bin oder die Reise nach Peking* et le *Premier Journal*.

61 „Es wird nicht über Literatur gesprochen“. Der Architekt Max Frisch. Il s'agit d'une exposition qui s'est tenue en 2016 au Centre d'Archives Max Frisch. (Max Frisch-Archiv, ETH-Bibliothek, Zürich)

62 Hagen, Petra, *Städtebau im Kreuzverhör. Max Frisch zum Städtebau der fünfziger Jahre*, Baden: Lit Verlag, 1987. L'exposition en question présentait l'ouvrage en question ainsi que celui publié par Walter Obschlager, *Es wird nicht über Literatur gesprochen*, Zürich, Letzigraben 1942-1949, Texte-Fotos-Dokumente, Zürich, 2007

63 « Die gemeinsame Perspektive im architektonischen und literarischen Denken Frischs. » Petra Hagen, pp. 85-94.

Petra Hagen entreprend donc une analyse comparative des essais de Frisch sur les questions d'architecture et d'urbanisme, et l'œuvre fictive produite à la même époque, partant du constat qu'il existe « un fort parallélisme »⁶⁴ entre ces deux domaines. Ainsi, elle signale des « correspondances étroites »⁶⁵ entre de nombreux passages du roman « *Stiller* » et les essais *Cum grano salis* et *Achtung : Die Schweiz*. Ces similitudes seraient d'ordre thématique et formel : Frisch y adopterait le même ton, les mêmes expressions lorsqu'il se livre à une critique de l'immobilisme de la société helvétique d'après-guerre. Se référant à une étude antérieure⁶⁶ au moment où elle rédige son travail de recherche, Hagen s'aperçoit que le fameux point d'intersection où se rejoignent les deux univers – architectural et littéraire – serait la dimension de la critique sociale et politique, très présente dans l'œuvre de Frisch des années cinquante.

Cette dimension de satire sociale et politique, aux accents souvent très acerbes, s'accompagne, selon Petra Hagen, d'un fort sentiment de responsabilité, de la conviction très ancrée chez Frisch, que l'écrivain, tout comme l'architecte, est investi d'une mission. Il ne peut rester en retrait ou se situer au-delà des fronts. Cela implique pour l'écrivain le rejet du solipsisme, et, pour l'architecte, le refus de construire des villes qui ne correspondent pas aux aspirations des habitants. La dimension éthique et la conscience d'une responsabilité de l'intellectuel vis-à-vis de la société, demeurent le fil rouge de l'œuvre de Frisch, même si – comme le souligne Hagen – Frisch se montrera de plus en plus sceptique quant à la possibilité qu'aurait la littérature d'influer sur le réel.

Si, selon Petra Hagen, cette critique socio-politique est à l'œuvre à la fois dans les écrits sur l'architecture et dans l'œuvre de fiction de Frisch, cette dernière fait remarquer qu'elle n'est toutefois pas au premier plan de l'œuvre romanesque, dans laquelle c'est plutôt la liberté du sujet qui, à la recherche de sa propre vérité, refuse le « rôle » que la société voudrait lui assigner :

« (...) En revanche, le concept central sur lequel repose la critique sociale de Frisch, à savoir le concept de changement, apparaît comme un des thèmes fondamentaux de son œuvre fictive. »⁶⁷

64 « eine ausgeprägte parallele Entwicklung » *Ibid.*, p. 85.

65 « enge inhaltliche Übereinstimmungen ». *Ibid.*

66 Il s'agit de l'ouvrage de Th. Lengborn, *Schriftsteller und Gesellschaft in der Schweiz*. Studie zur Behandlung der Gesellschaftsproblematik bei Zollinger, Frisch und Dürrenmatt, Frankfurt/Main: Athenäum, 1972, p. 129-130.

67 « Dennoch wurde der Zentralbegriff in Frischs Gesellschaftskritik, jener der *Veränderung*, zu einer Grundaussage seiner Dichtung. » Petra Hagen, *op. cit.*, p. 86.

Petra Hagen cite à cet égard, un passage de *Stiller* dans lequel le protagoniste, Anatol Stiller, se fait le porte-parole de cette aspiration au changement dans un entretien avec l'architecte Sturzenegger :

« (...) Je récusé l'opinion dangereuse, selon laquelle la démocratie serait quelque chose qui ne se laisserait pas transformer (...)»⁶⁸

Dans ce passage, le procédé de la mise en abyme suscite également un questionnement sur le rôle de l'architecte, qui s'apparente ici à un dialogue entre les deux identités de Frisch : celle d'architecte et celle d'écrivain. Cette sorte de dédoublement non dépourvu d'ironie, est rendu possible par cette confrontation entre Stiller, le rebelle, constamment en butte à son entourage, et Sturzenegger, l'architecte qui « dans sa jeunesse était épris de modernité radicale ; aujourd'hui, un homme ayant fait carrière, un homme de résignation joyeuse⁶⁹ ». Selon Hagen, c'est le même principe de changement ou de variation qui serait à l'œuvre aussi bien dans les romans *Stiller* et *Mein Name sei Gantenbein*, que dans les conceptions architecturales de Frisch :

« De même que la structure de la ville constituée selon le principe de l'enchevêtrement⁷⁰ permet d'offrir à l'habitant tout un éventail de choix, le principe de la possibilité du choix constitue le thème essentiel du roman « Mein Name sei Gantenbein ». »⁷¹

Dans la suite de son analyse des interférences entre les écrits théoriques de Frisch et son œuvre littéraire, Petra Hagen souligne que ce dernier n'a pas voulu donner un caractère définitif – sous forme de recettes à appliquer – à son projet d'édification d'une ville nouvelle, son ambition première étant de susciter un débat démocratique dans lequel chaque citoyen serait

68 « Ich verwahre mich gegen die gefährliche Meinung, dass Demokratie etwas sei, was sich nicht verwandeln kann (...) » Max Frisch, *Stiller*, GW, Band 3, S. 597. Cité par P. Hagen, *op. cit.*, p. 87.

69 « (ein) ehemals junger Architekt, der von konsequenter Modernität schwärmte, heute ein Mann von Karriere, ein Mann der fidele Resignation » *Id.* S. 590. Cité par P. Hagen, p. 86. Le motif de la « résignation » revient comme un leitmotiv dans les passages de *Stiller* où apparaît la figure de l'architecte à travers le personnage de Sturzenegger. Selon le principe de la correspondance, on le retrouve dans l'essai pamphlétaire *Achtung die Schweiz* : « Es fehlt die Tat. Das heißt: wir arbeiten, aber wir arbeiten im Zeichen der Resignation. » Max Frisch, GW, Bd. 3, S. 304

70 Cette conception trouve son prolongement dans les années 2000 dans le concept de connectivité ou d'architecture dite « en réseau ». On peut consulter à ce sujet l'article de Liane Lefavre et Alexander Tzonis, intitulé « *Architecture en réseau et minimalisme cartésien* », site de l'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris, avril 2000.

71 « Während eine nach dem Prinzip der Verflechtung gestaltete Stadtstruktur Wahlmöglichkeiten für den Bewohner ermöglicht, wird im Roman *Mein Name sei Gantenbein* das Prinzip der Wahlmöglichkeit zum zentralen Thema erhoben. » Petra Hagen, p. 87.

invité à préconiser ses solutions. Selon Hagen, Frisch appliquerait – en architecture comme en littérature – le fameux « effet de distanciation » inspiré de sa rencontre avec Bertolt Brecht en 1948. Hagen cite à cet égard Martin Walser qui définit Frisch comme « le maître de la distance ». ⁷² Cette exigence de réflexion critique serait également liée à la thématique de la vie manquée :

« Sans distance – également vis-à-vis de soi-même – aucun projet de vie ne peut réussir. Ceci est démontré dans le roman « Gantenbein » à travers le personnage de Ederlin, qui ne parvient pas à établir cette relation critique à lui-même, et aussi à travers celui de l’ambassadeur, qui trouve la voix de la réussite et accède à tout un faisceau de possibilités, seulement après avoir accepté sciemment de se livrer à un jeu de rôle (ce qui suppose une distance par rapport à soi-même). » ⁷³

Ne pas manquer sa vie, c’est également agir en adéquation avec son moi profond, ne pas tricher, ne pas endosser un rôle qui n’est pas le nôtre. C’est cette même exigence d’authenticité qui, selon Hagen, serait à l’œuvre dans les conceptions architecturales de Max Frisch :

« Pour Frisch, une architecture est vraie dans la mesure où elle assume son caractère contemporain, son artificialité, et constitue une antithèse à la nature ; donc une architecture qui en intégrant ou en adaptant le bâti à la nature, voire en imitant celle-ci, renie sa contemporanéité, ne peut être considérée comme telle. » ⁷⁴

Au principe d’adaptation à la nature, Frisch oppose la conception d’une architecture délibérément contre la nature, d’« une géométrie contre la nature ». ⁷⁵ Selon Hagen, ce point de vue est le fruit d’une évolution de sa pensée car ses premières réalisations architecturales étaient plutôt inspirées de la théorie de l’architecture organique, qui – comme nous l’avons évoqué – donne la primauté à la nature. La maison d’habitation de Porza, construite pour son frère Franz dans le Tessin, est emblématique de cette nouvelle orientation, et elle aurait eu la préférence de

72 « Meister der Distanz » Martin Walser, cité par Petra Hagen, *op. cit.*, p. 92.

73 « Ohne Distanz – auch zu sich selbst – kann kein Entwurf für das Leben gelingen. Das zeigt im *Gantenbein* einerseits die Figur Ederlins, der ein distanziertes Verhalten zu sich selbst nicht schafft, und andererseits die Figur des Botschafters, dem erst das bewusste Rollenspiel (das Distanz zum eigenen Ich bedeutet) einen grossen Spielraum von Möglichkeiten und damit die Chance zum Erfolg im Leben erschliesst. » Ullrich, Gisela, *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte*, Stuttgart: Klett, 1977. Cité par P. Hagen, *op. cit.*, p. 92.

74 « Für Frisch ist eine Architektur wahr, die ihren zeitgenössischen Charakter akzeptiert, ihre Künstlichkeit annimmt und eine Anti-these zur Natur bildet; also nicht jene Architektur, die durch Einpassung in die Natur oder Anpassung bzw. Nachahmung bestehender Architektur ihre Zeitgenossenschaft verleugnet. » Petra Hagen, p. 92.

75 « eine Geometrie gegen Natur » Max Frisch in: *Der Laie und die Architektur*, Bd. 3, S. 275. Cité par P. Hagen *op. cit.*, p. 93.

Max Frisch.⁷⁶ Finalement, Petra Hagen, souligne que l'opposition entre nature et géométrie correspond, dans l'œuvre romanesque, au couple antithétique que forment Anatol Stiller et Walter Faber.

Ce concept d'une « géométrie contre la nature » s'oppose à la théorie de l'architecture selon laquelle l'évolution d'une ville serait comparable à la croissance d'un organisme vivant. En prenant résolument le parti d'une planification en matière d'urbanisme, Frisch aspire de plus en plus à un ordre « tectonique »⁷⁷, ce qui, d'après Hagen, se manifeste également sur le plan formel dans son œuvre littéraire :

« Il était convaincu qu'une ville ne peut pas croître d'elle-même, qu'elle a besoin au contraire d'une organisation réfléchie pour parvenir à former un ensemble harmonieux. De même, Frisch tend de plus en plus à structurer ses œuvres littéraires sur le plan visuel (...) »⁷⁸

Petra Hagen joint à son argumentation la copie de deux pages du roman *Montauk* (1975), représentatives de cette mise en page de plus en plus structurée, et dans laquelle de nombreux espaces blancs apparaissent. Elle rappelle l'attachement de Frisch, en littérature, à « l'indicible, au blanc entre les mots ».⁷⁹ L'ellipse en littérature tout comme l'espace libre ou ouvert en architecture, seraient, selon elle, les lieux privilégiés de l'exercice du choix. Ainsi, dans le projet de restructuration du centre-ville de Zurich auquel il a pris part, Frisch avait imaginé un « basement », c'est-à-dire une sorte de lieu qui échapperait aux contraintes administratives, où pourraient s'exercer des activités de nature diverse. Petra Hagen termine son propos en soulignant que les conceptions architecturales et littéraires de Frisch restent fidèles à la philosophie critique des Lumières. En effet, il appartient au citoyen « éclairé » de prendre en main l'édification de la ville future qu'il appelle de ses vœux. Pour résumer le point de vue de Petra Hagen, on retiendra qu'il y a bien un fort parallélisme entre les écrits de Frisch sur l'architecture et son œuvre littéraire. Il se situe, d'après elle, au niveau de la dimension

76 On trouve une photo de cette maison page 93 dans l'ouvrage de Petra Hagen. Elle fut réalisée entre 1959 et 1960 et fut démolie en 1984. L'écrivain fit part de sa prédilection pour cette maison à Petra Hagen lors des entretiens qu'il lui accorda en 1984 à Zurich. Cet aspect de son travail de recherche renforce son intérêt puisque Petra Hagen a eu le privilège de rencontrer l'écrivain et de mener des interviews sur les questions qui l'intéressaient.

77 « ein starker Wunsch nach tektonischer Ordnung. » Petra Hagen, p. 93. Le terme « tectonique » s'oppose, en architecture, à celui « d'organique ».

78 „Er war der Überzeugung, dass eine Stadt nicht aus sich selbst heraus wächst, sondern erst zu einer harmonischen Einheit durch bewußte Gestaltung ihres Rahmens wird. Auch seine literarischen Werke strukturiert Frisch visuell immer mehr [...]“ *Ibid.*

79 « Das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten » Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*. Cité par Petra Hagen, *op. cit.*, p. 94.

utopique de ses écrits. L'utopie, telle que la définissait Walter Benjamin⁸⁰, serait ce point d'intersection où les deux domaines se rejoignent.

Hermann Burger, un romancier et essayiste suisse, a publié en 1987⁸¹, un article qui constitue encore à l'heure actuelle une référence pour les chercheurs.⁸² La démarche choisie par Burger est analogique. Il constate ainsi tout d'abord que l'on peut établir un parallèle entre le processus d'écriture tel que Frisch le pratique, et le travail de l'architecte. De même que le projet architectural nécessite plusieurs ébauches avant d'aboutir à sa forme finale, Frisch privilégierait, selon Burger, une forme d'écriture qui fait de l'esquisse un principe structurel et constitutif de ses œuvres futures :

« Dans le domaine de la prose, la première œuvre importante de Frisch est un livre d'esquisses, le Journal 1946-1949. Il contient sous forme d'esquisses plusieurs œuvres qu'il achèvera plus tard : *Andorra*, *Le comte Öderland*, et certains motifs présents dans *Stiller* et *Le Désert des miroirs*.⁸³ Il est pour moi absolument certain que l'idée de Frisch de construire un livre à partir d'esquisses, est née en partie de sa formation d'architecte. »⁸⁴

Pour étayer son propos, il cite Frisch qui, dans le *Premier Journal*, prend clairement le parti d'une écriture fragmentaire en se référant à la tradition romantique :

« (...) la prédilection pour le genre fragmentaire, la dissolution des éléments dont l'unité est basée sur la tradition, l'exaltation douloureuse et malicieuse de la forme inachevée, tout ceci était déjà présent chez les romantiques ; une vision qui nous est à la fois étrangère et proche. L'esquisse a une direction, mais pas de fin ; l'esquisse en tant qu'expression d'une vision du monde, qui ne se referme plus ou bien ne se referme pas encore. »⁸⁵

80 Petra Hagen termine le chapitre en question par une référence à Walter Benjamin, auquel, selon elle, Frisch se référerait lui-même: « Die Kunst ist nicht Macht, sie ist auch nicht Gegenmacht, sondern sie ist eine Antithese zur Macht. » Walter Benjamin, cité par Petra Hagen, *op. cit.*, p. 97. Cette citation est issue du discours de Max Frisch *Am Ende der Aufklärung steht das goldene Kalb*, publié dans l'hebdomadaire suisse *Die Weltwoche*, 15.5. 1986.

81 Burger, Hermann, „Architektur-Darstellung bei Max Frisch“, in : *Als Autor auf der Stör*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1987, pp. 204-218.

82 Les deux articles les plus récents parus sur le sujet, à savoir ceux de Fabian Beer et de Bojan Peric que nous évoquerons plus loin, prennent appui sur les travaux de Burger. Ils datent tous deux de l'année 2013.

83 Il s'agit du titre donné au roman *Mein Name sei Gantenbein*, paru en 1964.

84 « Frischs erstes bedeutendes Prosawerk ist ein Skizzenbuch, das *Tagebuch 1946-1949*. Viele später ausgeführte Arbeiten sind skizzenhaft darin enthalten: *Andorra*, *Graf Öderland*, *Stiller*-und *Gantenbein*-Motive. Es besteht für mich kein Zweifel, daß Frisch die Anregung zu einem solchen Skizzenbuch teilweise der Ausbildung zum Architekten verdankt.“ Hermann Burger, *op. cit.*, p. 204.

85 « (...) die Vorliebe für das Fragment, die Auflösung überlieferter Einheiten, die schmerzliche oder neckische Betonung des Unvollendeten, das alles hatte schon die Romantik, der wir zum Teil so fremd, zum Teil so verwandt

L'esquisse acquiert ici une dimension non seulement esthétique mais existentielle, elle devient l'expression d'une vision du monde. Pour mieux nous la faire appréhender, Frisch établit une comparaison avec l'Acropole. Cette fascination de Frisch pour la ruine constitue, selon le critique, le pendant de son attirance pour l'esquisse, pour la forme inachevée. Ce qui intéresserait Frisch, ce serait précisément « la construction dans son devenir et son déclin. Entre les deux, il y a la forme fixe que l'on ne peut modifier. Le Journal aussi reflète l'architecture de son œuvre littéraire dans le processus dynamique de sa création. »⁸⁶

De fait, la forme définitive et inexorable fait figure de repoussoir chez Frisch. Elle renvoie au thème de l'image figée ou *Bildnis*, un thème récurrent aussi dans son œuvre. Selon Burger, le caractère fini des choses s'oppose également à l'attrait des romantiques pour l'inachevé, tel qu'il s'exprime chez Novalis :

« Nous sommes partout à la recherche de l'infini et nous ne trouvons que des choses finies. »⁸⁷

Burger tente de transposer cette citation de Novalis dans le domaine de la création littéraire et architecturale. Ainsi, les « choses » sont assimilables aux pierres dont se sert l'architecte ou aux mots utilisés par l'auteur, pour réaliser ce qui échappe à la catégorie du fini ou de la chose, c'est-à-dire l'idée, qui appartenant au domaine du conceptuel, s'oppose à la chose tangible représentée par l'œuvre achevée.

En s'appuyant sur des extraits du *Premier Journal* qui retracent l'évolution du chantier de la piscine de Letzigraben, ainsi que sur des extraits de *Bin oder die Reise nach Peking*, un récit dans lequel la figure de l'architecte joue un rôle important, Burger défend la thèse selon laquelle Frisch aurait préféré la littérature à l'architecture car elle lui aurait davantage permis « d'échapper à la forme définitive »⁸⁸ « même si elle est imprimée ». Le personnage de l'architecte dans *Bin* découvre avec épouvante que la maison dans laquelle il se trouve ne correspond pas à son projet :

sind (...) Die Skizze hat eine Richtung, aber kein Ende; die Skizze als Ausdruck eines Weltbildes, das sich nicht mehr schließt oder noch nicht schließt. » Max Frisch, cité par Burger, *op. cit.* p. 205.

86 « Der Bau im Werden und Vergehen. Dazwischen liegt die starre, unveränderbare Gestalt. Auch das *Tagebuch* widerspiegelt die Architektur von Max Frischs literarischem Werk im Entstehen. » Hermann Burger, page 205.

87 « Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge. » Novalis, dans « Blütenstaub », cité par Burger, *op. cit.*, p. 206.

88 Je retranscris ce passage de Burger, *op. cit.*, p. 209: « In der Literatur, obwohl sie gedruckt wird, kann man der definitiven Form besser ausweichen als in der Architektur. »

« La maison est sa maison, seules les proportions ont subi un décalage. »⁸⁹

Burger décrit ce phénomène comme un « *sentiment d'étrangeté* »⁹⁰ qui saisit l'artiste en découvrant l'œuvre qu'il a produite, une œuvre qu'il ne reconnaît pas comme étant la sienne, tant le décalage entre le projet et sa réalisation est important.

« Chez Frisch, le projet et la construction dans leur forme dynamique de processus, deviennent une métaphore de tout projet de vie. »⁹¹

Pour résumer l'analyse de Burger, nous dirions qu'elle repose sur un système dualiste, dans lequel deux catégories s'opposent, celle de la forme achevée et celle de la forme en devenir. Au milieu de son développement, il laisse entrevoir que Frisch aurait opté pour la littérature pour fuir ce qu'il appelait « l'ironie grinçante de la réalisation »⁹² à laquelle il aurait préféré « l'étendue des possibles qui n'engagent à rien. »⁹³ Or, après avoir évoqué l'intérêt de Frisch pour la théorie de *l'architecture organique*, il semble que son point de vue soit moins tranché. En effet, pour clore sa réflexion sur le motif de l'architecture dans l'œuvre de Frisch, il met l'accent sur l'analogie entre les deux modes de création en laissant la parole à Frisch, qui, dans un extrait du *Premier Journal*, utilise une description architecturale pour démontrer qu'une pratique de l'architecture qui privilégierait le processus de création plutôt que la création elle-même, demeure néanmoins possible.

Quelques années plus tard, en 2003, paraît une autre étude sur la question de l'architecture dans l'œuvre de Frisch. Il s'agit d'une thèse de **Brigitte Lang** consacrée aux thèmes de l'architecture, de la technique et de la science dans l'œuvre de Frisch.⁹⁴

Dès l'introduction de son étude, Lang met en valeur la notion de continuité entre les deux activités de Frisch, insistant sur l'importance de la thématique scientifique dans l'œuvre de ce dernier :

89 « Das Haus ist sein Haus, einzig die Proportionen sind verrutscht. » Max Frisch, cité par Burger, p. 207.

90 « Die Befremdung des Künstlers vor seinem eigenen Werk », p. 209.

91 « Bei Frisch wird der Prozeß des Entwerfens und Bauens zum Sinnbild für den menschlichen Existenzentwurf. » *Ibid.*, p. 209-210.

92 « Der Hohn der Verwirklichung », Max Frisch, in: *Bin oder die Reise nach Peking*, cité par Hermann Burger, *op. cit.*, p. 207.

93 „Die unverbindliche Vielfalt des Möglichen“, Max Frisch, *Ibid.*, cité par Hermann Burger, p. 212-213.

94 Lang, Brigitte, Judith, « *Vergötzte Natur: Architektur, Technik und Naturwissenschaft im Werke Max Frischs* », München, 2003.

« Les sciences de la nature et la technique, la médecine et l'architecture constituent un fil rouge dans une partie de l'œuvre fictive et non-fictive de l'œuvre de Max Frisch. »⁹⁵

Ayant constaté que la littérature secondaire s'intéressait peu à ces thématiques appartenant aux sciences de la nature, elle se propose, dans une approche épistémologique, d'essayer de cerner quels sont les connaissances, principes et concepts fondamentaux à l'œuvre dans les textes de l'écrivain. Elle constate également que la recherche est encore – à son époque – largement dominée par la thématique du « rôle » et de « l'interdiction de l'image ». Toutefois, elle n'entend pas s'en affranchir complètement, mais tente plutôt de l'envisager dans une perspective positive :

« Le rôle, le plus souvent présenté comme facteur négatif, possède cependant une fonction protectrice, qui échappe au protagoniste au moment où il est dépouillé de son « rôle » imaginaire ou réel. En particulier, les figures des intellectuels, de l'ingénieur ou du mathématicien, les personnages comme Don Juan dans *Don Juan* ou l'amour de la géométrie, ou de Walter Faber dans *Homo Faber*, mais aussi monsieur Geiser, l'ingénieur dans *L'homme apparaît au Quaternaire*, sont préservés, grâce à ce « rôle », des attaques de leurs semblables ou d'un environnement hostile. »⁹⁶

Nous pouvons, à ce stade, formuler deux remarques : tout d'abord, on note que le motif de l'architecture n'est pas traité par Brigitte Lang de manière exclusive, mais plutôt à égalité avec ceux de la technique et des sciences. D'autre part, il apparaît d'emblée que Lang se situe dans une conception très positiviste des sciences de la nature. On peut se demander si cette approche est pertinente par rapport à ce que nous savons des conceptions de Frisch. Néanmoins, l'étude de Lang recèle de nombreux points très intéressants pour la problématique qui nous intéresse. Tout d'abord – comme Petra Hagen – elle souligne dans son chapitre intitulé « *architecture, société et littérature* », que « *l'union dans la même personne des fonctions d'écrivain, d'architecte et d'urbaniste, est rare.* »⁹⁷ Ainsi se trouve réaffirmée l'idée d'une unité possible entre l'activité d'architecte et celle d'écrivain. Une autre idée qui nous paraît

95 « Naturwissenschaft und Technik, Medizin und Architektur ziehen sich als roter Faden durch einen Teil des fiktionalen und nicht-fiktionalen Werks von Max Frisch. », in: Brigitte Lang, *op. cit.*, p. 4.

96 « Die Rolle, meist als Negativum dargestellt, besitzt jedoch Schutzfunktion, derer der Protagonist in dem Augenblick verlustig geht, da er seiner tatsächlichen oder imaginierten Rolle entledigt wird. Besonders die intellektuellen Mathematiker – und Ingenieursrollen, die Figuren wie *Don Juan* in *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* und Walter Faber in *Homo Faber*, aber auch der Ingenieur Herr Geiser in *Der Mensch erscheint im Holozän* innehaben, bewahren den schutzlosen Menschen vor Übergriffen der Mitmenschen oder einer feindlichen Umwelt. » *Ibid.*, p. 4.

97 « Die Vereinigung von Schriftsteller, Architekt und Städteplaner in einer Person ist selten. », *op. cit.*, p. 25.

essentielle, est celle de l'influence directe du métier d'architecte sur la conception du rôle de l'écrivain chez Frisch, notamment sur la dimension d'engagement politique et social, très présente dans l'œuvre de celui-ci, en particulier dans ses *Journaux* et essais, mais pas seulement.

L'idée de Brigitte Lang est que la formation d'architecte dont Frisch a bénéficié, a non seulement une influence sur le processus d'écriture de l'écrivain, mais, qu'au-delà, elle lui aurait donné un ancrage dans la « vraie vie ». Ainsi, comme nous l'avions déjà évoqué dans notre préambule, l'obtention du diplôme d'architecte et l'exercice de la profession, marqueraient l'entrée de Frisch dans le « monde réel », et ceci aurait des implications poétologiques : Brigitte Lang évoque la concomitance entre « *l'abandon d'une prose marquée par la poésie et le sentiment* »⁹⁸ et le « *choix de se tourner vers le réel* ». Mais, ce qui nous semble le plus intéressant, est l'hypothèse de Lang selon laquelle, l'influence du métier d'architecte sur l'écriture de Frisch, persisterait bien au-delà de sa cessation d'activité :

« La double vocation de Frisch marque de manière continue la vie de Frisch et son activité créatrice, et ceci bien au-delà de l'abandon de son bureau d'études et du métier d'architecte. »⁹⁹

Ce point de vue atteste que Lang défend la thèse de l'existence d'une continuité entre les deux vocations de Frisch. Cette continuité serait notamment observable dans les nombreux essais que Frisch consacre aux problématiques architecturales de son temps. Lang observe une évolution ayant conduit Frisch du métier d'architecte à celui de critique en matière d'urbanisme. A travers l'exemple du projet de rénovation du haut lieu de la scène zurichoise, le *Schauspielhaus*, Lang montre que l'intérêt de Frisch pour ce projet avait une dimension politique et sociale non négligeable, son intention étant de participer au renouveau de la vie culturelle zurichoise qu'il jugeait sclérosée. Comme Hermann Burger l'avait fait précédemment, elle souligne l'intérêt de Frisch pour les théories architecturales de son époque, notamment les « *case studies* » qui, sous l'influence de Frank Lloyd Wright¹⁰⁰, privilégient une esthétique dans laquelle la forme doit se soumettre à la fonction. Elle remarque également que Frisch rejette – aussi bien en architecture qu'en littérature – une vision purement esthétique de

98 « Abschied Frischs von gefühlvoller Poesie, und der gleichzeitigen Hinwendung zum realistischen Bereich. » Brigitte Lang, *Ibid.*, p. 25.

99 « Frischs Doppelberufung durchzieht sein Leben und Schaffen weit über die tatsächliche Aufgabe des Büros und des Architektenberufs hinaus. » *Ibid.*

100 Frank Lloyd Wright (1867-1959), architecte américain, fondateur de la théorie de l'architecture « organique ». Selon lui, « une construction doit refléter la croissance d'un être vivant. », in : *Histoire de l'architecture*, Gennevilliers : Ed. Prisma, 2013.

la culture. Ceci apparaissait déjà clairement dans l'essai « *Kultur als Alibi* », paru en 1949, et plus tard, en 1967, lors d'une controverse qui l'opposa au germaniste suisse Emil Staiger, à qui il reprochait une conception trop éthérée de la littérature. Cette aspiration de Frisch à demeurer dans le réel serait, selon Lang, étroitement liée à sa pratique et à son expérience de l'architecture. « Les architectes doivent être dotés d'un solide sens pratique »¹⁰¹, affirme Lang. En effet, il est certain que le métier d'architecte fait appel à un vaste spectre de compétences : il faut tenir compte de multiples contingences, qu'elles soient physiques, techniques, psychologiques ou socio-économiques, ce dont Frisch était bien conscient :

« On ne peut pas construire de villes sans savoir quel genre de société doit y vivre. On construit toujours pour une société telle qu'elle existe ou telle qu'elle doit exister. »¹⁰²

En évoquant plus loin l'attrait de Frisch pour la pratique artisanale, « l'amour de Frisch pour le dessin technique, pour la structure et la présentation selon un plan »¹⁰³ « pour cette approche concrète des choses »¹⁰⁴, Lang met également en valeur l'autre versant de la personnalité de Frisch, celui qui le rapprocherait de l'image de *l'Homo faber*, telle qu'elle est incarnée par la figure de l'ingénieur *Walter Faber*, le protagoniste de son roman éponyme. Dans l'argumentation de Lang, on remarque que le domaine du « concret » ou de la « praxis » ne s'oppose pas au domaine du concept ou de l'abstraction. Au contraire, Lang souligne que les deux domaines ont en commun l'imaginaire, lieu par excellence de la liberté créatrice, si chère à Frisch :

« Lorsque je travaille, j'ai besoin dans une certaine mesure de procéder à l'aveuglette, sinon je ne fais qu'exécuter un programme. »¹⁰⁵

101 « Architekten müssen hartgesottene Praktiker sein. » B. Lang, *op. cit.*, p. 27.

102 « Man kann keine Städte bauen, ohne zu wissen, welche Art von Gesellschaft darin wohnen soll. Man baut immer für eine Gesellschaft, die es gibt oder geben soll. » Max Frisch, dans la pièce radiophonique de 1954 *Der Laie und die Architektur*, cité par Brigitte Lang, *op. cit.*, p. 28.

103 « Die Liebe Frischs zum technischen Zeichnen, zur Struktur und zur Gliederung [...] », *op. cit.*, p.37.

104 « [...] dieses An-die-Dinge-heran ist ja meine Sehnsucht [...] », in: Max Frisch, *Interview mit Max Frisch, Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold*, Zürich: Haffmans Verlag, 1990. Cité par B. Lang, *op. cit.*, p. 38.

105 « Ich brauche einen gewissen Blindflug, wenn ich arbeite: sonst erfülle ich ein Programm. », Max Frisch, cité par B. Lang, *Ibid.*, p. 38.

C'est la liberté de l'artiste qui s'exprime ici et il semble que Lang ait perçu « les ambiguïtés du métier d'architecte et son oscillation entre artiste et ingénieur. »¹⁰⁶

Son étude consacrée au motif de l'architecture, s'achève sur un chapitre intéressant pour notre propos consacré à l'analyse du dernier roman de Frisch, *L'homme apparaît au Quaternaire*¹⁰⁷, paru en 1979. Dans un chapitre intitulé *La maison dans la Vallée d'Onsernone*, elle entend démontrer que ce roman illustre de manière exemplaire « les similitudes entre l'architecture et la littérature ».¹⁰⁸ Son argumentation repose essentiellement sur l'opposition traditionnelle entre culture et nature, dans laquelle elle voit un leitmotiv de l'œuvre de l'écrivain. Puis, à travers les vicissitudes que doit affronter le vieil homme, Monsieur Geiser, qui seul dans son chalet tessinois, doit affronter une pluie torrentielle et continue qui menace d'engloutir sa maison, elle entend faire la démonstration des « insuffisances » de l'architecture lorsque celle-ci n'obéit pas aux principes d'adéquation entre besoins et réalisation.¹⁰⁹

Pour résumer l'intérêt de ce travail par rapport à notre problématique, nous retiendrons que Brigitte Lang a tenté d'aborder la question du lien entre architecture et littérature de façon synthétique, jetant ainsi les fondements de ce que pourrait être une approche analogique et transdisciplinaire. Toutefois, sa démarche théorique ne permet pas de rendre compte de la complexité du lien entre les deux champs disciplinaires qui nous intéressent, et surtout, la perspective positiviste dans laquelle elle se situe, ne semble pas pertinente. En effet, elle semble complètement en contradiction avec la vision de Frisch qui, dès 1957, dans le roman *Homo Faber* – donc, bien avant le roman étudié par Lang – se livre à une critique du rationalisme à travers le personnage de Walter Faber, ingénieur au service de l'Unesco, qui incarne précisément l'échec de la raison. La confiance en la technique, en la science, et en particulier dans les mathématiques – la science des statistiques – s'avère complètement illusoire et de piètre secours face à l'irruption de l'irrationnel dans nos vies.

L'essayiste et critique littéraire **Beatrice von Matt**¹¹⁰ publie en 2011 un essai dédié à Frisch, dans lequel un chapitre en particulier est dédié à ce qu'elle définit comme « le

106 Pierre-Marc de Biasi, *Pour une approche génétique de l'architecture*, revue Genesis, *Manuscrits, recherche, invention*, N°14, 2000, p. 13-16.

107 « Der Mensch erscheint im Holozän », Max Frisch, GW, Band VI-2.

108 « die Gemeinsamkeiten in Architektur und Literatur » Brigitte Lang, *op. cit.*, p. 40.

109 B. Lang parle de « Unzulänglichkeitsfaktor », *op. cit.*, p. 46.

110 Il s'agit de la fille de Peter von Matt, lui-même auteur de plusieurs recensions sur Max Frisch, dont l'excellente postface du roman *Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

dilemme entre l'architecture et l'écriture ». ¹¹¹ Ce chapitre reprend, dans ses grandes lignes, l'article qu'elle avait rédigé dix ans auparavant pour le *Neue Zürcher Zeitung*.¹¹² Beatrice von Matt soutient la thèse selon laquelle Frisch aurait éprouvé une sorte d'angoisse existentielle face au caractère définitif que revêt toute œuvre bâtie :

« La maison achevée était pour lui une source de frustration irritée ; en revanche, la maison produite par l'écriture lui donnait des ailes. »¹¹³

Cette vision fait écho à celle de Peter von Matt, qui évoque, dans sa postface des *Esquisses pour un troisième journal*, l'affrontement dans l'œuvre de Frisch entre deux principes antithétiques : « le durable et l'éphémère – deux catégories qui, pour Frisch, ont une signification presque effroyable. »¹¹⁴ Cette angoisse – que l'on pourrait presque qualifier de métaphysique – face au caractère définitif des choses, n'est pas seulement celle que ressent l'architecte vis-à-vis de ses œuvres réalisées, elle est aussi éprouvée face à tout projet de vie qui se concrétise. Lorsque Max Frisch, s'installa en 1946 dans son propre bureau d'architecte, au numéro 16 de la rue Selnau à Zurich-Wiedikon, il fit part de son angoisse à son ami Werner Coninx, grâce à qui il avait pu suivre des études d'architecture :

« Au fond, je ressens une (...) crainte. Chaque bureau, même lorsque c'est le nôtre, reste pour moi, avec toutes les contraintes qui s'y rapportent, quelque chose de détestable et pour le moins angoissant. »¹¹⁵

De manière laconique, Beatrice von Matt signale également qu'à l'abandon du métier d'architecte, succèdera très rapidement le divorce de Frisch. Au-delà des contraintes liées à l'exercice de la profession d'architecte, c'est également l'enfermement dans une vie qui ne lui correspond plus, que Frisch rejette :

111 Von Matt, Beatrice, „Behaust-unbehaust. Das Dilemma zwischen Architektur und Schriftstellerei“, in: *Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk*, München: Carl Hanser Verlag, 2011.

112 Von Matt, Beatrice, „Das Ärgernis des Definitiven: Max Frisch und die fest gebauten Häuser“, NZZ, 31.03.2001

113 « Das fertige Haus erfuhr er als Ärgernis, das Haus in der Schrift hingegen verlieh ihm Flügel. » Beatrice von Matt, *op. cit.*, p. 122.

114 « Das Dauerhafte und das Flüchtige – es sind Kategorien, die für Frisch eine fast furchtbare Bedeutung haben. » Peter von Matt, *postface de „Entwürfe zu einem dritten Tagebuch“*, Berlin: Suhrkamp, 2010, p. 196. (p. 230 dans l'édition française)

115 « Im Grunde habe ich eine [...] Scheu davor. Jedes Büro, auch ein eigenes, bleibt mir mit dem Zwang seiner Wichtigkeiten etwas Verhasstes, mindestens Beängstigendes. » (27. 2. 1944) Lettre à Werner Coninx, passage cité par Beatrice von Matt, *Ibid.*, p. 122.

« La tension dialectique entre l'attachement à un lieu et une vie libre de toute attache, apparaît en conséquence comme un des sujets majeurs de sa réflexion. »¹¹⁶

Au fil de son argumentation, Beatrice von Matt met l'accent sur les aspects négatifs de la figure de l'architecte qui apparaît tantôt – comme c'est le cas dans *Stiller* – comme l'ennemi de la modernité, l'incarnation de l'immobilisme de la société suisse, – tantôt comme le destructeur impitoyable de paysages, tel qu'il apparaît dans le récit publié en 1942 dans la *NZZ*, dans lequel il relate, sous forme de feuilleton,¹¹⁷ les différentes étapes de la construction de la maison qu'il dessina pour son frère Franz. Beatrice von Matt nous décrit cette scène non dépourvue de pittoresque, où l'on voit Frisch, « soldat en permission », qui, « enivré par la multiplicité des possibles qui s'offrent à lui », « agite, comme un fou, son mètre de chantier jaune dans tous les sens, pour désigner des formes dans l'air bleu de l'automne. »¹¹⁸

Cette scène trouve son pendant dans le roman *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* (1944), « une fameuse scène »¹¹⁹, dans laquelle l'architecte, tel un magicien, fait surgir les murs du néant, pour aussitôt les faire disparaître d'un seul geste de la main.

Mais l'euphorie et la poésie qui accompagnent la naissance de tout nouveau projet¹²⁰, cèdent rapidement la place à une image de désolation et de dévastation, lorsque le chantier débute :

« Disparues les vignes, mise en pièces la verte tranquillité du terrain (...), c'était là le premier pas vers la réalisation : comme sous l'effet de l'explosion d'une bombe, rien d'autre qu'une plaie béante remplie de terre brune arrachée. »¹²¹

Pour Beatrice von Matt, l'argument est clair : toute réalisation d'un projet est synonyme de destruction. Le créateur devient le fossoyeur de son idéal. « Les maisons bâties dans le

116 « Das Spannungsfeld um Behausung und Ungebundenheit erweist sich in der Folge als eine seiner zentralen Reflexionsebenen. », *op. cit.*, p. 125

117 *Das erste Haus. Notizen eines Architekten*, *NZZ*, 13.9.1942 et 20.9.1942.

118 « Soldat auf Urlaub [...] Von der « unverbindlichen Vielfalt des Möglichen » erregt, habe er wie ein Verrückter mit dem gelben Meter in der blauen herbstlichen Luft herumgezeigt. » Beatrice von Matt, *op. cit.*, p. 126

119 « eine famose Szene! » Beatrice von Matt, *op. cit.*, p. 127

120 « Der Entwurf gaukelt ein Traumhaus vor, der Architekt erweist sich als Dichter. » *op. cit.*, p. 126. « Le projet fait miroiter une maison de rêve, l'architecte fait figure de poète. »

121 « Fort die Reben, zerrissen die grüne Friedlichkeit des Geländes [...], das war nun der erste Schritt zur Verwirklichung: wie der Einschlag einer Bombe, nichts als eine große Wunde von brauner klaffender Erde. » Max Frisch, cité par Beatrice von Matt, *op. cit.*, p. 126-127.

réel »¹²² étant synonymes de « danger », il convient de les fuir, autant dans la vie professionnelle que dans la vie privée. Le dilemme entre architecture et littérature serait donc tranché de manière définitive pour Frisch en faveur de cette dernière, parce qu'elle seule permettrait à l'utopie, ce lieu propice à « la multiplicité des possibles », de prendre son envol. Le métier d'architecte n'aurait été donc que cette profession exercée par nécessité, ce que Frisch appelait lui-même un « Brotberuf ». Ainsi, « l'architecte déçu » se serait « définitivement mué en écrivain »¹²³. Pour elle, il y a bel et bien une rupture radicale et irrévocable entre les deux vocations de Frisch.

Un aspect de l'argumentation de Beatrice von Matt retient particulièrement l'attention en raison de son caractère tout à fait inédit. En faisant référence à un texte – sombré dans l'oubli – que Frisch avait écrit en 1937, intitulé *Der erste Kuß*¹²⁴, Beatrice von Matt évoque le motif de la « fissure », qui deviendrait pour Frisch « une petite allégorie de la vie ¹²⁵», de la fragilité de l'existence et du sentiment d'insécurité qui en découle. Elle donne l'exemple suivant : Dans l'appartement familial, Frisch enfant, « avait remarqué, alors qu'il était allongé sur le canapé, une fissure dans la tapisserie, située juste en-dessous de l'horloge ». ¹²⁶ Sa mère, qui était dans la *chambre*,¹²⁷ avait ajouté, tout en continuant à tricoter, qu'une telle fissure allait s'agrandir au fil du temps. L'auteur de ce récit, alors âgé de vingt-six ans, se rappelle l'angoisse que cet incident avait suscité chez l'enfant qu'il était et affirme que cette faille menaçante ne le quitta plus dès lors, « traversant tout ce que je ressens, pense et essaie ». ¹²⁸ Selon Beatrice von Matt, cette prise de conscience « baroque »¹²⁹ de la fragilité de l'existence, selon laquelle toute réalisation contient le germe de sa propre destruction, renvoie également à la figure de la mère. En effet, cette fissure au sein de l'univers familial et sécurisant du foyer, représenté dans le récit de manière exclusive par la mère, pèsera définitivement sur la représentation de la maison chez Frisch. « Les maisons sont en rapport avec la mère », affirme Beatrice von Matt, qui fait

122 « Gebaute Häuser bedeuten Gefahr » Beatrice von Matt, *op. cit.*, p. 124.

123 « Der enttäuschte Architekt hat sich definitiv zum Schriftsteller gewandelt. », B. von Matt, *op. cit.*, p. 131.

124 Ce texte parut en 1938 dans un recueil intitulé *Als ich noch ein Bub war. Jugenderlebnisse Schweizerischer Dichter und Schriftsteller*.

125 « ein kleines Sinnbildchen ». Max Frisch cité par B. von Matt, *op. cit.*, p.132.

126 « Er erzählt, wie er als Junge auf dem Sofa lag und in der Tapete einen Riss entdeckte, gleich unter der Uhr. », *Ibid.*

127 J'utilise le terme de *chambre* pour traduire le mot *Stube* pour lui conserver sa connotation helvétique, mais il s'agit du séjour et non pas de la chambre à coucher.

128 « [...] gehe dieser Riss durch alles hindurch: « durch alles, was ich empfinde, was ich denke, was ich versuche. » Max Frisch cité par Beatrice von Matt, *Ibid.*

129 « diese barocke Erkenntnis » *Ibid.*

également remarquer que le portrait de Karolina Frisch-Wildermuth, sera présent dans chacun des domiciles qui ont jalonné la vie de l'écrivain.

La publication posthume de la correspondance de Frisch avec sa mère, *Im Übrigen bin ich hier völlig allein* (2000), révélera de fait toute la profondeur du lien unissant l'écrivain à sa mère.¹³⁰ Lorsque le père de Frisch mourut, le jeune homme dut abandonner ses études littéraires pour gagner sa vie en tant que journaliste. Au gré de ses déplacements en Europe de l'Est, il fit une halte à Dubrovnik, « ou Ragusa, comme il disait plutôt ».¹³¹ Enchanté par la beauté du site, il essaie de convaincre sa mère, en proie aux soucis financiers, de quitter Zurich pour le rejoindre, dans un appartement situé dans la pension *Solitudo*, une villa du bord de mer :

« Ce serait pour moi une joie durable, maman bien-aimée, si je pouvais t'offrir un jour une telle beauté. »¹³²

La mère de Frisch n'ayant pas accepté son invitation à le suivre, Beatrice von Matt formule l'hypothèse suivante : « Comme une amante ne peut remplacer la mère, toutes les futures résidences de Frisch porteront l'empreinte d'un doute fondamental »¹³³, dont l'œuvre littéraire se fait le miroir.¹³⁴ Les demeures bâties dans le réel offrant une sécurité trompeuse, il convient de leur préférer celles produites par l'imagination. L'argument développé par Beatrice von Matt n'est pas tout à fait inédit, mais en évoquant la thématique maternelle et féminine, elle l'a enrichi d'une dimension supplémentaire : la maison, le foyer comme métaphore de la confiance que le petit enfant place dans le monde, est une illusion. Beatrice von Matt fut la première à évoquer le motif de la fissure ou de la faille en tant que leitmotiv de l'œuvre de Frisch. Dix ans plus tard, Sonja Arnold en fera le fondement de son analyse sur le rapport de Max Frisch à la philosophie postmoderne. En effet, elle établira un lien entre le motif de la

130 Beatrice von Matt souligne que cette correspondance présente la mère de l'écrivain « comme le centre de sa vie et de ses pensées. » « (die Mutter) ...als Mittelpunkt im Leben und Denken des jungen Frischs. » Beatrice von Matt, *op. cit.*, p.133.

131 « oder Ragusa, wie er lieber sagte », *Ibid.*

132 « Es wäre mir eine bleibende Freude, geliebtes Mutti, wenn ich dir einmal eine solche Schönheit bieten könnte. » Max Frisch, cité par Beatrice von Matt, *op. cit.*, p. 133.

133 « Weil eine Geliebte nicht die Mutter sein kann, werden künftig alle seine Wohnstätten einem fundamentalen Zweifel unterzogen. » *op. cit.*, p. 134.

134 Beatrice von Matt évoque surtout les romans *Stiller* et *Mein Name sei Gantenbein*. Anatol Stiller, le protagoniste du roman éponyme, se trouve prisonnier de l'existence à laquelle il avait tenté d'échapper, dans une maison qui incarne en tout point ce que Frisch abhorrait en architecture.

« faille » et la « métaphore de l'accroc » que Michel Foucault utilise pour désigner le statut de l'homme dans « l'ordre des choses ». ¹³⁵

Finalement, il nous semble que, tout en évoquant l'analogie entre la pratique architecturale de Frisch et ses conceptions littéraires, Beatrice von Matt privilégie une approche dualiste dans la mesure où elle met l'accent sur l'antagonisme irréductible qui opposerait ces deux domaines de la création. En ceci, elle s'oppose à Petra Hagen, qui considère que l'architecture « n'était pas pour Frisch qu'un gagne-pain ». ¹³⁶ Il semblerait que les travaux les plus récents prennent le contrepied de cette approche et essaient justement – grâce à l'apport des publications posthumes – de réaliser une sorte de synthèse entre ces deux visions, en insistant davantage sur ce qui peut rapprocher l'univers de l'architecture de celui de la littérature.

Nous ne pouvons clore ce panorama consacré à la réflexion sur le lien entre architecture et littérature dans la littérature secondaire, sans évoquer l'essai de **Hans-Georg von Arburg** ¹³⁷, qui développe un point de vue original et – comme nous le verrons – non dépourvu d'humour. Tout d'abord, il retrace rapidement le cheminement de Frisch depuis la mort de son père et le début de ses études d'architecture jusqu'à sa décision de se consacrer à la littérature, en soulignant, dès les premières lignes, que « l'histoire est connue. » ¹³⁸ Puis, en se référant explicitement à l'article que Beatrice von Matt avait rédigé à l'occasion du 90^{ème} anniversaire de la naissance de Frisch, sans réfuter radicalement son point de vue, il estime toutefois que l'idée selon laquelle Frisch aurait rejeté l'architecture au motif que « toute réalisation bâtie (serait) trop rigide, intangible et mortifère » ¹³⁹, est beaucoup « trop simple », trop « abrupte » ¹⁴⁰. Selon lui, même si on conçoit bien les raisons psychologiques qui ont conduit Frisch à revenir à la littérature qu'il avait aimée dès son plus jeune âge, force est de constater

135 Sonja Arnold, *Max Frisch und die postmoderne Philosophie*, in: *Revue Germanica*, 48/2011, p. 163-183/ Mis en ligne le 01 juin 2013, Université de Lille, consulté le 10/12/2020. <https://journalopenedition/germanica/1214>. Cf. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971, p. 25.

136 « Die Architektur war für Frisch nicht nur Broterwerb, sie wurde auch zum Thema seiner schriftstellerischen Arbeit. » Petra Hagen, *op. cit.*, p. 13.

137 Hans-Georg von Arburg, „Es wird nicht über Literatur gesprochen. Wie die Architektur bei Max Frisch baden „in: « *Man will werden, nicht gewesen sein.* » *Zur Aktualität Max Frischs*, Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher, Christoph Steier (éd.), Zürich: Chronos Verlag, 2012, pp. 139-163.

138 « Die Geschichte ist bekannt » Hans-Georg von Arburg, *op.cit.*, p. 139.

139 « Zu starr, unverrückbar und todbringend sei ihm alles Gebaute gewesen. » *Ibid.*, p. 139.

140 « Eine einfache Geschichte also – zu einfach vielleicht. (...) sie (die Rückkehr zur (...) Literatur) liest sich aber doch etwas abrupt. » *Ibid.*, p. 140.

que sa double existence d'architecte et d'écrivain se poursuit bien au-delà de l'abandon du métier d'architecte. Pour cette raison, von Arburg préfère souligner la continuité des deux activités, voire leur imbrication inévitable.

En évoquant l'opposition irréductible entre la thématique de la pétrification inhérente à l'architecture et le champ des possibles que représenterait la littérature, Hans-Georg von Arburg signale toutefois que l'écriture, elle non plus, n'échappe pas à la fixation :

« L'opinion selon laquelle l'architecture devrait tout fixer *per se*, et la langue, elle, pourrait tout rendre fluide, fait penser de manière inquiétante à un point de vue idéologique. »¹⁴¹

Un danger dont Frisch, selon von Arburg, aurait été bien conscient :

« Ecrire signifie : se lire soi-même. Ce qui est rarement un pur plaisir ; on passe d'une frayeur à l'autre, on se prend pour un joyeux compagnon, et quand par hasard on se voit dans une vitre, on y trouve un grognard. Et un moraliste quand on se lit. Il n'y a rien à faire. »¹⁴²

Le créateur, quel que soit son domaine d'exercice, n'échappe pas à la malédiction de la forme figée : « Dans les deux cas, on ne peut plus rien changer à l'objectivité du produit esthétique. »¹⁴³ Si l'écriture – telle que la pratique Frisch – est une écriture réflexive qui permet au créateur de s'affirmer en tant que sujet, l'architecture implique, selon von Arburg, un effacement, voire un « anéantissement »¹⁴⁴ du sujet. Selon von Arburg, c'est précisément cet « assujettissement » du créateur à l'œuvre qui, une fois réalisée, développe une dynamique qui lui est propre – qui aurait définitivement éloigné Frisch de la pratique architecturale. Il y a cependant en architecture une dimension d'expérience collective qui continuera à fasciner Frisch au-delà de l'abandon du métier d'architecte, ce que ses nombreuses publications et prises de position sur les questions d'urbanisme attestent. L'expérience collective était précisément au cœur du projet de nouvelle ville auquel Frisch avait participé aux côtés de Lucius Burckhardt et de Markus Kutter :

141 « Die Meinung nämlich, die Architektur müsse per se alles fixieren und die Sprache könne alles verflüssigen, klingt bedenklich nach Ideologie. » *Ibid.*, p. 142.

142 « Schreiben heißt: sich selber lesen. Was selten ein reines Vergnügen ist; man erschrickt auf Schritt und Tritt, man hält sich für einen fröhlichen Gesellen, und wenn man sich zufällig in einer Fensterscheibe sieht, erkennt man, dass man ein Griesgram ist. Und ein Moralist, wenn man sich liest. Es läßt sich nichts mehr machen dagegen. » Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Bd. II-2, p. 361. (page 21 chez Gallimard)

143 « An der Objektivität des ästhetischen Produkts ist in beiden Fällen nichts zu rütteln. » Hans-Georg von Arburg, *op. cit.*, p. 142.

144 « eine Vernichtung »

« Vu sous cet angle, on pourrait interpréter l'abandon tardif de l'architecture également comme un rejet d'une conception de l'art qui serait fondée sur une expérience collective. »¹⁴⁵

Dans un dernier paragraphe intitulé avec humour : « Je suis entré en contact dans l'au-delà avec Max Frisch », von Arburg entend démontrer que Max Frisch, d'une certaine manière, aurait sous-estimé le potentiel de son œuvre architecturale, qui possède elle aussi la faculté de se libérer du carcan que serait « l'objectivité » de la forme. En effet, comme l'entendait Walter Benjamin, l'œuvre architecturale posséderait une sorte « d'aura » qui décuplerait ses potentialités. En laissant la parole à un habitué de la piscine de Letzigraben – le fameux Max Frisch-Bad, comme l'appellent les Zurichois – von Arburg nous livre un témoignage insolite et émouvant à la fois :

« L'endroit fait du bien à tout le monde – à moi en particulier. Au début, je pensais que c'était dû à l'ordre qui y régnait – car c'est toujours impeccablement bien ordonné et je n'y vais que lorsqu'il n'y a pas beaucoup de monde –, à l'entretien des arbres, des fleurs et tout le reste. Eh bien, non, c'est plutôt Max Frisch qui est présent ici-bas. Je me suis toujours demandé : pourquoi est-ce que ça me plaît autant là-bas ? Quand il pleut par exemple, on sent clairement : c'est Max Frisch ! Toute cette histoire avec Max Frisch et le Letzi va bien au-delà de l'image que le monde en a. (...) Déjà pendant sa construction, je pensais : bon Dieu, ça va être formidable ! (...) Le fait de savoir que c'était l'endroit où se dressait la potence, m'a un peu refroidi au début, mais ensuite, je n'y ai plus pensé du tout. C'est le bon esprit de Max Frisch, cet esprit qui transforme tout. Entre-autre, cet esprit se manifeste dans l'architecture. (...) J'ai communiqué avec Max Frisch dans l'au-delà, car lorsque quelqu'un meurt, il n'a pas disparu, il n'est tout simplement plus visible. »¹⁴⁶

145 « Und so gesehen, lässt sich die späte Verabschiedung der Architektur auch als Absage an eine Kunst der Kollektiverfahrung lesen. » Hans-Georg von Arburg, *op. cit.*, p. 144.

146 « Der Max Frisch ist für alle heilend – und für mich besonders. (...) Ich habe immer erst immer gedacht, es sei die Ordnung, weil ja immer tiptopp Ordnung ist – ich gehe ja nur runter, wenn es wenig Leute hat – wegen der Bäume und Blumen und diesem Zeug. Aber nein, es ist vielmehr der Max Frisch, der ist dort unten. Ich habe immer gedacht: Ja gottverdammte, warum gefällt es mir dort unten so. Wenn es regnet zum Beispiel, spürt man direkt, das ist der Max Frisch. (...) Die ganze Sache mit Max Frisch und dem Letzi geht weit über das bestehende Bild hinaus. (...) Schon als es gebaut wurde, dachte ich: Gottverdammte, das wird gut! (...) Dass dort früher der Galgen stand, hat mich zuerst ein wenig abgeschreckt, aber dann habe ich gar nichts gemerkt. Das ist eben der gute Geist von Max Frisch, der alles verändert. Unter anderem vermittelt sich dieser Geist über die Architektur. (...) Ich habe mich mit Max Frisch im Jenseits in Verbindung gesetzt, denn wenn einer tot ist, ist er nicht weg, er ist einfach nicht sichtbar. » Scheinwiller, Guido, cité par Von Arburg, *op. cit.*, p. 162. L'auteur de l'essai précise que cette personne est un habitué de la première heure de la piscine de Letzigraben; ses propos ont été recueillis lors de la réouverture de l'installation, en 2007, suite à sa rénovation, une restauration qui a eu comme souci de redonner à l'endroit l'apparence qu'il avait en 1949.

Ou comme le disait Max Frisch dans les *Esquisses pour un troisième Journal* : « Les morts ne sont certainement pas là où leur nom est gravé dans la pierre. »¹⁴⁷

L'approche originale et stimulante de Hans-Georg von Arburg nous a conforté dans l'idée que les deux dimensions de l'œuvre de Frisch – architecturale et littéraire – sont en osmose. Par conséquent, seule une perspective mettant l'accent sur ce qui relie les deux modes de création, permettra de rendre compte de l'enchevêtrement des différents niveaux symboliques dans l'œuvre de Frisch. Ce panorama critique nous a permis de mieux appréhender les enjeux de notre problématique et a favorisé l'émergence de nouvelles voies à explorer, dont nous espérons qu'elles pourront refléter toutes les facettes de cette œuvre qui est « un tissage étroit entre l'écriture et la vie, entre soi et le monde »,¹⁴⁸ un tissage dans lequel l'architecture a également toute sa place.

147 « Sicher sind die Toten nicht dort, wo ihr Name in Stein geschrieben ist. » Max Frisch, *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*, p. 45.

148 Battiston, Régine, « Max Frisch, L'écriture et la vie », préface de la Revue Europe, Paris, janvier-février 2015, p. 5.

Première partie

I. La mise en récit d'une double vocation

La question qui est au centre des études consacrées à la relation entre architecture et littérature dans l'œuvre de Frisch se pose essentiellement en ces termes : comment l'architecte Max Frisch est-il devenu écrivain ou, plus précisément, quelles sont les motivations qui ont conduit l'architecte à se détourner de ce métier pour se consacrer exclusivement à l'écriture ? On peut se demander toutefois s'il ne serait pas plus pertinent de poser la question en sens inverse : pourquoi n'a-t-il pas cessé de s'adonner à l'architecture, même après sa cessation d'activité ? Ou bien doit-on considérer – en forçant un peu le trait – que Max Frisch n'est devenu écrivain qu'à partir de 1954, grâce au succès de *Stiller*, qui lui a permis d'accéder à la notoriété et de vivre de sa plume ?

L'écrivain suisse, Peter Bichsel, qui fut l'ami de Max Frisch, est convaincu que la littérature et l'écriture ont toujours été la première vocation de Frisch :

« Max Frisch, l'architecte : on s'est beaucoup demandé, et ce n'était pas à tort, dans quelle mesure son premier métier avait influencé sa littérature. Mais je crois que c'est le contraire : ce n'est pas l'architecte qui est devenu écrivain, mais l'écrivain, déçu par de courtes études de germanistique, qui a choisi l'architecture [...] »¹⁴⁹

Pour rendre compte du cheminement de Frisch entre écriture et architecture, il nous faudra donc revenir aux éléments que nous livre d'abord sa biographie, afin de déceler les périodes de sa vie où les deux activités se conjuguent et finissent par se confondre. En effet, même dans les moments où celles-ci semblent s'opposer et s'exclure mutuellement, on s'aperçoit que l'une ou l'autre demeure en toile de fond.

L'approche diachronique et biographique de cette première partie privilégiera donc les tournants ou les points de rupture dans la vie de Frisch, ces instants où il s'interroge sur la voie à suivre. Au-delà des faits bruts, nous nous intéresserons à la manière dont Frisch met en récit son cheminement entre ses deux vocations. En effet, la dimension autobiographique est prégnante dans de nombreux écrits de Frisch, que ce soit dans les *Journaux*, les essais ou dans l'œuvre romanesque. Essentiellement fondée sur le principe du dialogisme, l'écriture de Frisch a donné naissance à une œuvre complexe et dense car constituée de multiples correspondances

149 Bichsel, Peter, « Un merveilleux clown », in : *Max Frisch. Ludwig Hohl*, Paris : Revue Europe, 2015, p. 167. Traduction de Régine Battiston.

et échos. Mais, plus que toute autre, l'écriture de Frisch puise aussi sa substance dans la vie elle-même. Ainsi, peut-on la comprendre comme le miroir d'une quête existentielle et philosophique. La première publication d'importance de Frisch est le petit texte intitulé : « *Was bin ich ?* », écrit juste après le décès de son père, en 1932. Il est l'expression d'un destin qui se cherche et s'achève sur la métaphore architecturale du pont. On serait tenté d'y voir davantage qu'une simple coïncidence. En effet, nous nous efforcerons de démontrer qu'il y a un projet créateur « transversal » entre les deux activités de Frisch qui « fonde » littéralement sa démarche. Dans cette première partie, nous situons ce « fondement » au niveau de l'identité créatrice. Très présente dans l'œuvre de jeunesse de Frisch, cette question de l'identité créatrice se pose à la fois sur un plan existentiel et sur un plan social, ces deux aspects apparaissant d'ailleurs comme étroitement liés.

Chapitre I : De l'écriture vers l'architecture

Le thème de la double vocation de Frisch traverse en filigrane de nombreux écrits de l'écrivain-architecte. Dans son premier roman, *Jürg Reinhart, eine sommerliche Schichsalsfahrt* (1935), il n'est certes pas abordé directement, mais on peut le déceler dans l'opposition entre la vie d'artiste et la vie bourgeoise, dans cette tension entre *Sehnsucht* et vie réelle. En revanche, ce motif de la double vocation apparaît clairement dans le récit *Selbstanzeige* (1949), à une époque où Frisch exerce officiellement la profession d'architecte, sans pour autant avoir renoncé à son activité littéraire. L'écrivain y apparaît comme tiraillé entre deux vocations qu'il parvient difficilement à concilier :

« L'exercice d'un double-métier, quels que soient les effets bénéfiques qu'il puisse produire, n'est évidemment pas toujours facile. Ce n'est pas tant une question de temps que de force. »¹⁵⁰

Dans le *Journal 1946-49*, le récit *Selbstanzeige* réapparaît, à quelques modifications près, sous le titre *Autobiographie*. Puis, beaucoup plus tard, c'est dans le roman *Montauk*

150 « Die Ausübung eines doppelten Berufes, soviel segensreiche Wirkung er haben mag, ist nicht immer leicht. Es ist eine Frage nicht so sehr der Zeit, aber der Kraft. » Max Frisch, in: *Max Frisch, Forderungen des Tages, Porträts, Skizzen, Reden 1943-1982*, Walter Schmitz (éd.), Frankfurt: Suhrkamp, 2011 (1983), p. 41.

(1975), que Frisch, toujours soucieux de se forger sa propre mythologie d'écrivain, revient sur cette question du choix entre architecture et littérature.

1.1 Le regard de Frisch sur sa jeunesse

« *Mon père était architecte* »¹⁵¹ : c'est le plus souvent en ces termes laconiques que Frisch décrit son père lorsqu'il évoque son enfance et sa jeunesse à Zurich. Max Frisch avait une demi-sœur, issue d'un premier mariage de son père, qu'il n'évoque guère plus, car, de douze ans son aînée, elle quitta le foyer familial pour travailler, la situation financière du foyer étant devenue, dans le sillage des années d'après-guerre, très précaire. Puis, elle se maria. Max était alors âgé de seulement onze ans. En revanche, le frère aîné, Franz, est souvent évoqué et le lien qui les unit restera étroit, malgré la différence d'âge de huit années.¹⁵² Dans sa biographie consacrée à Frisch, Julian Schütt, évoque l'angoisse qu'éprouva Max, alors âgé de sept ans, lorsque Franz contracta la funeste grippe qui sévit à Zurich durant l'hiver 1918-1919 :

« On m'a dit que mon frère allait peut-être mourir, et je ne savais pas encore ce que cela voulait dire. »¹⁵³

Selon Schütt, le frère aîné, fut une sorte de figure paternelle pour Max, *ein Vaterersatz*.¹⁵⁴ Et lorsque, bien plus tard, dans les années soixante, son frère cadet traversa une période difficile, marquée par la dépression, Franz revint sur le passé, sur cette *absence de lien*¹⁵⁵ entre Max et son père, pour l'aider à trouver l'origine de son mal-être. Cette relation père-fils qui n'a pas pu se construire, et la mort brutale du père auraient, d'après Franz Frisch, poussé son plus jeune frère, ainsi livré à lui-même, à « mener un combat solitaire pour sa propre

151 Max Frisch, *Journal 1946-1949*, dans le passage intitulé *Autobiographie*, pp. 583-590.

152 En tant qu'architecte, Frisch réalisa deux maisons d'habitation pour son frère aîné : la première, dans le canton de Bâle, à Arlesheim, en 1941 – ce fut d'ailleurs sa première réalisation – la seconde, en 1960, dans le Tessin, à Porza.

153 « man hat mir gesagt; dass mein Bruder vielleicht sterben wird, und ich habe noch nicht gewusst, was das heißt. » Max Frisch, *oraison funèbre lors des obsèques de son frère*, 14.9.78, Archives Max Frisch, cité par Julian Schütt, p. 63.

154 « Ein Vaterersatz war der Bruder. So gut das ging. Während die Schwester 1922, als Max elf war, heiratete und von zu Hause wegzog, blieb ihm Franz erhalten. » Julian Schütt, *op. cit.*, p. 62.

155 « die Beziehungslosigkeit zu unsrem Vater » Franz Frisch, Lettre de Franz Frisch à Max Frisch datée du 29.3.63, MFA, cité par Julian Schütt, *op. cit.*, p. 26.

existence ¹⁵⁶», et il aurait été privé « de tout ce qu'une réelle vie familiale peut offrir de plus beau. »¹⁵⁷

Le père de Frisch, Franz Bruno Frisch, avec lequel l'écrivain disait donc entretenir une sorte de « non-relation »¹⁵⁸, était fils d'un sellier venu d'Autriche. C'est à peu près tout ce que l'on sait de ses origines. Etant donc de condition modeste, il fut un architecte autodidacte qui insista pour que ses fils bénéficient de la formation académique dont il n'avait pas pu bénéficier. En tant qu'architecte, il connut ses heures de gloire et put se faire un nom grâce à des réalisations d'immeubles imposants, construits dans un style *néo rococo* encore très ancré dans le dix-neuvième siècle, qui représente tout ce que Frisch exécutera en matière d'architecture. La naissance de Frisch, peu avant la Première guerre mondiale, coïncide ainsi avec le déclin de l'activité professionnelle de son père. Le constat que fait Julian Schütt est édifiant :

« Avant la naissance de Frisch, la carrière de Franz Bruno Frisch connut une évolution positive : de dessinateur en bâtiment, il devint architecte indépendant, se fit un nom, obtint des contrats attractifs. Ensuite, ce fut la dégringolade : à la fin, il ne fut plus qu'un petit agent immobilier, chargé de la gestion de terrains et d'immeubles, accablé de dettes. »¹⁵⁹

Dans le *Premier Journal*¹⁶⁰, Frisch nous livre un peu plus de détails concernant son ascendance maternelle. On apprend que la grand-mère maternelle de Frisch, originaire de Bâle, était certainement issue d'un milieu social aisé, puisqu'elle ne put « jamais tout à fait oublier qu'autrefois sa famille roulait carrosse »¹⁶¹ En quelques traits, Frisch dresse dans le *Premier Journal*, un portrait de son grand-père maternel, peintre et professeur d'arts plastiques, qui n'est pas dépourvu d'ironie :

« Il se disait peintre, portait une cravate respectable, bien plus audacieuse que ses croquis et peintures. »¹⁶²

156 « [...] einen einsamen Existenzkampf » Julian Schütt, *op. cit.*, p. 26.

157 « [...] so bist du doch um etwas Schönes betrogen worden: um ein Familienleben im schönsten Sinn des Wortes. » *Ibid.*, p. 26.

158 « eine Nicht-Beziehung », Max Frisch, au cours d'un entretien à Francfort, le 30.8.81. Cité par Julian Schütt et également par Volker Hage, in: *Max Frisch*, Berlin: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1997, p. 14.

159 « Bevor Max auf der Welt kam, stieg Franz Bruno Frisch vom Bauzeichner zum selbständigen Architekten auf, schaffte sich einen Namen, hatte attraktive Aufträge. Nachher ging es ebenso steil bergab, zuletzt stand er als kleiner Grundstücks- und Immobilienmakler mit Schulden da. » Julian Schütt, *op. cit.*, p. 43.

160 Il s'agit du chapitre intitulé *Autobiographie*.

161 « [...] der (Großvater) heiratete dans eine Baslerin namens Schulthess, die nie ganz hat vergessen können, daß ihre Familie einmal eine eigene Droschke besessen hat, [...] » Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Bd. II- 2, p. 585. (p. 239 chez Gallimard)

162 « [...] er nannte sich Maler, trug eine erhebliche Krawatte, weit kühner als seine Zeichnungen und Gemälde » *op. cit.*, p. 585. (p. 239)

L'évocation de ce grand-père, peintre et directeur de l'école des Beaux-Arts de Zurich, atteste la fibre artistique de la filiation maternelle, et le contraste entre ses cravates et ses peintures trop conformistes, illustre d'une certaine manière le conflit classique entre la vie artistique et la vie bourgeoise, un sujet éminent de la littérature moderne. Quant à la mère de Frisch, Bettina Karolina Wildermuth, on s'aperçoit qu'elle transmet à l'écrivain, dès son plus jeune âge, l'amour des voyages lointains. Si l'on reprend le passage dans lequel Frisch évoque son père en des termes laconiques, on s'aperçoit que c'est la référence à sa mère, qui, placée en début de phrase, bénéficie de l'éclairage le plus favorable :

« Ma mère, pour voir du pays travailla comme gouvernante en Russie tzariste, dont elle nous parlait souvent, et mon père était architecte. »¹⁶³

Dans sa jeunesse, Bettina Karolina Wildermuth quitta Bâle pour l'Europe de l'Est, où elle fut employée en tant que gouvernante, en Tchéquie, à Vienne, puis à Berlin et en Russie. Lorsque Max partit également pour ses missions de reporter, elle dit dans une lettre qu'elle lui adresse, avoir elle aussi cédé auparavant à cet appel du large, à cette « *soif de découvrir le monde* »¹⁶⁴, comme si elle avait pressenti que le mariage mettrait un terme définitif à cette vie tournée vers l'ailleurs. De ses voyages qui l'avaient conduite jusqu'à Istanbul – alors Constantinople – en passant par Téhéran, elle gardait une nostalgie ardente. Il est indéniable que les souvenirs de voyage de Bettina Karolina, dite Lina, aient fourni à son fils cadet une réserve de songes qui ont contribué à forger l'imaginaire de l'écrivain Frisch. Par ailleurs, la jeunesse de Lina, libre de toute attache et ouverte au monde, représente la liberté, le rejet de toute fixation, une vie sans cesse à réinventer, qui sont des aspirations fondamentales dans la vie et dans l'œuvre de Frisch.

A l'opposé, Franz Bruno Frisch, pour qui Max dira ne ressentir qu'une sorte de « béance affective », un « vide »¹⁶⁵, semble bien éloigné de ce monde imaginaire. La Russie est associée

163 « Meine Mutter, um einmal ins Weite zu kommen, arbeitete als Kinderfräulein im zaristischen Rußland, wovon sie uns öfter erzählt hat, und mein Vater war Architekt. » Max Frisch, *op. cit.*, p. 584. (p. 239 chez Gallimard)

164 « [...] den Drang in die Welt [...] », Bettina Karolina Frisch, citée par Volker Weidermann, *Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher*, München: btb-Verlag, 2012, p. 21.

165 « eine Gefühlslücke », « ein Vakuum » Max Frisch, cité par Volker Hage, *op. cit.*, p. 14-15.

chez lui au communisme, qu'il hait par-dessus tout.¹⁶⁶ Et le danger rôde aux alentours car Lénine séjourna à Zurich, ce que Max Frisch rappelle dans le roman *Montauk* (1975).¹⁶⁷ Si le « théâtre et l'art » appartiennent à un univers « lointain et étranger »¹⁶⁸ pour Franz Bruno Frisch, pour Max, en revanche – qui à l'âge de seize ans, assista à la représentation de la pièce de Schiller *Les Brigands* –, la découverte de l'art dramatique, est indéniablement l'événement fondateur de sa vocation littéraire. Pour le jeune Frisch qui, jusqu'alors se passionnait davantage pour le football que pour la littérature¹⁶⁹, cette représentation agit donc comme un puissant catalyseur. Le passage suivant, extrait du *Premier Journal*, est souvent cité à cet égard :

« Une représentation des « Brigands », représentation sans doute très médiocre, me fit un tel effet que je ne compris pas pourquoi les hommes, les grandes personnes qui ont suffisamment d'argent de poche et pas de devoirs à faire, ne passent pas toutes leurs soirées au théâtre. »¹⁷⁰

Ainsi, c'est bien le théâtre qui constitue l'élément déclencheur de la vocation littéraire. Ce point mérite d'être souligné dans la mesure où Frisch se plaisait lui-même à établir un parallèle entre sa propre pratique architecturale et théâtrale. En effet, de son point de vue, c'est la pratique théâtrale qui – comme le travail de l'architecte sur son chantier – donne à l'écrivain le sentiment « d'avoir des mains »¹⁷¹, d'agir sur le réel. Dans cette perspective, la thématique du théâtre rejoint celle de la « vraie vie », que l'on peut considérer comme un fil rouge de toute l'œuvre de Frisch : « c'était ça [le théâtre], la vie »¹⁷², commente l'écrivain dans le récit *Autobiographie*. Dès lors, le lycéen Frisch ne vibrera plus que pour le théâtre, ayant compris

166 Max Frisch évoque dans le discours qu'il prononça en 1986 lors des *Journées Littéraires de Soleure* : « Au bout des Lumières, il y a le Veau d'or », traduit pour la première fois par Régine Battiston, in : *Revue Europe*, Paris, Janvier-Février 2015.

« 1918 : Mon papa, fils d'un sellier devenu ensuite architecte, de ce fait dépendant des maîtres d'ouvrage, était à ce moment-là sans emploi et contre les Rouges ; j'écrivis, non pas à sa demande, mais dans son sens, avec une craie d'écolier : A BAS LES BOLCHEVIQUES ! [...] », *op. cit.*, p. 139.

¹⁶⁷ „Lenin. (Das schmale Männchen, das im Nachbarhaus ein und aus ging; mein Vater sagte, er wolle alles in dieser Welt kaputtmachen).“ **Traduction** : „Lénine. (Le petit homme mince que l'on voyait entrer et sortir dans la maison voisine : mon père disait que celui-ci voulait tout détruire dans ce monde. » Max Frisch, in : *Montauk*, cité par Volker Weidemann, p. 21.

¹⁶⁸ « Das Theater und die Kunst sind ihm (dem Vater) fern und fremd. » *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁹ « Was mich unersättlicher begeisterte, war Fußball und später Theater. » Max Frisch, *Autobiographie, Tagebuch 1946-1949*, Band II-2, p. 584. « Ce qui insatiablement me passionnait, c'était le football et plus tard le théâtre. », p. 239.

¹⁷⁰ « Eine Aufführung der Räuber, eine vermutlich sehr schwache Aufführung, wirkte so, daß ich nicht begriff, wieso Menschen, Erwachsene, die genug Taschengeld haben und keine Schulaufgaben, nicht jeden Abend im Theater verbringen. » Max Frisch, *Autobiographie, op. cit.*, p. 584. (p. 239)

¹⁷¹ „Verkörperlichung dort wie hier. Zwar bewerkstelligen es die andern, trotzdem habe ich das Gefühl, Hände zu haben.“ Max Frisch, in: *Montauk, op. cit.*, p. 707.

¹⁷² „Das war es doch, das Leben.“ Max Frisch, „*Autobiographie*“, *Tagebuch 1946-49*, p. 585.

que la scène permettait non seulement de représenter des sujets historiques, mais qu'il était également possible d'y aborder des sujets d'actualité :

« Une drôle de confusion fut provoquée par la première pièce où je vis sur scène des gens vêtus de leurs habits de tous les jours ; cela ne voulait-il pas dire qu'aujourd'hui aussi on pouvait écrire des pièces, ni plus ni moins ? »¹⁷³

On ne peut que s'étonner de l'audace du jeune lycéen qui, tout juste deux mois après la représentation de la pièce de Schiller à laquelle il avait assisté, adresse son propre projet de pièce de théâtre à Max Reinhard en personne, dramaturge et directeur du *Deutsches Theater* à Berlin. La pièce en question devait s'intituler « *Stahl* », et encore une fois, il est troublant de constater que le cadre dans lequel devait se dérouler l'action, est en rapport avec l'architecture. En choisissant de faire évoluer ses personnages « *sur le toit moderne d'un building* », Frisch opte pour un type d'architecture que Bertolt Brecht retiendra également pour le cadre de ses pièces. Cet intérêt pour la modernité architecturale est paradoxalement lié au thème de la destruction. Ainsi, d'une certaine manière peut-on dire que la suite de cette œuvre de jeunesse préfigure déjà la fin de la pièce de 1958, « *Biedermann und die Brandstifter* » :

« [...] à la fin, de la fumée sortait de toutes les fenêtres de la ville, une fumée jaunâtre comme celle de l'alambic, et le héros au cœur noble n'avait d'autre échappatoire que le saut dans l'abîme. »¹⁷⁴

Entre le moment où Frisch évoque cette œuvre de jeunesse et la rédaction du chapitre *Autobiographie*, plus de vingt années se sont écoulées. L'auteur du *Journal* dit ne plus se souvenir en détail de la pièce dont il n'a conservé aucun exemplaire. Seule la description de la ville incendiée demeure encore vivace dans son souvenir. Cette évocation à la tonalité quasi apocalyptique laisse supposer que le jeune Frisch était peut-être influencé par le théâtre brechtien¹⁷⁵ qui, à ses débuts, fut fortement marqué par le mouvement expressionniste allemand qui vit le jour avant la Première Guerre mondiale et trouva son prolongement, entre les deux guerres, dans le mouvement de la « *Nouvelle objectivité* ». En effet, le tableau apocalyptique sur lequel s'achève la pièce de jeunesse de Frisch, agrège tous les motifs caractéristiques des

173 « Eine ziemliche Verwirrung verursachte das erste Stück, wo ich Leute in unseren alltäglichen Kleidern auf der Bühne sah; das hieß ja nicht mehr oder weniger, als daß man auch heutzutage Stücke schreiben könnte. » *Ibid.*, p. 585.

174 « [...] am Ende rauchte es aus allen Fenstern der Großstadt, ein gelblicher Rauch wie aus Retorten, und der Held, nobel wie er war, hatte keinen anderen Ausweg als den Sprung in die Tiefe. » *Ibid.*

175 On pense notamment à la pièce *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930).

tableaux de cette époque. On pourrait citer, par exemple, des artistes tels que Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Otto Dix (1891-1969) et, en particulier, Ludwig Meidner (1884-1966), qui, dans le cadre de l'exposition berlinoise *Der Sturm*, avait présenté plusieurs tableaux représentant des villes en flammes¹⁷⁶. Cette mise en scène de paysages urbains voués à la destruction revêt également des accents nietzschéens. On pense notamment à un passage de *Ainsi parlait Zarathoustra* :

« Malheur à cette grande ville ! – Je voudrais voir déjà la colonne de feu qui l'incendiera ! [...] »¹⁷⁷

Même si nous ne savons pas exactement quels auteurs ou artistes ont pu influencer le jeune Frisch, il apparaît toutefois qu'il était réceptif à l'esthétique des années vingt, qui privilégiait les arts visuels, tels que la photographie et le cinéma. Il semblerait, en tout cas, que l'œuvre de Frisch, dès ses prémices, était marquée par un goût prononcé pour une représentation spatiale de l'objet littéraire, une approche qui annonce déjà le futur architecte.

Le courrier que Frisch adressa à Max Reinhard ne resta pas sans réponse. Dans le récit *Autobiographie*, Frisch à présent architecte et écrivain, se souvient de la fierté ressentie à la vue du « timbre étranger »¹⁷⁸ et de la carte qui était adressée, pour la première fois, à un certain *Monsieur Frisch*, lui signifiant ainsi indirectement son entrée dans le monde des adultes et un début de reconnaissance de ses débuts en tant que dramaturge. Mais il se souvient également de l'attitude railleuse de son père, qui, ayant pris « la chose comme une mauvaise plaisanterie »¹⁷⁹, avait placé la carte destinée à son fils sur la table familiale, l'exposant ainsi à la moquerie de ses proches. Le jeune Frisch, vexé, quitta la salle à manger : « Peut-être, je ne le savais pas encore, pour toujours. »¹⁸⁰ Néanmoins, le fameux théâtre berlinois lui demanda de lui adresser la pièce qu'il avait écrite. Ce qu'il fit. Après de longues semaines d'attente, « qui ne furent pas dépourvues d'audacieux espoirs – après tout, Friedrich Schiller avait déjà dix-huit ans lorsqu'il écrivit ses « Brigands » – [...] »¹⁸¹, le jeune lycéen obtint une réponse du *Deutsches*

176 « La ville incendiée » Ludwig Meidner, 1913, Saint Louis Art Museum.

177 Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra, Un livre pour tous et pour personne*, traduction par Henri Albert, Société du Mercure de France, 1903, sixième édition, Œuvres complètes de Nietzsche, vol.9, p. 253-257.

178 « Die Karte mit fremder Marke [...] » Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, GW, Band II-2, p.585. (p. 240 dans l'édition française)

179 « [...] mein Vater, der das Ganze wie einen Lausbubenstreich behandelte, [...] » *Ibid.*, p. 585.

180 « [...] worauf ich das Zimmer verließ; vielleicht, das wußte ich noch nicht, für immer. » *Ibid.*

181 « Nach sieben langen Wochen, denen es nicht an verwegenen Hoffnungen fehlte, Friedrich Schiller war bei der Niederschrift seiner Räuber immerhin schon ein Achtzehnjähriger, [...] » *Ibid.*

Theater qui lui retournait son « beau cahier », accompagnée d'un avis circonstancié sur la pièce auquel il ne comprit rien, et d'un encouragement à envoyer de futurs manuscrits.

Fort de ce premier succès, le jeune Frisch continua à écrire quelques pièces, dont une qu'il eut l'occasion de présenter dans son lycée, et dans laquelle il jouait le rôle principal.¹⁸²

On notera que ses débuts dans le monde littéraire sont associés à l'expression théâtrale, qui, en tant qu'art de la mise en espace et de la mise en scène – présente une analogie avec la pratique architecturale. Au-delà de cet aspect, nous notons que la naissance de la vocation littéraire de Frisch se trouve également associée à la prise de conscience des exigences dictées par la société. Il se trouve ainsi confronté au principe de réalité – incarné ici par la figure paternelle – un principe contre lequel il n'aura de cesse de lutter, en particulier à travers la littérature.

Se soumettre au monde réel, obéir à ce que son père attend de lui, pour le lycéen Max Frisch, cela signifie tout d'abord passer son baccalauréat, même s'il estimait cet examen « *ridicule et petit-bourgeois* »¹⁸³ Le fameux dilemme entre vie artistique et vie bourgeoise – entre *Künstlertum* et *Bürgertum* – que nous aborderons plus loin, se manifeste ainsi pour la première fois dans la vie de Frisch.

1.2 Vocation littéraire et contraintes sociales

Si le jeune Frisch dut très tôt abandonner ses rêves de gloire littéraire, c'est que, davantage encore que ses camarades de lycée, il se trouve confronté à la nécessité de choisir une profession qui lui permette de gagner sa vie. En effet, le foyer familial manque de ressources financières. Dans le *Journal 1966-1971*, appelé également *Deuxième Journal*, Frisch établit, dans un passage intitulé « marques de reconnaissance »¹⁸⁴, une liste de choses positives dans sa vie, parmi lesquelles figure justement « l'expérience pratique de la pauvreté »¹⁸⁵, qui l'aurait conduit à adopter « un rapport concret aux gens et aux choses »¹⁸⁶.

182 Il s'agit d'une pièce intitulée « Der Schüler im Himmel » Frisch avait empilé sur la scène des chaises sur lesquelles il trônait (« zuoberst saß gottähnlich Max Frisch »). Cette anecdote est relatée par un de ses anciens camarades de classe, qui, comme la plupart, ne furent pas surpris lorsque Frisch accéda à la notoriété en tant qu'écrivain. Lu chez Julian Schütt, p. 68 et 69 dans le chapitre intitulé « *Schule und erstes Theater* »

183 « [...] die (Matur) ich natürlich als [...] lächerlich und spießig erachtete [...] » Max Frisch, *Autobiographie*, p. 585. (p. 240 dans l'édition française)

184 „Dankbarkeiten“, Max Frisch, in: *Tagebuch 1966-1971*, GW, Band VI-1, p. 235.

185 « Die Erfahrung der praktischen Armut », Max Frisch, *op. cit.*, p. 234.

186 Max Frisch, cité par Julian Schütt, *op. cit.*, p. 54.

Plus tard, dans le roman à forte tonalité autobiographique *Montauk* (1975), Frisch traite également le thème de la pauvreté à travers l'évocation du fameux « compteur à gaz »¹⁸⁷ de son enfance : « Depuis quand ai-je conscience de la valeur de l'argent ? c'est l'automate vert à qui je dois d'avoir compris la chose suivante : ce que nous ne pouvons pas nous permettre, ce n'est pas pour nous. » Au moment donc où le jeune lycéen s'apprêtait à entrer à l'université, il ne put se permettre de suivre ses inclinations dans l'insouciance des lendemains, comme d'autres jeunes gens issus de la bourgeoisie zurichoise pouvaient le faire. En effet, à l'automne 1930, lors de l'inscription aux épreuves de maturité fédérale (*baccalauréat*), Frisch déclara vouloir devenir journaliste – ou tout au moins – vouloir suivre des études de journalisme, contrairement à trois de ses camarades de lycée, qui avaient opté pour une carrière artistique.¹⁸⁸ Si les motivations de Frisch peuvent paraître ambiguës, c'est qu'elles reflètent sa volonté de s'accommoder des contraintes extérieures, sans pour autant renoncer complètement à l'ambition de devenir écrivain. En tout cas, selon Julian Schütt, il serait probable que le journalisme lui soit apparu comme un bon compromis. De fait, il est envisagé « comme option, et pas seulement comme dernier recours ».¹⁸⁹

Quoiqu'il en soit, le choix d'entamer des études universitaires ne sembla pas se faire dans l'enthousiasme. Les tentatives de Frisch en tant que dramaturge ne lui ayant rapporté qu'un succès d'estime, il lui fallut se plier à ce que le monde attendait de lui :

« Et la seule chose que le monde approuvait parmi tout cela, c'était le bachot. J'allais, fatalement, prendre le chemin de l'université. »¹⁹⁰

Se conformer à ce que « le monde » attend de lui, ce sera également le cas plus tard, lorsque Frisch fera le choix de devenir architecte. C'est aussi exaucer le vœu de son père, qui – en tant que « fils de sellier » – n'a pas pu fréquenter d'école d'architecture, et souhaite par-dessus tout que ses fils fassent les études auxquelles il a dû renoncer. Peu importait le choix des études : « Pour le reste nous avons le choix »¹⁹¹, se souvient Frisch. Son frère aîné, Franz, opta

¹⁸⁷ De quoi s'agit-il exactement ? Julian Schütt nous livre quelques explications : « Die Zubereitung warmer Mahlzeiten hing von der Anzahl Zwanziger ab, die man in den grünen Gaszähler in der Diele einwerfen musste. Drei habe es für einen Luxus wie Kartoffelstock gebraucht. Manchmal war die Flamme plötzlich weg, obwohl noch eine Pfanne auf dem Herd stand. Es fehlten die Zwanziger. » *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁸ Julian Schütt, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ « Das einzige, was die Welt von alledem anerkannte, war die Matur. Der Gang an der Uni war unvermeidlich. » Max Frisch, dans *Autobiographie*, p. 585, (p. 240 dans l'édition française).

¹⁹¹ « Im Übrigen konnten wir wählen. » *Ibid.*, (p. 239).

pour la chimie. Pour le fils cadet, épris de théâtre, ce sera donc le début des études de germanistique à l'université de sa ville natale, des études qu'il entame sans abandonner tout à fait l'espoir de devenir écrivain. Julian Schütt signale, à cet égard, qu'il semblerait que Frisch ait choisi les séminaires qu'il devait fréquenter en fonction de ce seul critère : quels sont ceux qui l'aideraient à devenir écrivain ?

Dans le *Second Journal*, Frisch fera figurer par la suite dans la liste des choses qui ont eu, entre autres, une influence positive sur sa vie l'abandon des études de germanistique : ont-elles été une sorte de malentendu ou bien peut-on considérer qu'elles ont contribué à forger la personnalité du futur écrivain ? Ce qui semble certain, c'est que l'on peut voir dans le choix de cette voie une tentative de concilier vocation et nécessité.

1-3 *Was bin ich ?* ou le conflit entre *Beruf* – et *Berufung*

Le thème des études est au cœur du petit récit *Was bin ich ?* publié en 1932, dans lequel Frisch – dans une sorte de narration autoréflexive illustrée par la métaphore du miroir¹⁹² – se met en scène lui-même, lorsque, encore étudiant, il dut se mettre en quête d'un premier emploi de journaliste, juste après le décès brutal de son père. La question de savoir si les études étaient utiles acquiert, au fil du récit, une dimension quasi existentielle : « *Que suis-je ?* », que suis-je au terme de deux années d'études de littérature et de philosophie ? Julian Schütt fait remarquer très justement que l'emploi dialectal du pronom interrogatif *Was*, là où l'on s'attendrait plutôt à l'emploi de l'interrogatif *Wer*, met l'accent sur la situation professionnelle, sur le statut social du locuteur. Or, chez Frisch – et ceci est perceptible dès ce premier essai essentiel à la compréhension de l'œuvre future de l'écrivain¹⁹³ – la question de la situation professionnelle, de la place que la société nous assigne, va bien au-delà des aspects purement pratiques et matériels. Elle touche, en effet, à la question du moi profond, et à la question de savoir s'il est possible de faire coïncider *Beruf*- et *Berufung*. C'est peut-être – c'est en tout cas l'hypothèse que nous risquons – une clef pour comprendre les oscillations de Frisch entre journalisme et littérature, puis, plus tard, entre littérature et architecture. Face au chef de la rédaction du journal

192 Le récit « *Was bin ich ?* » est constitué de deux chapitres. L'un s'achève sur la métaphore du miroir : « Über dieses Schaufenster soll ich jetzt schreiben. [...] Und im Glas steht mein Spiegelbild. [...] Und wir lächeln einander durch die Scheibe.

Max. Fangen wir an, Max. » Max Frisch, GW, Bd. 1-1, p. 15

L'autre chapitre, intitulé tout simplement « *Was bin ich ? (2)* », se referme sur la métaphore du pont, que nous évoquerons plus loin.

193 Julian Schütt parle de « Schlüsseltext ».

dont il espère l'obtention d'un premier contrat, c'est bien cette question lancinante de l'identité du moi profond que se pose le narrateur dans une sorte de monologue intérieur :

« Il y a une semaine, j'étais encore étudiant. Et aujourd'hui ? Que suis-je donc aujourd'hui ? Je me présente par écrit, par téléphone, oralement. Et j'accomplis tout ça avec une assurance comme le ferait n'importe quel acteur, qui joue le même rôle pour la neuvième fois. Mais chaque mot que j'emploie dans le but de convaincre ces messieurs derrière leurs bureaux, se retourne contre moi sous la forme d'un point d'interrogation. Ce doute sur soi-même laisse une profonde blessure intérieure. Il nous poursuit jusque dans nos rêves. Qu'est-ce que tu es, Max, au juste ? Tu es bon à quoi ? Es-tu vraiment utile à quelque chose dans ce monde ? »¹⁹⁴

La question obsédante de ce Moi en recherche de lui-même – un thème frischien par excellence – entre ici en conflit avec l'image ou ce rôle que la société veut lui assigner, et qu'il se surprend à endosser, dans une sorte de dédoublement de la personnalité ou d'un jeu de rôles, tel l'acteur sur scène. Dans ce premier texte fondateur, le jeune Frisch exprime déjà son aspiration à la possibilité de vivre une vie qui soit en accord avec ses aspirations profondes, et ceci passe également par le choix du métier, qui, selon lui, ne doit pas être dicté par la pression sociale, par la seule nécessité matérielle, mais plutôt être un véritable choix de vie :

« La profession ne doit pas être une camisole de force – me semble-t-il – mais plutôt le contenu de la vie elle-même. »¹⁹⁵

La structure du récit « *Was bin ich ?* » qui est composé de deux chapitres – le deuxième étant une variation du premier – repose sur l'antagonisme entre le monde des « pensées et sentiments », auquel se rapportent les études littéraires, et celui de la « vie réelle »¹⁹⁶, dans laquelle on ne peut subsister sans profession ni statut social. C'est également le monde de la « *Praxis* » au sens d'expérience pratique et c'est précisément là où le narrateur de l'essai « *Was bin ich ?* » se trouve confronté à ce cercle vicieux de l'obligation de posséder une expérience professionnelle pour trouver un emploi. Lorsque l'employeur évoque la « crise » comme

194 « Vor einer Woche war ich ja noch Student. Und heute? Was bin ich heute? Ich empfehle mich schriftlich, telefonisch, mündlich. Und das lege ich alles mit einer Selbstsicherheit hin wie irgendein Schauspieler, der zum neuntenmal in derselben Rolle auftritt. Aber jedes Wort, mit dem ich diese Herren hinter den Schreibtischen von meiner Befähigung zu überzeugen suche, springt auf mich selber zurück mit einem Fragezeichen. Diese eigene Unsicherheit reibt einen innerlich wund. Bis in die Träume hinein verfolgt einen das. Was bist du eigentlich, Max? Wozu taugst du denn, Max? Kann man dich überhaupt brauchen auf dieser Welt, Max? » Max Frisch, *op. cit.*, p. 13-14.

195 « Beruf soll nicht Zwangsjacke sein, scheint mir, sondern Lebensinhalt. », *op. cit.*, p. 12.

196 « Man heißt es **das wirkliche Leben**, wohin es mich gestellt hat. Als ob Gedanken und Gefühle weniger wirklich wären als Taten. », *op. cit.*, p. 16.

explication aux difficultés d'embauche, nous sommes face à une représentation très moderne d'une problématique sociale qui laisse déjà entrevoir l'émergence d'une conscience politique chez Frisch ou tout du moins, la capacité de se livrer à une analyse très fine des enjeux sociaux :

« Entre-temps, il me semble que l'autre (le chef de la rédaction) a dit quelque chose à propos de la crise. La crise a certes des répercussions importantes. Ainsi, par exemple, elle a bien réussi à supplanter le thème de la météo dans les sujets de conversation. »¹⁹⁷

Le monde des études, en rupture avec la vie réelle, ne serait-il qu'un leurre ? C'est en tout cas la conclusion à laquelle le narrateur semble parvenir dans « *Was bin ich ?* ». Pour illustrer le sentiment d'échec que ressent l'étudiant Frisch, c'est une métaphore architecturale qui vient clore le petit récit *Autobiographie*, constituant ainsi son point d'orgue :

« Souvent, je me représente les études à travers l'image d'un pont. On construit ses bases dans l'idée d'atteindre l'autre rive plus sûre, et on place notre confiance dans notre édifice, en se préoccupant très peu de ce que ce pont enjambe. C'est une erreur ridicule : il se rompt en son milieu, et, dans une glissade, on se retrouve sans savoir nager au beau milieu du fleuve. »¹⁹⁸

L'image de ce pont qui finirait par s'écrouler par manque de fondations stables, est éloquente : les études – représentées par le pont – n'aboutiraient qu'à un échec, elles rendraient inaptes à la vie réelle à laquelle elles sont censées faciliter l'accès, parce qu'elles éludent la vie elle-même. En quelque sorte, ne pas « se préoccuper de ce que ce pont enjambe » équivaut à une mise en parenthèses de sa propre vie. Le constat que livre le jeune Frisch, alors âgé de 21 ans, à travers son double fictif, semble bien sombre : les deux années passées à l'université l'auraient disqualifié d'emblée face à ses « concurrents », beaucoup plus « entraînés » que lui pour lutter dans « l'arène ». ¹⁹⁹

Dans les passages cités, le bilan que Frisch nous livre de ses années universitaires, paraît bien pessimiste. Il est toutefois contrebalancé par d'autres passages qui, dans les différentes versions du récit, insistent sur le bénéfice qu'elles peuvent apporter. De même que Frisch dira

197 « Unterdessen, scheint mir, hat der andere über die Krise gesprochen. Die Krise hat natürlich umfassende Folgen. So hat sie zum Beispiel das schlechte Wetter als Gesprächsstoff schon stark verdrängt. », *op. cit.*, p. 14.

198 « Oft denke ich mir das Studium wie eine Brücke. Wir bauen auf ein sicheres Ufer hin und vertrauen auf unseren Bau und kümmern uns spärlich um das, was wir da eigentlich überbrücken. Es ist ein Ulk: in der Mitte bricht es, und man rutscht als Nichtschwimmer in den Fluß. » Max Frisch, *op. cit.*, p. 18.

199 Dans le paragraphe qui précède celui de l'allégorie du pont, on peut lire: « *Zum Broterwerben mangeln mir gewisse Fähigkeiten, mangelt mir Praxis. Aber meine Konkurrenten haben sie, sie kennen das Kampffeld und sind trainiert.* » *Ibid.*, p. 18. Nous avons là une évocation très réaliste des règles qui prévalent sur le marché du travail dans un contexte capitaliste.

plus tard, lorsqu'il optera pour l'architecture, que celle-ci peut lui permettre d'enrichir sa pratique littéraire, dans le petit essai autobiographique, ce sont les études qui permettent cet enrichissement. Comme dans la tradition du roman de formation, elles marquent une étape incontournable sur la voie de l'accomplissement de soi. Cette position s'inscrit aussi dans une vision caractéristique du *Bildungsbürgertum*, ancrée dans la tradition humaniste :

« D'un autre côté, on doit reconnaître que l'on a aussi accompli quelque chose pendant toutes ces années. Et nous avons, par conséquent, aussi quelque chose à apporter. Je ne pense pas aux examens réussis, aux connaissances acquises dans les livres ou lors des cours. Mais on a accompli un travail sur soi. Avec un investissement considérable de temps et d'énergie psychique. Même toutes les errances ne peuvent être perdues [...] elles représentent une étape de notre évolution vers davantage de maturité sur le plan humain. [...] ce qui comptait le plus, n'était pas d'avoir un métier, mais de s'accomplir en tant qu'être humain. »²⁰⁰

Et la littérature, en particulier le théâtre, ne sont peut-être pas aussi éloignés de la vie réelle qu'on serait tenté de le croire. Ainsi, l'entretien d'embauche qu'il décrit dans la première partie du récit *Was bin ich ?* ressemblerait en tout point à des scènes qu'il aurait lues ou vues jouées sur scène :

« On a déjà vu ce genre de saynètes. Au théâtre. Se terminant avec ou sans happy end. Du reste, c'est ce qui tout au long de la semaine, a provoqué mon étonnement : quelle ressemblance entre la vie ici, à l'extérieur, et la littérature que j'ai lue et aimée ! »²⁰¹

1-4 Les études littéraires : une première déception ?

Si la littérature – contrairement aux idées reçues – permet également d'appréhender le monde réel, alors le temps consacré à l'étudier n'est pas vain. En fait, ce que Frisch rejettera avec vigueur, c'est une approche de la littérature qui, à force de prétention scientifique, finit par se détourner de ce qui en fait sa substance, son authenticité. C'est le rejet de cette conception

200 « Anderseits mußman sich gestehen, daß man in diesen Jahren auch etwas geleistet hat. Und wir bringen doch auch etwas mit. Ich meine nicht die Testate und das Wissen aus Büchern und Vorlesungen. Aber man hat an sich selber gearbeitet. Mit großem Aufwand an Zeit und Seele. Auch all die Irrungen können nicht verloren sein [...] bedeuten sie eine Strecke auf unserem Weg nach menschlicher Reife. [...] Es ging uns weniger darum, einen Beruf zu besitzen als ein Mensch zu werden. » Max Frisch, *Ibid.*

201 « Solche Szenen haben wir ja auch schon gesehen. Im Theater. Mit happy end und ohne. Überhaupt verblüfft es mich schon die ganze Woche: wieviel Ähnlichkeit hat das Leben hier draußen mit der Literatur, die ich gelesen habe und geliebt! », *op. cit.*, p. 12.

scélérosée de la littérature qu'il exprime, en 1943, lorsqu'il revient sur les raisons qui l'ont poussé à faire des études de germanistique :

« A l'époque – lorsque nous étions jeunes – on croyait que l'on nous ouvrait les portes pour accéder à la vie plus vraie, et que s'est-il-passé ? Nous nous sommes retrouvés – au milieu des décortiqueurs d'ombre ! »²⁰²

Le terme « Schattenröster » employé par Frisch a été retenu par Julian Schütt pour le titre du chapitre dans lequel il évoque les années d'études de Frisch. Dans un autre article publié la même année, Frisch fustige cette pratique d'interprétation des textes qui, à force de tout vouloir théoriser, finit par s'éloigner de la vérité des mots qui échappe à une approche purement abstraite :

« On consacrait tout un essai à la question de savoir ce que Gerhard (sic) Hauptmann aurait voulu dire à travers toute son œuvre dramatique – ou plutôt ce qu'il aurait réussi à dire, s'il n'avait pas été un créateur de théâtre mais un essayiste. »²⁰³

A l'opposé de cette pratique trop stérile et ennuyeuse de l'analyse littéraire à son goût, il y a les séminaires qui ont « quelque chose de volcanique », comme ceux du professeur Walter Muschg (1898-1965), qui sont consacrés aux « auteurs dramatiques du 19^{ème} siècle », au « monde de Jean-Paul » et à Kleist :

« Il ne dit pas : Jean-Paul avait un esprit étincelant. Mais son esprit projetait des étincelles. Il ne dit pas : Kleist était déchiré. Mais il est déchiré et, dans son déchirement, se laisse emporter et emporte d'autres avec lui (...) Il sort de lui-même, dépasse son rôle d'enseignant, et ose devenir l'être humain qui n'a pas honte d'avoir un cœur (...) et son discours est un combat, une représentation de l'instant vécu coulée dans les mots, une approche de la vérité. Oh, si tous ceux qui portent le titre de professeur pouvaient être aussi ceci : des chercheurs de vérité ! il en fait partie ! Nous l'aimons beaucoup. Nous sommes subjugués par ses cours. »²⁰⁴

202 « Einst – in unserer Jugend – meinten wir, man öffne uns Tore zum wahren Leben, und siehe, wir kamen – unter die Schattenröster! » Max Frisch, cité par Julian Schütt, p. 79-80. Extrait d'une lettre de Max Frisch à Emil Staiger, 16-7-43, Nachlass E. Staiger, Zentralbibliothek Zürich. Le terme de « Schattenröster » semble être une invention de Frisch. Il signifie littéralement « torrificateurs d'ombre ».

203 « [...] man gab schon einen ganzen Essay daran, um zu sagen, was Gerhard (sic) Hauptmann mit allen seinen Dramen eigentlich hätte sagen wollen – hätte er es vermocht, das heißt, wäre er nicht ein Gestalter, sondern ein Essayist gewesen... » Max Frisch, cité par J. Schütt, p. 79, in: *Was soll man über eine eigene Arbeit aussagen?* Das Bücherblatt. Zeitschrift für den Bücherfreund, September 1943, Nr. 8.

204 « Er sagt nicht: Jean Paul war ein Sprühgeist. Sondern er sprüht. Er sagt nicht: Kleist war zerrissen. Sondern er ist zerrissen und mitgerissen und reißt mit. Er springt aus sich heraus, über den Unterrichtsangestellten hinaus, wagt sich bis zum Menschen, der sich seines Herzens nicht schämt [...] und dessen Rede ein Kampf ist, ein augenblicklich in Worte gegossenes Erleben, ein Bekennen. O, wären es doch alle, welche diesen Titel tragen:

Pour ce germaniste passionné qu'est Walter Muschg, ce qui importe par-dessus-tout, c'est la dimension humaine d'une œuvre, c'est-à-dire ce qu'elle nous révèle de plus profond sur l'existence, en tant qu'« expression de cette expérience de vie personnelle des grands poètes que nous avons devant nous »²⁰⁵. C'est avec le même enthousiasme que Frisch suit les cours de l'historien et romaniste Theophil Spoerri (1890-1974) grâce auquel il a le sentiment de « se promener à travers le Moyen Âge »²⁰⁶. Là encore, ce qui le fascine le plus, c'est lorsque le professeur, au beau milieu de la lecture d'un poème de Dante, établit un lien avec l'époque contemporaine, livrant ainsi aux étudiants une « perspective tout à fait surprenante, dans laquelle (ils) se reconnaissent subitement et se voient en même temps autrement que d'habitude. »²⁰⁷ Nous constatons que c'est encore le lien avec le réel et le présent qui séduit Frisch. On remarque également que les cours qui ont le plus marqué Frisch, sont ceux qui présentent des affinités avec l'art théâtral. Le passage que nous venons de citer rappelle d'ailleurs le fameux « effet de distanciation » brechtien que Frisch mettra également en œuvre.

Julian Schütt rappelle qu'au début des années trente un grand nombre de professeurs suisses voulaient également devenir écrivains. C'est le cas, par exemple, de Robert Faesi (1883-1972), un autre professeur zurichois, auquel Frisch doit beaucoup. Cette double vocation, à la fois d'écrivain et d'enseignant, nous porte à penser que Frisch n'avait pas tout à fait tort de penser que les études littéraires l'aideraient à devenir écrivain. En tout cas, c'est Robert Faesi qui lui écrira une lettre de recommandation auprès du journal *Basler Nachrichten*, lorsque, suite au décès de son père, Frisch dut se préoccuper de gagner sa vie. A l'occasion de la parution du premier roman de Frisch, *Jürg Reinhart* (1935), il rédigera également une critique très favorable, se réjouissant de l'entrée de Frisch en littérature.

Julian Schütt souligne également le caractère novateur de l'enseignement dispensé par Robert Faesi, qui n'hésite pas à aborder des auteurs modernes, tels que Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse, et Gerhart Hauptmann, – ce qui était loin d'être une évidence dans la Suisse des années trente. En effet, d'autres professeurs, tels qu'Emil Ermatinger, se déclaraient hostiles aux auteurs allemands en exil, allant jusqu'à considérer comme « un

Professoren, das heißt: Bekenner! Er ist es! Wir haben ihn gern. Wir hängen an seinen Vorträgen. » *Ibid.*, p. 87. Dans: *Vivant Professores! Porträtschen in Worten von Max Frisch*, Zürcher Illustrierte, Nr. 17, 1933.

205 « (die Dichtung) menschlich verstehen heißt: [...] als Ausdruck des persönlichen Lebensgefühls, das in den großen Dichtern vor uns steht. » Walter Muschg, *Tragische Literaturgeschichte*, 1948, cité par Volker Weidermann, p. 24.

206 « Mit Theophil Spoerri wandert Frisch durchs Mittelalter » Volker Weidermann, *op. cit.*, p. 23.

207 « [...] (um uns) einen Ausblick zu zeigen auf unsere Gegenwart, einen ganz überraschenden Ausblick, wo wir uns plötzlich selber sehen und anders sehen als sonst. » Max Frisch, cité par V. Weidermann, p. 23.

crime » l'attitude de la Suisse qui se laisserait « envahir par une vague d'artistes étrangers. »²⁰⁸ D'ailleurs, Walter Benjamin, qui fréquenta l'université de Zurich, qualifiera Ermatinger et ses semblables de « personnages nébuleux »²⁰⁹, ce qui n'est pas sans rappeler la formule de Frisch, « Schattenröster ».

Julian Schütt souligne – et il est le seul à le faire – que l'abandon des études de germanistique n'a pas été aussi abrupt que Frisch nous le présente dans ses petits récits autobiographiques, tels que *Selbstanzeige* et *Autobiographie*.²¹⁰ En effet, bien après le décès de son père en mars 1932, Frisch continuera à fréquenter les séminaires de Robert Faesi et de Walter Muschg. A ces cours, s'ajoutera celui de Heinrich Wölfflin (1864-1945), le fameux historien de l'art suisse, que Frisch décrit de manière pittoresque dans le *Premier Journal* :

« Il y avait le vieux Wölfflin, une lance de bambou en main, en train de développer ses notions fondamentales ; tout cela comme des paroles de marbre. »²¹¹

Il faut noter au demeurant que Heinrich Wölfflin s'est particulièrement intéressé à l'architecture. En effet, il est l'auteur d'une thèse intitulée *Prologomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886).

Ce qui frappe également lorsque Frisch évoque l'étudiant qu'il fut dans le récit *Autobiographie*, c'est la dureté de son jugement envers lui-même : il se dit peu doué pour la poésie, auteur de « poèmes (qui) ne réussirent jamais »²¹², et déplore « son incapacité à réaliser un travail scientifique ». Quant à « la philosophie pure », elle ne lui aurait que révélé « sa propre incapacité de penser »²¹³. Néanmoins, Frisch fréquentera l'université jusqu'en 1934, les derniers cours qu'il fréquentera seront ceux de Heinrich Wölfflin portant sur l'art classique, un cours qu'il considèrera par la suite comme faisant partie de ceux qui étaient « plus près de la réalité, plus près des secrets de la vie ».²¹⁴

208 « Es sei schlicht « ein Verbrechen », wie man sich in der Schweiz von der internationalen Artistenflut habe überschwemmen lassen. » Julian Schütt, *op. cit.*, p. 84.

209 Littéralement : « Nebelwesen ».

210 Il est par ailleurs intéressant de noter que les deux récits ont été écrits pendant les années où Frisch exerce le métier d'architecte. C'est donc avec le regard de l'architecte que Frisch se remémore ses années d'études.

211 « [...] stand der alte Wölfflin, eine Lanze aus Bambus in der Hand, seine Grundbegriffe entwickelnd; alles wie in Marmor gesprochen. » Max Frisch, cité par Julian Schütt, *op. cit.*, p. 90. Cette description se trouve dans le récit *Autobiographie*, et dans *Selbstanzeige*.

212 « Gedichte gelangen nie. [...] Die reine Philosophie, mit wirklicher Inbrunst befragt, offenbarte mir nur den eignen Mangel an Denkkraft. » Max Frisch, *Tagebuch I*, GW, Band II-2, p. 586. (p. 241 dans l'édition Gallimard)

213 Cf. Note précédente.

214 « Wirklicher, näher am lebendigen Geheimnis [...] » *Ibid.*, p. 586.

La réflexion sur l'influence des études littéraires sur le parcours de Frisch atteste donc la présence de ces deux dimensions qui, dès le début, sous-tendent et structurent sa pensée : d'un côté, le monde de l'abstraction, littéraire ou philosophique, qui s'apparente à une quête de vérité, – de l'autre, celui de la « *Praxis* », qui est aussi celui de la recherche de la faisabilité et de la mise en œuvre. La prise en compte de cette dimension est aussi le fondement de toute création architecturale ou artistique. Le jeune homme impatient d'entrer dans la vraie vie, celle dans laquelle il pourrait enfin réaliser sa vocation profonde, fut sans doute déçu par « ce grand pêle-mêle genre grand magasin qui se dit université »²¹⁵, dont il avait espéré qu'il lui apprendrait le métier d'écrivain. Or, il lui faudra encore beaucoup de détours pour parvenir à l'idéal qu'il s'était fixé. Mais, selon Schütt, le jeune étudiant qui forme le vœu de devenir écrivain, a déjà acquis la conviction que désormais « seule sa propre vie sera la substance de sa création ».²¹⁶

Mais, dans une lettre adressée à son amie Käte Rubensohn, à qui il doit l'idée de s'orienter vers des études d'architecture, Frisch exprime la crainte que les études à l'*ETH* ne débouchent, elles non plus, sur rien de concret.²¹⁷

1.5 Mort du père et mise en récit de l'événement

« Lorsque j'eux vingt-deux ans, notre père mourut, et je dus dès lors m'inquiéter des moyens de gagner ma vie. »²¹⁸

C'est en ces termes laconiques que Frisch – désormais architecte et écrivain – s'exprima seize ans plus tard pour relater la disparition de son père, éludant tout autant les circonstances précises de son décès que la dimension émotionnelle de cet événement. Ainsi, la mort de son

215 « [...] das warenhaushafte Nebeneinander, das sich Universität nennt (...) » Max Frisch, *Tagebuch 1*, p. 586.

216 « (Bereits die ersten Zeitungsartikel und ebenso der frühe Vortrag belegen, wie) Frisch nur vom Selbsterlebten ausgehen kann. » Julian Schütt, p. 92

217 On peut lire ceci dans les remarques formulées par Julian Schütt à la fin de son ouvrage : p. 514, note 167. Il s'agit d'une lettre datée du 24.3.1936.

218 « Als ich zweiundzwanzig war, starb unser Vater. Ich mußte nun sehen, wovon ich mein Leben fristete. » Max Frisch, *Tagebuch 1*, *op. cit.*, p. 586. On notera que, dans le récit autobiographique, écrit un an plus tard, Frisch n'emploie plus le possessif « unser », mais l'article défini, plus impersonnel. Il est également intéressant de remarquer que Frisch se trompe en indiquant l'âge qu'il avait alors. En effet, étant né en mai 1911, au moment du décès de son père, il n'avait que vingt ans !

père est reléguée au second plan de l'énonciation, pour laisser la place à l'évocation de la situation matérielle à laquelle il fut confronté. Pour Julian Schütt tout comme pour Volker Weidermann, cela ne fait aucun doute : la naissance de Max Frisch en tant qu'écrivain coïncide très précisément avec le décès de son père.²¹⁹ Donc, cette perspective atteste bien que le petit récit « *Was bin ich ?* », écrit quelques jours à peine après le décès de Franz Bruno Frisch, sur une machine à écrire empruntée, peut être considéré comme l'acte de naissance de l'écrivain Frisch. En tout cas, l'argument est séduisant : on pense, en effet, inévitablement au mythe freudien de la nécessité de « tuer le père » pour accéder soi-même à l'existence. Cette interprétation demande toutefois à être relativisée : la première publication de Frisch n'est pas le récit « *Was bin ich ?* », mais un essai sur une exposition d'art théâtral, publié dès mai 1931 dans le grand quotidien zurichois, la *Neue Zürcher Zeitung*. Cet essai, intitulé « *Mimische Partitur* », est essentiel, en effet, à la compréhension du cheminement littéraire de Frisch. Ce dernier y interroge l'authenticité de l'expression théâtrale, et atteste que l'art dramatique est un élément fondamental de son œuvre. Au-delà de cet aspect, on retiendra également que le petit essai *Mimische Partitur*, s'achève sur l'idée que toute fiction trouve son origine dans le dialogue.²²⁰ Or, cette notion de dialogisme – nous l'avons déjà souligné – semble parcourir toute l'œuvre de Frisch, tissant un faisceau de correspondances entre les *Journaux*, les romans, le théâtre et les essais. Ainsi, dans *Was bin ich ?*, le dialogue s'établit tantôt sur le mode réflexif – le narrateur s'adressant à lui-même – tantôt face à un interlocuteur, lors de la situation de l'entretien d'embauche en l'occurrence. Dans les deux cas, le dialogue se fait l'instrument d'un questionnement existentiel, d'ordre maïeutique, d'un sujet qui se cherche, qui veut accéder à sa propre vérité.

S'il apparaît difficile de voir dans la mort du père de Frisch l'élément fondateur de la destinée de l'écrivain Frisch, il n'en demeure pas moins que ce décès brutal²²¹ a certainement

219 On a remarqué que les deux biographies en question commencent à ce moment précis de la vie de Frisch. Julian Schütt dit très explicitement: « Der Tod des Vaters und die Geburt des Autors Max Frisch, das gehört zusammen. »

220 Note 244: « Die Anregung zur Fiktion findet er (der große Darsteller) im Dialog. » Max Frisch, *Mimische Partitur*, GW, Band 1-1, S. 9. A ce sujet, nous citerons également Manfred Jürgensen: « His essay *Mimische Partitur* (*Mimic score?*), which appeared on May 27 1931, in the *Neue Zürcher Zeitung*, came to the conclusion that all fiction was derived from some kind of dialog. It was easy to see that with such a concept of fiction this writer would sooner or later turn to drama as an appropriate form of self-expression. » Jürgensen, Manfred, "The Drama of Frisch. Perspectives on Max Frisch", Gerhard F. Probst, Jay F. Bodine (éd.), 1982, the University of Kentucky, p. 4.

221 Les circonstances précises du décès ne sont pas connues ; le père de Frisch, qui était en déplacement, a sans doute été victime d'un accident cardio-vasculaire. « Er starb dort, wo in den letzten Jahren sein bevorzugtes Zuhause war: auswärts. » Julian Schütt, p. 21. Il semblerait, en tout cas, que le père de Frisch se soit adonné à l'alcool, ce qui « était passé sous silence à la maison ». Julian Schütt fait remarquer que l'image du père apparaît

été l'événement déclencheur de ses débuts en tant qu'écrivain²²², et ceci, tout d'abord pour des raisons prosaïques. Frisch se retrouvant sans ressources, il lui fallut s'inquiéter des moyens de faire face aux énormes difficultés financières qui se présentaient. En effet, la carrière de Franz Bruno Frisch avait subi un déclin inexorable depuis la fin de la Première Guerre mondiale. En tant qu'architecte, il n'obtenait plus de nouveaux projets, et son activité dans l'immobilier ne lui rapportait guère. De plus, le peu d'argent qu'il gagnait était vite dépensé, si bien qu'en mars 1932, lorsqu'il décède, il ne laisse pour tout héritage qu'une montagne de dettes que Franz, le frère aîné de Frisch, s'efforcera de combler, tandis que Max essaiera d'assurer son existence, ainsi que celle de sa mère, grâce à ses publications dans la presse zurichoise. Et c'est précisément la situation du jeune homme, « sans pain et sans travail »,²²³ livré à lui-même dans « l'arène » sociale, dont témoigne le récit *Was bin ich ?* A la différence de *Mimische Partitur*, le récit est écrit à la première personne. Nous sommes en présence d'un sujet qui est devenu étranger à lui-même, faisant l'expérience de sa propre aliénation dans un monde qu'il ne reconnaît pas :

« Ainsi je me retrouve face à des visages et à des portes de bureaux, face à des téléphones et des lettres, comme si j'étais à l'étranger et que je ne comprenais pas la langue du pays. »²²⁴

De cette expérience de l'incommunicabilité des « pensées et des sentiments »²²⁵, naît la nécessité d'un dialogue avec soi-même, qui se matérialise dans l'image de la vitrine devenue miroir. Ainsi, le récit publié en 1932, n'a rien d'un texte journalistique. Il est plutôt à tonalité intimiste, voire introspective. En ce sens, on peut considérer que cette perspective, qui est déjà celle du romancier, de l'écrivain, plutôt que celle du journaliste, fait du récit *Was bin ich ?* l'acte

souvent de manière négative dans l'œuvre de Frisch. Dans le roman *J'adore ce qui me brûle* (1944), le protagoniste, Jürg Reinhart, exige que sa mère lui révèle à quel moment son père aurait commencé à boire. Il va jusqu'à envisager de le tuer, finit par y renoncer par faute de munitions ! Certes, le personnage prend ses distances, quelques pages plus loin et regrette ce projet. (Band 1-2, p. 584) Dans le roman *Stiller*, le protagoniste finit par « oublier » son beau-père dans une maison de retraite. La relation au père semble liée à un sentiment de culpabilité chez Frisch qui craint que sa naissance ait entravé la carrière d'architecte de son père. Ce n'était pourtant pas le cas.

222 Il s'agit davantage du métier de journaliste que de celui d'écrivain. Mais, chez Frisch, les frontières de l'un à l'autre sont extrêmement poreuses. Il dira, d'ailleurs plus tard, qu'il s'agissait de « journalisme littéraire ». D'ailleurs, la première partie du récit *Was bin ich ?* s'achève sur l'obtention du premier contrat : le jeune homme – double de Frisch lui-même –, chargé de rédiger un article en 15 lignes sur la vitrine d'un magasin, et l'on s'aperçoit que Frisch écrit davantage sur lui-même que sur cette vitrine. En effet, il s'adresse, par le jeu du miroir, à son propre reflet dans la vitrine.

223 « brotlos und beziehungslos » Max Frisch, *Was bin ich? (2)*, p. 16

224 « So stehe ich vor Gesichtern und Bürotüren, vor Telefonen und Briefen, als wäre ich in der Fremde und verstünde die Landessprache nicht. » *Ibid.*, p. 16.

225 « Gedanken und Gefühle »

fondateur des débuts de Frisch en tant qu'écrivain. Si toute autobiographie est nécessairement une fiction, dans le sens d'une reconstitution subjective du réel, ce petit récit introspectif en est la preuve éclatante. Ainsi, l'écriture participe au processus de « dépassement du père », suggéré symboliquement par la paire de « gants noirs » ayant appartenu au père que le narrateur pensait ne plus jamais pouvoir porter sans penser à lui. En fait, c'est l'inverse qui se produit :

« Et maintenant, je ne pense qu'à moi-même, toujours et inlassablement : que suis-je ? »²²⁶

Le sentiment d'étrangeté vis-à-vis du monde qui, suite au décès du père, n'est plus tout à fait le même, renvoie le narrateur à lui-même, dans une sorte de mouvement réflexif narcissique. Ici, dans la seconde partie du récit, ce sont les gants du père qui déclenchent le mécanisme de la prise de conscience de soi²²⁷, assumée par la vitrine du magasin qui se fait miroir²²⁸ dans la première version du récit. Les deux objets deviennent donc les instruments d'un processus « d'individuation »²²⁹. Ce phénomène de regard neuf porté sur soi-même et sur le monde, s'accompagne d'un sentiment d'angoisse existentielle qui s'apparente au concept de « *Geworfenheit* » défini par Heidegger :

« Je pense que chaque étudiant – qu'il bénéficie d'un soutien financier suffisant ou non, à un moment ou un autre est assailli par la question de savoir ce qu'il adviendrait de lui s'il devait interrompre ses études. (...) D'autres vont utiliser cette question comme s'il s'agissait d'un miroir : que suis-je aujourd'hui ? s'il m'arrivait d'être arraché à mes études, si j'étais projeté comme un objet – sans ressources et sans relations- dans la vie, – que suis-je ? »²³⁰

Si le point de vue, au début de ce paragraphe, était général – puisqu'il évoquait une situation commune à tout étudiant – à la fin du même passage, il devient individuel, le regard se tournant vers soi-même, à travers la métaphore du miroir. La mort du père sonne le glas de

226 « Und jetzt denke ich immer und unablässig nur an mich: was bin ich? », *op. cit.*, p. 15.

227 On pense ici au concept « d'individuation » défini par le psychiatre Carl Gustav Jung qui serait un processus dialectique, à l'œuvre dans deux phases de la vie : « Chacun de nous ne peut éprouver un réel bien-être qu'en devenant, dès l'âge adulte, le centre d'un système nouveau [...] » C.G. Jung, *L'âme et la vie*, source Wikipédia. Il s'agit aussi de l'expérience de la *Selbsterkenntnis* au centre de la pensée de Kierkegaard.

228 A propos de la symbolique du miroir, on peut se référer à Michel Foucault, pour qui le miroir est à la fois utopie et hétérotopie. Julian Schütt analyse également le motif du miroir dans ce sens en le rapprochant du thème du voyage, *op. cit.*, p. 21.

229 Au sens où l'entendait C.G. Jung. Nous y reviendrons plus tard.

230 « Ich denke mir, daß jeder Student, ob er nun sicheres Studiengeld hat oder nicht, dann und wann von dem Gedanken überfallen wird; wenn ich heute mein Studium abbrechen müßte? [...] Andere werden diese Frage als Spiegel verwenden: was bin ich heute? Wenn es mich heute mitten aus meinem Studium herausreißen würde, wenn es mich brotlos und beziehungslos ins Leben schleudern würde, – was bin ich? » Max Frisch, *Was bin ich?* (2), GW, Band 1-1, p. 16.

l'insouciance des années d'études et signale de fait l'irruption du principe de réalité dans la vie du jeune homme. Cette expérience – que nous traduirions par *Erlebnis*, un concept qui était essentiel pour Frisch – se fait de façon violente : le sujet est « arraché » de ce qui faisait sa vie, pour être « projeter » dans une vie nouvelle. Cette situation anxiogène qui était évoquée de manière hypothétique au début de la deuxième partie du récit, devient réelle :

« A présent, je me retrouve effectivement sans ressources dans cette vie, que je connaissais – jusqu'à ce jour – seulement à travers la littérature. »²³¹

Cette prise de conscience existentielle est la première phase d'une évolution dans la vie et dans l'œuvre de Frisch, que Régine Battiston rapproche des trois concepts définis par Sören Kierkegaard²³². Ainsi, ce serait la première phase, celle de l'*existence*, qui serait au centre du récit *Was bin ich ?* Le questionnement sur soi, qui apparaît au début comme un enfermement, contient cependant déjà les conditions de son propre dépassement, à travers l'expérience de l'altérité, même si, dans le récit, il ne s'agit que d'un autre soi-même qui interpelle le sujet à travers le miroir :

« Et maintenant, je dois écrire quelque chose à propos de cette vitrine. Je me tiens là debout. Et dans la vitre apparaît mon propre reflet. Et la pluie se déverse sur nous, à travers le parapluie jusqu'aux chaussures. Et nous nous sourions à travers la vitre.

Max. Commençons, Max. »²³³

Et pour le jeune Frisch, il s'agit effectivement d'un nouveau départ, même si les études ne sont pas tout de suite abandonnées, elles sont abordées différemment :

« Quoiqu'il en soit, Frisch put reprendre les études qu'il avait commencées « un peu en dilettante et l'esprit embrouillé » « avec une joie nouvelle et avec davantage de sérieux », (...) »²³⁴

231 « Jetzt stehe ich tatsächlich mittellos in diesem Leben, das ich bis gestern erst aus der Literatur kannte. » *Ibid.*, p.16.

232 Il s'agit des concepts « d'existence, d'altérité et de transcendance ». Selon Régine Battiston, « Frisch joue avec les trois stades de Kierkegaard en tenant compte de la « Geworfenheit » de Heidegger (être jeté là dans le monde, qui débouche sur l'angoisse existentielle) [...] » Battiston, Régine, « Existence, altérité et transcendance », *Max Frisch philosophe*, in : *Germanica*, vol. 48, no. 1, 2011, pp. 33-54.

233 « Über dieses Schaufenster soll ich jetzt etwas schreiben. Ich stehe. Und im Glas steht mein Spiegelbild. Und Regen adert uns über Schirm und Schuh. Und wir lächeln einander durch die Scheibe.

Max. Fangen wir an, Max. » *Ibid.*, p. 15.

234 « Immerhin konnte Frisch das « ein wenig bummelig und sehr wirrköpfig » begonnenes Studium fortsetzen, « mit neuer Freude und größerem Ernst », [...] » Julian Schütt, p. 94.

Ce nouveau départ correspond également à l'abandon du vaste et lumineux appartement familial dans la « *Freiestraße* ». Max et sa mère iront s'installer, dans un premier temps, chez une sœur de cette dernière, un endroit qu'elle qualifiera de « *Schattenloch* ». Ainsi, apparaît pour la première fois, le thème de l'itinérance. On se souvient de l'analyse de Beatrice von Matt qui insistait sur l'aversion de Frisch pour l'attachement à une maison, dans laquelle on ne peut « que croupir, prendre racine, et se transformer en pierre ».²³⁵

On peut y voir aussi une réminiscence du motif de la « fissure »²³⁶, qui s'insinuant dans la demeure familiale, finit – dans les cauchemars de l'enfant Frisch – par jeter la famille dans la rue. Si toute demeure est suspecte, il vaut mieux ne pas s'y attacher afin de ne pas revivre le traumatisme de la perte. Dès lors, le jeune Frisch n'aura de cesse de rechercher d'autres horizons, voulant à tout prix éviter l'enracinement dans un lieu. Cette possibilité d'explorer d'autres lieux qui sont autant de promesses de renouveau, lui sera finalement offerte par le journalisme.

1-6 *Solitudo* ou l'émergence d'un imaginaire spatial

De même que l'expérience du miroir, à la fin de la première version du récit *Was bin ich ?* permet au jeune homme de s'appréhender en tant « qu'autre soi-même », le voyage et la nostalgie de l'ailleurs, deviendront dès 1932, les vecteurs de la découverte de l'altérité, impliquant autant la connaissance de l'autre que la connaissance de soi, les deux étant intimement liées. Tout comme le miroir, le voyage permet de s'appréhender en tant qu'étranger à soi-même, « car le plus étrange, c'est soi-même vu de l'extérieur. »²³⁷ Le miroir et le voyage deviennent ainsi tous deux les instruments d'une quête existentielle. Le voyage renvoie également à la fameuse dualité entre *Künstlertum* (*vie artistique*) et *Bürgertum* (*vie bourgeoise*), un thème que nous avons déjà évoqué, et dont on peut se demander s'il n'est pas le thème essentiel dans l'œuvre de jeunesse de Frisch. Dans la première pièce de théâtre : *Santa Cruz*,

235 « Gebaute Häuser bedeuten Gefahr. Man kann in ihnen « anhocken, anwachsen, ansteinern », so Frisch im Rückblick, in Philippe Pilliods Videofilm *Gespräche im Alter*. » Beatrice von Matt, „Behaust-unbehaust, das Dilemma zwischen Architektur und Schriftstellerei“, in: „*Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk*“, München: Carl Hanser Verlag, 2011, p. 122.

236 Cf. Sonja Arnold, „Max Frisch und die postmoderne Philosophie“, in: *Germanica* 48/2011, „Der Mensch als Riss in der Ordnung der Dinge“, en référence à Michel Foucault.

237 « [...] denn das Fremdeste, was man erleben kann, ist das Eigene von außen gesehen. » Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Bd, II-2, p. 483 p.109 chez Gallimard. Julian Schütt cite également ce passage à la page 121 de sa biographie.

eine Romanze, le motif de l'appel du lointain incarné par le personnage au nom emblématique de *Pelegrin*, s'oppose à celui de l'emprisonnement « dans la vie domestique »²³⁸ représenté – ce qui suscite toute notre attention – par le topos architectural du château. La dialectique de l'itinérance et de l'enracinement²³⁹ semble donc entretenir des liens avec l'architecture, tout au moins dans sa dimension d'utopie.

En 1933, le *Tages-Anzeiger* et la *NZZ* offrent la possibilité au jeune journaliste-étudiant de prendre le large, de franchir pour la première fois de sa vie les frontières de la Suisse. Le voyage qui, au départ ne devait durer qu'une quinzaine de jours, durera finalement huit mois. Doté d'un solide sens pratique, Frisch aurait estimé que la vie à l'étranger lui serait plus favorable sur le plan financier. De plus, il pense y trouver également des conditions plus propices à son inspiration littéraire. Conscient aussi qu'il lui est impossible de mener de front journalisme et études, le voyage lui semble la seule issue envisageable :

« Comme je ne m'estimais pas en mesure de pouvoir gagner pleinement ma vie tout en menant des études de qualité, j'optai pour une autre voie : j'entamai une vie de voyage, comme tout Suisse se doit de le faire, s'il ne veut pas devenir un petit-bourgeois. »²⁴⁰

N'ayant pas complètement renoncé au vœu de devenir écrivain, on peut supposer que Frisch conçoit le voyage comme un moyen d'enrichissement de la création littéraire, comme une possibilité de nourrir son imaginaire d'écrivain. Toutefois, parvenu à un âge avancé, il concèdera que sa prose journalistique était de piètre qualité, ou tout au moins très éloignée de ce qu'il considérera plus tard comme étant du vrai journalisme. En 1948, dans le *Premier Journal*, le regard de l'architecte-écrivain vis-à-vis de ses textes de jeunesse, est également sévère :

238 « Das Stück spielt in einer Nacht, während es schneit, und in einem **Schloß**, das man als Bild der Ehe betrachten mag oder **des behausten Lebens** überhaupt [...] » Max Frisch, *Zu Santa Cruz*, GW, Band II-1, p. 76.

239 Beatrice von Matt reprend le concept « behaust » en opposition à celui de « unbehaust » pour qualifier le dilemme entre architecture et écriture chez Frisch.

240 « Da ich mich also außerstande sah, meinen vollen Lebensunterhalt zu verdienen und zugleich ein vollwertiges Studium zu betreiben, schlug ich einen anderen Weg ein: ich ging auf Reisen, wie es jeder Schweizer tun muss, wenn er nicht ein Spießher werden soll. » Max Frisch, *Brief Max Frisch an Eduard F. Knuchel an die Literaturkommission der Stadt Zürich*, 28.1.1936, Stadtarchiv Zürich, cité par Julian Schütt, p.125.

« [...] il me fallut encore deux années pour reconnaître les dangers du journalisme littéraire, pour comprendre où cela mène si, même à une époque où l'on n'a rien à dire, on écrit pour un public afin de pouvoir vivre. »²⁴¹

Quoiqu'il en soit, une chose apparaît indéniable : les débuts de Frisch dans le monde de la presse lui ont permis de fourbir ses armes en tant qu'écrivain. Confronté au réel, son style s'épure, sa personnalité d'écrivain s'affirme, et ceci, d'autant plus que les journaux pour lesquels il écrivait, semblaient ne pas lui imposer de contraintes stylistiques particulières. Il en profita pour donner à ses articles une tournure résolument littéraire :

« Conformément à son idéal, il donnait à ses feuilletons un caractère aussi peu journalistique que possible. Il s'entraîna, à travers eux, au métier d'écrivain, en y insérant de manière détournée des éléments littéraires – autant que cela lui était permis »²⁴²

Le projet de devenir écrivain n'est donc pas complètement abandonné, bien au contraire, mais pour accéder à sa véritable personnalité d'écrivain, il lui faudra encore s'affranchir de cette image de journaliste qui écrit des articles consacrés à des vitrines de magasins.²⁴³ Transformer le matériau à sa disposition – si prosaïque soit-il – pour en faire une création originale, cette démarche préfigure autant le futur romancier que le futur architecte. Nous sommes également frappés par l'aisance avec laquelle le jeune Frisch – alors âgé de seulement vingt-deux ans – parvient à se faire une place dans le milieu journalistique. Cette facilité dénote un sens aigu des relations humaines, une faculté de dialoguer avec différentes instances et des personnes issues de milieu socio-culturels variés. Autant de qualités que requièrent aussi le métier d'architecte.

La lecture attentive des premiers essais laisse également émerger cet ultime point où littérature et journalisme entrent en convergence : on pourrait y lire les manifestations d'une quête esthétique cristallisée dans le concept d'«*Erlebnis*» (*expérience vécue*), un leitmotiv

241 « (Zu Hause) brauchte ich noch zwei Jahre, um einzusehen, was es mit dem Journalismus auf sich hat, wohin es führt, wenn man auch zu Zeiten, wo man nichts zu sagen hat, ins Öffentliche schreibt, um leben zu können. » *Ibid.*, p. 587. (p. 241-242 chez Gallimard)

242 « Seinen Feuilletons sollte im Idealfall möglichst wenig Journalistisches anhaften. Er übte sich darin als Dichter, schmuggelte nach Kräften Literarisches hinein. » Julian Schütt, *op. cit.*, p. 100.

243 Julian Schütt emploie le terme de « *Schaufensterprosa* », sans dénigrer ce type de prose, dans laquelle il décèle au contraire une « *mini poétologie du talent littéraire* » de Frisch. En revanche, le responsable de la rubrique feuilletoniste du *NZZ*, Eduard Korrodi, emploiera de manière sarcastique le terme de « *Schaufensterpilger* » pour parler de Frisch lors de la parution de son premier roman *Jürg Reinhart*, en 1934. On peut souligner également que les premiers articles de Frisch présentent des similitudes indéniables avec le style des *Journaux* qui ont fondé sa notoriété. Cf. Julian Schütt, *op. cit.*, p. 109)

dans l'œuvre de jeunesse . Pour illustrer ce concept, nous citerons simplement la fin du récit *Wir bauen eine Straße* :

« En ville, là où cesse la fatigue physique et là où l'esprit peut à nouveau étendre ses ramifications, je serai en mesure de « revivre » le sommet valaisan de la *Weißhorn*. C'est pourquoi on aspire à prendre ses distances avec le spectacle de la beauté : seule cette distance nous permet d'appréhender la chose vécue ; jusqu'à ce que celle-ci se perde à nouveau en ramifications, tant et si bien qu'elle finit par s'enchevêtrer de manière inextricable. Ensuite, il nous faudra donc revenir ici et construire une route de montagne. On va de nouveau se mettre en marche vers quelque chose qui ressemble à une rédemption personnelle, ou bien – comme je l'ai déjà dit – à un suicide provisoire. »²⁴⁴

Ainsi, il semblerait que Frisch ait déjà formulé, dans ce récit de jeunesse, les conditions qui sont nécessaires à la pratique de l'écriture : seule la confrontation avec le monde réel lui permet de se libérer des affres de l'introspection existentielle. Cette confrontation prend ici la forme prosaïque d'une route de montagne. Et ce n'est pas sans signification. On peut penser, en effet, que seule l'expérience du réel, telle que Frisch a pu l'appréhender à travers la pratique architecturale, lui a permis d'accéder à sa maturité d'écrivain, c'est-à-dire de lui permettre de devenir l'auteur de *Stiller*. De fait, le processus de la création littéraire opère également de manière dialectique : il jaillit de l'affrontement incessant entre des principes opposés. Dans les premiers écrits, c'est la dualité entre vie bourgeoise et vie artistique, associée à celle de l'appel au voyage et du retour, qui sont les motifs dominants.

En 1932, confronté à la nécessité de devoir gagner sa vie, Frisch ne peut se permettre de se livrer indéfiniment à l'introspection existentielle. Il lui faut se jeter dans la vie réelle, dans l'action, pour « se libérer de ce moi »²⁴⁵ trop envahissant. Peu de temps après le décès de son père, vraisemblablement au cours de l'été 1932, il participe à un chantier de construction d'une route au fin fond d'une vallée valaisanne, afin d'aider les habitants d'un village isolé. Or, cette tentative d'échapper à soi-même, s'avère illusoire ; pire, elle s'apparente pour lui à une forme

244 « In der Stadt, wo die Körpermüdigkeit aufhört und sich die Seele wieder verzweigen kann, werde ich das Walliser Weißhorn erleben und darum sehnt man sich von der Schönheit weg – zur Erlebnisfähigkeit. Bis sich diee wieder verästelt, daß sie sich verknäuel. Und dann werden wir wieder hierherkommen und eine Bergstraße bauen. Wir werden wieder hinauspilgern, wie zu einer Selbsterlösung, wie gesagt, zu einem vorübergehenden Selbstmord. » Max Frisch, *Wir bauen eine Straße*, GW, Bd., p. 25-26.

245 Dans le récit « Wir bauen eine Straße », Frisch emploie diverses expressions pour décrire cette aspiration à se libérer des affres de l'introspection: « sein ganzes Ich abschütteln », « Ein Sich- selber-Loswerden, ein Ausruhen von seinem Ich », *op. cit.*, p. 24.

de « suicide »²⁴⁶ car elle implique un renoncement à soi-même, une prise de distance par rapport à l'expérience vécue (*Erlebnis*). La prise en compte du réel préfigure le futur architecte. En effet, il est permis de déceler dès l'œuvre précoce, une analogie avec le métier d'architecte, qui, – à l'inverse de l'écrivain – ne peut s'affranchir des contingences du réel. En effet, tout projet architectural naît – comme l'écriture – de la pensée, puis se concrétise.

En lui permettant de voyager, l'activité de journaliste permit donc à Frisch de nourrir cet imaginaire spatial qui est un des points de convergence entre création littéraire et architecturale. Contrairement à ce qu'il avait annoncé avant son départ pour Prague à ses proches, il n'avait pas l'intention de revenir à Zurich, aussitôt sa mission de correspondant sportif achevée. Il s'agissait d'un projet mûri de longue date, grâce auquel il entendait faire la démonstration qu'il pouvait réussir à gagner sa vie tout en écrivant. Peu importe si ce n'est pas encore en tant qu'écrivain.

Plus tard, l'architecte-écrivain, alors âgé de seulement trente-cinq ans, se souviendra « d'une époque comblée et heureuse ».²⁴⁷

Le but ultime de ce voyage est la découverte de la mer. Elle apparaît comme le seul espace qui puisse assouvir son insatiable besoin de liberté. Depuis Budapest – pour ainsi dire hors d'atteinte des reproches maternels – Frisch révèle en détail l'itinéraire qu'il s'est fixé :

« Je n'ai pu – à chaque fois – m'empêcher de sourire lorsque tu semblais si sûre que je serais de retour à Zurich pour le début du semestre. Car, ce que je vais t'avouer maintenant, je le savais déjà lorsque j'étais à Prague ; je savais que je n'allais pas aller à Budapest en passant par Vienne pour finalement revenir à Zurich. (...) Je ne vais pas m'attarder davantage à Budapest, car le monde est grand et notre vie est courte²⁴⁸. (...) de là (Sarajevo), l'étape suivante sera Ragusa (Dubrovnik). Alors, je verrai la mer pour la première fois de ma vie, maman ! Au bord de l'Adriatique ! Sur l'une des plus belles côtes qu'il soit ! (...) Je conçois toute sorte de projets. Pour

246 « ein vorübergehender Selbstmord », Max Frisch, *op. cit.*, p. 24 et 26. Julian Schütt souligne, à travers l'évocation de ce « suicide provisoire », l'influence de Goethe et de son fameux « Stirb und werde! », le dernier vers du poème « *Selige Sehnsucht* ». 1932 était l'année de la commémoration du centenaire de sa mort et Frisch eut l'occasion de participer à de nombreux séminaires qui lui étaient consacrés.

247 La mort est cependant très présente dans les lettres échangées entre Frisch et sa mère ; il y est souvent question du père décédé. Au cours de l'été 1933, une jeune femme chez laquelle il a séjourné et à laquelle il était très lié, décède brutalement, alors qu'il avait quitté Dubrovnik pour d'autres destinations. C'est par sa mère qu'il sera informé du décès.

248 Ce passage fait explicitement référence au fameux vers de Goethe, dans *Faust I* : « Ach Gott ! Die Kunst ist lang, / Und kurz ist unser Leben ! » C'est aussi le titre d'un ouvrage d'Andreas Nolte qui a choisi une nouvelle perspective pour aborder l'œuvre de Frisch, en s'intéressant particulièrement aux tournures proverbiales et expressions, dont l'auteur a fait largement usage. Il remarque qu'elles accompagnent toute nouvelle phase sur son parcours d'écrivain. Cf. Nolte, Andreas, *Die Welt ist groß und das Leben ist kurz. Sprichwörter und Redensarten im Werk von Max Frisch*, Epistemata Literaturwissenschaft Bd. 800, Verlag Königshausen und Neumann, 2013.

l'instant, ils ne comptent guère. Il faut d'abord que je sois au bord de la mer, après on verra bien comment les choses se présentent et ce qu'on peut faire. »²⁴⁹

Dès lors, la mer devient le paradigme d'une quête existentielle,²⁵⁰ un « espace transcendantal dédié aux possibilités infinies »²⁵¹, qui, dans son opposition à la terre, nous renvoie à cet affrontement dialectique dans la vie et l'œuvre de Frisch, entre les catégories du « durable et de l'éphémère », que Peter von Matt²⁵² conçoit comme une dualité « non dépassée » (*unaufgehoben*) dont on peut supposer qu'elle fonctionne comme un vecteur de l'inspiration littéraire. La pension *Solitudo* deviendra rapidement le centre de gravité de l'itinéraire du jeune homme de vingt-deux ans, le point de chute qui cristallise à la fois l'aspiration au lointain (*Fernweh*) et celle de la connaissance de soi. Cette nostalgie ardente trouve son expression la plus précise dans la formule « unser Heimweh nach der Fremde »²⁵³, qui apparaît dans le *Premier Journal*, en lien avec le thème de la mer. L'édition française se propose de la traduire par « notre mal de l'étranger », ce qui ne tient pas suffisamment compte du caractère antithétique, voire oxymorique, : il s'agit plutôt d'une aspiration à appréhender l'étranger en tant que lieu familier ou originel. En tout cas, c'est dans ce lieu situé au bord de l'Adriatique que Frisch séjournera le plus longtemps.²⁵⁴

Dans le premier roman, *Solitudo* est à la fois le « cadre principal de la narration », tandis que la mer est « l'acteur central », les deux fusionnant en une image idyllique.²⁵⁵ On notera que ce lieu est représenté de manière non seulement littéraire, mais également picturale. En effet, au centre de la couverture de *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt*, on peut voir l'imposante bâtisse du bord de mer, dessinée par Frisch lui-même. Telle une forteresse

249 « ich habe nämlich jedesmal lächeln müssen, wenn du todsicher bist, dass ich auf semesterbeginn wieder hier in zürich sitze. denn was ich dir also zu verraten habe, wusste ich schon in prag: dass ich nicht von budapest über wien nach zürich reise. [...] denn die welt ist gross und unser leben kurz. [...] von dort (Sarajevo) kommt der nächste sprung: nach ragusa (dubrovnik). dann werde ich erstmals am meer sein, mutti! an der adria! an einer der gelobtesten rivieren! » *Ibid.*, p. 52-53. La lettre, écrite depuis Budapest, est datée du 7.4.33.

250 Cf. Beatrice von Matt : « eine existentielle Ozeanographie », *Magie der Horizonte, Max Frisch, das Meer und die Utopie*, in: *Max Frisch, Citoyen und Poet*, Daniel de Vin (éd.), Göttingen: Wallstein Verlag, 2011, pp. 12-20.

251 « Das Meer als transzendenter Raum der Möglichkeiten » Daniel de Vin (éd.), *op.cit.*, p. 8.

252 Peter von Matt, postface de « *Entwürfe für ein drittes Tagebuch* », p. 196.

²⁵³ Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, p. 364. (p. 24 édition Gallimard)

254 Walter Obschlager fait remarquer dans la postface de la correspondance de Frisch avec sa mère, que le jeune écrivain-journaliste séjournera quatre mois à Dubrovnik, alors que les autres étapes de son voyage ne dépassèrent pas deux semaines.

255 « Hauptschauplatz ist die Villa Solitudo an der dalmatinischen Küste, und Hauptakteur ist das Meer. » Beatrice von Matt, „Magie der Horizonte. Max Frisch, das Meer und die Utopie“, in: *Max Frisch. Citoyen und Poet*, Daniel de Vin, (éd.), p. 13.

inexpugnable, elle occupe tout l'espace. Il existe également une toile représentant la vieille ville de Dubrovnik et ses remparts surplombant la mer que Frisch réalisa durant l'été 1933.

Cependant, la tentation de rester dans cet endroit de rêve, sera vite balayée par la réalité : Lina Frisch – comme on le sait – déclinera l'offre de son fils, et le décès de Ehrengard von Woedtke, met un terme cruel au bel été²⁵⁶. La maison *Solitudo* rejoint ainsi, dans l'imaginaire du futur écrivain, ces maisons que Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, qualifie de « légères ».²⁵⁷ Citant le poète René Cazelles, Bachelard évoque en quelques traits ce que serait cette « maison légère » :

« Ma maison je la voudrais semblable à celle du vent de mer, toute palpitante de mouettes. »²⁵⁸

On pense inévitablement à *Solitudo*, cette maison « légère » dans laquelle le jeune homme a pu vivre « tour à tour dans la sécurité et dans l'aventure²⁵⁹ », un endroit dans lequel « la géométrie est transcendée ».²⁶⁰ Et là, précisément, les deux univers de Frisch – architectural et littéraire – se rejoignent, car une telle maison devient l'espace où peut s'accomplir l'alliance des contraires, cette fameuse dualité qui structure toute l'œuvre. *Solitudo* est l'endroit « où la maison et l'univers qui ne sont pas deux espaces juxtaposés²⁶¹ » se rencontrent, l'objet vers lequel tend ce « mal de l'étranger », cet intraduisible « Heimweh nach der Fremde » qui permet de dépasser tous les antagonismes.

Ce lieu, envisagé un temps par Frisch comme port d'attache, représente à la fois la sécurité et la liberté²⁶² de voguer vers d'autres horizons. En effet, à partir de là, le jeune journaliste poursuit son périple en direction de la Turquie, puis il atteindra la Grèce, qui sera le couronnement de ce qui ressemble de plus en plus à un voyage initiatique. En effet, la visite de la ville de Delphes, de son sanctuaire et du Mont Parnasse, provoque chez le jeune Frisch une sorte de choc esthétique²⁶³, qui trouvera dans un des articles publiés à cette époque, son

256 Frisch, qui séjournait alors à Corfou, apprend par sa mère qui avait reçu le courrier qui était destiné à son fils, le décès brutal de la jeune femme. Sur ce, il se rendra immédiatement à Dubrovnik pour aider soutenir la mère éprouvée. Cet événement douloureux trouve sa transcription littéraire dans le roman *Jürg Reinhart*.

257 « Cette « maison » est une sorte de maison légère qui se déplace, pour moi, sur les souffles du temps. » Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Edition « Quadrige » PUF, mai 2014 [1957], p. 63.

258 *Ibid.*, p. 61

259 *Ibid.*

260 « L'espace habité transcende l'espace géométrique. » *op. cit.*, p. 58

261 *op. cit.*, p. 55

262 « Dieser Ort der Einsamkeit, versinnbildlicht durch die « Solitudo », gewährt ihm Halt und Freiheit in einem [...] » Walter Obschlager, *Nachwort*, p. 314.

263 On peut penser à Walter Benjamin et son concept de « Chockerlebnis ». Cf. *L'expérience à l'arrêt, l'art face au réel*, Bernhard Rüdiger, in : Images re-vues histoire, anthropologie et théorie de l'art, Hors-série 2, 2010

expression la plus poétique. Au pied du temple où il choisira de passer une nuit, il prend conscience de l'existence d'une force spirituelle qui transcende le réel. Cette expérience quasi mystique est aussi vécue comme « un repos. Dans un monde sans chaos. »²⁶⁴ Ce sentiment de plénitude repose sur une harmonie architecturale qui réconcilie l'esprit, le corps et l'âme dans un triptyque représenté par le théâtre, le stade et le temple. A deux reprises, Frisch évoque cette « juste mesure », qui serait « source de félicité ».²⁶⁵

Au fil des articles, on constate que la prose du futur écrivain évolue vers davantage de plasticité. C'est également ce que signale Julian Schütt à propos du petit récit intitulé *Eine Bombe*, dans lequel, encore une fois, c'est le motif architectural de la ruine, qui semble fasciner le jeune Frisch et stimuler son inspiration poétique. Nous nous souvenons que Hermann Burger décelait dans cette fascination de Frisch pour la ruine, un intérêt pour « la construction dans son devenir et son déclin »²⁶⁶. Selon Agnès Verlet, « [...] la ruine est une image auratique, l'image d'une spatialité traversée par le temps, un lieu où se croisent le passé, le présent et le futur, qui en elle coexistent et sont lisibles, simultanément²⁶⁷. » Ainsi, la ruine serait une sorte de « palimpseste » permettant d'approcher l'épaisseur du temps. Dans le récit en question, le narrateur visite un cloître serbe en compagnie d'un Allemand qui a combattu pendant la Première Guerre. Le moine qui leur sert de guide, leur désigne un trou causé par une bombe allemande dans la coupole de l'édifice. L'Allemand, saisi par un brusque sentiment de culpabilité, espère toutefois une parole de pardon de la part du guide, qui lui, fut prisonnier de guerre. Ce qui retient particulièrement l'attention est la manière dont Frisch utilise l'espace architectural – il s'agit d'une église millénaire en l'occurrence – pour relier deux dimensions temporelles, passé et présent, qui, ici, entrent en convergence. En effet, Frisch associe de manière plastique, le temps présent, celui de la relation entre contemporains, symbolisé par une ligne horizontale, au passé, celui des générations qui ont précédé, qu'il associe à une ligne verticale. Dans cette perspective, la bombe qui a traversé la coupole, est donc une irruption incongrue dans l'ordre des choses, un bouleversement de la géométrie et – au-delà – de l'histoire. Et, à ce titre, elle est perçue comme étrange :

« En effet, c'était étrange car l'auteur de ce tir, – qui devait avoir une portée horizontale et devait tuer des personnes proches de ce lieu, – ne se doutait pas un seul instant, que c'était l'histoire que cette bombe avait traversé

264 « Es ist ein Ausruhen. In einer Welt ohne Chaos. » Brief an die Mutter, 5.11.33, p. 300.

265 « dieses beglückende Wohlmaß » *Ibid.*, p. 300.

266 « Der Bau im Werden und Vergehen », Hermann Burger, *op. cit.*, p. 205.

267 Agnès Verlet, « La ruine des ruines », in : *Littérature et architecture, lieux et objets d'une rencontre*, Textes réunis par Pierre Hyppolite, Aix-en-Provence : Septentrion, N°300, avril 2010, p.11.

dans sa chute, et quel effroyable massacre c'eût été si elle avait détruit cette mémoire et cette raison d'être de tant de générations. »²⁶⁸

A l'inverse du monument antique, la ruine ici, ne provoque pas d'émotion esthétique. Elle dépasse le stade de l'émotion pour devenir conscience du temps²⁶⁹. Elle est donc – comme le décrivait Foucault – à la fois hétérotopie²⁷⁰ et chronotopie.²⁷¹ Le petit texte s'achève sur l'impression amère que le processus historique est inexorable²⁷², une remarque qui préfigure la thématique, centrale dans l'œuvre future, de la responsabilité individuelle face à l'Histoire.

Le jeune Frisch qui a passé une nuit au pied de la ruine du temple d'Apollon sur le fronton duquel on pouvait lire l'inscription « Connais-toi toi-même », a accompli de fait une sorte de parcours d'apprentissage dont le premier roman se fait le reflet.

1-7 Jürg Reinhart : la dualité entre vie réelle et idéale au cœur de l'identité créatrice

268 « Nämlich komisch, weil der Urheber dieses Schusses, der sozusagen waagrecht gemeint war und Nebenmenschen hätte vernichten sollen, nichts davon ahnte, wie tief er hinuntergefallen war in die Geschichte, wie massenmörderisch er gewirkt hätte, wenn er dieses Gedächtnis und diesen Lebensinhalt von soundsovielen Geschlechtern zerschlagen hätte. » *Eine Bombe*, erschienen in den *Basler Nachrichten*, Nr.19, vom 20./21. Januar 1934. Cité par Julian Schütt, *op. cit.*, p. 251. Ce récit ne figure pas dans les œuvres complètes.

269 Ce qui est intéressant dans notre perspective, c'est l'idée que la conscience historique naît de la confrontation avec le réel. Ce fut d'ailleurs la démarche de Frisch au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : il ira se confronter aux villes détruites en Allemagne. Cette réalité n'est pas dans les livres : « [...] eine kleine tausendjährige Klosterkirche, die unvergeßlich bleibt, weil wir darin die geschichtliche Tiefe fanden, die wir aus Büchern so selten spüren. » Max Frisch, *Eine Bombe*, p. 251.

270 Nous citerons ici la définition de Michel Foucault : « Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. [...] C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. [...] Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, **des lieux réels**, [...] est qui sont des sortes de **contre-emplacements**, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut retrouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les autres emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les **hétérotopies** ; [...] » Michel Foucault, « Des espaces autres, Hétérotopies », in : *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in : Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49, ici pp. 48-49.

271 « Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ». Dans l'introduction de son article, Foucault insiste sur le lien entre espace et temps : « [...] l'espace lui-même, dans l'expérience occidentale, a une histoire, et il n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps avec l'espace, [...] » *op. cit.*, p. 46.

272 « [...] wie verzweifelt es ist, wenn man sagt: etwas wird Geschichte. » Max Frisch, *Eine Bombe*, p. 253 dans l'ouvrage édité par Walter Obschlager.

Le roman « *Jürg Reinhart, eine sommerliche Schicksalsfahrt* », ²⁷³ que Frisch a écrit durant l'hiver 1933 et au début de l'année suivante, après avoir sillonné l'Europe Centrale, peut se lire comme la première traduction sur le mode romanesque de la problématique existentielle qui était au cœur des courts récits intitulés *Was bin ich ?*. Ecrite à la première personne, cette œuvre de jeunesse est essentiellement autobiographique, ce que Frisch concède volontiers dans son *Premier Journal*. En effet, après avoir relaté ses souvenirs de l'été, il évoque son premier roman en ces termes :

« Le résultat fut un premier roman bien trop juvénile. » ²⁷⁴

Dans le court récit intitulé *Selbstanzeige*, datant de la même époque que le *Premier Journal*, il semble déplorer que son premier roman, « (...) comme beaucoup de premières œuvres, soit resté prisonnier de la dimension autobiographique. » ²⁷⁵ Cependant, ce premier roman nous semble intéressant dans la mesure où il nous renseigne sur la manière dont s'opère le passage de l'écriture à l'architecture. En ce sens, un passage situé au début du roman, mérite toute notre attention :

« C'était bien ça : dans son univers mental, il y avait deux niveaux ; celui – petit et confiné – dans lequel évoluaient ses pensées tournées vers le réel et le réalisable ; et un autre niveau, aussi illimité que cette mer, dans lequel évoluaient toutes les choses possibles et imaginables que l'on connaît, par exemple, à travers les livres, mais qui ne sont pas vraisemblables appliquées à notre existence. Et c'est précisément, à ce niveau-là que se situait cette sortie en mer au clair de lune. Car Jürg n'était pas stupide au point de ne pas envisager qu'une aventure amoureuse fût possible. Mais, à présent, cette éventualité qui n'existait que dans les livres, coïncidait avec le petit espace de ses propres actions, là où les pensées, les souhaits, les revirements et les dénouements ne puisent pas dans l'encre de l'imprimeur, mais dans notre sang. C'était excitant, car c'était réel – pour la première fois. » ²⁷⁶

273 Ce premier roman de Frisch n'a pas été traduit en français. Pour le sous-titre, nous proposons la traduction suivante : « *Un voyage d'été fatal* »

274 « Das Ergebnis war ein erster, allzu jugendlicher Roman. » Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Bd. II-2, p. 587.

275 « (Das Ergebnis war ein erster, ein sehr jugendlicher Roman, der) wie viele Erstlinge, ganz in der Autobiographie steckenblieb. » Max Frisch, „Selbstanzeige“, In: *Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden 1943-1982*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, p. 37.

276 « Es war schon so: in seinem Denken gab es zwei Ebenen, und zwar eine kleine, worauf sich die Gedanken bewegten, die in sein wirkliches und ausführbares Leben paßten ; und eine unbegrenzte Ebene wie dieses Meer, wo man sich alles mögliche denken konnte, was man beispielsweise aus Büchern kannte und was für sein eigenes Dasein unwahrscheinlich schien. Und auf dieser letzten Ebene bewegte sich also dieser unklare Gedanke an die bevorstehende Mondscheinfahrt. Denn Jürg war nicht so blöde, daß er sich ein Abenteuer nicht hätte vorstellen können. Aber nun schnitt sich jene Vorstellung, die es bisher bloß in Büchern gab, mit dieser kleinen Ebene seines eigenen Handelns, wo die Gedanken und Wünsche und Wendungen und Ausgänge nicht aus Druckerschwärze sind, sondern aus Blut. Es war aufregend. Denn es war wirklich. Zum erstenmal. » Max Frisch, *Jürg Reinhart*, GW, Bd. I-1, p. 243-244

Au-delà des multiples aspects évoqués par la critique littéraire au sujet de *Jürg Reinhart*, nous retiendrons particulièrement cette représentation spatiale – telle qu’elle apparaît dans ce passage emblématique – de la tension entre idéal et réel. Une dizaine d’années plus tard, ce motif toujours vivace, réapparaîtra dans le roman *Die Schwierigen oder J’adore ce qui me brûle* (1944), dans lequel on retrouve le personnage de Jürg Reinhart. Ce motif devient un élément structurant, présent autant dans l’œuvre romanesque que dans l’œuvre dramatique.²⁷⁷ Au fil du temps, et notamment sous l’influence de sa pratique de l’architecture le style de Frisch se départit de ces lourdeurs stylistiques et de ce pathos encore très présents dans le premier roman.

Le passage que nous venons de citer confirme une nouvelle fois l’importance du thème de la mer en tant qu’espace matriciel, propice au surgissement de tous ces possibles qui ne cesseront de fasciner Frisch tout au long de son existence.

Conclusion

Tout comme le récit *Was bin ich ?*, qui pouvait se lire comme l’expression d’une quête existentielle, le premier roman met en lumière un « je » littéraire qui aspire à sa propre émancipation de sujet.

Contrairement à la scène sur laquelle se refermait le récit *Was bin ich ?*, écrit deux ans auparavant, dans laquelle le narrateur interpellait son reflet dans la vitrine du grand magasin, lui enjoignant de débiter enfin dans la « vraie vie », Jürg Reinhart semble libéré des affres de l’introspection. Lorsque le roman s’achève, le héros est seul, face à la mer, les cheveux au vent, tel un archétype du poète romantique. Parvenu au terme de son parcours initiatique, il fait face à son destin, et « regarde droit devant lui »²⁷⁸

Bien qu’ayant apporté un certain succès au jeune écrivain, ce roman encore très éloigné de ce qui fait la spécificité des œuvres futures, ne le satisfait pas pleinement. En effet, dès 1936, Frisch reconnâtra lui-même, dans une lettre adressée à la *Literaturkommission*, n’avoir pas su « dépasser ce moi ».²⁷⁹ Il ne lui faudra pas beaucoup de temps pour prendre conscience des faiblesses de son expression littéraire. Est-il capable de quitter le stade de l’introspection

277 Nous pensons notamment à la pièce de 1944, *Santa Cruz. Eine Romanze*.

278 Max Frisch, *Jürg Reinhart*, *op. cit.*, p. 385.

279 « Die Ich-Stufe habe er aber nicht überspringen, nur überwinden können. ». Cité par J. Schütt, p. 202. Max Frisch dans une lettre datée de janvier 1936 adressée à la « Literaturkommission » de la ville de Zurich.

perpétuelle ? Pressent-il que ce qui manque à son écriture, c'est précisément cette faculté de se confronter au réel tout en gardant la distance nécessaire à tout acte créateur ?

Après la parution de *Jürg Reinhart* pendant l'été 1934, Frisch abandonne définitivement ses études de germanistique. La question qui était au centre du récit *Was bin ich ?* se pose désormais de manière encore plus lancinante : comment sortir de cette introspection qui finalement n'aboutit à rien – ni sur le plan matériel, ni sur celui de la création littéraire – comment s'échapper de cette « impasse de la sphère privée ? »²⁸⁰

Si *Jürg Reinhart* est encore très éloigné sur le plan formel et stylistique de ce qui fera la spécificité de l'écriture frischienne, les articles écrits à la même époque, pendant le voyage dans l'Europe du sud-est, sont en revanche très proches des œuvres futures – en particulier des *Journaux* – qui mêlent réalité et fiction, chronique littéraire et œuvre romanesque. En ce sens, il est permis d'affirmer que la pratique du journalisme a permis à Frisch de fourbir ses armes en tant qu'écrivain, et lui a permis, grâce aux voyages qu'il entreprit en tant que reporter, de nourrir son imaginaire littéraire. Cette expérience du voyage ou de l'itinérance, joue également un rôle essentiel dans le rapport de Frisch à la création, qu'elle soit littéraire ou architecturale.

Chapitre II : La thématique de la „vraie vie“ ou le dilemme entre architecture et littérature

Le diplôme d'architecte que Frisch obtient en 1941 après cinq années d'études à l'ETH de Zurich, lui permet enfin de gagner sa vie, ce que ni le métier de journaliste, exercé à partir de 1933, ni l'activité littéraire à proprement parler, ne lui ont permis de réaliser :

« En tant qu'écrivain je n'ai encore jamais pu entretenir ma petite famille. »²⁸¹

Ce sont d'ailleurs sur ces mots que s'achève le récit autobiographique intitulé *Selbstanzeige* (1948).

280 «die Sackgasse des Privaten » *Ibid.*

281 « Als Schriftsteller habe ich noch nie meine kleine Familie erhalten können. » M. Frisch, „Selbstanzeige“, in: *Forderungen des Tages*, p. 41.

Cette fin met en valeur un ressort essentiel du parcours de Frisch en littérature comme en architecture : la conscience aigüe que l'on ne peut échapper au principe de réalité. Cet aspect nous intéresse particulièrement car, de cette conscience, découle la nécessité de se confronter constamment au réel, notamment à la réalité sociale, et cela engage une dimension d'engagement moral que l'on retrouve chez l'écrivain tout comme chez l'architecte.

Cette sorte de va-et-vient permanent entre les deux vocations de Frisch qui structure tout le récit *Selbstanzeige* démontre en tout cas qu'elles ne sont pas vouées à s'exclure mutuellement, qu'une sorte de conciliation demeure possible. S'adonner à l'une des deux vocations n'implique pas le renoncement complet à l'autre. Même si le choix de Frisch de se consacrer à l'architecture semble être davantage dicté par la nécessité, on peut néanmoins risquer l'hypothèse suivante : si Frisch devenu architecte n'a en réalité jamais cessé d'être écrivain, peut-être le fait d'avoir été architecte continuera-t-il à influencer durablement ses conceptions littéraires, fondant notamment cette conception de l'écrivain-constructeur que nous évoquerons plus loin.

En tout cas, en 1948, lors de la rédaction du récit *Selbstanzeige*, le dilemme entre activité littéraire et architecturale semble être entré dans une phase d'apaisement, même si l'on perçoit chez lui le regret de ne pas pouvoir se consacrer davantage à l'écriture :

« L'écrivain doit se contenter du week-end et des soirées après le travail. »²⁸²

Cette sorte d'équilibre entre les deux vocations n'a pas été atteint d'emblée. Au lendemain de sa décision de se consacrer à l'architecture, Frisch se résout dans une espèce d'acte symbolique à rompre de manière définitive avec toute forme d'écriture :

« Un jour, je rassemblai tous mes écrits – y compris les journaux – et je livrai tout aux flammes. »²⁸³

Il décrit d'ailleurs avec précision comment il s'est rendu dans la forêt lors d'une journée pluvieuse où le feu, sous l'effet de l'humidité, prenait difficilement :

282 « Der Schriftsteller muß sich mit dem Wochenende begnügen und mit dem Feierabend. » M. Frisch, *op. cit.*, p. 41.

283 « Einmal wurde alles Geschriebene zusammengeschnürt, inbegriffen die Tagebücher und alles wird dem Feuer übergeben. », *Ibid.*, p.38.

« Il me fallut une boîte d'allumettes entière avant de pouvoir repartir avec un sentiment de soulagement et de vide. »²⁸⁴

Cette décision de ne plus écrire peut surprendre par sa radicalité, elle est en tout cas le signe d'une profonde crise existentielle qui se manifeste à travers des épisodes de doutes et d'hésitations sur la voie à suivre. C'est en tout cas ainsi que Frisch présente les choses. La question sous-jacente est celle de l'identité créatrice, une question que Frisch pose à la fois sur un plan existentiel, et sur un plan social. Le métier d'écrivain auquel il aspire tant, ne lui a pas apporté le succès escompté. Ne doit-il pas apprendre enfin un métier véritable, ce *weltgerechter Beruf*²⁸⁵, qui le réconcilierait enfin avec la « vraie vie » qu'il appelle de ses vœux ?

2-1 La « vraie vie » serait-elle dans l'architecture ?

L'année 1936 représente indéniablement une césure dans la vie de Frisch, qui, lassé par ses tentatives de réussir en tant qu'écrivain, prend la décision de devenir architecte. En effet, ni la publication de son premier roman, ni ses nombreux articles dans la *NZZ* et dans d'autres journaux, ne lui ont permis de s'assurer des revenus suffisants pour se consacrer pleinement à l'écriture tout en assumant les nouvelles responsabilités qui lui incombent suite à la mort de son père. Par ailleurs, le contexte socio-économique des années d'avant-guerre est particulièrement difficile ; il ne peut « perdre son temps » à rêver de gloire littéraire alors qu'il doit, chaque mois, régler le loyer du petit appartement qu'il partage avec sa mère. De plus en plus, il est amené à se demander si l'écriture, telle qu'il voulait la pratiquer, n'est pas l'apanage de quelques privilégiés, une activité réservée à une élite à laquelle il n'appartient pas.²⁸⁶

De la même manière qu'il avait déjà perçu très tôt cette « faille » qui menace toute existence humaine, il est conscient aussi de cette fracture qui traverse la société, opposant notamment le monde des ouvriers et des petits employés à celui des « intellectuels », comme

284 « Ich brauchte eine ganze Schachtel voll Streichhölzer, bis ich mit dem Gefühl der Erleichterung und der Leere weitergehen konnte. » *Ibid.*

285 Max Frisch, *Blätter aus dem Brotsack*, GW, Bd I-1, p. 124.

286 Voir Julian Schütt: « Ist die Schrifstellerei, so musste er sich fragen, eine Beschäftigung für Privilegierte? Für einen Thomas Mann oder Professor Faesi? Das Schreiben verlangte persönliche Opfer, kostete Geld, das er nicht hatte – und was kam dabei heraus? Er war unzufrieden mit den bisherigen Texten, entschuldigte sich inzwischen fast für den *Jürg Reinhart*, verwarf die allzu individuelle, jugendliche Fragestellung. » Julian Schütt, p. 195.

en témoigne un petit récit qu'il écrivit en 1933 intitulé *Frohe Festtage : hinter dem Schalter gesehen*. Avec une ironie qui préfigure déjà l'auteur de *Stiller*, l'auteur-narrateur relate une expérience qu'il fit en tant que guichetier dans un bureau de poste au moment des fêtes de fin d'année. Aux questions inévitables sur sa profession, il oppose l'art de l'esquive :

« Ma profession ? A moi ? Aucune. – onze kilos, vous avez dit ? Et ça, ça va où ? »²⁸⁷

Il se révolte contre cette « fracture sociale » qui aboutit à ce que chaque catégorie sociale perçoive l'autre comme un ennemi :

« Pourquoi toute entente entre un étudiant et des ouvriers n'est-elle possible qu'aussi longtemps que ceux-ci ignorent qu'il est étudiant ? Pourquoi ceci n'est-il plus possible après ? Ce sont eux qui sont responsables de cette fracture sociale. (...) parce qu'ils nous confondent avec cette image kitsch du vieil Heidelberg véhiculée par le cinéma (...) »²⁸⁸

Encore une fois, nous constatons que ce récit quasiment inconnu, aborde une des thématiques essentielles de l'œuvre de Frisch, celle du rejet de la fixation dans une identité. Le regard de l'Autre qui fige tout individu dans son « rôle social », accentue le malaise existentiel dont le récit *Was bin ich ?* se faisait déjà l'écho. Affectant tous les domaines de son existence, ce sentiment de profond malaise met en échec « tout lien affectif » et lui donne l'impression de « ne jamais pouvoir accéder à un but »²⁸⁹.

Une lettre, datée du début de l'année 1936, reflète très exactement la crise dans laquelle il se trouve. Elle a été écrite peu de temps avant la décision de Frisch de commencer des études d'architecture à l'Ecole Polytechnique de Zurich :

« Ce que nous préférierions, c'est un domaine d'exercice qui nous éloignerait le plus possible de la littérature et nous permettrait d'être en contact avec la vie ordinaire, cette vie dont l'écrivain, en particulier, ne peut se passer : c'est ce que je recherche avec toute la force du désespoir. »²⁹⁰

287 « Beruf? Ich? Keinen. – Elf Kilo, haben Sie gesagt? Und das geht wohin? » Max Frisch, *Frohe Festtage: hinter dem Schalter gesehen*, Band I-1, p. 36.

288 « Denn warum kann ein Student mit Arbeitern eins sein, solange sie nicht wissen, daß er Student ist? Und warum geht es nachher nicht mehr? Sie selber machen den sozialen Riß. (...) Weil sie uns verwechseln mit dem Altheidelberger Filmkitsch, (...) » *Ibid.*, p. 36.

289 « (die) Angst, daß ich niemals an ein Ziel gelangen werde. In kurzer Zeit scheiterten auch alle menschlichen Verbindungen. » Max Frisch, *Autobiographie*, GW, Band II-2, p. 587.

290 « Am liebsten wäre uns eine Aufgabe, die möglichst von aller Literatur wegführt, und uns in innigen Kontakt bringt mit dem allgemeinen Leben, das vor alle ein Erzähler nicht entbehren kann: ich suche mit dem Willen der Verzweiflung, aber umsonst. » Brief Max Frischs an die Literaturkommission der Stadt Zürich, 28.1.1936. cf. Julian Schütt, *op. cit.*, p. 199.

Il est permis de se demander si ce « contact avec la vie ordinaire » n'est pas l'expression d'une aspiration à ne pas passer à côté de la « vraie vie ». En cette année-charnière pour Frisch, c'est en tout cas le regard qu'il porte sur la crise qu'il traverse. Ainsi, la question qui se pose de manière cruciale dans l'œuvre de jeunesse est certainement celle du sens que l'on doit donner à sa vie.²⁹¹ C'est précisément dans ce contexte de crise existentielle que l'architecture apparaît dans la vie de Frisch, s'offrant à lui comme l'ultime possibilité de renouer le lien qu'il voit s'amenuiser ou croit perdu avec le réel.

2-2 Le thème de la « vraie vie » en relation avec la figure du père

Le court récit autobiographique intitulé *Selbstanzeige*, que nous avons évoqué précédemment, est particulièrement intéressant pour notre analyse car il est révélateur de la manière dont Frisch perçoit son déchirement entre deux vocations, ce fameux dilemme que le jeune écrivain-journaliste – alors âgé de vingt-cinq ans – a dû surmonter avant de faire le choix d'étudier l'architecture :

« Ce fut pour la première fois de ma vie la vision solennelle que celle-ci peut échouer. »²⁹²

Cette prise de conscience revêt un caractère décisif. Dès lors, le jeune Frisch comprend qu'il ne peut continuer à se consacrer au journalisme – une activité qui lui permet certes de concilier ses aptitudes littéraires et son ouverture sur le monde, mais ne lui assure pas un revenu suffisant pour pouvoir exister socialement. A la mort de son père en 1932 (quatre ans donc avant la décision de Frisch de devenir architecte), Frisch doit interrompre ses études de littérature allemande afin de gagner sa vie :

291 Au moment où je rédige ses lignes, le Centre d'Archives Max Frisch, propose une discussion portant sur l'œuvre de jeunesse de Frisch. Elle porte ce titre éloquent: « Die Suche nach dem Sinn des Lebens. Max Frischs Frühwerk. » (06.12.2016)

292 « Es war zum erstenmal die ernsthafte Vorstellung, dass das Leben mißlingen kann. » Max Frisch, *Selbstanzeige*, in: *Forderungen des Tages*, p. 38.

« Lorsque j'eus vingt-deux ans, notre père mourut. A partir de là, il m'a fallu m'inquiéter de la manière dont j'allais gagner ma vie. »²⁹³

Puis, quelques années plus tard, après avoir travaillé en tant que journaliste indépendant, il rompt une nouvelle fois avec ce qu'il considère comme une existence peu sûre, décrétant que « ce n'était plus le moment de rêver ». ²⁹⁴ Contrairement aux études littéraires, les études d'architecture représentent pour Frisch l'opportunité d'apprendre un métier « véritable » :

« Enfin on commence un vrai métier, un métier qui correspond à ce que le monde attend de nous. »²⁹⁵

L'adjectif composé « weltgerecht » que nous avons choisi de traduire par une périphrase, requiert toute notre attention. L'adjectif suffixe « gerecht » confère à l'expression une connotation juridique, voire biblique par analogie avec le terme de *Weltgericht*. En choisissant le métier d'architecte, Frisch obéirait donc, au moment où il écrit ces lignes, à une injonction très forte : il s'agit pour lui de se conformer à ce que la société attend de lui, et ceci dans un contexte particulièrement difficile puisque nous sommes en pleine Guerre mondiale et que Frisch accomplit son service dans l'armée suisse, un service qui durera six ans, de 1939 à 1945. De fait, n'étant plus dans la vie civile, il bénéficie d'un certain recul qui lui permet de réfléchir sur le sens qu'il voudrait donner à son existence.

De plus, subissant les reproches d'un officier qui manifestement l'a pris en grippe, on le sent soucieux de se justifier. Il veut, en effet, prouver qu'il peut être utile à la société. Pour lui, l'architecte est plus apte que l'écrivain à répondre aux attentes de celle-ci. Il est celui qui, concrètement, permet au citoyen d'avoir un toit. Cet ancrage dans la société civile nous fournit peut-être une clef de traduction pour l'expression « *ein weltgerechter Beruf* ». On pourrait, en effet, choisir de la traduire par « un métier séculier »²⁹⁶, en opérant un glissement métaphorique du domaine de la religion vers le domaine civil.

Entamer une carrière d'architecte, c'est en effet, à ses yeux, l'opportunité d'avoir un rôle concret dans la société bourgeoise qui ne reconnaît comme seul métier véritable que celui

293 « Als ich zweiundzwanzig war, starb unser Vater. Ich musste nun sehen, wovon ich mein Leben fristete. » Max Frisch, cité par Julian Schütt, p. 90.

294 « (Es sei) keine Zeit mehr zum Träumen. » *Ibid.*, p. 90.

295 « Endlich beginnt man mit einem wirklichen, einem weltgerechten Beruf. » Dans la biographie de Julian Schütt, le chapitre consacré aux années 1935-1939 s'intitule « Ein weltgerechter Beruf ». La citation est issue du récit de 1939 : « *Blätter aus dem Brotsack* », GW. Bd I-1, p. 124

296 J'ai emprunté l'expression à Isabelle Dalaudière dans sa thèse consacrée à Julius Overhoff.

qui offre une rémunération stable et revêt une utilité précise, qu'elle soit économique ou institutionnelle. Être écrivain, n'est-ce-pas être un peu « le Bohémien dans une roulotte verte »²⁹⁷ dont il est question dans la fameuse nouvelle de Thomas Mann ?

Réprimandé par l'officier qui le considère comme le plus « raté »²⁹⁸ de toute la garnison, ce qu'il lui reproche n'étant pas « son manque de compétence, mais de volonté, sa façon de voir les choses »²⁹⁹, il est curieux de voir que Frisch ne manifeste pas de sentiment de révolte. Il relate simplement cet épisode dans une sorte de monologue intérieur dans lequel s'opposent les deux catégories qui le préoccupent : celle du rêve et celle de la vraie vie. Dans l'œuvre de jeunesse, le motif est lié à la thématique de la vie « qui peut échouer », plus tard il apparaîtra en relation avec la quête identitaire.

Si les propos de l'officier ne suscitent pas de révolte chez lui, c'est précisément parce qu'ils font écho – selon Frisch – à un sentiment de culpabilité qui semble fortement intériorisé. Le passage qui suit résonne de fait comme un acquiescement :

« On pourrait reconnaître – au garde-à-vous – que l'on est conscient de sa faute. Pourquoi, sinon, ces mots t'auraient-ils atteint ? Ce n'est plus le moment de rêver et c'est une faute qui peut nous coûter la vie. Je sais. Et même davantage que la vie. Je sais. Je venais justement d'y penser à nouveau. Et au fait aussi que l'on puisse retourner, âgé de vingt-cinq ans, sur les bancs de l'école, pour rattraper le père. »³⁰⁰

Ce sentiment de culpabilité est donc indéniablement lié à la figure du père décédé. Et là encore, l'analogie avec *Tonio Kröger* dans la nouvelle éponyme, est saisissante. De retour dans sa maison natale après de longues années à l'étranger, c'est l'image du père décédé qui hante le héros qui est devenu écrivain, un métier dont il est conscient qu'il n'aurait pas reçu l'approbation du père :

« Son cœur se mit à battre avec anxiété, car il réalisa que son père pouvait apparaître (...) et lui demander, avec sévérité, de s'expliquer au sujet de sa vie extravagante, ce qu'il aurait d'ailleurs trouvé tout à fait légitime. »³⁰¹

297 L'expression « *Zigeuner im grünen Wagen* » revient plusieurs fois dans la nouvelle de Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903).

298 « der mißlichste Soldat auf dem ganzen Platz » Max Frisch, *Ibid.*, p. 124.

299 « Nicht das Können, sondern das Wollen, sondern die Auffassung. » *Ibid.*

300 „Man könnte ja zugeben – in Achtungstellung – daß man sich in der Tat eines Fehlers bewußt ist. Warum hätten dich diese Worte sonst getroffen?“ *Ibid.*

301 „Sein Herz schlug ängstlich, denn er gewärtigte, sein Vater könnte [...] hervortreten, [...] und ihn wegen seines extravaganten Lebens streng zur Rede stellen, was er sehr in der Ordnung gefunden hätte.“ Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903) in: *Meistererzählungen*, Zürich: Manesse Verlag, 1987 [1945], pp. 79-181, ici p. 140.

Julian Schütt souligne l'étrangeté de l'expression « rattraper le père ». En effet, on peut rattraper le temps perdu ou autre chose que l'on a manqué, mais comment peut-on rattraper une personne ? Le passage en question recèle certes une certaine ironie (et cette ironie est absente du texte de Thomas Mann), mais l'ironie permet la mise à distance d'un passé douloureux. Précisément au moment où Frisch fait le choix de devenir architecte, il concède (le passage figure dans une parenthèse) dans l'essai intitulé *Selbstanzeige* que le fait que son père ait été lui-même architecte représente davantage une « gêne »³⁰² pour lui qu'un attrait.

Dans le récit autobiographique qu'est *Selbstanzeige* et qui est caractérisé – comme nous l'avons déjà souligné – par une sorte d'interaction³⁰³ permanente entre architecture et littérature, c'est aussi la force de cette dernière qui est fortement affirmée. En effet, à travers l'évocation de Gottfried Keller et en particulier de son roman de formation *Henri le vert*³⁰⁴, Frisch démontre que la rencontre avec la littérature peut transformer la vie.

Dans une première version de *Selbstanzeige*, cette rencontre avec le grand roman de formation de Gottfried Keller est évoquée avec force : elle apparaît comme l'irruption du destin ou de la providence dans la vie de Frisch au moment précis où il prend conscience que celle-ci peut échouer :³⁰⁵

« A cette époque, et par chance je ne l'avais pas fait avant, je lis pour la première fois « Henri le vert », ce livre dont les pages me bouleversèrent (comme une prophétie³⁰⁶), à tel point que j'osai à peine poursuivre sa lecture, un livre qui fut naturellement le meilleur père que je n'ai jamais eu [...] »³⁰⁷

Si la dimension autobiographique est très présente dans de nombreux romans de Frisch, tels que *Stiller* (1954), *Mein Name sei Gantenbein* (1964), et surtout *Montauk* (1975), elle est également au cœur du roman du grand auteur zurichois du 19^e siècle, qui décrit le cheminement d'un jeune homme qui essaie vainement de vivre de son activité de peintre. Encore une fois,

302 « eine Belastung », Max Frisch, *Selbstanzeige*, in: *Forderungen des Tages*, p. 38.

303 J'utilise ici le terme d'interaction en référence à l'ouvrage collectif édité par Pierre Hyppolite, *Architecture et littérature. Une interaction en question 20^e-21^e siècles*, Presses Universitaires de Provence, 2014. Il constitue la base théorique de ma réflexion.

304 En allemand : « Heinrich der Grüne ».

305 Nous avons évoqué cette thématique précédemment. Elle a fait l'objet de diverses études dont celle de Renate Enderlin, *Kierkegaards Einfluss und Motive des versäumten Lebens bei Max Frisch*, Norderstedt : Grin Verlag, 2005.

306 Dans la version du récit *Selbstanzeige* tel qu'il apparaît dans l'édition parue en 1983, on note que Frisch a fait disparaître l'image de la prophétie. Julian Schütt la rappelle cependant à la page 225 de sa biographie.

307 « In jener Zeit, und zum Glück hatte ich es nicht eher getan, las ich zum ersten Mal den « Grünen Heinrich », das Buch, das mich seitenweise (wie eine Hellseherei) bestürzte, daß ich kaum weiterzulesen wagte, war natürlich der beste Vater, den ich jemals hatte, [...] » Max Frisch, *Selbstanzeige*, in: *Forderungen des Tages*, p. 38.

c'est cette impossible réconciliation entre la création artistique et les exigences sociales et matérielles qui sont au centre de l'œuvre, entrant ainsi en résonance avec les difficultés existentielles auxquelles Frisch est confronté.

Au-delà de cette thématique que nous avons évoquée en relation avec Thomas Mann, ces lignes rendent sensible la recherche d'une figure paternelle idéale ou de celle d'un mentor pour remplacer le père décédé. C'est le même besoin de reconnaissance qui le pousse, après la rédaction de son court roman intitulé « *Antwort aus der Stille. Eine Erzählung aus den Bergen.* » (1937) à s'adresser à Hermann Hesse, dans l'espoir que son avis sur son roman pourrait l'aider à franchir le pas qui le sépare encore de la carrière d'écrivain. L'absence de réponse de Hesse sera vraisemblablement interprétée comme un signe et, d'après Schütt, le roman en question fit certainement partie de ceux que Frisch livra aux flammes. En effet, on notera que ce rejet fut persistant puisque Frisch ne souhaita pas qu'il figurât dans les *Œuvres complètes*. Il ne fut réédité qu'en 2011 chez Suhrkamp, l'année de la commémoration du centenaire de la naissance de l'écrivain.

Le choix du métier d'architecte renvoie donc indéniablement à la figure du père, qu'elle soit réelle ou symbolique. Comme Frisch est né en 1911, on peut supposer qu'il ne connut que les moments sombres de la carrière de son père dont nous avons déjà retracé les grandes lignes. Et cette « faillite » réelle ou symbolique du père pourrait fournir une clef d'interprétation de l'expression « rattraper le père » que nous évoquions plus haut. En effet, il s'agirait de recommencer là où celui-ci a échoué. Peut-être peut-on y voir aussi la tentative de recréer un lien affectif avec ce père. Par le détour de la fiction, l'écrivain vieillissant porte dans *Montauk* un regard non dépourvu d'ironie sur les raisons qui l'ont conduit à opter pour le métier d'architecte :

« Pourquoi précisément architecte ? Mon père était architecte (sans diplôme), la transparence du papier calque, le rapporteur d'angle qui peut glisser, le mètre ruban tel un jouet défendu. Mon dessin est plus exact que mon écriture ne l'était. Du reste, je me sens plus viril en tant que dessinateur de projets. »³⁰⁸

La simple évocation des instruments familiers à l'architecte fait ressurgir les souvenirs d'enfance : ici aussi, il apparaît que la dimension concrète, palpable, fonctionne comme une

308 « Wieso grad Architekt? Der Vater ist Architekt gewesen (ohne Diplom), das durchsichtige Pauspapier, die Reißschiene, die wippen kann, das Meterband als verbotenes Spielzeug. Ich zeichne exakter als ich vordem geschrieben habe. Als Zeichner von Werkplänen komme ich mir übrigens männlicher vor. » Max Frisch, *Montauk*, GW, Bd VI-2, p. 704.

échappatoire à une création artistique perçue comme trop éthérée. En effet, faire le choix de l'architecture plutôt que celui de l'écriture, signifie également opter pour la rationalité, la clarté et la précision de la géométrie ; et l'on pense aussi au *Don Juan* de Frisch et à son *amour pour la géométrie*. On peut y voir également un remède face au chaos du monde ; mais nous y reviendrons plus tard.

Dans le contexte des années d'avant-guerre, ce métier est perçu en outre comme « plus viril » parce qu'il permet d'accéder à une existence sûre, d'entretenir une famille et ainsi, d'obtenir une reconnaissance sociale. Dans ce contexte, il semblerait donc que le choix de l'architecture apparaisse, tout d'abord, comme un choix contre la carrière d'écrivain. Du moins, est-ce ainsi qu'il le présente.

2-3 *Antwort aus der Stille* ou le retour à la « vraie vie »

En août 1940, lorsque Frisch obtint son diplôme d'architecte, il n'est plus en proie aux affres du questionnement introspectif qu'il décrivait quelques années auparavant dans *Was bin ich ?*. La crise qu'il a traversée, dont le roman « *Antwort aus der Stille* » se fait l'écho, semble définitivement surmontée lorsqu'en 1942 il épouse Trudy von Meyenburg, sa collègue architecte qui, tout comme son ami Werner Coninx, appartient au monde de la haute bourgeoisie zurichoise. Tournant le dos à une existence peu sûre, il semble avoir dépassé le dilemme entre vie artistique et vie bourgeoise, en ayant opté pour une profession qui le réconcilie avec la « vraie vie ».

On peut constater que le récit *Antwort aus der Stille*, qui s'achève sur l'esquisse d'un nouveau projet de vie pour son protagoniste, coïncide dans le parcours de Frisch, avec le choix d'une nouvelle vie placée sous le signe de l'architecture, « de sa clarté et de sa rationalité ».³⁰⁹

Ce tournant décisif s'opère sous l'influence de la lecture du roman de l'écrivain suisse Gottfried Keller³¹⁰, dont le protagoniste, tout comme Frisch, est un jeune homme sans fortune qui vit avec sa mère suite au décès de son père. Tout comme Frisch a le projet de devenir écrivain, il a l'intention d'embrasser une grande carrière artistique en tant que peintre. Or, au

309 Peter von Matt, *Nachwort zu: Antwort aus der Stille*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009, p.152.

310 Gottfried Keller, grand écrivain zurichois du 19^e siècle (1819-1890), est l'auteur du roman de formation « *Der grüne Heinrich* », en français « *Henri le vert* » (1855).

milieu du roman, il fait le constat que « son génie n'est pas suffisant, il perd la foi dans sa vocation de peintre et se résigne, par la force des choses, à mener une vie d'employé au service de l'état. »³¹¹ En amour également, il ne parvient, pas plus que Frisch, à surmonter la confusion de ses sentiments : tiraillé entre l'amour qu'il voue à Anna et à Judith, qu'il aime toutes deux de façon égale, il se montre incapable de prendre une décision, finissant même par croire que tout amour terrestre est impossible : « L'amour véritable ne peut s'adresser qu'à un fantôme, à une représentation imaginaire, il ne peut exister dans la réalité. »³¹² Lorsqu'Anna meurt, il décide de n'aimer qu'elle, tournant ainsi le dos à la vie, au risque de la faire échouer définitivement. Mais Gottfried Keller ramène son héros à la raison, le faisant changer de direction pour se tourner vers la vie, vers Judith, la « vivante ».

De la même manière, Balz Leuthold, le protagoniste du second roman de Frisch, *Antwort aus der Stille*, qui avait voulu défier la face nord d l'Eiger, finit par rejeter toute tentation prométhéenne pour accéder à un bonheur simple, à cette existence « ordinaire » qui ne lui apparaît plus comme « méprisable ». ³¹³

« Être sauvé ! Il n'est pas encore tout à fait en mesure de comprendre que ce n'est certainement pas la mort qui va venir se pencher sur lui, mais seulement la chaleur du sommeil. Il sait seulement combien il veut être reconnaissant pour tout ce qui désormais adviendra à son réveil. [...] ce qui lui reste sera désormais le plus important car il sait maintenant qu'il n'y a pas de vie ordinaire, pas de vie méprisable dont on ait à se débarrasser et que sans doute il convient de se satisfaire de ce que nous arrivons à réaliser pleinement. »³¹⁴

Ce parti pris pour la vie serait ce que Peter von Matt définit comme le « centrum censeo » de Max Frisch, qui n'est autre que la conscience aigüe de la responsabilité de l'individu face à son existence et dans la société. La « réponse venue du silence », cet oxymore aux accents un peu grandiloquents, est en fait l'impératif catégorique qui est au cœur de la vie et de l'œuvre de Frisch. Il découle de la conscience lancinante que la vie peut échouer :

311 « (dass) sein Genie nicht ausreicht, er verliert den Glauben an seine Berufung zum Maler und bescheidet sich notgedrungen mit einem Leben als Arbeiter im Staatsdienst. » Volker Weidermann, *op. cit.*, p. 81.

312 *Ibid.*

313 Ce thème entre en résonance avec la nouvelle de Thomas Mann, *Tonio Kröger*, et renvoie de nouveau à la fameuse thématique du conflit entre vie bourgeoise et vie artistique. Mais nous y reviendrons ultérieurement.

314 „Gerettet sein! – er kann es noch kaum begreifen, daß es wirklich nicht der Tod sein wird, was aus dem Dunkeln über ihn kommt, sondern nur ein warmer Schlaf! Er weiß bloß, wie dankbar er sein will für alles, was nach diesem Schlaf kommen mag! [...] [u]nd was ihm geblieben ist, wird viel sein, da er nun weiß, daß es kein gewöhnliches Leben gibt, kein verächtliches Leben, das einfach wegzuwerfen wäre, und daß wohl alles genug ist, was wir wirklich erfüllen.“ Max Frisch, *Antwort aus der Stille, Eine Erzählung aus den Bergen*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 2010 [1937].

« Il sait seulement qu'il n'y a pas de possibilité de s'amender lorsque l'on a gâché sa vie, qu'il n'y a pas de retour en arrière possible, pas de rattrapage ou d'amélioration à accomplir, pas de grâce ; il réalise comme jamais auparavant que tout revêt un caractère définitif, ce que l'on fait et ce que l'on ne fait pas ; chaque erreur et chaque manquement [...] »³¹⁵

C'est de cette conviction implacable que la vie peut échouer que naît la décision de Frisch de se consacrer à l'architecture.

2-4 Käte Rubensohn

En 1935, un an seulement après la parution de *Jürg Reinhart*, Frisch traverse une période tourmentée. Il se perçoit dans une « impasse », qui, tel un carcan, freine en lui toute aspiration créatrice. Le jeune journaliste-écrivain, profondément insatisfait de lui-même et du rapport qu'il entretient au monde qui l'entoure, se trouve, selon son expression, dans une « *Welt-und Sonderkrise* ». Pour la première fois, il se sent concerné par la montée des nationalismes. Cette menace qui se précise donne un caractère plus que jamais dérisoire au ressassement introspectif :

« Si jeunesse savait³¹⁶... il a fallu une guerre italienne³¹⁷ pour me convaincre, au plus profond de moi-même, que je ne fais que ressasser des sujets sans importance ; on peut pardonner encore un Jürg REINHART, mais aussi douloureux soit-il, je dois reconnaître que je ne me situe pas sur un chemin, mais dans une impasse, avec pour seul horizon, ce qui relève du privé. Et l'on se retrouve, à l'âge de vingt-cinq ans, avec encore moins de confiance en soi qu'à l'âge de vingt-deux ans. »³¹⁸

Lorsque, des années plus tard, Frisch évoque cette période où il est taraudé par la hantise de « manquer sa vie », il met en valeur le rôle salvateur que joua alors Käte Rubensohn, son

315 « Er weiß nur, daß es kein Wiedergutmachen gibt, wenn man sein Leben verpfuscht hat, kein Zurückgreifen in vergangene Zeit, kein Nachholen und Verbessern, keine Gnade; er weiß es wie noch nie, daß alles endgültig ist, was man tut oder nicht tut, jeder Irrtum und jedes Versäumnis [...] Max Frisch, *Antwort aus der Stille*, p. 58. Cité par Peter von Matt, *op. cit.*, p. 154.

316 En français dans le texte de Frisch.

317 Le 5 mai 1936, Mussolini annexe l'Éthiopie après une campagne militaire brutale de sept mois. Le début de cette guerre coïncide donc à peu près avec la rédaction de cette lettre.

318 „Si jeunesse savait...Es hat einen italienischen Krieg gebraucht, um mir bis auf den Grund des Herzens darzutun, dass ich von ewigen Nebensachen erzähle; einen Jürg REINHART verzeiht man, aber so schmerzlich es mir wird, ich sehe mich nicht auf dem Weg, sondern in einer Sackgasse, deren Ende das Private ist, und so sucht man mit fünfundzwanzig Jahren unsicherer als mit zweizundzwanzig.“ Max Frisch, *Brief Max Frischs an E.F. Knuchel*, 11.11.1935, Nachlass E.F. Knuchel, Schweizerisches Literaturarchiv Bern.

amie de jeunesse, une jeune étudiante berlinoise rencontrée sur les bancs de l'université. Dans le roman *Montauk* (1975), elle est désignée comme « la fiancée juive » ;³¹⁹ on peut également supposer que Käte a inspiré à Frisch le personnage d'Hannah, dans le roman *Homo Faber* (1958) ; elle est aussi évoquée, beaucoup plus tôt, dans le récit *Selbstanzeige* (1948) ainsi que dans le *Premier Journal*, où son influence est clairement signalée, comme étant le déclencheur de la décision de Frisch de se tourner vers l'architecture :

« Une amie, lorsque nous voulûmes nous marier, était d'avis qu'il me fallait d'abord apprendre un métier. Elle ne fit qu'exprimer ce que je pensais moi-même ; tout de même, ce fut un choc, pour la première fois l'idée qu'on pouvait rater sa vie. »³²⁰

L'évocation de Käte est donc significative de la manière dont Frisch met en récit sa propre vie, tantôt à travers le filtre de la fiction, tantôt dans cette forme bien particulière d'écriture diaristique représentée par les *Journaux*. Nous avons affaire à un processus d'écriture complexe, mêlant différents niveaux d'énonciation. Régine Battiston souligne :

« Les journaux présentent des caractéristiques peu égalées jusqu'à présent : ils sont à la croisée des chemins entre le journal intime, le journal de travail littéraire et une œuvre de fiction. »³²¹

Pour rendre compte de cette relation amoureuse qui dura à peu près trois ans, Julian Schütt se réfère, quant à lui, le plus souvent, au récit³²² que Käte Rubensohn fit elle-même de sa liaison avec Frisch. En tout cas, il est certain que Käte, elle aussi, fut fortement impressionnée par cet étudiant pas tout à fait comme les autres. Ce jeune homme qui ne porte pas l'insigne des *Fröntler*³²³ que beaucoup arborent, et qui semble avoir le courage de ses opinions, ne laisse pas indifférente la jeune étudiante qui dut interrompre ses études à Berlin suite à l'arrivée au pouvoir

319 „[...] jüdische[n] Braut“, Max Frisch, *Montauk*, Band VI-2, p. 640.

320 „Eine Freundin, als wir heiraten wollten, war der Meinung, daß ich vorerst etwas werden müßte. Es war ein Schock, zum erstenmal die ernsthafte Vorstellung, daß das Leben mißlingen kann.“ *Tagebuch I*, GW Bd. II-2, p. 587. (p.242 dans la traduction française chez Gallimard)

321 Battiston, Régine, « Les journaux de Max Frisch », in : *Max Frisch. Ludwig Hohl*, Revue Europe, janvier-février 2015, p. 79.

322 Käte Rubensohn, *Wie es war*, 1981/82. Cette indication est donnée par Julian Schütt, *op. cit.*, p. 524. La maison d'édition n'est pas mentionnée.

323 „Er (Frisch) trug einen hellgrauen Flanellanzug und weiße Schuhe, aber im Gegensatz zu anderen Kommilitonen keine Krawatte und kein „Fröntler“-Abzeichen am Revers.“ Cité par Julian Schütt, page 165, sur la base du récit que fit Käte Rubensohn dans ses mémoires. Ce mouvement d'extrême droite, né dans le sillage de la grève générale de 1919, fut particulièrement virulent à Zurich. En janvier 1934, il fut l'auteur d'un attentat à la bombe visant l'appartement d'un collaborateur au journal zurichois *Volksrecht*, et en novembre de la même année, il organisa de nombreuses manifestations contre le cabaret *Pfeffermühle* et le *Schauspielhaus*, où de nombreux artistes en exil dénonçaient l'idéologie nazie.

des nazis. Issue de la haute bourgeoisie juive berlinoise, Käte, âgée de seulement dix-neuf ans, possède sa propre chambre d'étudiante à Zurich. Son père, directeur de musée et professeur de lycée, détient par héritage des parts dans l'industrie textile. Son oncle, égyptologue rendu célèbre par la découverte du buste de Néfertiti, possède une fortune qui, après avoir été mise à l'abri en Suisse, put permettre à sa famille et à de nombreux réfugiés de vivre en exil. Ce milieu dont est issu Käte, est tout à fait représentatif de cette bourgeoisie juive cultivée et assimilée qui, se considérant comme profondément allemande, a longtemps pensé qu'elle serait épargnée par les nazis.

Leur liaison durera quatre années, – de 1934 à 1938. Si les deux premières années sont encore sous le sceau de la passion et de l'insouciance, l'année 1936 semble marquer un tournant dans leur relation. Le 3 octobre 1935, Mussolini envahit l'Abyssinie, le 17 juillet 1936 éclate la guerre civile en Espagne. En ces moments de crise, Käte est présente aux côtés de Frisch. A l'université, ils fréquentent ensemble les séminaires de géopolitique de l'historien Karl Meyer. La conscience politique de Frisch, son sens du réel, s'aiguisent. En mai 1936, lors de son vingt-cinquième anniversaire, il confie dans un article de presse, qu'il se sent « prêt à se battre jusqu'au bout »³²⁴, conscient que la « catastrophe peut survenir à tout instant »³²⁵. Dans ces moments de profonde tension, l'intervention de Käte, qui encourage Frisch à changer de voie, semble lui insuffler un nouvel élan et lui redonner confiance en l'avenir :

« [c]e projet commence à m'enthousiasmer et je n'oublie pas que cette idée je la dois entièrement à ma Kattel. »³²⁶

En revanche, dans le roman autobiographique *Montauk* (1975), le narrateur pose un regard différent sur sa relation à Käte. En effet, à aucun moment il n'évoque le rôle joué par celle-ci dans sa décision d'étudier l'architecture. Ceci est d'autant plus étonnant qu'il existe, dans *Montauk*, un texte intitulé « Architecture », dans lequel il pose de manière directe la question des motivations qui le conduisirent à devenir architecte. Dans le passage consacré à Käte, il choisit, en revanche, de mettre l'accent sur ses efforts pour ne pas rester une sorte de « bon à rien » :

324 « bereit zum letzten und restlosen Einsatz » *Max Frisch*, cité par J. Schütt p. 211, in: *Hochschulwoche für Landesverteidigung*, Tages-Anzeiger Nr. 114, 15.5.1936.

325 „Er hielt es schon Jahre vor dem effektiven Beginn des Zweiten Weltkriegs jederzeit für möglich, dass die Katastrophe ausbrach (...)“ Julian Schütt, p. 211.

326 „[...] Der Gedanke beginnt mich zu begeistern, und ich vergesse nicht, dass der Gedanke ganz und gar von meiner Kattel ist.“ *Max Frisch, Lettre à Käte Rubensohn*, 24.3.1936. Cité par Julian Schütt, pp. 207-208.

« [E]lle voudrait un enfant, et cela m’effraie ; je suis trop immature pour cela, j’ai échoué comme écrivain et débute dans l’apprentissage d’un autre métier pour ne pas rester un bon à rien. »³²⁷

Selon une approche génétique qui prend en compte les avant-textes, les esquisses et les différentes versions d’une œuvre littéraire, la germaniste Ruth Vogel³²⁸ s’est attachée à démontrer que ce roman était une sorte de mosaïque constituée de textes écrits à des périodes différentes. Ce rejet d’une trame narrative qui se déroulerait de manière linéaire, rend pertinente une démarche visant à mettre en relation les différents motifs évoqués par l’écrivain. Il nous faut donc tenir compte de l’environnement dans lequel chaque motif est placé. Si le passage consacré à Käte Rubensohn n’est annoncé par aucun titre, il se situe – tout comme les longues pages consacrées à Werner Coninx, l’ami bienfaiteur qui financera les études d’architecture de Frisch –, dans un passage dans lequel la référence au thème de l’argent est explicite³²⁹. De la même manière, on s’aperçoit que les deux textes qui suivent le passage consacré à Käte sont en lien avec cette thématique. Cette proximité contextuelle laisse supposer que les raisons économiques ne sont pas étrangères au choix de Frisch de se tourner vers l’architecture. Elle renforce la thèse selon laquelle le choix du métier d’architecte serait né d’une double frustration : celle d’avoir – comme Frisch l’écrit dans *Montauk* – « échoué comme écrivain », et celle de ne pas avoir réussi à gagner sa vie. Dans ces conditions, le jeune écrivain-journaliste perçoit clairement qu’il ne sera pas à la hauteur des attentes de son amie, qui, elle, envisage sérieusement de fonder un foyer. En effet, le projet de mariage semble avoir été réellement envisagé. Or, il est certain que Frisch, âgé de seulement vingt-cinq ans et encore instable sur le plan professionnel, ne se sent pas prêt. Seule la pression des événements le poussera à agir. En effet, la menace nazie pèse de plus en plus sur Käte et les siens. Très inquiet pour son amie, il ira même jusqu’à lui procurer un petit pistolet avec des munitions, qu’elle aura toujours avec elle. La montée du nazisme et le spectre de plus en plus probable d’une guerre, pèseront comme une épée de Damoclès sur le libre-arbitre de Frisch, faussant ses sentiments envers Käte :

327 „Sie möchte ein Kind, und das erschreckt mich; ich bin zu unfertig dazu, als Schreiber gescheitert und am Anfang einer andern Berufslehre, um kein Taugenichts zu bleiben.“ Max Frisch, *Montauk*, GW, Bd VI/2, p. 728. (Paris: Gallimard, 1978, p. 136, traduit par Michèle et Jean Tailleur).

328 Ruth Vogel-Klein, „Von der Chaostheorie zur Literatur, „Baustelle“ Montauk“, in: *Max Frisch, Citoyen und Poet*, Daniel de Vin (Hg.), Göttingen: Wallstein Verlag, 2011, pp. 82-101.

329 Le passage concernant Käte Rubensohn est suivi d’un texte intitulé « Supermarkt » et d’un long texte consacré à la thématique de l’argent : « Money ». Ruth Vogel signale d’ailleurs que Frisch aurait confié, en 1985, à l’écrivain Christa Wolf, qu’il aurait souhaité écrire une « Autobiographie de l’argent ». Ruth Vogel, *op. cit.*, p. 85.

« Il se sentait coupable, doutait de lui plus que jamais, il lui semblait qu’il avait le devoir de l’épouser, que c’était une obligation morale, alors que dans son for intérieur, il se rebellait contre ce projet. »³³⁰

Tous deux en proie au doute, taraudés par la question de la sincérité de leurs sentiments mutuels, ils accompliront toutefois les démarches administratives en vue du mariage. Cette confusion dans laquelle ils se trouvent tous deux, aura finalement raison de leur amour – même si ni l’un, ni l’autre n’a le courage de se l’avouer. C’est Käte qui enfin prendra la décision de mettre un terme à leur relation.³³¹

Dans le roman *Montauk*, c’est précisément le contexte historique sur lequel Frisch choisit d’insister dans son évocation de Käte :

« La fiancée juive de Berlin (à l’époque de Hitler) ne s’appelle pas HANNA mais Käte, et elles ne se ressemblent absolument pas, la jeune fille dans l’histoire de ma vie et le personnage d’un roman qu’il a écrit. »³³²

La mise en abyme du « je » littéraire qui apparaît ici dans le choix de la troisième personne pour évoquer l’auteur du roman *Homo faber*, Max Zorn, sorte de double de l’auteur à peine déguisé puisqu’il porte le même prénom –, signale une volonté de mise à distance de cette relation à Käte, dont le souvenir ressurgit à la faveur d’un lieu, la gare de Bâle, théâtre des adieux entre Frisch et Käte Rubensohn, qui se superpose à celle de la Friedrichstraße à Berlin :

« [Q]ue s’est-il réellement passé ? – étrange le lieu où cela me revient à l’esprit à l’occasion : à la gare de la Friedrichstrasse, quand je présente mon passeport aux douaniers de R.D.A. et les vois me toiser, l’air qu’ils ont alors. Je ne les confonds pas avec le fonctionnaire nazi qui au Badischer Bahnhof, à Bâle, en 1937, me toise [...] »³³³

330 „Er fühlte sich schuldig, zweifelte wie nie zuvor an sich, empfand es als seine Pflicht, sie zu heiraten, ein Gebot des Anstandes, obwohl er sich im Innersten dagegen sträubte.“ Julian Schütt, p. 216.

331 Cette rupture se produit vraisemblablement au début de l’année 1938. Julian Schütt, ainsi que Volker Weidemann, décrit la scène de leurs adieux sur le quai de la gare bâloise, *Badischer Bahnhof*. Un employé de gare, à qui Frisch a dû présenter son passeport sur lequel figure sa profession de journaliste, lui assène : « Und diese Jüdin liefert Ihnen die Greuelgeschichten ! » Käte ne restera que peu de temps à Berlin. Très vite, elle retourne en Suisse, et s’installera à Bâle.

332 „Die jüdische Braut aus Berlin (zur Hitler-Zeit) heißt nicht HANNA, sondern Käte, und sie gleichen sich überhaupt nicht, das Mädchen in meiner Lebensgeschichte und die Figur in einem Roman, den er geschrieben hat.“ Max Frisch, *Montauk*, p. 727. (p. 135)

333 „[W]ie ist es wirklich gewesen? – es ist merkwürdig, wo es mir gelegentlich einfällt: am Bahnhof Friedrichstraße, wenn ich den DDR-Beamten meinen Paß vorlege und sehe, wie sie mich mustern, ihre Miene dabei. Ich verwechsle sie nicht mit dem Nazi-Beamten, der am Badischen Bahnhof in Basel, 1937, mich mustert [...]“ *Ibid.*, p. 727 (p. 135).

De même que le procédé de double énonciation permettait de mettre à distance les événements vécus, la superposition des lieux par le biais du souvenir permet de faire coïncider différentes strates temporelles, multipliant ainsi les perspectives selon un cinématographique cher à Frisch. Ruth Vogel, souligne que le passage consacré à Käte, ainsi que le long texte consacré à Werner Coninx, ont été intégrés à une série de textes préexistants qui constituent l'armature du roman. Dans son analyse, celle-ci emploie une métaphore architecturale pour expliquer ce procédé. Ces ajouts seraient comme les « annexes » d'un bâtiment principal :

« Si l'on veut conserver la métaphore architecturale, on pourrait dire qu'il s'agit de « nouveaux bâtiments » qui viennent compléter le premier projet. Comme un architecte, Frisch esquisse progressivement l'endroit précis où viendront s'intégrer les parties futures. »³³⁴

Ce procédé emblématique de la construction est un autre aspect significatif du travail créateur liant la pratique de l'écrivain et celle de l'architecte. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Ainsi, la question du dilemme entre architecture et littérature, dans laquelle Käte Rubensohn et Werner Coninx jouent un rôle prépondérant, se décline sous plusieurs aspects : affectif, économique, social et existentiel. Seule la mise en réseaux des différentes unités thématiques nous permet de saisir cette identité créatrice qui toujours se cherche et se dérobe. Dans le faisceau complexe des raisons qui ont conduit Frisch à choisir l'architecture pour conjurer la hantise de rater sa vie, le rôle que joua Käte Rubensohn fut décisif.

2-5 Werner Coninx

Si l'on considère que la profession d'architecte fait partie intégrante de l'identité créatrice de Max Frisch, on ne peut pas ne pas évoquer celui grâce auquel le jeune écrivain-journaliste put entamer ce nouveau départ dans l'existence, qui l'affranchira – au moins provisoirement – de l'obsession que « la vie peut échouer ». Werner Coninx, le camarade rencontré sur les bancs du lycée, qui – avec Käte Rubensohn – inspirera à Frisch la décision de se consacrer à l'architecture, puis lui financera, tel un mécène, ses quatre années d'étude à l'EPFZ, est la parfaite illustration de l'irruption de la providence dans une vie. dont l'influence

334 „Will man die Metapher der Architektur beibehalten, könnte man sagen, es handle sich um „Anbauten“ an den Erstentwurf. Wie ein Architekt zeichnet Frisch nach und nach die Stelle ein, wo die neuen Teile eingebaut werden sollen.“ Ruth Vogel-Klein, *op.cit.* p. 86.

Issu d'une dynastie de patrons de presse, Werner Coninx est le parfait représentant de cette élite zurichoise fortunée dont les villas dominent la ville ou bordent le lac. Son père, Otto, est à la tête du fameux « *Tages-Anzeiger* », appelé communément « Tagi », un journal dont la diffusion dépasse largement les frontières zurichoises. Très peu intéressé par les questions journalistiques, Otto Coninx est avant tout un homme d'affaires, tenant à faire lui-même la comptabilité de son entreprise. Passionné par la technique, il fait breveter des inventions importantes dans le domaine de la presse. Le succès de l'entreprise familiale³³⁵ assure à la famille une fortune considérable. Cette situation privilégiée permet à Werner d'afficher une certaine désinvolture vis-à-vis de toute contrainte matérielle. Se détournant rapidement des études de médecine qu'il avait commencées, il souhaite avant toute chose devenir artiste-peintre et se détourner du monde de l'édition qu'il juge trop « trivial ».³³⁶

En juillet 1943, alors que Frisch aura pleinement réussi sa vie professionnelle et familiale, les rôles semblent s'inverser. Fort de sa réussite, Frisch l'exhorte à retrouver son équilibre en renouant avec « la vie réelle » :

« J'ai toujours pensé que ce qu'il te faisait défaut, c'est une dose raisonnable de pratique quotidienne d'un métier, et seulement cela : tu désespères de toi-même. »³³⁷

Cependant, selon Volker Weidermann, si Werner Coninx n'est pas disposé à accepter les conseils de Frisch, c'est dû au fait qu'il ne le perçoit pas comme son égal. Depuis les origines, la relation d'amitié entre les deux jeunes gens, serait foncièrement « inégale »³³⁸ Plus tard, bien plus tard, dans *Montauk (1975)*, Frisch réglera ses comptes de manière féroce avec cette amitié fondée sur un déséquilibre, qu'il ira jusqu'à qualifier de « malheur fondamental ».³³⁹

« Le meilleur ami, pendant de longues années – un malheur fondamental (...) Très tôt, Frisch a été marqué par la pauvreté, la volonté farouche de s'extraire du milieu petit-bourgeois dont il était issu, a longtemps constitué le moment décisif de sa vie. Les deux voies dans lesquelles il s'était engagé dans ses années de jeunesse, semblaient

335 Otto Coninx avait épousé la fille d'un éditeur (*Tages-Anzeiger*, Zürich)

336 Julian Schütt, p 77.

337 „*Ich meine nach wie vor, dass es Dir an einer erträglichen Dosis von alltäglichem Beruf fehlt, nur daran: Du verzweifelst an Dir selber.*“ Max Frisch, Brief an Werner Coninx vom 25.7.1943, in: *Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943-1963*, Herausgegeben und mit einem Nachwort von Julian Schütt, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998.

338 « eine ungleiche Freundschaft », in: Volker Weidermann, *op. cit.*, p. 76.

339 « ein fundamentales Unheil » V. Weidermann, *Ibid.*, p. 79.

déboucher sur une impasse. Ni le journalisme, ni l'écriture ne semblaient pouvoir offrir à Frisch l'argent, la gloire, la reconnaissance à hauteur de ses espérances. »³⁴⁰

Ce déséquilibre sur le plan matériel s'observe également dans le domaine culturel. En effet, c'est Coninx qui fait accéder Frisch au monde des grands auteurs de la littérature et de la philosophie, tels que Nietzsche, Oswald Spengler et Schopenhauer. Cependant, là aussi une dissonance est perceptible, Werner Coninx ne manifestant que peu d'intérêt pour le talent littéraire de Max Frisch. En définitive, on peut imaginer que cette amitié marquée par une grande différence sociale, a entretenu une quête éperdue de reconnaissance chez Frisch.

Dans le Premier Journal, Werner, est évoqué immédiatement après le passage soulignant le rôle décisif de Käte dans le choix pour l'architecture. Dans un passage clef du chapitre *Autobiographie*, Frisch souligne la « chance » qu'a représentée pour lui sa rencontre avec la personne de Werner Coninx :

« A cette époque, je lus le Grüne Heinrich. Ce livre, qui page après page, me confondait comme s'il avait le don de seconde vue, était naturellement le meilleur père possible, et, à ma décision qui, seule, ne m'aurait guère mené loin, vint se joindre la chance : un ami qui se proposa de subvenir pendant quatre ans à mes besoins, ce qui me permit de refaire des études. Cette fois, à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich. »³⁴¹

Ce passage démontre à l'évidence que le choix de l'architecture revêt pour Frisch une importance existentielle. Avant même la parution de son second roman « Antwort aus der Stille » (1937), il prend la décision – conformément aux conseils de Käte et de Werner – d'abandonner l'écriture pour embrasser la « vraie vie », située du côté de l'architecture. Rien n'aurait été possible sans Werner Coninx qui lui offre 16 000 francs suisses pour financer ses quatre années d'étude à l'Ecole Polytechnique de Zurich. S'il s'agit d'une chance extraordinaire – ce que Frisch reconnaît volontiers –, on peut toutefois se demander si la générosité de son ami

340 „Der beste Freund für lange Jahre – ein fundamentales Unheil [...] Die frühe Armut hat Max Frisch geprägt, der unbedingte Wille, das kleinbürgerliche Milieu, aus dem er stammte, zu verlassen, war lange das bestimmende Moment seines Lebens. Die beiden Lichtungen, die er in den ersten Jahren eingeschlagen hatte, schienen keinen Ausweg zu bieten. Weder Journalismus noch die Schriftstellerei schienen Frisch das Geld, den Ruhm, die Anerkennung in dem Maße zu verheissen, wie er es für angemessen und wünschenswert hielt.“ Volker Weidermann, *Ibid.*
341 « In jener Zeit las ich den Grünen Heinrich; das Buch, das mich seitenweise bestürzte wie eine Hellscherei, war natürlich der beste Vater, den man nur haben kann, und zum Entschluß, der allein wenig vermocht hätte, gesellte sich das Glück, ein Freund, der für den Lebensunterhalt von vier Jahren aufzukommen sich erbot, so daß ich noch einmal studieren konnte. Diesmal an der Eidgenössischen Technischen Hochschule.“ Max Frisch, *Autobiographie, Tagebuch 1946-49*, GW, Band II-2, p. 587, (p. 242).

n'a pas constitué une entrave à sa liberté, le plaçant de fait dans une situation de dépendance. Cet amour inconditionnel pour la liberté porte ombrage, dès le début, à sa relation avec Werner Coninx : comment se sentir entièrement libre en sachant qu'il lui doit tout ? Même s'il semble que Coninx laissât une grande liberté à Frisch dans la manière de gérer la somme qu'il lui avait offerte pour financer ses études, cette situation obligeait ce dernier à se montrer à la hauteur du don qui lui était fait. De plus, Frisch vouant une véritable admiration à son ami, il espérait en retour un peu de reconnaissance de son talent. Or, si Werner tout comme Käte, a très tôt décelé les aptitudes artistiques de Frisch – en particulier son don pour le dessin – il semblait faire peu de cas de sa vocation d'écrivain :

« J'écrivais pour des journaux et j'étais fier quand ces petites choses étaient imprimées ; le besoin de me faire valoir fut, je crois, le premier point qui le déçut chez moi. Il me fallait gagner de l'argent, cela, bien entendu, il le comprenait, mais ce que j'écrivais le gênait. Il m'encourageait à dessiner. Dans ce domaine, en effet, il trouvait que je n'étais pas dépourvu de dons. Son jugement en matière d'arts plastiques sortait également de l'ordinaire, n'était pas simplement le fruit de ses lectures ; il avait sa source dans sa propre sensibilité. Mais je n'osai pas dessiner bien qu'il m'y encourageât, en revanche, j'appris de lui ce qu'on peut voir dans les tableaux. »³⁴²

On peut supposer que le peu d'intérêt de Werner Coninx pour le talent littéraire de son ami, pèsera durablement sur leur amitié. Malgré le prix Conrad-Ferdinand-Meyer que la ville de Zurich lui décerna en 1938 pour *Antwort aus der Stille*, Frisch ne revint plus sur sa décision de ne plus écrire. Eprouvant le besoin de traduire concrètement ce changement de cap, de lui donner un caractère officiel, il fit rayer sur son passeport la mention « écrivain » pour la remplacer par « stud. arch. ». Et quelques années plus tard, en août 1940, son diplôme d'architecte en poche, c'est à Werner, l'ami bienfaiteur, qu'il déclarera avec fierté, lui signifiant ainsi qu'il s'était montré à la hauteur des espoirs qu'il avait placés en lui :

« Je suis maintenant architecte, c'est écrit noir sur blanc. »³⁴³

342 « Ich schrieb für Zeitungen und war stolz, wenn die kleinen Sachen gedruckt wurden; mein Geburtsdrang, glaube ich, war das erste, was ihn an mir enttäuschte. Ich mußte Geld verdienen, das verstand er natürlich, aber was ich schrieb, war ihm peinlich. Er ermunterte mich zu zeichnen. Diesbezüglich fand er mich nämlich nicht unbegabt. Auch sein Urteil für bildende Kunst war ungewöhnlich, nicht bloß angelesen; es entsprang seiner eignen Sensibilität. Ich traute mich aber nicht zu zeichnen, obschon er mich ermunterte, hingegen lernte ich von ihm, was man in Bildern sehen kann. » Max Frisch, *Montauk*, G.W. Band VI-2, p. 637. Dans l'édition Gallimard, p. 28.

343 „Ich bin nun also schwarz auf weiß – Architekt „Brief Max Frisch an Werner Coninx, 26.7.1940, Max Frisch-Archiv, Zürich.

La correspondance entre Coninx et Frisch fut particulièrement dense pendant la période où Frisch se consacra à l'architecture. Comme c'était déjà le cas dans sa relation à Käte Rubensohn, ce lien est fondé paradoxalement sur un amour partagé pour la littérature. En 1935, Frisch et Coninx auraient même travaillé à un projet littéraire commun, ce qui peut paraître étonnant dans le contexte que nous venons d'évoquer. Julian Schütt³⁴⁴ évoque un manuscrit de 130 pages intitulé *Flucht* dont Werner aurait eu l'initiative. Frisch avait rédigé le manuscrit et Werner devait se livrer à une lecture critique de son travail, mais ne parvint pas à en lire le quart, reconnaissant qu'un mois entier ne serait peut-être pas suffisant pour qu'il terminât sa lecture. Pourtant, Coninx n'étant pas confronté à la nécessité de devoir gagner sa vie, on peut penser qu'il avait tout le temps de s'adonner à la lecture de textes exigeants. Dans une lettre datant de 1943³⁴⁵, Frisch évoque Hölderlin, un auteur cher à Coninx, qui lui avait semblé trop hermétique de prime abord. On perçoit qu'il est heureux, à présent, de pouvoir partager avec Werner le plaisir que lui a procuré cette lecture :

« Pour la première fois (aussi), la lecture d'Hölderlin (d'Hyperion) ne me rebute plus. Son pathos, sa fuite dans la démesure, ont longtemps été pour moi un univers complètement hermétique ; je ne pouvais tout simplement pas le lire. »³⁴⁶

Incapable de trouver une solution pour sa propre existence, Werner Coninx a cependant, pour son ami, la prémonition que seule une activité en prise avec le réel, pourrait le conduire au succès. Ainsi, il avertit Frisch qu'il ne peut pas continuer à « tout miser sur la même carte », qu'il lui faut trouver « un équilibre » grâce à une activité de nature très éloignée de l'écriture³⁴⁷. Il ne croit pas non plus que le journalisme et l'écriture littéraire soient vraiment conciliables. De plus, les textes de Frisch lui apparaissent trop éloignés du réel, trop narcissiques. D'une certaine manière, on est en droit de se demander si Werner Coninx n'a pas saisi, plus tôt que Frisch lui-même, que tout art véritable est intrinsèquement lié à la vie elle-même. L'art n'est-il pas plus qu'une « ornementation ludique », qu'un « décor posé sur la vie réelle » ? s'interroge un des protagonistes du roman *Die Schwierigen* (1943). En 1943, lors de la parution de ce

344 Julian Schütt, p. 196, dans le chapitre intitulé « An-die-Dinge-heran ».

345 Il s'agit d'une lettre très importante car Frisch y annonce qu'il vient de remporter le concours en vue de la réalisation de la piscine de Letzigraben.

346 « (auch) mit Hölderlin (mit dem Hyperion) habe ich nun zum ersten Mal etwas anfangen können; sein Pathos, seine Entrücktheit in das Monumentale war mir lange völlig verschlossen, ja, ich konnte es nicht einmal lesen.“ Max Frisch, *Brief an Werner Coninx vom 15.8.43*, dans: *Es wird nicht über Literatur gesprochen*, Zürich, Letzigraben 1942-1949. Texte-Fotos-Dokumente. Hrsg. von Walter Obschlager. Max Frisch-Archiv, ETH-Bibliothek, Zürich, 2007, S. 15.

347 Lettre de Coninx à Frisch, dans l'ouvrage cité en note 462. Elle est datée du 28.8.1935

roman, Frisch est déjà installé en tant qu'architecte. Il vient même de remporter un énorme succès en décrochant, dans le cadre d'un concours organisé par la ville de Zurich, le projet de la conception et de la réalisation de la piscine de Letzigraben, un succès qu'il va s'empresse d'annoncer à son ami Werner.³⁴⁸ Un an plus tard³⁴⁹, c'est également à lui qu'il s'adresse pour lui faire part de son enthousiasme face au projet qui prend forme. Et pourtant, Werner, l'ami qui « [l'] a toujours encouragé, par exemple, à abandonner [s]a littérature et à étudier l'architecture »³⁵⁰ ne semblera pas manifester beaucoup d'intérêt pour les réalisations architecturales de Frisch, puisque, même dans ce domaine, le déséquilibre fondamental sur lequel se fonde leur amitié, ne parvient pas à se dissiper :

« Je n'espérais pas voir W. visiter mes quelques constructions ; elles l'auraient déçu, je suppose, à juste titre. Et il aurait également regretté d'être déçu. Pendant quelques années, je parlai toutefois beaucoup d'architecture, sans pouvoir le convaincre par exemple de la valeur de mes maîtres, plus tard de Le Corbusier, de Mies van der Rohe, de Saarinen. Il avait alors le même air que lorsque je parlais de musique, à laquelle au fond, comme W. le savait, je n'entendais rien, ou de philosophie. C'est que W. me connaissait : depuis l'école. »³⁵¹

Ce passage reflète la profondeur du malaise qui, au fil du temps et malgré les efforts mutuels, aura raison de leur amitié. L'architecture, dont on perçoit à travers ces lignes, qu'elle fut, pour Frisch, bien davantage qu'un choix par défaut, ne fait qu'agrandir ce fossé d'incompréhension qui affecte leur relation. Au moment où Frisch écrit ces lignes, trente années se sont écoulées. Au début du chapitre consacré à celui qu'il désigne par l'initiale de son prénom, il confie avoir croisé l'ami de jeunesse dans la rue. Sans l'interpeller, il passe son chemin. Comment concevoir que cette amitié de jeunesse soit devenue un « malheur fondamental » ? On pense au motif de « l'interdiction de se faire une image », ce « Bildnisverbot » qui enferme chaque personne dans le rôle qu'elle s'est assigné ou qu'on lui assigne, affecte toute relation humaine. D'où lui vient cette quasi-certitude que ses réalisations architecturales l'auraient déçu ? Les difficultés auxquelles se heurte l'amitié entre Frisch et Coninx ne seraient-elles pas dues aussi à l'affrontement entre des conceptions architecturales

348 Lettre du 15.8.1943.

349 Lettre du 27.2.1944, page 24 dans l'ouvrage édité par Walter Obschlager.

350 « In einem gewissen Sinne hat W. mich immer ermuntert, zum Beispiel meine Schriftstellerei aufzugeben und Architektur zu erlernen. » Max Frisch, *Montauk*, GW, Bd VI-2, p. 642. Dans l'édition Gallimard, p. 34.

351 « Ich erwartete nicht, daß W. meine paar Bauten besichtigte; sie hätten ihn enttäuscht, vermute ich, zu Recht. Und ihm hätte es auch leid getan, enttäuscht zu sein. Einige Jahre lang redete ich allerdings viel von Architektur, ohne ihn überzeugen zu können zum Beispiel von meinen Lehrern, später von Corbusier, von Mies van der Rohe, von Sarinen. Dann hatte er eine Miene, als redete ich von Musik, wovon ich im Grund, wie W. wußte, nichts begriff, oder von Philosophie. W. kannte mich eben schon: von der Schule her. » *Ibid.*, p. 642.

irréconciliables ? En effet, lorsque Frisch fait état de son admiration pour ces illustres fondateurs de l'architecture moderne que sont Le Corbusier (1887-1965), Mies van der Rohe (1886-1969) et Eero Saarinen (1910-1961), il est confronté à l'indifférence de son ami, pourtant passionné par les arts plastiques. Il semblerait que – tout comme son père, « une personnalité style *Gründerzeit* » – il ne soit pas entré dans cette modernité. Se tenant à l'abri des grands bouleversements socio-politiques, il affiche une certaine défiance vis-à-vis de toute innovation dans le domaine artistique et culturel. Parmi les trois architectes que Frisch désigne comme ses « maîtres », on peut souligner que Mies van der Rohe, connu en tant qu'adepte du « minimalisme », s'oppose en tout point au style pompeux de l'époque « *Gründerzeit* » (1848-1873), un mouvement emblématique de l'essor de cette bourgeoisie qui, grâce à la révolution industrielle, devint de plus en plus influente sur le plan social et politique. Les immeubles de style « *Gründerzeit* » se distinguent par leurs nombreux encorbellements, stucs et la combinaison de styles empruntés à différentes époques, donnant naissance aux appellations néo-gothique, néo-renaissance et néo-baroque. Si – selon Mies van der Rohe – « l'architecture est la volonté de l'époque traduite dans l'espace »³⁵², le style « *Gründerzeit* » est le symbole de cette bourgeoisie dont la réussite se fonde sur la révolution industrielle de la seconde partie du 19^{ème} siècle. Ainsi, les architectes que Frisch considère comme ses maîtres, produisent une œuvre qui est en rupture totale avec les conceptions qui prévalaient dans les années vingt et trente du vingtième siècle. Sous l'impulsion de ces architectes, la question de l'habitat ne concerne plus seulement les classes dirigeantes, mais la société dans son ensemble.

L'ami de jeunesse – tel qu'il nous apparaît dans le portrait dressé par Frisch dans *Montauk* – semble étranger à cette mutation profonde de la société. Le passage qui suit est emblématique de l'attitude de Coninx, qui est déchiré entre des aspirations contradictoires : aspirant à une vie artistique, il doute cependant de sa capacité à se réaliser par lui-même. D'une certaine manière, on pourrait dire que ce portrait de Werner Coninx est une illustration de cette dualité entre vie réelle et idéale qui était déjà au cœur du premier roman de Frisch. Après avoir abandonné ses études de médecine, Werner Coninx devient artiste-peintre, puis, n'accédant pas à la reconnaissance escomptée, embrassera une carrière de collectionneur d'art. Dans *Montauk*, de nombreux passages laissent apparaître le côté tourmenté de Werner, marqué par une mélancolie artistique qui le confine dans une solitude indépassable :

352 Architecte allemand proche de Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe fut le directeur de l'école d'art et d'architecture du Bauhaus à Dessau avant son exil aux Etats-Unis en 1933 suite à l'arrivée des nazis au pouvoir.

« Alors je le regardai de côté tandis que nous marchions, tandis qu'il parlait ; Lenz dans la montagne. Il ne se comparait pas à lui, ni à Strindberg, ni à Hölderlin ou à Van Gogh, ni à Kleist mais W. se savait plus proche d'eux que de nous autres ; une existence tragique. »³⁵³

Werner Coninx s'éloigne de Frisch à mesure que ce dernier entre précisément dans ce que celui-ci considère comme « la vraie vie », cette vie dans laquelle il peut enfin retrouver l'unité de son identité créatrice, c'est-à-dire celle où l'architecte Frisch renoue avec l'écriture :

« Les choses se compliquèrent lorsque je repris ma littérature. [...] Le fait que j'aie abandonné l'architecture ne faisait pas de moi bien entendu un écrivain à ses yeux [...] Je comprenais que W. ne pouvait pas lire mes livres. Il avait une autre échelle de valeurs à laquelle ils ne pouvaient pas se mesurer. »³⁵⁴

Coninx en veut-il à Frisch d'avoir abandonné l'architecture ? Avec la parution de *Stiller* en 1954, Frisch accède enfin à la reconnaissance à laquelle il aspirait. Cependant, l'attitude de Coninx se fait de plus en plus distante :

« [...] l'intérêt que je portais à certains auteurs le rendait plutôt sceptique à l'égard de ce genre d'auteurs, par exemple à l'égard de Brecht [...] Ce qui, pour lui, était plus difficile, à ce que je suppose, ce fut mon penchant pour la politique. Nous en parlions à peine. Les conflits sociaux dont je prenais peu à peu conscience, W. les voyait dans des constellations plus vastes [...] »³⁵⁵

De même que Werner Coninx n'éprouve que peu d'intérêt, en matière d'architecture, pour le mouvement moderne, dans le domaine littéraire les divergences entre les deux amis s'accroissent. L'architecture, qui semble à Frisch plus en prise avec le réel, n'est certainement pas étrangère à l'évolution de ce dernier.

353 "Dann sah ich ihn von der Seite an, während wir gingen und gingen, während er redete; Lenz im Gebirg. Er verglich sich nicht mit diesem, nicht mit Strindberg, nicht mit Hölderlin oder mit Van Gogh, nicht mit Kleist, aber W. wußte sich ihnen näher als unsereins; eine tragische Existenz." Max Frisch, *op. cit.*, p. 647.

354 „Es wurde schwierig, als ich wieder mit meiner Schriftstellerei anfang [...] Der Umstand, daß ich die Architektur aufgegeben hatte, machte mich in seinen Augen natürlich nicht zum Schriftsteller, [...] Ich begriff, daß W. meine Bücher nicht lesen konnte. Er hatte ein anderes Maß, dem sie nicht gewachsen sein konnten.“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 644-645.

355 „Mein Interesse für gewisse Autoren machte ihn eher skeptisch gegen solche Autoren, zum Beispiel gegen Brecht, [...] Schwieriger für ihn, so vermute ich, war mein Trend zur Politik. Davon redeten wir kaum. Die gesellschaftlichen Konflikte, die mir nach und nach bewußt wurden, sah W. in größeren Zusammenhängen; [...]“ *op. cit.* p. 645.

2-6 Les études d'architecture

Retourner sur les bancs de l'école à l'âge de vingt-cinq ans, ne fut pas chose facile pour Frisch qui avait déjà acquis une certaine notoriété dans le monde de la presse et en tant qu'écrivain. Sa maturité et le sens des relations sociales qu'il a pu cultiver en tant que journaliste, le conduisirent à prendre contact avec Peter Meyer, rédacteur en chef d'une revue d'architecture et chargé de cours à l'ETH. Dans les années vingt, Meyer était connu pour ses prises de position critiques en matière d'urbanisme et d'esthétique architecturale, rédigeant des articles enflammés qui alimentaient le débat sur l'opposition entre *Neues Bauen* et *Heimatstil*, sur la question de l'ornementation et de la monumentalité dans l'architecture. Les œuvres de Le Corbusier suscitèrent également de vives controverses entre partisans et adversaires du modernisme³⁵⁶. En tant que journaliste, Frisch rédigea de nombreux articles très favorables à Peter Meyer. Après de nombreuses tentatives infructueuses, il parvint à le rencontrer dans le fameux *Cafe Select*, où Meyer l'accueillit de manière quelque peu distante, ne percevant pas très bien dans quelle mesure il pouvait répondre à la question du jeune homme qui lui demanda si l'architecture pouvait représenter une « alternative au journalisme ». Les arguments de Peter Meyer en faveur des études d'architecture furent peu enthousiastes. Frisch confiera à Käte Rubensohn que l'attitude de Meyer lui avait rappelé celle de son ancien professeur, Robert Faesi, à propos des études de germanistique. Mais ceci n'entama pas sa conviction, et, conscient de la difficulté que représentait un retour au statut d'étudiant après une longue interruption, il se sentait prêt – fort d'une plus grande maturité – à relever le défi. Encore une fois, comme lors de son retour après son long séjour à Dubrovnik, Frisch ressent sur les bancs de l'université ce sentiment d'étrangeté qu'il avait évoqué à travers le personnage de *Rip van Winkle*, qui apparaît pour la première fois dans le récit *Kleine Erinnerung*, paru en 1934 :

« Un conte américain me poursuit constamment. Après avoir été plongé dans un long sommeil, Rip van Winkle rentra chez lui, où personne ne le reconnut ; les gens avaient des noms différents, et il ne se sentait pas chez lui dans la réalité qui était la leur. »³⁵⁷

Ce sentiment d'étrangeté, un thème persistant de l'œuvre, est également lié à l'impression lancinante d'avoir manqué quelque chose et, comme Rip van Winkle, de se

356 Cf. Julian Schütt, p. 206.

357 Max Frisch, *Kleine Erinnerung*, GW. Band I-1, p. 76.

réveiller après un long sommeil pour retrouver sa place dans le monde réel et renouer avec son destin. De fait, faisant le choix d'apprendre le métier de son père, il renouait symboliquement avec un monde qui lui était familier depuis l'enfance. Ainsi, le sentiment d'étrangeté suscité par le retour tardif sur les bancs de l'université, s'accompagna paradoxalement du sentiment apaisant de retrouver le sens de sa destinée. C'est donc avec une grande détermination que Frisch aborda ses nouvelles études. Bien avant le début des cours, il entreprit de se remettre à niveau en mathématiques et en géométrie figurative,³⁵⁸ sollicitant à cet effet un ancien camarade de lycée.

A l'inverse des études de germanistique qui offraient à Frisch une grande liberté, lui permettant de concilier journalisme et études, les études d'architecture étaient soumises à une organisation très stricte de l'emploi du temps. Les examens y étaient également plus fréquents, et, à la fin de chaque trimestre, les étudiants recevaient un bulletin de notes. Malgré cet emploi du temps très dense consacré à des matières aussi diverses et spécialisées que la théorie de la perspective (*Perspektivenlehre*), le génie civil (*Tiefbau*), le droit du bâtiment (*Baurecht*), les cours d'électricité, de ventilation et de chauffage, Frisch choisit de fréquenter les séminaires de l'historien Karl Meyer (1885-1950), qui, conjointement à sa chaire d'histoire médiévale à l'Université de Zurich, donnait également des cours d'histoire contemporaine à l'EPFZ.³⁵⁹ Käte Rubensohn, qui fréquenta sans doute le même séminaire, dira avoir été séduite par son approche philosophique de l'histoire. L'assiduité avec laquelle Frisch suit les cours de Karl Meyer soulève aussi la question de savoir s'il avait réellement le projet de se consacrer uniquement à l'architecture. En tout cas, précisément au moment où il débutait ses études d'architecture à l'EPFZ, on perçoit à quel point les deux dimensions, – celle de l'architecture comprise dans sa dimension à la fois artistique et artisanale et celle de l'écriture littéraire conçue comme quête philosophique et moyen d'appréhender le réel – sont liées de manière indissociable, l'interaction permanente de ces deux aspirations apparaissant comme l'énergie qui alimente le processus de création.

C'est également à l'EPFZ que Max Frisch eut l'opportunité de suivre les cours d'initiation à la psychologie donnés par l'illustre psychiatre Carl Gustav Jung (1875-1961).³⁶⁰ On ne peut douter que la fréquentation de ce cours eût une influence sur l'écrivain. En

358 « darstellende Geometrie », Julian Schütt, *op. cit.*, p. 209.

359 *op. cit.*, p. 211.

360 Entre 1933 et 1942, C.G. Jung avait en effet une chaire de psychologie à l'Ecole Polytechnique de Zurich.

effet, dans une lettre qu'il écrivit en réponse à une actrice qui l'interrogeait au sujet de la pièce *Die Chinesische Mauer* (1946) dans laquelle elle tenait un second rôle, il cite C.G. Jung :

« Je suis d'avis que la psychologie est la composante la plus puissante à l'œuvre dans l'histoire de l'humanité. Elle est la mère de tous les autres faits humains, de la culture et de la guerre meurtrière »³⁶¹

Ce point de vue doit certainement beaucoup à C.G. Jung qui publia en 1934 son ouvrage majeur *Archétypes de l'inconscient collectif*, dans lequel il expose notamment son concept de « synchronicité », un terme auquel Frisch fait explicitement référence dans le commentaire de sa première pièce de théâtre *Santa Cruz*. Ce concept est aussi au cœur du roman *Homo Faber*, où le protagoniste, Walter Faber, un technicien au service de l'UNESCO, pragmatique et rationnel, voit toute la confiance qu'il plaçait en un monde régi par les lois de la causalité, s'effondrer brutalement, suite à un enchaînement de circonstances troublantes qui signalent l'irruption de l'irrationnel dans sa vie.

Un autre concept développé par Carl Gustav Jung – celui de « l'individuation » – trouve également son application dans l'œuvre littéraire de Frisch, notamment dans le premier roman de l'architecte-écrivain : *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* (1943). Ce roman, conçu comme une variation du premier roman de 1934, *Jürg Reinhart*, reprend la thématique de l'impossible réconciliation entre vie bourgeoise et vie artistique. Nele Awad Poppendiek³⁶² prend appui sur un extrait de ce roman pour démontrer l'influence des conceptions jungiennes sur Frisch. Jürg Reinhart fait, au début du récit, le vœu de devenir artiste-peintre. Dans un face à face avec un jeune architecte dont il est chargé de réaliser le portrait, il prend conscience de la vanité de son projet. Cependant, Ammann, jeune homme issu de la haute bourgeoisie, ne lui a rien dit de particulier. Il a suffi que Reinhart projette ses propres pensées sur son vis-à-vis pour que le processus « d'individuation » s'enclenche, mettant ainsi en scène, dans une sorte de dédoublement de lui-même à travers le jeu romanesque, les deux vocations de Frisch :

361 „Ich bin der Meinung (...) daß die Psyche die mächtigste Tatsache in der Menschenwelt ist. Sie ist die Mutter aller menschlichen Tatsachen, der Kultur und des menschenmordenden Krieges.“ Carl Gustav Jung, cité par Max Frisch, *Wo spielt unser Stück? Brief an die Darstellerin einer Nebenrolle*, GW, Bd II-1, p. 218.

362 Nele Awad-Poppendiek, *Die Problematik der Identitätsfindung im Werk Max Frischs*, Heidelberg: Ruprechts-Karls-Universität, 2010.

« Le peintre s’imaginait des pensées que son vis-à-vis affichait de même sur son front, la représentation – due à son éducation – selon laquelle son art ne serait qu’un ornement ludique, rien de plus, qu’une sorte de décor posé sur la vraie vie, et rien d’autre. »³⁶³

Parmi ses professeurs d’architecture, deux personnalités émergent : William Dunkel (1893-1980) et Otto Rudolf Salvisberg (1882-1940). Même si – d’après Julian Schütt – il regrettera plus tard que leur enseignement fût trop axé sur la pratique, au détriment de la théorie et de la dimension socio-politique de leur champ disciplinaire, il dira d’eux qu’ils furent ceux qui lui apprirent « le métier ». Frisch appréciait, en effet, leur approche artistique du métier d’architecte, une profession qui, selon lui, « dépasse le cadre rationnel et scientifique ».³⁶⁴

Pour William Dunkel, né dans le New Jersey, et ayant grandi à Buenos Aires, la profession d’architecte est une activité qui « exige un engagement total »³⁶⁵ de la part de celui qui l’exerce. En tant que peintre, il fréquenta des artistes allemands proche du mouvement du *Bauhaus*, tels que Paul Klee, Otto Dix et Oskar Kokoschka. Il partage avec eux ce projet d’un « art total » qui abolit les frontières entre les disciplines artistiques et convoque tous les domaines de l’existence humaine. Rejetant l’approche exclusivement technicienne du métier d’architecte, il considère que l’architecte « n’est pas un homme de raison, mais un artiste ».³⁶⁶

Quant à Otto Rudolf Salvisberg, né au sein d’une famille bernoise de dix enfants, son engagement pour une pratique de l’architecture en tant qu’art total, est encore plus radical. Dès son cours inaugural, il déclarait – telle une profession de foi – que l’on ne pouvait se contenter de « demi-mesures », et que l’on ne saurait « se contenter d’être architecte seulement lorsqu’on est à sa table de dessin ».³⁶⁷ Cependant, Salvisberg et Dunkel ne sont pas des théoriciens et leurs conceptions sont très éloignées de celles des fondateurs du *Bauhaus* et de l’architecture moderne. En atteste une lettre adressée par Frisch à Peter Suhrkamp qui lui avait demandé s’il souhaitait apporter sa contribution à un ouvrage consacré à une œuvre de Le Corbusier – la Chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp –, dans laquelle Frisch décline la demande, estimant ne pas être à la hauteur des attentes de son éditeur :

363 „Der Maler bildete sich Ansichten ein, die der andere gleichsam auf der Stirne trüge, Ansichten einer Erziehung, die seine Kunst als spielerische Verzierung nahm, nichts weiter, als einen Schnörkel am wirklichen Leben!“ Max Frisch, *Die Schwierigen oder J’adore ce qui me brûle*, GW, Bd I-2, p. 450.

364 Max Frisch, cité par Julian Schütt, p. 241: „[e]in Beruf, der über das bloß Wissenschaftlich-Rationale hinausgehe“

365 Eine Architektur, die « den ganzen Menschen fordere ». William Dunkel, cité par J. Schütt, p. 241.

366 « ein bildender Künstler, kein Verstandesmensch ». *Ibid.*, p. 241.

367 „Es genügt nicht, nur am Brett Architekt zu sein.“ Otto Rudolf Salvisberg, 15.4.1940. Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich.

« [...] Je ne suis pas l'homme qu'il vous faut pour écrire ce livre. Pour cela, il faudrait posséder plus que des impressions, en particulier des connaissances dans le domaine de la construction d'églises à notre époque, en général, et entretenir un lien profond avec l'œuvre de Corbusier ; l'église ne devant pas être traitée séparément, sans rapport avec l'œuvre de toute sa vie, [...]. [...] (pendant mes cinq années d'études à la Haute Ecole d'architecture, Corbusier n'a pas été évoqué une seule fois !)³⁶⁸

En effet, les professeurs de Frisch n'étaient pas des théoriciens de l'architecture. D'après Julian Schütt, ils avaient un point commun : ce sont des pragmatiques qui plaident en faveur d'une « architecture à taille humaine »³⁶⁹, à une époque où sous l'influence de l'Allemagne nazie et de l'Italie de Mussolini, c'est une architecture qui exalte des valeurs d'héroïsme qui tend à s'imposer partout en Europe.³⁷⁰ Face à ce culte de la démesure, la Suisse essaie de prôner une architecture à taille plus humaine. Ce refus de la « monumentalité » s'illustrera particulièrement lors de l'exposition de 1939, la fameuse « Landi ». Rejetant la mode des toits plats, Friedrich Hess – au début de ses études, le « professeur le plus important de Frisch » dira avoir choisi le toit traditionnel pour les pavillons d'exposition, étant persuadé que seul celui-ci procure un réel « sentiment de sécurité »³⁷¹. Ce parti pris pour l'architecture traditionnelle et le sentiment de sécurité qui s'y attache s'apparente bien sûr, au moment même où débute la Seconde Guerre mondiale, à un déni du réel que Frisch se reprochera plus tard, dans le *Livret de service (Dienstbüchlein)* (1974), notamment. En effet, il s'en voudra de ne pas avoir perçu « l'odeur de la propagande du sol et du sang, helvétique et décente »³⁷² qui se dissimulait sous l'image d'une Suisse trop parfaite pour être irréprochable :

368 „[...] Ich bin nicht der Mann, Ihnen dieses Buch zu schreiben. Dazu müßte man mehr als Impressionen haben, nämlich Kenntnis des heutigen Kirchenbaus allgemein, ein gründliches Verhältnis zum Werk von Corbusier; die Kirche dürfte ja nicht aus diesem ganzen Lebenswerk ausgelöst werden, [...], [...] (In vier Jahren Architektur-Hochschule wurde Corbusier nie behandelt!) Max Frisch, Brief an Peter Suhrkamp v. 19.4.1956. In: *Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943-1963*. Hrsg. u. mit e. Nachw. v. Julian Schütt. Im Auftrag des Max Frisch-Stiftung. Frankfurt a. M. 1998. p. 152-155, ici p. 152. Zitiert von Fabian Beer, *Der alte Mann und die muntere Architektur der Postmoderne*, in: Bonn: Kritische Ausgabe, Zeitschrift für Germanistik und Literatur, Nr. 24, 2013.

369 « eine Architektur des menschlichen Maßstabs », Julian Schütt, p. 243.

370 L'exposition universelle de 1937 qui se tint à Paris, en était la parfaite illustration.

371 « [e]in « Gefühl der Geborgenheit » Julian Schütt cite ici Friedrich Hess, un professeur chez qui il suivit un cours d'introduction à l'architecture. Ce professeur très conservateur, était un sympathisant de l'idéologie nazie. C'est seulement dans le *deuxième Journal 1966-71*, que Frisch s'exprimera de façon critique à son sujet.

372 « Was mir damals nicht auffiel: der dezente Geruch von Blut-und-Boden – helvetisch. », Max Frisch, *Dienstbüchlein*, GW, Bd, p. 572.

« Une jolie architecture, c'était notre révolte contre la monumentalité barbare du IIIème Reich. Jolie, pas de prolongement du Bauhaus, aucune trace de Le Corbusier. Une Suisse intacte, et, de ce fait, saine comme ses vaches. »³⁷³

Comme c'est bien souvent le cas chez Frisch, l'architecture est comprise dans son sens large, c'est-à-dire comme paradigme d'un contexte socio-politique donné. Lorsqu'à la fin des années 80, dans les *Notes sur la postmodernité*, Frisch évoque ses années d'études à l'EPFZ, un seul professeur trouve grâce à ses yeux : Salvisberg, « qui était tout le contraire d'un professeur académique, ne se contentant pas d'enseigner depuis sa chaire, mais était plutôt un maître au sens ancien du terme, que l'élève est invité à observer et imiter pour comprendre comment on travaille [...] »³⁷⁴. Cette dimension artisanale du travail d'architecte entre souvent en résonance avec sa conception de la création littéraire. C'est précisément cette alliance entre l'architecte et l'écrivain que Julian Schütt met en exergue à la fin du chapitre consacré aux études de Frisch à l'EPFZ. En effet, tout comme ses professeurs d'architecture, Frisch privilégiera la « dimension humaine », rejetant d'instinct cette fascination pour l'idéal du « surhomme ». Elle est cette « base solide en laquelle il place sa confiance – aussi bien en tant qu'architecte qu'en tant qu'écrivain. »³⁷⁵

Conclusion du chapitre 2

La question du choix, qui elle-même renvoie à la thématique de la vie manquée ou de « la vie qui peut échouer », apparaît au terme de ce second chapitre, comme l'un des leitmotifs – peut-être même le principal – qui nous permet de mieux appréhender le thème de la double vocation chez Frisch, ses hésitations, dans sa jeunesse, entre écriture et architecture, puis cet intérêt constant pour tout ce qui est lié à l'architecture, qui ne cessera de transparaître dans ses écrits, même après l'abandon définitif du métier d'architecte. En effet, jusque dans l'œuvre tardive, Frisch continuera de commenter les raisons qui l'ont conduit à choisir l'architecture,

373 „Die Architektur niedlich; das war unser Trotz gegen den barbarischen Monumentalismus des Dritten Reichs. Niedlich; keine Fortsetzung von Bauhaus, keine Spur von Corbusier. Eine unberührte Schweiz, daher gesund wie ihre Kühe.“, *op.cit.* p. 571.

374 « [...] Salvisberg, der alles andere als ein akademischer Lehrer war, kein Professor auf dem Katheder, sondern eher ein Meister im alten Sinn, dem man als Schüler abgucken muss, wie man es macht [...]“ Max Frisch, *Notizen zur Post-Moderne*, Tagesanzeiger, 28.01.2011.

375 « Der menschliche Maßstab – für Frisch ein zunächst stabiler Unterbau, auf den er als Architekt wie als Schriftsteller vertraute. » Julian Schütt, *op. cit.*, p. 243.

puis à l'abandonner pour se consacrer exclusivement à l'écriture. Ces lignes issues du *Premier Journal*, écrites à une époque où Frisch exerce le métier d'architecte tout en ayant renoué avec l'écriture, attestent de l'importance cruciale de la question du choix, dans sa vie et dans son œuvre :

« La dignité de l'être humain, réside dans le choix, me semble-t-il. C'est ce qui le distingue de l'animal. [...] De cette possibilité de choisir, naît la responsabilité ; la culpabilité ou la liberté ; la dignité humaine que l'on céderait parfois volontiers pour goûter à l'existence plus légère d'une mouette. »³⁷⁶

La germaniste Nele Awad-Poppendiek³⁷⁷ – tout comme Susanne Breier³⁷⁸ avant elle, – met en exergue cette thématique du choix en la reliant à la question fondamentale, dans l'œuvre frischienne, de la quête d'identité. On pourrait aussi y voir une influence de l'existentialisme. Nous y trouvons une source d'inspiration pour mieux saisir la problématique de l'identité créatrice qui, dans cette première partie, était au centre de notre réflexion.

Dans ce chapitre, nous avons souligné que la question du choix entre architecture et écriture se présente comme un dilemme, comme un questionnement existentiel qui renvoie à la figure du père, à la tension entre vie artistique et vie bourgeoise et à la responsabilité individuelle face aux grands choix de vie, avec la conscience aiguë que celle-ci peut échouer. Poppendiek souligne le lien entre ce motif de la vie manquée et la philosophie de Kierkegaard, ce précurseur de l'existentialisme, que Frisch avait lu et auquel il se réfère explicitement dans *Stiller* (1954), le roman s'ouvrant sur une citation de Kierkegaard, extraite de *Entweder, oder*.³⁷⁹

Selon Awad-Poppendiek, la théorie des trois stades de l'existence développée par Kierkegaard, peut fonctionner comme une grille de lecture de l'œuvre frischienne. En particulier les deux premiers stades, à savoir le stade esthétique et le stade éthique, joueraient selon elle, un rôle prépondérant dans l'œuvre de Frisch, le stade ultime, celui de la religion,

376 „Die Würde des Menschen, scheint mir, besteht in der Wahl. Das ist es, was den Menschen auch vom Tier unterscheidet. [...] Erst aus der möglichen Wahl ergibt sich die Verantwortung; die Schuld oder die Freiheit; die menschliche Würde, die man manchmal gerne für das leichtere Dasein einer Möwe gäbe.“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, GW, Bd II-2, p. 488.

377 Awad-Poppendiek, Nele, „Die Thematik des verfehlten Lebens“, in: *Die Problematik der Identitätsfindung im Werk Max Frischs*, Heidelberg, 2010.

378 Breier, Susanne, *Suche nach dem wirklichen Leben und eigentlichen Ich im Werk von Max Frisch*, Bern: Peter Lang Verlag, 1992.

379 „: indem die Leidenschaft in ihm erwacht (und sie erwacht in der Wahl, wie sie sich in der Wahl selber voraussetzt), wählt er sich selbst und kämpft um diesen Besitz als um seine Seligkeit, und das ist seine Seligkeit.“ Sören Kierkegaard, cité par Max Frisch dans *Stiller*, GW, Bd III-2, p. 361.

n'étant présent chez lui que sous la forme d'une transcendance qui aurait peu de ressemblance avec l'idéal chrétien auquel aspire Kierkegaard :

« L'œuvre entière de Frisch prend son essor dans ce contexte d'opposition entre deux attitudes face à la vie – l'attitude esthétique et l'attitude éthique –, dans une sorte de flottement entre la possibilité d'un projet de vie et la réalité de l'existence. »³⁸⁰

Dans son analyse, centrée sur les personnages de l'œuvre théâtrale ou romanesque, elle s'attache à démontrer que ceux-ci échouent le plus souvent dans leur quête d'une identité qui leur permettrait de vivre en harmonie avec le monde réel et leur moi profond. Avec Stiller, le héros du roman éponyme, ils partagent cette « conscience lancinante » d'avoir raté leur vie : « Ma vie n'est qu'un immense échec »³⁸¹, dira Stiller, nous rappelant ainsi le moment où Max Frisch, après la lecture du roman de Gottfried Keller, prend conscience que « la vie peut échouer ». Selon Poppendiek, l'erreur fatale des personnages frischiens, résiderait dans leur incapacité à dépasser le stade « esthétique » de l'existence, à faire le choix d'une vie qui leur permettrait de sortir de leur isolement pour renouer avec le monde réel, et d'accéder ainsi au stade « éthique » de l'existence, dans lequel l'individu devient un être libre et responsable.

Tout comme nous l'avons démontré au cours de ce chapitre, Poppendiek rappelle que le conflit entre vie artistique et vie bourgeoise trouve son origine dans une conception de l'art qui remonte au début du 19^{ème} siècle et qui s'exprime dans une poétique qui porte le nom de « l'art pour l'art » ;³⁸² Affranchi de toute contingence matérielle, évoluant à l'écart de toute influence sociale ou politique, l'art y devient une sorte de fin en soi. Tout au long de sa vie, Max Frisch s'est efforcé pour sa part de conserver un ancrage dans le réel, rejetant ce clivage fatal entre l'art et la vie qui isole l'artiste ou l'écrivain et le prive de toute possibilité d'action. Or, précisément au moment où il pense que sa vie va échouer, c'est le choix de se tourner vers l'architecture qui le ramène à la « vraie vie » et le sauve de la faillite existentielle. Le choix de l'architecture est donc loin de n'être qu'un choix par défaut, une sorte de « Brotberuf ».

380 „Frischs Gesamtwerk bildet sich im Widerspruch zwischen ästhetischer und ethischer Haltung gegenüber dem Leben heraus, im Schweben zwischen Existenzmöglichkeit und -Wirklichkeit.“ Nele Awad-Poppendiek, *op. cit.*

381 « Mein Leben ist ein einziges Versäumnis » Max Frisch, *Stiller*, Band III-2, p. 524, cité par Awad-Poppendiek, *op. cit.*, p. 25.

382 En allemand, « Die Kunst um der Kunst willen »

Chapitre III : L'architecture comme enrichissement de la création littéraire

Dans le chapitre précédent, nous avons tenté de démontrer que la question du choix entre écriture et architecture s'est d'abord présentée sous la forme d'un dilemme pour le jeune écrivain hanté par l'angoisse que « la vie peut échouer ». Or, dès les années 40 et jusque dans l'œuvre tardive, de nombreux passages attestent – dans une forme d'écriture autoréflexive – que Frisch perçoit cette double vocation d'architecte et d'écrivain comme une complémentarité.

En effet, dès 1936, dans la lettre qu'il adresse à Käte Rubensohn, qui lui conseille de commencer des études d'architecture, il apparaît clairement qu'il n'envisage pas la littérature et l'architecture comme deux univers irréconciliables. Si, dans un premier temps, il considère cette dernière comme une échappatoire à la littérature, c'est avant tout dans le souci de renouer avec le réel qui prédomine, cette dimension qui précisément lui semble absente de ses deux premiers romans. De fait, lorsqu'en 1939 Frisch se remet à écrire, son style n'est plus tout à fait celui des premières œuvres : *Les notes tirées du sac* (1939), sorte de carnet de bord de ces années de guerre pendant lesquelles Frisch accomplit son service militaire en tant que canonnière dans l'armée fédérale, sont le signe d'une rupture stylistique avec les premières œuvres et l'annonce d'un nouveau type d'écriture. En effet, elles préfigurent le *Journal 1946-49*, une œuvre majeure qui permit à l'architecte-écrivain d'accéder à la reconnaissance publique qu'il appelait de ses vœux.

En embrassant la carrière d'architecte, Frisch n'a donc pas cessé d'écrire, bien au contraire. L'exercice de cette profession coïncide avec une période extraordinairement féconde du point de vue de la création littéraire, en particulier dans le domaine du théâtre. Par le biais du procédé d'une écriture réflexive, le *Premier Journal* nous livre les moments forts de cette période de double activité, parmi lesquels figurent le récit de la progression du chantier de la piscine de Letzigraben ainsi que la rencontre avec Bertolt Brecht en 1947. Comme une sorte de double de l'écrivain, la figure de l'architecte affleure également dans l'œuvre de fiction, tissant un entrelacs de multiples renvois avec les essais et l'écriture des journaux. Loin de constituer une entrave à la création littéraire, il semblerait au contraire que la pratique architecturale ait stimulé l'imagination créatrice de l'écrivain et eut une influence directe sur son style d'écriture. Ce processus ne se termine pas de façon abrupte en 1954, lorsque Frisch abandonne définitivement l'architecture, mais se poursuit jusque dans les écrits ultimes. En effet, dans le *Premier Journal* tout comme dans l'un des derniers essais de Frisch : *Les notes sur la post-*

modernité, paru de manière posthume en 2011, le motif architectural fonctionne comme une grille d'interprétation du réel. De la même manière, la pratique de l'esquisse, cette forme d'écriture qui prend appui sur des notes, des projets d'œuvres futures, et sur des petits textes le plus souvent associés à des lieux, est une des caractéristiques de l'œuvre de Frisch. Le discours de l'écrivain sur sa double vocation apparaît également comme une constante, un leitmotiv très présent à la fois dans les essais, dans le *Journal 1946-49* et le roman autobiographique *Montauk* (1975), deux œuvres liées par une sorte d'effet de miroir.

3-1 L'architecture comme moyen de renouer avec la « vraie vie »

Selon Nele Awad-Poppendiek, ce sont les personnages de roman, tels que *Jürg Reinhart* ou *Stiller*, les héros des romans éponymes, qui nous rendent sensible ce que l'écrivain définit comme la « vraie vie ». Ainsi, ce qui précisément fait défaut au protagoniste du premier roman de Frisch, ce serait une sorte de rapport d'immédiateté à la vie, un ancrage dans le réel qui lui donnerait la faculté d'agir dans la société :

« [...] A vrai dire, il n'avait fait que s'adonner à la réflexion et s'était retrouvé dans la vie comme un torse, qui, privé de l'usage de ses bras, ne peut jamais rien faire de concret et est incapable de participer à quoi que ce soit ! »³⁸³

Cette métaphore du torse privé de bras fait écho à un passage dans le roman autobiographique *Montauk*, dans lequel Frisch établit un parallélisme sans équivoque entre le travail du dramaturge sur scène et celui de l'architecte sur son chantier :

« Les choses prennent corps là-bas comme ici. Certes, ce sont les autres qui font l'ouvrage, mais j'ai malgré tout le sentiment d'avoir des mains. [...] »³⁸⁴

Ce passage semble accréditer l'hypothèse selon laquelle Frisch aurait perçu, à certains moments de son existence, ses deux activités comme étant les deux modalités d'expression

383 „Eigentlich hatte er immer bloß nachgedacht und in diesem Leben umhergestanden wie ein Torso, der ohne Arme ist und niemals zupacken kann. Niemals mitmachen!“ Max Frisch, *Jürg Reinhart*, Band I, S. 291; cité par Nele Awad-Poppendiek, „Die Thematik des verfehlten Lebens“, in: *Die Problematik der Identitätsfindung im Max Frischs Werk*, Heidelberg: 2010.

384 „Verkörperlichung dort wie hier. Zwar bewerkstelligen es die andern, trotzdem habe ich das Gefühl, Hände zu haben.“ Max Frisch, *Montauk*, p. 454.

différentes de la même identité créatrice. L'image du torse sans bras, qui, par le biais de la pratique architecturale et littéraire, retrouve sa capacité d'agir renvoie également à la fameuse dichotomie entre vie artistique et vie bourgeoise, dans laquelle l'artiste, ne réussit pas à trouver sa place dans la société.

En revanche, pour *Stiller* qui rejette opiniâtrement l'identité que lui assigne la société, il est peu probable que la « vraie vie » puisse se concevoir au sein de celle-ci. Par le biais de son personnage, Frisch semble nous dire que nous sommes face à une aporie lorsque l'on s'efforce de définir les critères qui permettent de cerner ce qu'est une vie réussie :

« [...] tout dépend de ce que nous entendons lorsque nous parlons de la vie ! Une vraie vie, une vie qui puisse faire son lit dans quelque chose de vivant, et non pas seulement dans un album jauni [...] Pouvoir dire qu'une vie a été une vraie vie, c'est difficile de dire à quoi cela tient le succès de cette vie. [...] »³⁸⁵

L'architecture serait-elle cette médiatrice qui permettrait d'accéder à la « vraie vie » ? A travers le récit de Frisch sur sa double vocation on s'aperçoit que la réponse n'est pas univoque. Dans le passage cité par Awad-Poppendiek, l'emploi du verbe « sich ablagern » est intéressant. Appartenant au registre de la géologie, ce terme ne nous semble guère éloigné du domaine de l'architecture. Associé à l'idée du « vivant », il forme un oxymore, suggérant que rien n'est acquis d'avance : rester vivant, échapper aux déterminismes, se présente, en effet, comme une quête permanente dans laquelle la nature joue également un rôle. L'architecte, possédant une solide culture scientifique, ne peut l'ignorer. La « vraie vie » serait donc cette part insaisissable de notre être, ce champ des possibles qu'offre l'existence, sans cesse en mouvement et tournés vers l'avenir. Comme le rappelle Awad-Poppendiek, dans le *Premier Journal*, le « réel » se situe précisément dans cette « tension » entre « deux projets de nature si différente » :

« [...] ces journées pendant lesquelles deux projets de nature si différente prennent forme, m'apparaîtront plus tard comme des journées heureuses. [...] Le réel : la tension entre les deux. »³⁸⁶

385 « (...) es hängt alles davon ab, was wir unter Leben verstehen! Ein **wirkliches Leben**, ein Leben, das sich in etwas ablagert, nicht bloß in einem vergilbten Album (...) Daß ein Leben ein wirkliches Leben ist, es ist schwer zu sagen, worauf es ankommt.“ Max Frisch, *Stiller*. Cité par Awad-Poppendiek, *op. cit.*, p. 30.

386 „(...) diese Tage, wo zwei Entwürfe so verschiedener Art sich verwirklichen dürfen, werden mir einmal als glückliche Tage erscheinen. (...) Das Wirkliche: die Spannung dazwischen.“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, p. 634. La seconde partie de la citation est citée par Awad-Poppendiek, p. 30 dans l'ouvrage de référence. Nous

Ce passage clef pose la question du lien entre création littéraire et architecturale et laisse apparaître en filigrane le rapport dialectique entre ces deux modes de création.

3-1-1 L'architecture perçue comme un « enrichissement »

Si la question du choix entre architecture et littérature se pose à Frisch en 1936 de manière cruciale, au moment où, confronté à l'échec de son second roman, il lui semble que toute création littéraire ne peut le mener qu'à une impasse, la lettre qu'il adresse à Käte Rubensohn, qui lui conseille d'opter pour l'architecture, est la preuve éclatante qu'il ne considère pas l'architecture et la littérature comme deux modes de création irréconciliables. En effet, il est frappant de constater que Frisch n'envisage aucunement le choix de se consacrer à l'architecture comme une rupture avec l'activité littéraire. Au contraire, celle-ci demeure au premier plan de ses préoccupations : c'est l'écriture qui reste prioritaire et l'architecture est perçue comme une possibilité « d'enrichissement » de la création littéraire. Il semblerait ainsi que Frisch pressentait le lien indissociable unissant les arts plastiques à la littérature :

« Peut-être mon écriture pourrait-elle se débarrasser de maintes choses qui n'ont pas leur place dans ce domaine. Et comme l'architecture [...] est en relation étroite avec la vie, avec l'habitat, avec la structure sociale d'une époque, elle pourrait précisément pour cette raison m'apporter un enrichissement pour mon activité d'écriture à laquelle je ne voudrais en aucun cas renoncer, [...] Pour résumer : ce projet commence à m'enthousiasmer et je n'oublie pas que cette idée je la dois entièrement à ma Kattel. »³⁸⁷

Douze ans plus tard, dans le *Premier Journal*, le regard que Frisch pose sur cet épisode de sa vie, est en effet complètement différent. On se souvient de l'anecdote des écrits livrés aux flammes que l'écrivain relate dans les récits *Autobiographie* et *Selbstanzeige*, qui atteste de la

avons choisi de citer le passage qui précédait pour souligner le contexte d'écriture : la citation est issue d'un texte portant le titre *Letzigraben*, dans lequel apparaît le parallélisme que Frisch établit entre le domaine de l'architecture et celui du théâtre.

387 « (...) vielleicht würde sich mein Schreiben von manchem reinigen, was nicht in diesen Bezirk gehört. Und da die Architektur (...) in engster Verbindung mit dem Leben, mit dem Wohnen, mit der sozialen Struktur einer Zeit steht, würde sie gewiss gerade für mein Schreiben, das ich auf keinen Fall preisgeben wollte, eine Bereicherung bedeuten. (...) kurz und gut: Der Gedanke beginnt mich zu begeistern, und ich vergesse nicht, dass der Gedanke ganz und gar von meiner Kattel ist. » Schütt, *op. cit.*, p. 208.

radicalité de cette décision de ne plus écrire. Comment expliquer ces revirements permanents dans la perception chez l'écrivain de sa double vocation d'architecte et d'écrivain ? Où se situe l'unité entre l'architecte et l'écrivain à laquelle il semble aspirer à un moment de son parcours ? Les réponses à ces questions nous semblent justement se trouver dans la manière dont Frisch se met en scène dans les multiples facettes de son œuvre. De plus, l'attitude de l'écrivain face à l'existence semble marquée par un doute fondamental, auquel la question de l'identité créatrice n'échappe pas :

« Est-ce que le métier d'architecte, à condition que je fusse capable, pouvait rétablir ce contact avec le monde, comment le savoir tant que tout ne se faisait que sur le papier ? Ce qui m'avait surtout poussé vers ce métier, c'était justement le contraire, le côté réel, tangible artisanal, la forme matérielle, et ce n'était que le fait de construire réellement, surtout la réalisation de mes propres projets, qui pouvait montrer si ce deuxième départ n'était pas, lui aussi, mal pris. »³⁸⁸

La confrontation avec le réel à laquelle il aspire au moment de se tourner vers l'architecture fut-elle vraiment vécue par l'écrivain comme un « enrichissement » ? Ce sont les premières réalisations de l'architecte Frisch qui devront en faire la démonstration.

3-1-2 « Das Taubenhaus »

Dans la biographie écrite par Julian Schütt, le chapitre consacré aux années 1935-1939, s'intitule « Das Taubenhaus »³⁸⁹. Il s'agit de la première réalisation architecturale de Frisch, un pigeonnier que lui commande la ville de Saint Gall, alors qu'il est encore stagiaire dans un cabinet d'architecture et vient d'être mobilisé dans l'armée fédérale. Selon le biographe, cette première réalisation qui correspond exactement au style d'architecture qu'il abhorrera par la suite, a valeur de symbole. Retranché dans les valeurs du passé propres au *Heimatstil*, c'est en effet tout l'apolitisme de Frisch qui s'exprime à travers ce *Taubenhaus*. Au moment où l'Europe et bientôt le monde, sont sur le point de sombrer dans une nuit profonde, le motif du pigeonnier nous renvoie l'image d'une Suisse idyllique qui cherche à se maintenir envers et contre tout.

388 „Ob der Beruf eines Architekten, sofern ich dazu taugte, diese Beziehung zur Welt herzustellen vermochte, ließ sich nicht entscheiden, solange alles nur Papier blieb; was mich insbesondere zu diesem Beruf bewogen hatte, war ja das andere, das Unpapierene, Greifbare, Handwerkliche, die stoffliche Gestalt, und erst das wirkliche Bauen, vor allem die Verwirklichung eigener Entwürfe konnte zeigen, ob nicht auch dieser zweite Anlauf verfehlt war.“
Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, p. 587.

389 Julian Schütt, *op. cit.*, pp. 231-250.

Le bureau d'études dans lequel Frisch accomplit son stage d'études en architecture, est lui aussi, situé dans un cadre qui ressemble en tout point à la carte postale de la campagne helvétique, avec « le tintement des cloches des vaches »³⁹⁰ et les « parfums de la campagne »³⁹¹ en arrière-plan. D'après Julian Schütt, le fait que Frisch ait immortalisé ce pigeonnier en le plaçant à l'incipit de ses « *Notes tirées du sac* », revêt une signification particulière.³⁹² La rédaction des textes qui s'élabore au fil des jours et des événements, débute à l'automne 1939, les cloches qui retentissent à la fin du passage en question, sont celles qui annoncent le début de la Seconde guerre mondiale :³⁹³

« Nous revenions tout juste, un commis jardinier et moi-même, de la forêt matinale où nous avons abattu de jeunes frênes destinés à fournir des étais légers que l'on placerait sous le pigeonnier du parc municipal. C'étaient mes débuts dans la vie bourgeoise, mon premier emploi, le premier projet qui devait être réalisé ; un projet qui n'existe pas seulement sur le papier, et qui est bien plus qu'un ensemble de traits, de mots, d'images. Ces fûts graciles étaient bien réels, bien tangibles, ils remplissaient la moitié d'une remorque et nous nous apprêtions à nous rendre à la menuiserie –

C'est à ce moment-là que l'on entendit les cloches sonner. »³⁹⁴

Ce n'est pas seulement le « premier emploi » et l'accès à une « profession bourgeoise », mais également le retour vers l'écriture. En effet, comme Julian Schütt, nous pensons que cet incipit mérite toute notre attention dans la mesure où il est emblématique d'un tournant stylistique dans l'écriture frischienne. Différents indices suggèrent qu'il a été placé sans doute bien après la rédaction des petits textes qui, à la manière d'un journal de bord, constituent l'armature de l'ouvrage. A la manière des auteurs du 19^{ème} siècle, Frisch nous fait entrer *in medias res* dans une scène réaliste, une courte saynète dont les protagonistes sont le narrateur Frisch et son compagnon de travail. Le temps de l'énonciation est l'imparfait, ce qui fait figure d'exception dans les *Notes tirées du sac* qui, toujours croquées sur le vif, obéissent à un principe

390 « das Gebimmel der Kühe » Max Frisch, cité par Julian Schütt, *ibid.*, p. 249.

391 « « ländliche Düfte » *op. cit.*, p. 250.

392 „Das Taubenhaus stellt er dann **sinnfällig** an den Anfang seiner im Grenzdienst geschriebenen *Blätter aus dem Brotsack*“. Julian Schütt, *Ibid.*, p. 250.

393 „Wie sich später herausstellte, läuteten sie den Zweiten Weltkrieg, ein.“, *Ibid.*

394 „Wir kamen, ein Gärtnerbursche und ich, gerade aus dem morgendlichen Wald, wo wir junge Eschen gefällt haben. Als zierliche Stelzen unter ein Taubenhaus, das für den Stadtpark bestimmt war. Es war die erste bürgerliche Stelle, eben angetreten, der erste Entwurf, der verwirklicht werden sollte. Nicht immer nur bloßes Papier, nur Striche, nur Worte, nur Bilder. Ganz wirklich, ganz greifbar waren diese schlanken Stämmchen, ein halber Wagen voll, und wir wollten eben in die Schreinerei fahren –

Da läuteten die Glocken.“ Max Frisch, *Blätter aus dem Brotsack*, GW, Band I-1, p. 113. Cité par Julian Schütt, *op. cit.*, p. 250.

narratif linéaire qui permet de refléter la vie quotidienne du soldat Frisch et de ses camarades de régiment. L'emploi de l'imparfait indique que l'écrivain a bien eu l'intention de mettre en perspective les textes qui vont suivre, de les contextualiser sans nommer explicitement les circonstances de leur rédaction. En effet, la dernière phrase de ce passage, mise en valeur visuellement grâce au retrait, ne prend son sens qu'à la lecture des premières lignes du texte suivant qui nous place d'emblée dans le présent d'énonciation : « Aujourd'hui déjà, à la veille de la véritable mobilisation, toutes les gares et les ponts sont gardés par des troupes armées de baïonnettes. »³⁹⁵

La structuration visuelle des textes, la pratique de l'ellipse, qui sont des caractéristiques de l'écriture de l'œuvre de maturité, apparaissent donc déjà dans les *Notes tirées du sac*, que Frisch trente ans plus tard, appellera son « fidèle journal ». Le petit texte que nous avons cité semble suggérer que ce nouveau départ dans la vie, cette confrontation avec le réel permise par l'architecture, sont également le signe d'un renouvellement de la pratique littéraire de l'écrivain. Le procédé de distanciation que nous avons pu observer, met également en valeur la manière dont Frisch se perçoit en tant qu'architecte débutant et – en filigrane – en tant qu'écrivain.

3-1-3 « *Das erste Haus*³⁹⁶ » : architecture et création littéraire

L'article paru dans la *NZZ* en automne 1942 est bien davantage qu'un simple essai relatant les différentes étapes de la réalisation du premier projet architectural de Max Frisch. Il est emblématique de son écriture dans la mesure où il contient en germe les thématiques qui traversent l'œuvre de l'écrivain, et que certains passages réapparaissent quasiment à l'identique dans de futurs écrits. Le thème de l'architecture n'y est pas seulement traité comme un simple motif, mais devient à la fois le déclencheur de l'inspiration littéraire et le fondement d'un système d'écriture complexe constitué de correspondances multiples entre les différents écrits.

Au-delà de cet aspect poétologique, cet article illustre également la dualité de l'identité créatrice de l'écrivain-architecte qui – à partir de cet article fondateur – n'aura de cesse, par le biais de la fiction ou dans les *Journaux*, de tenter d'appréhender les différentes facettes de cette identité réfractaire à toute fixation dans un rôle unique. Ainsi, chaque figure d'architecte, de

395 „Schon heute, am Vorabend des eigentlichen Kriegsaufgebotes, sind alle Bahnhöfe und Brücken von blanken Bajonetten bewacht.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 113.

396 Max Frisch, „Das erste Haus. Notizen eines Architekten“, in: *NZZ*. N°1449 -1486, 13.09.1942 et 20.9.1942.

l'auteur des articles *Kunst der Erwartung* (1941), puis *Das erste Haus* (1942) jusqu'aux personnages de fiction mis en scène dans *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* (1942-1947) et *Bin oder die Reise nach Peking* (1944) sont autant de mises en abyme de la double activité créatrice de Frisch.

En 1940, dès l'obtention de son diplôme d'architecte, Frisch âgé de 29 ans, et canonnier dans l'armée fédérale, fait ses débuts en tant qu'architecte dans le cabinet d'architecture de son ancien professeur à l'EPFZ, William Dunkel. Il y rencontre Constanze von Meyenburg, sa collègue architecte qu'il épousera en 1942 et avec laquelle il élabore son premier projet architectural, la construction d'une maison d'habitation pour son frère aîné Franz, à Arlesheim dans la campagne bâloise. Les travaux de construction débutés en 1940, s'achèvent un an plus tard ; l'article *Das erste Haus* paru en 1942, nous livre donc un regard rétrospectif sur les différentes étapes de la réalisation du projet. Si – comme nous aimerions le démontrer – cet article peut être considéré comme la matrice des motifs littéraires et philosophiques que l'on retrouve dans les écrits postérieurs, il apparaît également comme le témoignage ultime de l'existence de cette maison, détruite en 2013. Nous sommes tentés d'y voir le signe d'une supériorité du texte, de l'acte littéraire, sur le bâtiment réalisé qui lui ne peut échapper à l'épreuve du temps, à cette « ironie grinçante de la réalisation »³⁹⁷.

« *Die Melancholie jeder Erfüllung* »³⁹⁸

L'article *Das erste Haus*, que Frisch n'a pas souhaité faire figurer dans les œuvres complètes, illustre de manière exemplaire la tension dialectique entre la joie éprouvée face au projet qui prend forme et la déception ou le sentiment d'étrangeté qui s'ensuivent. Ce duo thématique, exprimé pour la première fois dans cet article, sera repris quasiment littéralement dans les écrits futurs, parfois de manière littérale, lorsqu'il s'agit d'une simple phrase, d'autres fois sous la forme de passages entiers qui figurent le plus souvent dans le roman *Die Schwierigen*. Ainsi, la citation ci-dessous est paradigmatique de ce principe d'écriture qui repose sur la variation d'un même motif :

397 « Der Hohn der Verwirklichung », Max Frisch, *Bin oder die Reise nach Peking*, Band I-2, p. 635.

398 „Das ist die Melancholie jeder Erfüllung.“ Max Frisch, *Kunst der Erwartung. Anmerkungen eines Architekten*, Band I-1, p. 192.

« Tout ce qui est achevé cesse d'être l'habitable de notre esprit. »³⁹⁹

Une approche génétique des textes révèle que cet énoncé, employé ici pour la première fois, réapparaît plus tard, dans le récit *Bin oder die Reise nach Peking*, puis dans le *Journal 1946-49*, où il est mis immédiatement en relation avec le motif du « devenir »⁴⁰⁰, dont le germaniste Bojan Peric souligne le caractère crucial :

« Le concept du devenir chez Frisch est d'une importance décisive, non pas seulement pour la compréhension de « Bin », mais aussi pour l'intégralité de son œuvre. [...] Tout ce qui est immobile, c.a.d. en premier lieu, tous les bâtiments, s'oppose au texte en tant qu'élément susceptible de se reconstituer toujours à nouveau, de manière continue, inlassablement, grâce à une interaction jamais achevée entre l'émetteur, le destinataire et le médium lui-même. Ce qui est achevé ne cesse donc pas seulement d'être l'habitable de notre esprit, mais cesse également d'exister en tant qu'élément d'un texte. »⁴⁰¹

Ainsi, au fil du texte *Das erste Haus*, on sent poindre le désenchantement du jeune architecte face à l'œuvre qui prend forme, quitte le domaine de l'imaginaire, et s'émancipe progressivement de son créateur. Cependant, il serait erroné de penser que l'auteur du récit « *Das erste Haus* », n'éprouve qu'amertume et désillusion lors des différentes phases de la réalisation de son projet. En effet, de nombreux passages – autant dans l'article paru dans la *NZZ* que dans le second roman de Frisch, *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*⁴⁰² – viennent contrebalancer ce point de vue négatif en mettant l'accent sur la joie éprouvée par l'architecte qui, lorsque le chantier débute, sait qu'il ne ressentira plus les affres de la création :

399 Il s'agit de la dernière phrase de l'article *Das erste Haus*. Elle est ensuite reprise dans le récit allégorique *Bin oder die Reise nach Peking*, puis, finalement, dans le *Premier Journal*: « [A]lles Fertige hört auf, Behausung unseres Geistes zu sein, aber das Werden ist köstlich, was es auch sei [...] » Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, p. 634 (Paris: Gallimard, 1978, p. 287)

400 *Ibid.*, p. 634.

401 „Frischs Konzept des Werdens ist nicht nur für das Verständnis von *Bin*, sondern vielmehr des gesamten Werks des Autors von entscheidender Bedeutung. [...] Alles Unbewegliche, d.h. in erster Linie alle Immobilien, widerstreben dem Text als solchem, der sich in einer immerwährenden Wechselwirkung zwischen Produzent, Rezipient und dem Medium selbst kontinuierlich und unaufhörlich neu konstituiert. Das Fertige hört somit nicht nur auf, Behausung unseres Geistes, sondern auch Element eines Textes zu sein.“ Bojan Peric, „Ut architectura poiesis? Zum werdenden Haus in Max Frischs *Bin oder die Reise nach Peking*“, in: *Kritische Ausgabe – Zeitschrift für Germanistik & Literatur*. Nr. 25 (2013): *Jetzt*, pp. 117-120

402 *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*, GW, Bd. I-2.

« Le plan d'ensemble pouvait enfin être soumis à l'épreuve du réel, pour la première fois apparaissait à l'échelle de la nature, le résultat d'inspirations joyeuses et de nuits sans sommeil [...] »⁴⁰³

Dans le roman *Die Schwierigen*, Frisch donne corps à cette tension dialectique entre joie et déception en créant deux personnages, Ammann, un jeune architecte enthousiaste qui n'est autre qu'une projection de Frisch lui-même au moment précis où il réalise son premier projet architectural, et Hauswirt, le commanditaire du chantier, qui – comme son nom semble l'indiquer – incarne le monde « réel », le confort d'une vie bourgeoise solidement ancrée dans le quotidien de la vie conjugale. En ceci il s'oppose au protagoniste du roman, Reinhart, l'artiste-peintre malheureux qui ne parvient pas à concilier son idéal de vie artistique avec la « vie réelle »⁴⁰⁴. Or, dans le roman, ce n'est pas le personnage de l'architecte qui éprouve la plus forte désillusion face à la confrontation avec la réalité, mais Hauswirt. Lors de la visite du chantier, il est « déçu » par les « dimensions »,⁴⁰⁵ s'étant « imaginé tout plus grand »⁴⁰⁶. Pour Ammann, en revanche, le projet qui prend forme est source de satisfaction :

« De son côté (Ammann), il ressentait comme une délivrance le fait que l'on ne pût plus rien changer, après ces semaines consacrées à la conception du projet, après cette valse-hésitation qui remplissait des corbeilles entières de monceaux de papiers froissés, il était face au résultat bien tangible d'une décision, à son évidence qui exclut tout questionnement, à sa puissance salvatrice ! »⁴⁰⁷

Ce passage apparaît de manière quasi littérale dans l'article *Das erste Haus*⁴⁰⁸. Les deux textes ayant été écrits de façon concomitante, il est difficile de déterminer avec certitude dans quel ordre ils l'ont été. Si le dédoublement de l'identité créatrice est rendu possible dans l'œuvre de fiction par le biais des deux personnages, chacun correspondant à un « rôle » bien défini, nous assistons également, dans le texte *Das erste Haus* à une sorte de dialogue entre le

403 „Nun konnte man den Grundriß abschreiten, zum erstenmal in natürlicher Größe, das Ergebnis fröhlicher Einfälle und schlafloser Nächte.“ Max Frisch, „Das neue Haus“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1449, 13. September 1942, Max Frisch-Archiv, ETH Zürich.

404 Il est intéressant de souligner que les extraits cités sont issus d'un chapitre intitulé « Anton, der Diener oder Das wirkliche Leben », *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*, op. cit., p. 550.

405 „Hauswirt, [...], zeigte sich natürlich, [...] über die Ausmaße enttäuscht.“ *Ibid.*, p. 554.

406 „Er hatte sich alles größer gedacht.“ *Ibid.*, p. 555.

407 „Seinerseits (Ammann) genoß er das Befreiende, daß nichts mehr zu ändern war; nach Wochen des Entwerfens, nach einem Hin und Her, das ganze Papierkörbe füllte mit knisternden Gewölken des Verknüllten, plötzlich das Fraglose, das Erlösende eines in die Tat umgebauten Entschlusses!“ *Die Schwierigen*, op.cit. p. 555.

408 „Ich fand es wunderbar, daß nichts mehr zu ändern war, nach Wochen des Entwerfens, nach einem Hin und Her, das ganze Papierkörbe füllte mit knisternden Gewölben des Zerknüllten, plötzlich das Fraglose, das Befreiende eines in die Tat umgesetzten Entschlusses.“ Max Frisch, „Das neue Haus“.

narrateur, porte-voix de l'architecte Frisch, et son œuvre, qui, sous la forme d'un « mur porteur » semble le moquer :

« Je tentai d'une certaine manière [...] d'entamer un dialogue amical avec lui ; après tout, ce mur qui était un produit de mon imagination, était le mien, mon propre enfant.

Voilà donc à quoi tu ressembles, dis-je...A quoi d'autre veux-tu donc que je ressemble ? me rétorqua-t-il. Me voilà tel que je suis, que ça te plaise ou non, et d'ailleurs, cher monsieur, qu'est-ce que ça peut bien me faire que tu sois là ? »⁴⁰⁹

Cette mise en scène drolatique est la parfaite illustration de ce phénomène que Frisch décrit plus tard, dans *Bin*, puis dans le *Journal I*, comme « l'ironie grinçante de la réalisation ».⁴¹⁰

« Die Rolle »

Le petit récit paru en 1944, *Bin oder Die Reise nach Peking*, est emblématique de la manière dont Frisch tente d'appréhender la dualité de son identité créatrice, en mettant en scène un *Je* littéraire qui se scinde en trois instances : d'une part le narrateur et son double prénommé *Kilian*, et *Bin*, d'autre part. Selon le germaniste zurichois, Bojan Peric, ce récit qui n'est pas considéré comme une œuvre majeure de l'écrivain, est cependant très intéressant sur le plan poétologique, car il pose de manière métaphorique la question du lien entre architecture et littérature. En effet, Peric évoque une « analogie structurelle entre l'écriture et l'architecture », et au-delà entre « le texte et un bâtiment ».⁴¹¹

C'est également la première fois que Frisch utilise la première personne du singulier dans un récit de genre romanesque. On peut donc y déceler une intention particulière de se mettre en scène en tant qu'architecte et écrivain à un moment de sa vie où il exerce précisément ses deux activités. *Bin*, un nom programmatique, puisqu'il évoque une sorte de projection de

409 „Ich versuchte gewissermaßen [...] ein freundliches Zwiegespräch mit ihr, war sie doch schließlich ein Kind meiner Vorstellung, eine Mauer von mir.“ Max Frisch, *op. cit.*

So siehst du nun aus, sagte ich... Wie soll ich denn anders aussehen? machte sie. Hier bin ich, ob es dir paßt oder nicht, und überhaupt, mein Herr, was gehst du mich an! „Max Frisch, *op. cit.*

410 « der Hohn der Verwirklichung », Max Frisch, in: *Bin oder Die Reise nach Peking*, GW, Bd. I-2, p. 635.

411 “ Im Gegensatz zum Schreiben als passiven Vorgang, [...] manifestiert sich die poetologische Ebene in *Bin oder die Reise nach Peking* in einer zumindest partiellen **Strukturhomologie zwischen dem Schreiben und der Architektur** einerseits sowie **dem Text und einem Gebäude** andererseits. Bojan Peric, „Ut architectura poiesis? Zum “werdenden Haus” in Max Frischs *Bin oder die Reise nach Peking*“, In: *Kritische Ausgabe – Zeitschrift für Germanistik & Literatur*. Nr. 25 (2013): Jetzt. pp.117-120. Ici, p. 117.

l'auteur, qui elle, serait affranchie des contingences spatio-temporelles, contrairement au *Je* du narrateur-architecte, qui lui est ancré dans le réel, comme en témoigne le « rouleau » qu'il porte constamment sous le bras :

« J'avais mon rouleau sous le bras, emblème du quotidien. »⁴¹²

Dans l'article cité précédemment, Bojan Peric souligne très justement « l'ambiguïté sémantique »⁴¹³ que revêt le mot « Rolle ». En effet, en langue allemande, le terme désigne tout à la fois ce rouleau qui, en l'occurrence est le tube porte-plans, équipement emblématique de l'architecte, ce fameux « rouleau » qui accompagne le narrateur dans ses pérégrinations – et, également, le rôle tel qu'on l'entend dans le domaine du théâtre ou dans la vie ordinaire, ce rôle que l'on peut être amené à jouer.

En démultipliant les perspectives narratives, la mise à distance de l'expérience vécue est rendue possible. Frisch semble s'amuser à brouiller les repères, à abolir les frontières entre réalité et fiction, si bien que les choses ne se présentent plus de manière aussi claire qu'on ne le pensait : l'architecture appartient-elle exclusivement au domaine du réel, ce réel que Frisch appelait de ses vœux ? Le personnage de *Bin*, très vite signalé comme figure onirique échappant aux contraintes du quotidien⁴¹⁴, ne se départit toutefois pas de sa pipe, à l'instar de l'écrivain-architecte lui-même dans la vraie vie. Et tous ces éléments, auxquels on n'attache pas d'importance de prime abord, se retrouvent souvent textuellement dans l'article paru en 1942 dans la *NZZ*.

Le personnage de *Bin* qui invite le narrateur à le suivre dans un long voyage, fonctionne ainsi comme une sorte d'incarnation de l'idéal, qu'il soit littéraire, artistique ou architectural. Comme Peking, ce lieu inatteignable, il est à considérer comme une figure de l'utopie, de cette fameuse *Sehnsucht*, cette nostalgie ardente, qui sans cesse alimente l'inspiration littéraire.

Le narrateur-architecte éprouve des sentiments ambivalents envers le rouleau porte-plans dont il ne se sépare pas. En effet, au début du récit, il aimerait s'en débarrasser pour suivre *Bin* :

412 « Ich hatte meine Rolle unter dem Arm, Zeichen des Alltags. » Max Frisch, *Bin oder Die Reise nach Peking*, GW, Bd. I-2, p. 606.

413 « eine semantische Doppeldeutigkeit » Bojan Peric, *op. cit.*, p. 119.

414 „Bin ist ein Geist. Ein Geist hat es leicht. Er muß nicht jeden Morgen sich anziehen, [...] „Max Frisch, *Bin oder die Reise nach Peking*, p. 624.

« La seule chose qui sans cesse dérange, c'est évidemment ce rouleau que je porte sous le bras. »⁴¹⁵

Cependant, au fil du récit, et à mesure qu'il se rapproche du but de son voyage, la simple pensée de la perte de ce rouleau le fait frémir d'angoisse :

« J'avais dû, encore une fois, faire demi-tour. J'avais réalisé avec frayeur que le temps pouvait changer brusquement et que le rouleau que j'avais caché derrière une pierre recouverte de mousse, pouvait être mouillé. Il s'agissait tout de même d'un rouleau très important, quand on sait tout le travail que ça représente !...

En tout cas, je devais absolument récupérer ce rouleau. »⁴¹⁶

Le « rouleau » (*Rolle*) renvoie à une autre ambiguïté : renferme-t-il des plans, un avant-projet architectural ou un texte littéraire ? Le narrateur ne donne pas de précisions. Au terme de son voyage, le projet se trouve réalisé sans l'intervention de celui qui est censé en être l'auteur. Et le rouleau qui était pour le narrateur l'objet d'une inquiétude permanente, ne sera plus jamais évoqué. La métaphore du rouleau agit comme un puissant principe poétique, nous donnant à saisir la tension entre idéal et réalité :

« Un rouleau que l'on abandonnerait à Pékin serait perdu à tout jamais. Aucun crayon ne pourrait nous le ramener. Encore cette fois-ci, je le tenais si fort dans mes mains que je le froissais presque. Sans lui, je crois que j'aurais été heureux. »⁴¹⁷

L'idéal atteint abolit l'utopie qui était le moteur de l'inspiration. Dès lors, le récit *Bin* se présente également comme une métaphore du processus d'écriture. On s'aperçoit que l'architecture y est aussi bien plus qu'un thème. Elle devient, de fait, un objet littéraire, ce qui confère au récit une profondeur supplémentaire, et permet de mettre en perspective la question de l'analogie entre écriture et architecture.

415 „Das Einzige, was immer wieder stört, das ist natürlich die Rolle unter dem Arm.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 607.

416 « Ich hatte noch einmal zurückgehen müssen. Mit Schrecken war mir eingefallen, das Wetter könnte umschlagen, und die Rolle, die ich hinter einem moosigen Stein versteckt hatte, würde naß. Es war immerhin eine sehr wichtige Rolle, wenn man weiß, was für eine Arbeit dahinter steckt! ...Auf jeden Fall mußte ich die Rolle wiederhaben.“ ., p. *Ibid.*, p. 634.

417 „Eine Rolle, die man in Peking stehen ließe, wäre für immer verloren. Kein Stift kann sie uns holen. Ich hielt sie auch diesmal, daß sie mir fast in den Händen zerknüllte. Ohne sie, glaube ich immer, wäre ich selig gewesen.“ *Ibid.*, p. 608.

« La création à l'épreuve du réel »

Parvenu au terme de son voyage dans un Pékin fantasmagorique, le narrateur, toujours taraudé par l'inquiétude de perdre ce fameux « rouleau », pénètre par hasard dans une demeure dans laquelle il souhaite simplement déposer celui-ci. Cependant, la maison dans laquelle il se trouve, se révèle progressivement comme étant celle qu'il a conçue dans ses propres plans. Si le hall d'entrée est tel qu'il « aurait aimé le concevoir⁴¹⁸ », la suite, en revanche, apparaît en décalage complet avec son projet :

« En fait, je me sentis gagné par une terreur secrète. Bien que chaque chose, prise séparément, fût reproduite de façon rigoureusement exacte, c'était comme si un étranger les eût extraites sans aucune gêne de tes plans, leur donnant une tournure complètement différente de ce que tu avais conçu. »⁴¹⁹

Comment cela est-il possible ? Les plans basés sur des calculs précis, obéissant aux lois de la physique et de la géométrie, peuvent-ils donner naissance à une œuvre qui échappe totalement à son créateur ? C'est ce même sentiment d'étrangeté que Frisch décrit dans l'article de la *NZZ*. Dès le début du chantier de construction de la maison de son frère Franz – qui est son premier projet architectural à proprement parler – il se retrouve face à une « réalité anguleuse et inexorable⁴²⁰ ». La création s'émancipe de son créateur, lui réservant d'amères surprises :

« Les plans, dans les mains d'autres personnes, ordonnent en silence, allant parfois même jusqu'à se retourner contre toi, [...] »

En tant qu'architecte, à peine les premières esquisses achevées, on les sent agir comme des puissances occultes... il y a cette chambre de jeune fille, par exemple, qui, dès la phase du gros-œuvre, est appelée la « cellule de torture »⁴²¹

418 „Es war eine schöne, sogar sehr schöne Halle, wenn man so sagen darf, denn sie war von der Art, wie ich sie oft hätte bauen mögen, [...]“ *Ibid.*, p. 635.

419 „Überhaupt befiel mich ein heimliches Entsetzen, obschon jedes einzelne Ding getreulich stimmte, so, als hätte es ein Fremder ganz schamlos aus deinen Plänen genommen, nur nicht aus deinem Sinn.“ *Ibid.*, p. 635.

420 „eine kantige und unaufhaltsame Wirklichkeit machte sich breit“ Max Frisch, *Das erste Haus. Notizen eines Architekten*, Neue Zürcher Zeitung, 13. Sept. 1942.

421 „Die Pläne, in den Händen anderer, befehlen lautlos, richten sich mitunter gegen dich selber, gegen alles Nachträgliche deiner Einfälle [...] »

Als Architekt, kaum sind die ersten Skizzen aus der Hand, spürt man sie als eine Macht von Dunkelmännern [...] ein Mädchenzimmer im Rohbau zum Beispiel, wird nur noch als die Folterkammer bezeichnet, [...]“ *Ibid.*, deuxième partie de l'article, 20 septembre 1942.

Le projet réalisé est vécu comme « une séparation⁴²² », une dépossession :

« Ce n'est plus ma maison, mais celle de ses habitants, de son propriétaire. On regarde en arrière, la tête inclinée, tout en bourrant sa pipe [...] on se demande ce qui avait bien pu nous causer tant de joie...et on allume sa pipe avant de continuer son chemin ; tout ce qui est réalisé cesse d'être l'habitable de notre esprit. »⁴²³

La formule qui clôt l'article paru pendant l'automne 1942, est fameuse ; elle réapparaît littéralement dans le récit *Bin oder Die Reise nach Peking*, puis dans le *Journal 1946-49*, attestant que, pour Frisch, l'écriture se nourrit de l'expérience architecturale, et qu'elle y puise les matériaux nécessaires à l'édification de son univers.

3-1-4 « Das Lebensabendhaus⁴²⁴ »

La maison idéale n'existerait-elle que dans l'imagination ? C'est une question qui ne cessera de poursuivre l'écrivain-architecte. Il s'agit, bien entendu, de donner au motif de la maison un sens plus large que celui qui désigne un simple bâtiment, et de l'envisager comme une métaphore de tout projet de vie. En 1942, le jeune architecte qui semble dépassé par la tournure que prend le chantier de la maison de son frère, éprouve une certaine nostalgie pour le monde de l'écriture :

« Lorsqu'on arrive un beau jour sur son propre chantier, on n'est plus du tout aussi sûr de soi qu'auparavant ; c'est presque avec timidité qu'on se tient là, on demande pourquoi telle ou telle chose n'a pas encore été faite, on répond à des objections [...] On fait un dessin sur le chantier pour montrer comment quelque chose d'imprévu doit être fait, on réalise un calcul à la craie sur une brique ou sur le

422 „Ein Abschied“ *Ibid.*, « Das neue Haus » partie II

423 „[n]icht mehr als mein Haus, sondern das Haus seiner Einwohner, seines Eigentümers. Man schaut es mit schrägem Kopf zurück, eine Pfeife klopfend [...] fragt sich, was eigentlich daran ist, das uns damals so freute [...] und zündet die Pfeife an, um weiterzugehen; alles Fertige hört auf, Behausung unseres Geistes zu sein.“ *Op. cit.*

424 «(mein) Lebensabendhaus» Max Frisch, *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2010, p. 172. Dans la traduction d'Olivier Mannoni: „la maison du soir de ma vie“ dans: *Esquisses pour un troisième journal*, Paris: Editions Grasset et Fasquelle, 2013, p. 203.

plâtre, ou au crayon rouge sur le plâtre ... des chiffres...Ce serait merveilleux d'écrire un poème sur les murs ! »⁴²⁵

Ainsi, l'expérience vécue par l'architecte devient un formidable ferment d'inspiration littéraire. De la même manière, lorsque Frisch âgé de 72 ans, écrit ce qui sera considéré comme son dernier journal, c'est l'architecture, à travers le motif de la maison, qui continue de nourrir son imaginaire d'écrivain, donnant ainsi naissance à ce que dans le journal NZZ on considère comme « quelques-unes des plus belles pages que Max Frisch ait jamais écrites »⁴²⁶

L'évocation de la « maison du crépuscule de [s]a vie » intervient très tard dans l'œuvre intitulée de manière posthume *Esquisses pour un troisième journal*. Ecrit depuis New-York où Frisch s'est installé en 1980, ce « journal » se compose de brefs récits souvent proches de la forme de l'aphorisme. La description de la maison rêvée occupe, au sein de cette œuvre, un statut particulier puisqu'elle se poursuit sur plusieurs pages. Elle est signalée pour la première fois dans un environnement qui rappelle nettement le style du *Premier Journal*, dans lequel les récits étaient souvent reliés à l'évocation d'un lieu, tels que les fameux *Café Odéon* ou *Café de la Terrasse*, dans lesquels Frisch aimait séjourner. Ici, il s'agit du bar du *Café Fanelli* à New York :

« Je suis assis au bar [...] et je dessine le plan de la villa de bois aux treize pièces –
Autrefois, j'étais architecte. »⁴²⁷

Si cette maison est d'emblée signalée comme irréelle, comme une esquisse dessinée dans le carnet de croquis que Frisch avait toujours avec lui, elle devient, au fil du « journal », presque réelle, faisant douter le lecteur, qui devient incapable de distinguer la réalité de la fiction. En effet, on passe du mode hypothétique à celui de la description, les éléments issus de la réalité ou du souvenir font parfois irruption dans le monde de l'imaginaire :

425 „Tritt man eines Tages auf den eigenen Bau, begleitet uns wenig von früherer Dreistigkeit. Fast schüchtern bleibt man stehen, zündet sich eine Pfeife an, damit man etwas zu halten hat; man fragt, warum das und jenes noch nicht gemacht ist, antwortet auf Einwände, [...] man zeichnet auch an Ort und Stelle, wie etwas Unvorgesehenes zu machen ist, rechnet mit einer Kreide auf dem Backstein, mit Rotstift auf dem Gips...Zahlen...Wie schön wäre es, ein Gedicht an die Wände zu schreiben!“ Max Frisch, „Das erste Haus. Notizen eines Architekten“, NZZ, 20.09.42.

426 „[e]inige der schönsten Seiten, die Max Frisch je geschrieben hat.“ In : „Im Lebensabendhaus“. Article paru le 28 mars 2010 dans la *Neue Zürcher Zeitung*, dont le nom de l'auteur n'est pas signalé.

427 « Ich hocke an der Bar [...] und ich zeichne den Grundriss der hölzernen Villa mit dreizehn Zimmern – früher war ich Architekt. » Max Frisch, *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*. Avec une préface de Peter von Matt, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010. (p. 167 dans la version française de 2013)

« Ce que j'aimerais : – une maison plutôt assez vieille, pourquoi pas en bois (peint en blanc), dans le style des maisons de la Nouvelle Angleterre, une ancienne villa abritant environ treize pièces et une véranda. [...] En hiver, il y a parfois de la neige ; on aperçoit des traces de gibier. Les ours ont disparu. Une cheminée d'usine dans le lointain. La commune la plus proche est petite, on peut, en cas de besoin, s'y rendre à pied. »⁴²⁸

Et, à peine plus loin, à la fin de ce même paragraphe :

« J'ai toujours ma vieille Jaguar de 1967 que je n'utilise presque plus. Dans la maison, il y a un vieux piano (moi-même, je n'en joue pas) et une bibliothèque qui dépasse de loin ma capacité de lecture, il y a également une grande cheminée devant laquelle je laisse divaguer mes pensées pendant des soirées entières, lorsque je n'ai pas d'invités. »⁴²⁹

Cependant, plus loin dans le « journal », c'est de nouveau la dimension onirique qui prévaut, le narrateur reconnaissant ne plus savoir exactement où cette « villa en bois »⁴³⁰ se situe :

« Manifestement la villa se trouve plus au nord que je ne l'avais supposé [...] »⁴³¹

Les frontières entre l'imaginaire du narrateur et le réel s'estompent, et c'est la force de l'imagination qui est affirmée :

« [...] au bord du lit, je pense à la véranda, aux cinq piliers [...] et cela ne me trouble pas que je séjourné actuellement à Paris, comme me l'apprend le téléphone [...] »⁴³²

Tout comme le texte, cette maison fictive ou « littéraire » qui n'existe que sur le papier, et n'est pas située dans un espace bien défini – échappe également à l'emprise du temps. Ainsi,

428 „Was ich mir also wünsche: – so ein älteres Haus, meinerwegen aus Holz (weiss gestrichen) wie die Häuser in New England, eine ehemalige Villa mit dreizehn Zimmern etwa und einer Veranda. [...] Im Winter liegt manchmal Schnee; man sieht Trittsuren von Wild. Die Bären sind ausgestorben. Ein Hochkamin in der Ferne. Die nächste Ortschaft ist klein, notfalls auch zu Fuß zu erreichen.“ Max Frisch, *op. cit.*, p.144. (p.170).

429 « Ich besitze immer noch meinen alten Jaguar von 1967, den ich kaum je benutze. Im Haus gibt es ein altes Piano (ich selber spiele nicht) und eine Bibliothek, die weit über meine Lesekraft hinausreicht, sowie ein grosses Kamin, wo ich, wenn ich keine Gäste habe, Abende lang sitze, ohne zu wissen, was ich denke.“ *Ibid.*, p. 144-145. Page 171 dans l'édition française.

430 « die hölzerne Villa » *Ibid.*, p. 162.

431 « Offenbar befindet sich die Villa weiter im Norden, als ich angenommen habe [...] » *Ibid.*, p. 162. (p.190)

432 « Ich sitze auf dem Rand des Bettes und denke an die Veranda mit den fünf Säulen [...], und es verwirrt mich nicht, dass ich, wie das Telefon mich belehrt, zur Zeit in Paris weile – „*op. cit.*, p. 165. (p.193-194)

selon Bojan Peric, elle reste cette « maison en devenir »⁴³³ que Frisch appelait déjà de ses vœux dans l'article de 1942, *Das erste Haus* :

« [P]armi les choses que l'on peut vivre, il n'y a pas grand-chose de plus beau qu'une maison qui prend forme, une maison en devenir »⁴³⁴

Dans la suite de son analyse, Bojan Peric souligne que l'analogie entre le texte et le bâtiment ne peut se concevoir que dans le cadre nécessairement dynamique du processus de création :

« Ut architecturat poiesis alors ? Oui et non. Aussi longtemps que le texte et le bâtiment se trouve sur le papier et uniquement pendant la phase du devenir, c'est-à-dire qu'ils fonctionnent tous deux de la même manière dans la phase dynamique d'échanges entre le medium et le récepteur. Une maison sur le papier, en particulier, bien entendu, une maison en tant qu'objet de la narration, est par conséquent toujours flexible et sujet à modification. Un bâtiment réel, en revanche, est indépendant à la fois du papier et de l'instance qui le perçoit ; il présente un caractère achevé – contrairement au texte qui lui ne le sera jamais véritablement – et sera de fait nécessairement soumis à la *fuga temporum*. »⁴³⁵

Si échapper au temps, être en mesure de réinventer sans cesse son existence, ne semble possible pour Frisch que dans le domaine de la création littéraire, c'est néanmoins l'enthousiasme de l'architecte-créateur qui continue d'animer l'écrivain vieillissant, confronté à la mort de ses amis et parents, lui livrant ainsi les motifs et les procédés qui lui permettent de transformer le réel en objet littéraire. De même, chez Gaston Bachelard, c'est le motif de « la maison rêvée »⁴³⁶ qui permet de rétablir le lien entre fiction et réalité. Ce passage extrait de *La poétique de l'espace* évoque irrésistiblement la maison décrite par Frisch dans *Les esquisses pour un troisième journal* :

433 « das werdende Haus » Bojan Peric, „Ut architectura poiesis? Zum „werdenden Haus“, in: *Max Frischs Bin oder die Reise nach Peking*“, p. 118.

434 « [W]eniges nur was uns beschieden ist, kann schöner sein als ein werdendes Haus [...]“ Max Frisch, *Das erste Haus, Notizen eines Architekten*, Teil II, 20. Sept. 1942.

435 „Ut architectura poiesis also? Ja und nein. Solange sich Text und Gebäude auf Papier befinden und lediglich im Werden, d.h. im dynamischen Wechselspiel von Medium und Rezipient existieren, funktionieren beide nach denselben Prinzipien. Ein Haus auf Papier, insbesondere freilich ein erzähltes Haus, ist demzufolge immer flexibel und veränderbar. Ein echtes Gebäude hingegen ist sowohl vom Papier als auch vom rezipierenden Geist unabhängig; es ist, anders als ein Text es jemals sein kann, vollendet, und unterliegt somit lediglich der *fuga temporum*.“ Bojan Peric, *op. cit.*, p.119.

436 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 11^e édition « Quadrige » 2014 [1957] p. 68.

« Peut-être est-il bon que nous gardions quelques songes vers une maison que nous habiterions plus tard, toujours plus tard, si tard que nous n'aurions pas le temps de la réaliser. [...] Mieux vaut vivre dans le provisoire que dans le définitif. »⁴³⁷

Ces derniers mots ont une résonance particulière. Pour l'écrivain qui a multiplié les lieux de vie, s'installant rarement longtemps au même endroit, ceci résonnerait presque comme une profession de foi.

Conclusion du chapitre 3-1

Le thème de la maison en tant que bâtiment réel ou imaginaire, nous a permis de mettre en valeur l'intrication thématique et symbolique des domaines de l'architecture et de la littérature. Les textes présentés mettent aussi en lumière un principe poétologique qui, selon le critique littéraire Peter von Matt apparaît sous sa forme la plus aboutie dans les *Esquisses pour un troisième journal* paru à titre posthume en 2010, prend naissance au moment précis où Frisch débute en tant qu'architecte. En effet, nous avons pu constater que le texte *Das erste Haus, Notizen eines Architekten* (1942) constitue une sorte de matrice d'œuvres écrites à la même époque, telles que *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* (1943), *Bin oder die Reise nach Peking* (1944). Cette écriture qui nécessite une lecture en miroir contient également en germe les œuvres apparues ultérieurement, notamment le *Journal 1946-49*. On peut ainsi tracer une ligne continue des premiers écrits de Frisch jusqu'à l'œuvre tardive.

Dans la postface des *Esquisses pour un troisième Journal*, Peter von Matt décrypte avec minutie le processus de création littéraire sur lequel repose ce dernier « journal » de Frisch :

« [...] les textes présentés ici ne sont en rien des notes provisoires prises à la va-vite. Elles sont toutes passées par un processus de réduction et de condensation et s'inscrivent dans une structure thématique globale et planifiée. Une note prise isolément ne porte donc pas son énoncé par elle-même ; souvent, le sens n'apparaît que dans l'interaction avec d'autres pièces. Il y a là un curieux paradoxe : chaque texte doit être en soi parfait, « cohérent » au sens classique du terme, mais c'est précisément en cela qu'il peut nouer avec d'autres textes un rapport de reflet réciproque. C'est seulement dans la mesure où il constitue de devenir le maillon d'une chaîne de plus grande taille. Il faut donc à la fois étudier

437 Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 69.

l'esthétique du fragment en prose, individuel, et l'esthétique de la correspondance entre ces notes qui, prises ensemble, suivent un parcours intellectuel passionné. »⁴³⁸

Cette « esthétique de la correspondance » nous semble être en lien avec la double vocation de l'écrivain-architecte. En effet, à travers les exemples que nous avons analysés, on s'aperçoit – par exemple – que le motif de la « maison du soir de la vie » fait écho à cette « maison en devenir » qui est évoquée dans la première partie de l'article intitulé *Das erste Haus*. N'étant pas encore achevée, cette maison jouissait du « privilège incomparable de ne pas encore être bâtie », ⁴³⁹d'être encore cette « maison en devenir », ⁴⁴⁰la « maison des possibilités qui sont encore offertes ». ⁴⁴¹

Au-delà de ce principe de « correspondance » mis au jour par Peter von Matt, l'étude des extraits que nous avons cités a également permis de souligner la façon dont Frisch se met en scène en tant qu'architecte et écrivain. La dualité de son identité créatrice se traduit dans ses premiers textes à l'opposition entre vie réelle et vie rêvée ou idéale. Ainsi, la germaniste américaine Gertrud Bauer-Pickar désigne le récit *Bin oder die Reise nach Peking* comme une « mosaïque composées d'éléments appartenant à la fois à la catégorie du souvenir, du rêve et de l'expérience » ⁴⁴² Cette formule nous semble s'appliquer à bien d'autres œuvres de Frisch, notamment aux *Tagebücher* qui alternent les notes croquées sur le vif, les souvenirs personnels et les compte-rendu d'expériences que l'écrivain est en train de vivre au moment de la rédaction. C'est, en particulier, le cas lorsqu'il décrit, dans le *Journal 1946-49*, l'évolution de la construction de son projet architectural majeur : la piscine de Letzigraben à Zurich.

Dans les *Journaux* comme dans les extraits d'œuvres évoqués dans cette section, on remarque par ailleurs la permanence, chez Frisch, d'une forme d'instropection ou d'auto-

438 „[...] die hier vorgelegten Texte [sind] keineswegs flüchtige und vorläufige Niederschriften. Sie haben alle einen Prozeß der Reduktion und Verdichtung hinter sich und nehmen ihren Platz ein im Themengefüge des geplanten Ganzen. Die einzelne Aufzeichnung trägt also ihre Aussagekraft nicht nur in sich selbst; oft leuchtet der Sinn überhaupt erst im Zusammenspiel mit andern Eintragungen auf. Es waltet da eine merkwürdige Paradoxie: Jeder Text muß in sich vollkommen sein, geschlossen in einem klassischen Sinn, genau dadurch aber kann er nun auch mit andern Texten in einen Bezug gegenseitiger Spiegelung treten. Nur indem er auf kleinstem Raum ein Ganzes bildet, gewinnt er die Möglichkeit, Teil einer größeren Kette zu werden. Beides will daher studiert sein, die Ästhetik des einzelnen Prosastücks und die Ästhetik der Korrespondenz jener Aufzeichnungen, die zusammen einen leidenschaftlichen Denkweg verfolgen.“ Peter von Matt, dans la préface de: *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*, pp. 185-186. (p. 216 dans la traduction d'Olivier Mannoni)

439 „[...] hatte es (das Haus) doch den unvergleichlichen Vorzug, das es noch nicht stand.“ Max Frisch: „Das erste Haus. Notizen eines Architekten“, in: *NZZ*, 13.09.1942.

440 „[...] ein werdendes Haus“ *op.cit.*, deuxième partie de l'article, 20.09.1942.

441 „das Haus der unverpassten Möglichkeiten“, *op. cit.*

442 Gertrud Bauer-Pickar, „Mosaik von Erinnerung, Traum und Erfahrung“, in: *Bin oder die Reise nach Peking: A structural Study*, in: *Forum Vol. XVII Autumn 1976 Number 4*, Ball State University, pp. 61-70.

analyse. Comme on l'a observé dans le récit *Bin oder Die Reise nach Peking*, le *Je* littéraire se scinde en deux instances, ce qui permet une mise en abyme de la double vocation d'écrivain et d'architecte. Ce procédé mis en œuvre de manière précoce est encore observable dans les écrits ultimes. En effet, dans le dernier « journal » c'est toujours l'architecte Frisch qui énumère – tout en les chiffrant avec précision – les travaux qui seraient nécessaires pour la rénovation de sa maison située à Berzona dans un village de montagne tessinois. C'est encore avec le regard de l'architecte que Frisch esquisse les plans de sa « villa de bois aux treize pièces ».

On se souvient que Frisch espérait que l'exercice du métier d'architecte lui apportât un « enrichissement » de sa création littéraire en lui permettant de renouer avec le réel. Sur un plan stylistique et poétologique, il est certain que cet enrichissement a eu lieu. Si cette transformation de la pratique littéraire est sensible dans l'œuvre de fiction et dans les « journaux », c'est surtout le théâtre qui permettra à l'écrivain architecte d'expérimenter cette « approche concrète des choses »⁴⁴³ à laquelle il aspirait tant.

3-2 « Ici les artisans, là les artistes ⁴⁴⁴ » : le théâtre comme champ d'expérimentation du réel

Dans l'essai intitulé *Selbstanzeige*⁴⁴⁵ dont l'écriture date probablement de 1948, une époque où Frisch exerce officiellement la profession d'architecte, sans pour autant avoir renoncé à son activité littéraire, il est frappant de remarquer à quel point les deux activités, architecturale et littéraire, s'entrecroisent jusqu'à réaliser une sorte de symbiose, l'une apparaissant toujours en contrepoint de l'autre. Et c'est le théâtre qui, dès 1943, deviendra l'instrument de cette alliance :

« [E]ntretemps le théâtre était devenu un amour de jeunesse qui revêtait déjà les rides du renoncement, et je ne regrette pas de m'être à nouveau laissé tenter par ce projet de concilier l'expression

443 „[d]ieses An-die-Dinge-heran“, Max Frisch, *Brief an Käthe Rubensohn*, 24.03.1936, cité par J. Schütt, pp. 207-208.

444 „Hier die Handwerker, dort die Schauspieler“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, p. 634 (p. 287 pour l'édition française)

445 La genèse de cet article s'avère assez compliquée : il paraît pour la première fois dans un almanach appartenant à la maison d'édition *Atlantis*, puis on le retrouve dans le *Journal 1946-49* sous le titre « Autobiographie », et finalement, il paraît en 1983 dans l'ouvrage réunissant divers écrits ou discours de Frisch, intitulé *Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden. 1943-1982*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1983.

littéraire avec l'exigence d'une représentation concrète, ce qui bien sûr ne permet pas forcément d'obtenir une œuvre dramatique, mais produit du théâtre, dans le meilleur des cas. »⁴⁴⁶

Incité par des auteurs dramatiques appartenant au fameux *Schauspielhaus*,⁴⁴⁷ Frisch écrit tout d'abord la pièce *Santa Cruz* (1944), puis, quelques mois plus tard, *Nun singen sie wieder* (1945). La pièce *Die chinesische Mauer* (1946) clôt cette période très féconde sur le plan de l'activité théâtrale de Frisch. Dans le *Premier Journal*, et beaucoup plus tard, dans *Montauk*, Frisch décrit la manière dont il se perçoit en tant qu'architecte et auteur de théâtre. Dans la période qui correspond à la double activité de Frisch, c'est le caractère complémentaire des deux dimensions de son identité créatrice qui est mis en valeur, même si des tensions demeurent. Mais ce sont précisément ces tensions qui alimentent le processus de création, qu'il soit architectural ou théâtral :

« Je suis très heureux, tout au moins je sais : ces journées, où deux projets d'un genre si différent touchent à leur réalisation, plus tard, je m'en souviendrai comme de journées heureuses. Ici les artisans, là les artistes. La réalité : la tension entre les autres. »⁴⁴⁸

Cette « tension » entre les « deux projets d'un genre si différent » semblerait être l'endroit où se rejoignent les deux modes de création ; elle est comme un point d'intersection entre le travail de l'architecte et celui de l'écrivain. Et c'est précisément le théâtre qui, ici, permet cette coïncidence et cette friction productive entre l'imaginaire et le réel. Les comédiens, tout comme les artisans, sont situés sur cette ligne de crête qui permet de donner corps au projet, qu'il soit littéraire ou architectural.

446 „[D]as Theater war unterdessen schon eine alte Liebe geworden, die bereits die Runzeln des Verzichtes annahm, und ich bereue nicht, daß ich mich von jenem Nachsatz nochmals habe verlocken lassen, die schriftstellerische Aussage und das Verlangen nach stofflicher Gestalt miteinander zu verbinden, was natürlich kein Drama ergibt, bestenfalls Theater.“ Max Frisch, *Selbstanzeige*, p. 39. Traduction de l'auteur de ces pages. Cf. mon article intitulé : « Le concept d'utopie chez Max Frisch : Point de convergence ou rupture entre création architecturale et littéraire ? », in : *Ecrivains et artistes entre échanges et rivalités (XIXe, XXe et XXIe siècles)* Sylvie Grimm-Hamen, Ingrid Lacheny, Alain Muzelle. Nancy : PUN- Editions Universitaires de Lorraine, 2019, pp. 121-141, ici p. 135.

447 Le théâtre zurichois, où, pendant la Seconde Guerre mondiale, furent représentées les pièces de nombreux auteurs en exil, tels que Bertolt Brecht.

448 „Ich bin sehr glücklich, mindestens weiß ich: diese Tage, wo zwei Entwürfe so verschiedener Art sich verwirklichen dürfen, werden mir einmal als glückliche Tage erscheinen. Hier die Handwerker, dort die Schauspieler. Das Wirkliche: die Spannung dazwischen.“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, p. 618 (Paris : Gallimard, 1964, p. 278 pour l'édition française).

Cette confrontation avec le réel que permet le théâtre, présente bel et bien une analogie avec le travail de l'architecte qui, lors de la réalisation d'un projet, passe du domaine de l'abstrait, de la représentation théorique, à celui du concret.

Dans un article intitulé « Pour une approche génétique de l'architecture ⁴⁴⁹ », Pierre-Marc de Biasi, a tenté ainsi d'appliquer les méthodes et concepts utilisés dans le domaine de la critique littéraire à celui de l'architecture. Il considère par exemple que le genre cinématographique, à travers « la pluralité des intervenants »⁴⁵⁰ présenterait des « homologues intéressantes avec la genèse architecturale ⁴⁵¹ ». Ce qui est dit ici du cinéma, nous semble également coïncider avec les principes qui régissent la réalisation du projet architectural. Cette approche génétique qui s'intéresse particulièrement au processus dynamique de la création et aux différents documents qui en portent la trace, possède une valeur heuristique très pertinente pour analyser le parallèle que Frisch établit entre le chantier de l'architecte et la scène de théâtre.

L'hypothèse d'une analogie entre pratique architecturale et théâtrale sera au cœur de notre réflexion dans les pages qui suivent et on s'intéressera particulièrement à deux lieux : « Letzigraben », le projet qui constitue un tournant dans la vie de Frisch, et le « Schauspielhaus », le théâtre zurichois qui ne cessera de passionner l'écrivain et également l'architecte Frisch.

Le théâtre a-t-il été pour Frisch – tout comme l'architecture – le lieu privilégié qui lui permit de renouer avec le réel et d'enrichir sa création littéraire ? Aurait-il un statut privilégié dans l'œuvre de Frisch ? Heinz Ludwig Arnold ne partage pas tout à fait cet avis :

« Les formes d'expression littéraire auxquelles avait recours l'écrivain Max Frisch étaient surtout le journal, le roman et le récit ; et, bien qu'il affirmât qu'il venait du monde du théâtre, et que, dans les années quarante, il dû sa renommée avant tout au théâtre, depuis les années cinquante la scène théâtrale, ne fut plus le lieu privilégié de son expression littéraire – il a souligné maintes fois se sentir beaucoup plus à l'aise avec le style narratif et son mode subjectif d'expression que face aux exigences objectives propres à la scène théâtrale. »⁴⁵²

449 Pierre-Marc de Biasi, « Vers une approche génétique de l'architecture », in : *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, numéro 14 /2000 *Architecture*, sous la direction de Pierre-Marc de Biasi et Réjean Lejault, pp. 13-65, 450 *Ibid.*, p. 41.

451 *Ibid.*, p. 42.

452 « Die literarischen Mittel des Schriftstellers Max Frisch waren vor allem das Tagebuch, der Roman und die längere Erzählung; und obgleich er berichtete, daß er vom Theater herkomme, und obwohl er in den vierziger Jahren zuerst bekannt wurde über das Theater, war die Bühne doch seit den fünfziger Jahren eher ein Nebenschauplatz seiner literarischen Intentionen – mehrfach hat er betont, daß er sich im subjektiven Medium des

Cette citation est intéressante car si, selon notre postulat, la pratique théâtrale présente une analogie avec le travail de l'architecte, on ne peut pas considérer que l'intérêt de Frisch pour le théâtre se serait émoussé à partir du moment où il abandonne le métier d'architecte, car il semblerait justement que ses œuvres théâtrales majeures aient été écrites après 1954.

Pour finir, nous ne saurions évoquer la réalisation du projet de Letzigraben sans nous intéresser à la rencontre de Frisch, en 1947, avec Bertolt Brecht, le grand dramaturge et théoricien du théâtre allemand d'après-guerre.

3-2-1 Letzigraben : un tournant dans l'œuvre de Frisch ?

Dans le prolongement de l'exposition nationale de 1939 qui se tint à Zurich, le conseil municipal de la ville fait un appel à projets en vue de la construction d'un parc avec piscine dans le quartier populaire de Letzigraben, qui – tout en tenant compte « dans une approche fonctionnelle de la spécificité du terrain »⁴⁵³ – n'ait cependant pas « le caractère revêche d'une construction à caractère purement fonctionnel »⁴⁵⁴ mais, au contraire, devra « contribuer dans une large mesure à l'embellissement du quartier »⁴⁵⁵.

Ces directives portent le sceau d'une nouvelle inflexion en matière d'architecture et d'urbanisme. Elles s'appuient sur le modèle de la piscine d'Allenmoos – un autre quartier zurichois – conçue par les architectes Haefeli et Moser selon les principes de l'architecture « organique »⁴⁵⁶, qui fut inaugurée « en grande pompe » dans le cadre de la fameuse « Landi » de 1939.⁴⁵⁷

Le caractère « joyeux »⁴⁵⁸ de ce projet peut susciter l'étonnement compte tenu du contexte extérieur. Néanmoins, le concours est ouvert. Le 28 mai 1943, Max Frisch, qui est alors employé dans le cabinet d'architecture de son ancien professeur à l'EPFZ, dépose son

Erzählens wohler fühle als unter den objektiven Anforderungen der Bühne.» Heinz Ludwig Arnold, « *Was bin ich?* » *Über Max Frisch*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2002, p. 17.

453 „in zweckmäßiger Weise auf die Geländeformation Rücksicht nehmen“, in: „Es wird nicht über Literatur gesprochen.“ *Zürich, Letzigraben 1942-1949. Texte – Fotos – Dokumente*, Walter Obschlager (Hg.), Max Frisch-Archiv / ETH-Bibliothek, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007, p. 4.

454 « (Die ganze Badeanlage soll nicht) als eintöniger Zweckbau in Erscheinung treten [...] » *op. cit.*, p. 5.

455 « [...] zur Verschönerung des Quartiers sehr viel beitragen. » *Ibid.*, p. 5.

456 « Die Architekten Haefeli und Moser schufen dort, in Abweichung von einer streng geometrischen Grundform, eine parkähnliche Anlage, die sich organisch in den Landschaftsraum eingliedert. » *Ibid.*, p. 5.

457 «Anlässlich der Schweizerischen Landesausstellung 1939 ist der Prototyp eines solchen modernen Quartierbades feierlich eröffnet worden.“ *Ibid.*

458 „So wird sie (die Badeanlage) einen frohmütigen Badebetrieb versprechen [...]“ *Ibid.*

projet, trois jours avant la clôture du concours. Le 13 août 1943, parmi les 65 projets qui auront concouru, c'est le projet N° 8, celui de Frisch, qui remporte le premier prix. Le jury a été séduit par ce projet qui « respire l'harmonie et la sérénité », une sérénité que « même la répartition des espaces aquatiques en deux pôles opposés » ne viendrait pas troubler. « Le soleil et la lumière imprègnent ce lieu dans sa totalité, sans y rencontrer le moindre obstacle, et chaque chose est à la place qui est la sienne. »⁴⁵⁹

Deux jours seulement après la parution des résultats, Frisch fait part de sa joie à son ami Werner Coninx, qui – comme on se le rappelle – fut une sorte de mécène pour le jeune architecte :

« - il y a des collègues qui accumulent les prix pendant des années, des promesses d'achat, sans pour autant réussir à décrocher le premier prix, – c'est pourquoi je pense avoir eu une veine incroyable, une chance si énorme, que je n'arrive toujours pas à la caser dans le petit appartement de mon quotidien ! »⁴⁶⁰

Au-delà de l'expression « *Wohnung meines Alltages* » qui souligne le goût de l'écrivain-architecte pour les métaphores architecturales, on relèvera que Frisch espère, grâce au succès à ce concours qui est doté de la somme de 3000 francs, pouvoir organiser différemment son temps de travail, acquérir plus d'autonomie :

« Et, bien sûr, ça me donne l'assurance d'avoir du travail pour les deux prochaines années – je pense – et surtout, du travail pour mon propre compte et libre ! Comme tu le sais, la vie d'employé me plonge dans un profond désespoir. »⁴⁶¹

Dans une lettre adressée à un conseiller municipal qui l'avait félicité de son succès, c'est également cet aspect qui est mis en valeur : le succès à ce concours, en lui apportant la reconnaissance morale et matérielle qu'il espérait, aura également des répercussions bénéfiques sur sa vie privée :

459 „und selbst die Verteilung der Wasserflächen auf die entgegengesetzten Pole der Anlage stört dieses Bild der Anschaulichkeit nicht. Sonne und Licht finden überall ungehinderten Zutritt, und jedes Ding steht an seinem richtigen Platz.“ Selon un article de la NZZ cité par l'auteur de la préface de l'ouvrage cité plus haut.

460 „[...] , - es gibt Kollegen die Jahre lang immer wieder Preise haben, Ankäufe, nur keinen ersten, - so erscheint es mir als ein dermassen voluminöses Schwein, dass ich es in der Wohnung meines Alltages vorerst kaum unterbringe!“ Max Frisch, „Aus einem Brief an den Freund Werner Coninx“, 15.08.43, *op. cit.*, p. 15.

461 „Und das bedeutet natürlich Arbeit für zwei Jahre, schätze ich, und zwar eigene und freie Arbeit! Es plumpst mir das, wie du weißt, so richtig in eine Verzweiflung über das Angestellten-Leben.“ Max Frisch, *Ibid.*

« Le premier prix que vient de m’attribuer le comité de sélection, représente pour moi et ma famille, pour le tout jeune foyer que je viens de fonder, une chance énorme. »⁴⁶²

En effet, Frisch ouvrira son propre cabinet d’architecture et engagera deux salariés, ce qui lui donnera plus de temps pour l’écriture. En outre, les travaux de construction de la piscine de Letzigraben sont retardés en raison d’une pénurie de matériaux due à la guerre. Dans *Montauk*, un des textes intitulé *Architektur*, décrit la situation du jeune architecte qui recommence alors à écrire des pièces de théâtre :

« Longtemps le projet reste sur le papier, manque de ciment ces années-là, manque de fer que la guerre consomme. N’étant pas à cette époque pleinement occupé, je me remets à écrire : du théâtre, afin que quelque chose prenne corps. J’écris après le travail. Je ne veux pas être surpris en train de fabriquer autre chose au bureau ; seulement en cas d’idées urgentes, il y a un papier sous ma planche à dessin. En cinq semaines la première place ; la deuxième pièce en trois semaines ; le Schauspielhaus de Zurich les monte, il n’échappe pas aux services d’urbanisme que je fais donc des pièces. »⁴⁶³

Ainsi, le parallélisme que Frisch établissait déjà dans le *Journal 1946-49*, réapparaît dans l’œuvre tardive de manière encore plus affirmée. L’évocation de la double activité d’architecte et de dramaturge s’appuie sur une symétrie parfaite, les frontières entre les deux domaines de la création disparaissent :

« Pendant un moment, les deux vont de pair, la construction et les répétitions sur scène. A huit heures j’entre au bureau ; à dix heures je vais au Schauspielhaus pour les répétitions, assis à l’orchestre, un profane, j’écoute. Quand les comédiens rentrent à la maison apprendre des textes, je vais sur le chantier et les vois décoffrer le plongeoir, ailleurs poser des dalles, je vois le menuisier apporter enfin le travail réalisé en atelier et l’ajuster sur place. Tout ne va pas sur des roulettes, aussi peu que lors des répétitions au Schauspielhaus. [...] J’ai conscience que c’est une époque de plénitude, jour après jour ;

462 „Der erste Preis, den mir das Preisgericht zugesprochen hat, bedeutet für mich und meine junge, eben begründete Familie, ein grosses Glück.“ Max Frisch, „Aus einem Brief an den Stadtrat Stirnemann“, 19.08.43. *op. cit.*, p. 16.

463 „Lange Zeit bleibt das Projekt auf dem Papier, Mangel an Zement in diesen Jahren, Mangel an Eisen, das der Krieg verbraucht. Ich beginne, zu dieser Zeit nicht vollbeschäftigt, wieder zu schreiben: Theater, damit sich etwas verkörperlicht. Schreiben am Feierabend. Ich will nicht ertappt werden dabei, daß ich etwas anderes treibe; nur für dringliche Einfälle liegt ein Zettel unter meinem Reißbrett. In fünf Wochen das erste Stück, das zweite Stück in drei Wochen; das Schauspielhaus Zürich führt sie auf, es entgeht der Baubehörde nicht, daß ich also dichte.“ Max Frisch, *Montauk*, GW, Bd. VI-2, pp. 706-707.

non sans soucis techniques, car le dernier acte s'avère mince et le glacié de la charpente est horrible, irrévocablement. [...] ».⁴⁶⁴

3-2-1-1 Le monde des artisans

Le passage cité précédemment atteste que le récit de la progression du chantier de Letzigraben est bien la première manifestation explicite du lien que Frisch établit entre l'architecture et la littérature. Il manifeste également l'attirance jamais démentie de Frisch pour le travail artisanal. Cet attrait que le monde des artisans exerce sur Frisch est perceptible dès les premiers écrits. Dans l'article de la *NZZ Das erste Haus* (1942), dans lequel Frisch nous livre le récit des différentes étapes de la construction de la maison de son frère, les artisans qui interviennent sur le chantier sont présentés comme étant ceux qui sont réellement ancrés dans le réel, contrairement à l'architecte qui se retrouve un peu désarmé, désœuvré, n'ayant plus la possibilité d'agir concrètement. De fait, il devient « presque timide », et allume sa pipe afin de se donner une contenance.⁴⁶⁵ De même dans *Montauk*, c'est l'image du fameux rouleau de l'architecte qu'invoque Frisch, jouant à nouveau avec l'ambiguïté du terme :

« Même si, avec le temps, j'ai compris comment procéder pour exécuter un travail quelconque : mes mains sont incapables de le faire. Mes mains tiennent alors un rouleau qui est mon soutien. Ce qui persiste : un sentiment d'incompétence. »⁴⁶⁶

464 „Eine Zeitlang geht beides nebeneinander, der Bau und die Proben auf der Bühne. Um acht Uhr ins Büro; um zehn Uhr fahre ich ins Schauspielhaus zu den Proben, sitze als Laie im Parkett und höre. Wenn die Schauspieler nach Hause gehen, um Texte zu lernen, fahre ich zur Baustelle und sehe, wie sie den Sprungsturm ausschalen, anderswo Platten verlegen, wie der Schreiner endlich seine Werkstattarbeit bringt und einpaßt. Da klappt nicht alles, sowenig wie bei den Proben im Schauspielhaus. [...] Es ist mir bewußt, daß das eine volle Zeit ist Tag für Tag, nicht ohne fachliche Sorgen, da der letzte Akt sich als dünn erweist und da die Lasur für das Holzwerk häßlich ist, unwiderrufbar.“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 707.

465 „[...] fast schüchtern bleibt man stehen, zündet man sich eine Pfeife an, damit man etwas zu halten hat; [...]“ Max Frisch, „Das neue Haus. Notizen eines Architekten“, in: *NZZ*, 20.09.1942.

466 „Auch wenn ich mit der Zeit begriffen habe, wie eine Sache anzufangen ist: meine Hände könnten es nicht. Meine Hände halten dann eine Rolle, die mein Halt ist. Es bleibt ein Gefühl der Inkompetenz.“ Max Frisch, *Montauk*, p. 704.

Cette reconnaissance du travail de l'artisan évoque irrésistiblement la réhabilitation de l'artiste comme artisan chère notamment au mouvement *Bauhaus*. Walter Gropius en avait fait un principe fondateur dans le fameux manifeste de 1919 :

« Le but final de toute activité plastique est la construction ! [...] Architectes, sculpteurs, peintres : nous devons tous revenir au travail artisanal parce qu'il n'y a pas d'art professionnel. Il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. »⁴⁶⁷

Cependant, au-delà des affinités évidentes, il nous semble que la position de Frisch est sensiblement différente de celle de Gropius. En effet, le mouvement du *Bauhaus* promeut une union de l'art et de l'industrie, et, posant comme principe fondamental qu'il n'y a pas de « différence essentielle entre l'artiste et l'artisan »⁴⁶⁸, aspire à une abolition des frontières entre les différentes disciplines artistiques et artisanales, avec comme projet ultime la réalisation d'une « œuvre totale » (*Gesamtkunstwerk*). Ce n'est pas le cas chez Frisch qui demeurera tout au long de sa vie très éloigné de toute pensée systémique ou totalisante. Conscient de ses propres limites, il préfère se tenir en retrait, et évoque plutôt la « mélancolie de celui qui regarde » :⁴⁶⁹

« La mélancolie de celui qui regarde – Ce sont eux qui les bâtissent, ta maison, tes plans, ta propre vision – Que savent-ils de la théosophie, mes plâtriers, mes charpentiers, menuisiers, serruriers ? [...] On imagine le résultat si notre compas devait se mettre à réaliser des plâtres ! Il faut reconnaître à l'artisan ce côté pragmatique : il fait, il effectue une tâche, tandis que nous ont fait pâle figure à côté d'eux, nous les « faiseurs d'ombre » qui confondons la pensée avec l'esprit [...] »⁴⁷⁰

C'est la même attitude empreinte d'humilité qui réapparaît dans un très beau texte issu des *Esquisses pour un troisième journal*, où Frisch rend hommage au travail patient du maçon qui construit un muret dans la maison de Berzona, la résidence secondaire de l'écrivain. Le

467 „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! [...] Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. [...]“ Walter Gropius, in: Volker Wahl, *Das staatliche Bauhaus in Weimar: Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919-1926*, Köln Weimar: Böhlau Verlag, 820 p. (ISBN 978-3412201708), p.97.

468 „Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker.“ Walter Gropius, *Bauhaus-Manifest*, Weimar, April 1919. Disponible sur le site www.dnk.de grâce à la direction de la fondation du *Bauhaus* à Weimar.

469 « eine Melancolie des Aufschauens » Max Frisch, „Das neue Haus“, *op. cit.*

470 „Was wissen sie von Theosophie, meine Gipser, Zimmerleute, Schreiner, Schlosser? [...] Man denke sich die Sauerei, wenn unser Zirkel einmal gipsen müßte! Was den Handwerker bestehen läßt: er tut, er macht – wie kommen wir dagegen auf, wir Schattenröster, die das Denken schon für Geist halten [...]“ Max Frisch, *op. cit.*, 20.09.42.

geste de l'artisan, son attention portée à chaque pierre, renvoie implicitement au processus de création littéraire, et deviennent une sorte de « petite allégorie de l'écriture »⁴⁷¹ :

« Regarder le vieux maçon s'agenouiller et tenir dans la main gauche la pierre qu'il s'est choisie, puis la fendre soigneusement avec le petit marteau, jusqu'à ce qu'un fragment trouve sa place dans le petit mur – je l'observe toujours volontiers : cette tendresse envers une pierre, la connaissance qu'il a de la structure de cette pierre ou d'une autre, sa patience active. »⁴⁷²

Cet éloge du geste artisanal laisse aussi percevoir la critique sous-jacente d'une posture intellectuelle qui, éloignée du réel, surestime sa valeur et ignore ses propres limites. Ainsi, il est intéressant de constater que le terme de « Schattenröster », que Frisch avait déjà employé pour qualifier certains professeurs de littérature dont il avait suivi les cours, réapparaît dans l'article *Das neue Haus*, signalant la persistance d'un motif qui ne cessera d'être un objet de préoccupation pour l'écrivain comme pour l'architecte : la littérature et l'architecture peuvent-elles se couper des exigences induites par le réel, la matière, les besoins d'une société ?

Dans le roman *Homo faber* (1958), le personnage principal, Walter Faber, technicien au service de l'UNESCO, homme rationnel et pratique, qui se dit « habitué à voir les choses telles qu'elles sont »⁴⁷³ et récuse l'attitude de ces « artistes qui se prennent pour des êtres supérieurs ou plus profonds, uniquement parce qu'ils ne savent pas ce qu'est l'électricité. »⁴⁷⁴ verra cependant toute sa conception du monde basée sur la confiance en la technique s'effondrer. De même que l'art coupé du réel s'avère une imposture, une attitude de confiance illimitée en la technique, en la raison, conduit également à la faillite. Ainsi, l'irrationnel fait irruption dans la vie de Walter Faber, et le monde sécurisant qu'il s'était construit apparaît finalement comme un leurre. Comme souvent chez Frisch, on se retrouve face à deux principes qui se combattent dans un processus dialectique qui ne trouve pas de

471 Peter von Matt, dans la postface des *Esquisses pour un troisième journal*, p. 196 (p. 229 dans l'édition française)

472 „Wie der alte Maurer kniet und den Stein, den er ausgesucht hat, in der linken Hand hält, dann mit dem kleinen Hammer ihn sorgsam spaltet, so dass ein Stück in sein Mauerwerk passe – ich schaue ihm gerne zu: diese Zärtlichkeit mit einem Stein, seine Kenntnis der Struktur des Steines, seine tätige Geduld.“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 25 (p. 31 dans la version française)

473 „Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind.“ Max Frisch, *Homo faber*, GW, Bd. IV.I, p. 24.

474 „[M]anchmal ging er mir auf die Nerven wie alle] Künstler, die sich für höhere oder tiefere Wesen halten, bloss weil sie nicht wissen, was Elektrizität ist.“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 39.

dépassement⁴⁷⁵. Ceci s'applique précisément au parallèle qu'établit Frisch entre le monde des artisans et celui des artistes. En effet, selon lui, la « réalité » se situerait exactement dans cette « tension » entre les deux versants de son activité créatrice, le dramaturge et l'architecte ne faisant plus qu'un. De même, le chantier et la scène théâtrale fusionnent dans la même image, lorsque que Frisch, en 1961, évoque ses débuts en tant qu'auteur de théâtre :

« J'étais un homme dans la trentaine, architecte, et si mon attrait pour le théâtre était demeuré intact, j'avais en revanche, depuis longtemps, abandonné l'espoir de faire de la scène théâtrale mon chantier. »⁴⁷⁶

Il faut préciser que le théâtre – comme l'architecture – est un croisement idéal entre la science de l'espace et la distribution de la parole. De plus, on s'aperçoit – dans le *Premier Journal*, tout comme dans les différents récits qui ont trait à l'activité d'architecte de Frisch – que le chantier apparaît comme le lieu emblématique d'une expérience collective, et c'est précisément ce qui le rapproche de celui de l'univers de la scène de théâtre.

3-2-1-2 Le monde des artistes

Si, – comme c'est le cas en particulier dans le *Journal 1946-49* – , l'expérience du chantier de construction est très souvent décrite comme le moment fascinant et jubilatoire où le projet acquiert une forme tangible, matérielle grâce à une pluralité d'intervenants, de même la scène de théâtre est le lieu où se produit une sorte d'incarnation de la pièce écrite qui, elle aussi, quitte le domaine de l'imagination de son auteur pour être mise en scène et interprétée par les comédiens qui lui donnent leur voix :

« Les répétitions, [...], furent peut-être les moments les plus fructueux que je vécus au théâtre, la première rencontre de mon propre texte prononcé par des êtres de chair et de sang. »⁴⁷⁷

475 Peter von Matt dans la postface des *Esquisses pour un troisième journal*, parle d'une « dialectique jamais abolie », « eine nie aufgehobene Dialektik », p. 96 (p. 230 dans la version française)

476 „[...] ich war ein Mann über dreißig, Architekt, einer, der nicht seine Lust am Theater, aber seine Hoffnung, die Bühne zu seinem Bauplatz machen zu können, längst begraben hatte.“ Max Frisch, in: Horst Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München: Carl Hanser Verlag, 1962, pp. 23-37, ici p. 25.

477 „Die Zeit der Proben, [...], war vielleicht die holdeste, die das Theater überhaupt zu vergeben hat, die erste Begegnung mit dem eignen, von leiblichen Gestalten gesprochenes Wort.“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, p. 589. (p. 244, dans l'édition française)

C'est donc bien le texte qui prend vie dans l'espace et le corps qui fait sa force par rapport au seul texte. Plus loin, c'est également l'idée d'incarnation qui est évoquée dans un texte intitulé « Comédiens », écrit en 1948, à une époque qui correspond précisément à la double activité de Frisch qui partage son temps entre la direction du chantier de Letzigraben et le « Schauspielhaus », le théâtre zurichois. Ainsi, c'est de manière tout à fait naturelle que Frisch établit à nouveau une comparaison entre le monde des artisans et celui des artistes, ou plus exactement des acteurs de théâtre :

« Il se peut que des comédiens écoutent des explications objectives, même qu'ils les comprennent ; mais jamais ils ne seront convaincus. Des comédiens, ce n'est pas des menuisiers. Comparaison qui est d'ailleurs tout à l'avantage des menuisiers ! »⁴⁷⁸

A l'inverse du menuisier, que Frisch considère comme le « représentant le plus accompli de la figure de l'artisan »⁴⁷⁹, car il peut considérer l'œuvre produite comme étant « la sienne »⁴⁸⁰, le comédien incarne l'œuvre et fait corps avec elle. Il entretient un rapport d'immédiateté avec l'œuvre représentée⁴⁸¹, et c'est précisément dans ce lien qui le relie de manière quasi « érotique » avec elle, que peut s'accomplir la magie du théâtre. Dans un essai consacré à la question du projet de rénovation du « Schauspielhaus »,⁴⁸² c'est cette dimension charnelle du théâtre que Frisch réaffirme avec force. Opposé à tout geste architectural qui viserait à supprimer l'espace scénique traditionnel, Frisch estime que « l'aura » du comédien, sa capacité à produire de l'effet sur le public n'étant pas « illimités »,⁴⁸³ tout projet architectural qui s'intéresse au théâtre doit prendre en considération cette dimension physique de l'art dramatique :

478 „Erörterungen sachlicher Art, mag sein, sie werden angehört, sogar verstanden; aber sie werden nie überzeugen. Schauspieler sind keine Schreiner. Was nichts gegen die Schreiner sagt!“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 623, (p. 277).

479 « [als] Inbegriff des Handwerkers » *Ibid.*, p. 579.

480 „Als Inbegriff des Handwerkers, [...], erscheint mir immer wieder der Schreiner, [...], und dann vor allem der Umstand, daß der Schreiner nicht Teile herstellt, die weitergehen, sondern ein Ganzes, ein Fertiges, ein Werk, das er im wesentlichen durchaus als das seine ansprechen kann.“ *Ibid.*

481 « Das Schauspielerische und das Tänzerische, also die Darstellung durch die eigene leibliche Person, sind wohl das unmittelbarste Gestalten, am wenigsten übersetzt, am nächsten bei der naturhaften Erotik, die ebenfalls mit dem eigenen Leib und mit der eignen Stimme spielt und wirkt. » Max Frisch, *Ibid.*, p. 623.

482 „Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich“, Max Frisch, in: GW. Bd IV-1, pp. 272-274.

483 „[...] und auch wenn es der beste Schauspieler ist, so ist seine Wirkung (was man in der Fachsprache als Ausstrahlung bezeichnet) nicht unbegrenzt, [...]“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 273.

« Toute tentative architecturale visant à supprimer la rampe et l'espace scénique, pour « rendre possible une communication entre le comédien et le public », repose sur un malentendu sur ce qu'est et sera toujours le théâtre. [...] Le théâtre repose sur une magie érotique de la présence physique. »⁴⁸⁴

Le comédien aurait, selon Frisch, un statut particulier parmi les artistes. En effet, n'utilisant pas d'autre instrument ou médium que sa propre personne, il est entièrement assujéti à l'exercice de son art. Et c'est par le biais de métaphores architecturales que Frisch insiste sur cette vocation du comédien à incarner l'objet de son art :

« Ainsi le comédien, à moins qu'une maison ne s'écroule à l'instant même, ne se débarrassera jamais entièrement de son talent ; c'est là sa malédiction, sa coquille, son effet particulier qui éblouit puis lasse ensuite, [...] »⁴⁸⁵

Dans ce texte dans lequel Frisch dresse un portrait très peu élogieux de l'acteur de théâtre, qui serait dépourvu de « virilité », et deviendrait toujours « pénible »⁴⁸⁶ à un certain âge, contrairement à l'artisan, « qui lui devient peut-être lent et maladroit, mais jamais pénible. »⁴⁸⁷, Frisch oppose de façon très nette l'univers des artisans qu'il perçoit comme plus masculin, à celui des comédiens auquel il associe une dimension féminine, érotique, qu'il décrit comme étant l'essence même du théâtre, et de l'art en général.⁴⁸⁸

Si négative que puisse paraître l'image que Frisch se fait des comédiens dans le *Premier Journal*, d'autres textes, écrits à la même époque, révèlent au contraire qu'il leur voue une

484 „Jede architektonische Bemühung, Rampe und Rahmen abzubauen, „um eine Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum herzustellen“, beruht auf einem Mißverständnis dessen, was Theater ist und immer sein wird. [...] Theater beruht auf einer erotischen Magie der leiblichen Anwesenheit.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 272-273.

485 « So kommt der Schauspieler, wenn nicht gerade ein Haus einstürzt, nie ganz aus seiner Begabung heraus; das ist sein Fluch, sein Gehäuse, seine besondere Wirkung, die verblüfft und später langweilt, [...]“ Max Frisch, *Tagebuch I*, p. 621 (p. 275 dans la traduction française).

486 Nous ne souscrivons guère à la traduction de Madeleine Besson et de Philippe Pilliod au sujet du terme « peinlich » ; nous lui préférons le choix de l'adjectif « dérangent ». D'ailleurs, on a remarqué que Jacques Goetschel – germaniste spécialiste de Nietzsche – utilise aussi le mot « dérangent » lorsqu'il applique la notion de théâtralité à la figure du comédien, une « théâtralité de l'acteur » qui serait donc « dérangement et marginale. » Jacques Goetschel dans l'article : « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », in : *Les Etudes Philosophiques*, 2005/2 (n°73), pp. 145 à 182, ici p. 181.

487 „Woher kommt es, daß der Schauspieler, der männliche, wenn er nicht ein überragender ist und somit schon unverhältnismäßig, mit einem gewissen Alter immer peinlich wird? Ein Handwerker, ein alter, wird vielleicht langsam und unbeholfen, aber niemals peinlich. Der Schauspieler tut uns Leid.“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 622 (p. 275)

488 „Das Theater, man weiß es, ist etwas durch und durch Erotisches, aber weiblich erotisch, [...] *Ibid.*, p. 622. „Ohne Eros, keine Kunst.“ *Ibid.*, p. 623.

grande admiration, signe s'il en est des tensions qui le traversent, et des revirements que ceux-ci entraînent. Ainsi, dans une lettre adressée à son éditeur Peter Suhrkamp, il loue la performance des acteurs de la pièce *Als der Krieg zu Ende war* (1949), après sa première représentation :

« La prestation des acteurs était de qualité, voire excellente ; pour Brigitte Horney, que je n'ai encore jamais vue jouer avec autant d'intensité, ce fut un triomphe. Je lui dois beaucoup et les semaines que nous avons passées à travailler ensemble, étaient une très belle période. Walter Richter, qui jouait le Russe, réalisa un chef d'œuvre de pantomime ; j'avais rédigé le texte qu'il lui fallait en allemand et l'avait fait traduire en russe par Tsched Verikov, et Richter l'a interprété de manière si convaincante qu'il parvint à faire ressortir le charme particulier de ces scènes, qui repose sur la relativisation des langues. »⁴⁸⁹

En revanche, dans la même lettre, il se dit toujours aussi peu satisfait de son dernier acte⁴⁹⁰. On se souvient que, trente ans plus tard, dans *Montauk* (1975, Frisch établit le même parallèle entre le chantier de construction et ce fameux dernier acte de sa pièce *Als der Krieg zu Ende war*, qu'il trouvait aussi peu réussi qu'un élément de construction sur le chantier de Letzigraben.⁴⁹¹ Ceci atteste que Frisch a bien une approche artisanale du théâtre, auquel il applique les mêmes critères d'exigence que ceux requis pour toute réalisation technique. Ainsi, dans la lettre citée en amont, il se soumet à une auto-critique rigoureuse, reconnaissant avoir commis des « erreurs artisanales ».⁴⁹² Pour clore cette réflexion sur le motif des acteurs de théâtre et leur statut particulier dans le duo qui les oppose à la figure de l'artisan, on peut se demander si la réponse ne réside pas précisément dans cette « tension » entre ces deux pôles antithétiques, qui tous deux sont constitutifs du « réel », ce réel que Frisch tente d'approcher à travers la représentation théâtrale.

489 „Die Aufführung war gut, teilweise sogar sehr gut; es wurde ein Triumph für Brigitte Horney, die ich noch nie so voll und ganz erlebt habe. Ihr verdanke ich viel, und die Wochen unsrer Zusammenarbeit waren schön. Walter Richter, der den Russen spielte, gab ein Meisterstück an pantomimischem Theater; ich hatte den Text, den er brauchte, deutsch verfaßt und von Tsched Verikow übersetzen lassen, und Richter sprach ihn so überzeugend, daß der eigentliche Reiz dieser Szenen, die Relativierung der Sprachen, voll zustande kam.“ Max Frisch, „Lettre à Peter Suhrkamp“, Zürich, 16.1.1949, in: *Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, p. 63.

490 « Leider war das letzte Bild, [...] auch schwächer inszeniert, so daß das Ganze etwas zerbröckelte; es wird dieser letzte Akt, auch wenn ich ihn noch überarbeite, immer den Charakter eines Epiloges haben. », *Ibid.*, p. 63.

491 „Es ist mir bewußt, daß das eine volle Zeit ist Tag für Tag; nicht ohne fachliche Sorgen, da der letzte Akt sich als dünn erweist und da die Lasur für das Holzwerk häßlich ist, unwiderrufbar.“ Max Frisch, *Montauk*, GW Band VI-2, p. 707.

492 « [meine] handwerklichen Fehler », Max Frisch, *op. cit.*, p. 63.

Cette vision ambivalente de l'acteur évoque irrésistiblement l'opposition nietzschéenne entre l'apollinien et le dionysiaque :

« Dans l'acteur, nous reconnaissons l'homme dionysiaque qui est poète, chanteur et danseur d'instinct. »⁴⁹³

L'instinct, qui se situe du côté du dionysiaque, de l'irrationnel, fait face à la maîtrise, à la mesure apollinienne. Ces deux principes qui sont en interaction permanente sont le fondement de toute activité créatrice. Dans son étude consacrée à l'analyse de la notion de théâtralité chez Nietzsche, Jacques Goetschel rappelle que le principe dionysiaque est également désigné par Nietzsche comme un puissant principe créatif qui renvoie à ces « forces artistiques qui jaillissent de la nature elle-même. »⁴⁹⁴ Jacques Goetschel souligne également que Nietzsche ne conçoit pas le genre théâtral comme étant coupé du réel. Bien au contraire, dans *La naissance de la tragédie*, il affirme que « la sphère de la poésie n'est pas extérieure au monde. »⁴⁹⁵

Ne pas se détourner du réel, c'est également un impératif catégorique chez Frisch, l'architecte-écrivain, qui, au cœur d'une Europe qui ne s'est pas encore relevée de ses ruines, recherche – à la fois dans le théâtre et dans l'architecture – une façon d'appréhender le réel afin de le rendre supportable. En ce sens, la rencontre avec Bertolt Brecht sera déterminante, ce dernier ne concevant pas l'expression poétique comme un domaine étranger à la réalité socio-politique de son époque. « Apprendre à voir la réalité telle qu'elle est »⁴⁹⁶, c'est l'objectif poursuivi par Brecht comme par Frisch dans cette période d'Après-guerre.

493 „Im Schauspieler erkennen wir den dionysischen Menschen wieder, den instinktiven Dichter, Sänger und Tänzer, [...]“ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Oldenburg: De Gruyter, 1999, p. S. 567. Cité par Jacques Goetschel, in : « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », in : « *Les Etudes philosophiques*, 2005 / 2 (N°73), pp. 145-182. <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2005-2-page-145.htm>

494 Jacques Goetschel évoque, à propos du *Trieb* nietzschéen, une « puissance poétique » qui se « manifeste encore sous la forme duelle d'« instincts artistiques qui jaillissent de la nature », *op. cit.*, p.175.

495 « Die Sphäre der Poesie liegt nicht außerhalb der Welt » Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, chapitre 17, § 8, cité par Jacques Goetschel, *op. cit.*, p. 175.

496 Raymond Heitz évoque, chez Brecht « la constance d'un objectif – « apprendre à voir la réalité telle qu'elle est – celui-ci étant le plus petit dénominateur commun », une manière « d'enseignement universel », adaptable à toute situation, : « La théorie dramatique de Bertolt Brecht », in : *Etudes Germaniques*, 2013/1 n° 269, pp. 153 - 160, ici p. 157. Article disponible en ligne à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2013-1-page-153.htm>. Les passages entre parenthèses renvoient dans l'article de Raymond Heitz à une autre article, celui de Francine Meier-Schaeffer, intitulé « Glotzen ist nicht sehen ». « La faculté de voir » ou le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne. » in : *Etudes Germaniques*, 2008, n° 250, pp. 273-291, ici p. 275.

3-2-2 La rencontre avec Bertolt Brecht : une passion partagée pour le « réel » ?

S'adressant directement à son lecteur, Max Frisch l'exhorte dans la préface du *Journal 1946-49*, à ne pas parcourir l'œuvre au « gré du hasard ou de son humeur », mais d'en respecter au contraire la chronologie :

« [...] le lecteur rendrait un service inestimable à ce livre, s'il ne le feuilletait pas au gré du hasard ou de son humeur, mais en respectait la chronologie qui en est le principe constitutif ; les pierres isolées d'une mosaïque, et c'est bien ce que ce livre prétend être, n'ont pas de raison d'être prises séparément. »

Zurich, Noël 1949 »⁴⁹⁷

En insistant sur ce point, il souligne que l'architecture de son journal obéit à un principe de construction mûrement réfléchi. En suivant le précepte de Frisch, et en étant sensible à la manière dont sont agencés les textes, nous nous apercevons que ceux dans lesquels il est question de Bertolt Brecht sont placés à proximité des récits qui relatent l'expérience du chantier de Letzigraben. Ainsi, Letzigraben s'affirme indéniablement comme le lieu emblématique du processus de la création, bien évidemment architecturale, mais aussi théâtrale ou poétique. C'est le lieu que l'écrivain perçoit comme une cristallisation des forces créatrices, celui d'une expérience sensorielle de la concrétisation d'un projet qui s'incarne.

La « table des matières » que Frisch a placée à la fin de son journal, s'intitule « die Folge » (la suite). L'armature chronologique y apparaît clairement, la succession des années – de 1946 à 1949 – constitue les quatre parties de l'œuvre. On remarque alors que l'année 1948 compte le plus grand nombre de textes intitulés « Letzigraben ». Quant au récit évoquant la rencontre avec Bertolt Brecht, il porte très sobrement le titre « Brecht ». En ceci, il contraste avec les autres titres, qui renvoient le plus souvent à des lieux, à des esquisses d'œuvres futures et des sujets de réflexion personnelle de nature extrêmement diverse. Le second et dernier texte

497 „[...] der Leser tätete diesem Buch einen großen Gefallen, wenn er, nicht nach Laune und Zufall hin und her blättern, die zusammensetzende Folge achtete; die einzelnen Steine eines Mosaiks, und als solches ist dieses Buch zumindest gewollt, können sich allein kaum verantworten.

Zürich, Weihnachten 1949“ Max Frisch, Tagebuch 1946-49, Bd.II-2. Traduction de Philippe Pilliod et Madeleine Besson.

consacré à Brecht, est celui où il est question de la visite du chantier de Letzigraben. (Une photo célèbre a immortalisé ce moment où Brecht, légèrement en retrait, porte son regard sur le carnet que Frisch lui montre, le crayon à la main). Nous sommes en 1949, le projet est sur le point de s'achever, la fin du chantier coïncide à peu près avec la fin du journal. Ce texte s'intitule « Letzigraben ». Frisch y a ajouté entre parenthèses la mention succincte « avec Brecht ». Le premier texte consacré à Brecht a été écrit en 1948, six mois après la rencontre entre les deux hommes, ce qui suppose sinon une mise à distance de l'expérience vécue, du moins un recul par rapport à l'événement, contraire au principe d'écriture propre au genre du journal. Ce récit est enchâssé entre la brève évocation des travaux de charpente sur le chantier de Letzigraben, celle d'un vol vers Prague, puis d'une réflexion sur l'écriture qui, à nouveau, renvoie à Brecht, et son effet de « distanciation théâtrale »⁴⁹⁸. Ainsi, « les pierres détachées de la mosaïque » qui, selon Frisch, n'ont pas de sens indépendamment les unes des autres, s'insèrent dans un ensemble que l'on serait tenté de qualifier d'architectural, en dehors duquel « elles n'ont pas de raison d'être. »⁴⁹⁹

Si – comme le soulignait Raymond Heitz – la « notion de montage »⁵⁰⁰ est constitutive de l'écriture brechtienne, le *Journal 1946-49* que Frisch dit avoir conçu comme une « mosaïque » dans laquelle les motifs défilent dans une espèce de fondu enchaîné, est bâti manifestement sur le même principe. Doit-on y voir une forme de réponse – sous forme de fragment – à « l'impossibilité de représenter le monde »⁵⁰¹, un sujet central chez Frisch comme chez Brecht ?

C'est en novembre 1947, dans l'appartement du metteur en scène Kurt Hirschfeld⁵⁰² à Zurich, que Frisch fit la connaissance de Bertolt Brecht, qui, de retour d'exil aux Etats-Unis, séjourna en Suisse, à Herrliberg aux environs de Zurich, jusqu'en 1949 avant de s'établir à Berlin-Est. Il est important de souligner ici le rôle essentiel que la scène zurichoise a joué pendant la Seconde guerre mondiale. Elle fut, en effet, « un foyer intellectuel majeur des pays

498 « die theatralische Verfremdung » Max Frisch, *op. cit.*, p. 600.

499. « ...die einzelnen Steine eines Mosaiks, und als solches ist dieses Buch zumindest gewollt, können sich allein kaum verantworten. » Max Frisch, *op. cit.*, p. 349.

500 « La notion de « montage » - à laquelle Brecht a contribué à donner droit de cité – s'applique chez lui non seulement à la littérature et aux arts, mais aussi aux processus sociaux, aux représentations idéologiques, aux comportements individuels ou collectifs. » Raymond Heitz, *op. cit.*

501 « die Unabbildbarkeit der Welt », Max Frisch, *Der Autor und das Theater*. Il s'agit d'une notion déjà très présente chez Nietzsche, que Jacques Goetschel traduit par le concept d'« infigurabilité » ou d'« imprésentabilité », *op. cit.*, p.163.

502 Le nom de Kurt Hirschfeld est indissociablement lié au fameux « Schauspielhaus » de Zurich, dont Hirschfeld fut successivement directeur-adjoint en 1946, puis directeur à partir de 1961. En 1948, il mettra en scène la pièce de Brecht : « Maître Puntila et son valet Matti. »

de langue allemande »⁵⁰³. Trois pièces de Bertolt Brecht y furent représentées : *La Mère Courage et ses enfants* (1941), *La Bonne âme de Setchouan* (1942), puis, en 1943, *La Vie de Galilée*. Pendant toute la période nazie, le théâtre zurichois accueillit les auteurs allemands condamnés à l'exil (Hirschfeld en faisait d'ailleurs partie en tant que Juif allemand). C'est ainsi que purent être représentées des œuvres majeures du théâtre de langue allemande auxquelles se rajoutèrent celles des existentialistes français tels que Sartre et Camus.

En ce qui concerne Frisch, différents écrits, notamment le *Journal 1946-1949*, attestent le lien profond qui l'unissait au « *Schauspielhaus* » et à son metteur en scène, Kurt Hirschfeld. Lors de ses études, il assistait déjà avec assiduité aux représentations données par ce théâtre et ce fut Kurt Hirschfeld qui incita Frisch à faire ses débuts en tant que dramaturge. Sa première pièce *Santa Cruz*, dont la première eut lieu en 1946, fut mise en scène par K. Hirschfeld auquel il rendit un vibrant hommage lors de son décès en 1964, soulignant que le théâtre zurichois n'aurait pas pu, après la guerre, continuer d'être un lieu majeur de la culture allemande sans la personnalité de ce dernier. Sans lui, Zurich aurait été sans doute vite supplantée par Berlin et Vienne. Ainsi, si « (...) Zurich ne cessa d'attirer les acteurs et metteurs en scène de langue allemande de premier plan et put donc réellement voir un théâtre qui façonne l'esprit d'une ville, ce n'est pas tant l'œuvre de notre ville que celle d'un homme : Hirschfeld. »⁵⁰⁴

A travers cet éloge, c'est également toute la passion que Frisch voue au théâtre qui s'exprime, un théâtre, qui, s'il n'a pas vocation à changer le monde comme Brecht le souhaitait, doit pour Frisch tout au moins ébranler les certitudes et poser les questions essentielles.

Lorsqu'il rencontra Brecht en 1947, Frisch âgé alors de 38 ans, avait donc déjà acquis une certaine expérience en tant que dramaturge et, dans ses écrits, de nombreux passages témoignent des échanges entre les deux auteurs sur leur vision respective de l'art théâtral. Ce qui ressort des divers écrits de Frisch à propos de Brecht, c'est avant tout une profonde admiration pour l'homme et l'écrivain, mais cette admiration n'est pas aveugle, Frisch énonçant assez rapidement ses propres conceptions de l'engagement artistique. Nous y reviendrons ultérieurement. Ce qui nous intéresse ici, c'est de rendre sensible le rôle que joue l'architecture dans le rapprochement qui s'opère entre le grand auteur, marqué par l'expérience de l'exil, et

503 Philippe Wellnitz, *La Suisse en question*, Strasbourg : Centre culturel suisse, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, ici p. 94.

504 „(...) (und erreichte, dass) Zürich wieder und wieder die ersten Schauspieler und Regisseure deutscher Sprache und also Theater zu sehen bekam, das das Geistesleben einer Stadt prägt, das war nicht so sehr unsere Stadt, das war ein Mann: Hirschfeld.“ Max Frisch, „Rede zum Tod von Kurt Hirschfeld (1964)“, in: Walter Schmitz (éd.), *Forderungen des Tages, Porträts, Skizzen, Reden 1943-1982*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1983, p.63.

le jeune écrivain-architecte, de treize ans son cadet, qui le respecte profondément malgré quelques dissonances sur le plan idéologique :

« Je suis souvent avec Brecht qui tout simplement me fascine en tant que puissance créatrice ; il y a, bien sûr, des soirées qui me mettent au supplice, mais toujours, et d'autant plus lorsque nous sommes seuls, nous abordons les véritables questions et les discussions qui ne passent pas à côté de l'essentiel. [...] Bien sûr, nous n'avons jamais le même point de vue, mais il m'ouvre des fenêtres, les unes après les autres, même si, à la fin, nous voyons chacun un paysage complètement différent. Je sais que je fonds lamentablement devant la force de sa pensée, mais – je tiens à préciser – je ne fonds pas face à son dogmatisme ; [...] »⁵⁰⁵

Ce passage – comme de nombreux autres écrits – témoigne de la profondeur de la relation intellectuelle qui relia les deux hommes et, il n'est peut-être pas exagéré de dire qu'elle se fondait sur une certaine réciprocité, Brecht semblant également apprécier Frisch en tant qu'interlocuteur et s'intéressant à son œuvre littéraire, tout comme – et ceci précisément a retenu notre attention – à son métier d'architecte. C'est en effet sur le chantier de Letzigraben, qu'une certaine complicité s'établit entre les deux hommes. Tout comme Frisch qui se dit attiré par l'activité d'architecte car elle constitue un pendant à son travail d'écrivain, lui permettant d'être en prise directe avec la réalité, Brecht s'intéresse également à la dimension concrète du travail de l'architecte, aux processus techniques qui président à l'émergence de toute œuvre, qu'elle soit littéraire ou architecturale :

« Avec Brecht sur le chantier. J'ai été obligé d'aller le chercher chez lui, comme il me l'avait demandé, puisqu'il ne répond pas au téléphone pendant les heures de travail. Comme toujours, quand il espère apprendre quelque chose de concret, il est aussitôt prêt. Il laisse en plan la scène qu'il est en train de taper à la machine et met ses chaussures ; sur le lit se trouvent des décors pour Berlin, cela m'intéresse, mais il veut aller voir le chantier ; le théâtre, on peut aussi en parler par mauvais temps. De tous ceux que j'ai conduits à travers le chantier, Brecht est de loin le plus intéressant, il est d'une curiosité extrême, il sait poser des questions. Les gens de métier oublient facilement les grandes questions fondamentales ; [...] Lui expliquer comment a été élaboré un plongeur, comment la forme

505 „Ich bin oft mit Brecht zusammen, der mich einfach als Potenz fesselt, es gibt natürlich martervolle Abende, aber immer, zumal wenn wir allein zusammen sind, kommen wir zu den wirklichen Fragen und zu den Gesprächen, die nicht an der Sache vorbeigehen. (...) Wir kommen freilich nie zusammen, aber er öffnet mir Fenster um Fenster, auch wenn wir die Landschaft dann sehr anders sehen. Ich weiß, dass ich vor seiner Denkkraft, ich meine damit nicht seine Dogmatik, schmäählich verschmelze; (...)“ *Max Frisch*, « Lettre adressée à Peter Suhrkamp », 02.06.1948. Passage rapporté par Julian Schütt dans sa biographie, p. 390.

architectonique se développe en partant des exigences statiques, comment non seulement elle se développe, mais comment il incombe à la forme de trouver une solution à ces exigences et ensuite de les rendre visibles à l'œil ; ce genre d'entretien est un véritable plaisir, un plaisir partagé. »⁵⁰⁶

C'est précisément cette fascination que Brecht ressent vis-à-vis de la mise en œuvre d'un projet de création qui quitte le domaine de la théorie pour celui de l'existence concrète, que Frisch évoque, vingt ans plus tard, dans ses *Souvenirs sur Brecht* (1968)⁵⁰⁷, suggérant ainsi une affinité entre le geste théâtral et la pensée architecturale :

« Les connaissances théoriques, en particulier lorsqu'on les voit en action, lui inspiraient le plus grand respect. »⁵⁰⁸

Dans les *Souvenirs sur Brecht*, un autre passage souligne l'intérêt et le profond respect que Brecht – d'ordinaire d'un naturel plutôt réservé – manifesta pour son métier d'architecte :

„ Respect, Frisch, respect ! (...) Vous exercez un métier honorable. »⁵⁰⁹

D'une certaine manière, le rapport « maître-disciple » s'inverse ; c'est Brecht qui, à présent, éprouve de l'admiration pour Frisch. L'emploi de l'adjectif « ehrlich » évoque irrésistiblement le passage dans lequel Frisch qualifiait le métier d'architecte de « weltgerecht », c'est-à-dire qu'il le considérait comme utile à la société, et, au-delà de la reconnaissance sociale, il soulignait également que ce choix d'embrasser la carrière d'architecte lui permettait – sur un plan symbolique – de se réconcilier avec ce qu'il appelait la « vraie vie ».

506 « Mit Brecht auf der Baustelle. Ich habe ihn, da er das Telefon während der Arbeitszeit nicht abnimmt, vom Schreibtisch abholen müssen, seinem Wunsch gemäß. Wie immer, wenn er sich eine sachliche Belehrung verspricht, ist er sofort bereit. Mitten aus einer Szene heraus, die er in der Schreibmaschine hat, zieht er die Schuhe an; auf dem Bett liegen Bühnenbilder für Berlin, Entwürfe, die mich interessieren. Er will aber auf den Bau; über Theater kann man auch bei schlechtem Wetter sprechen. Von allen, die ich bisher durch die Bauten geführt habe, ist Brecht der weitaus dankbarste, wißbegierig, ein Könner im Fragen. Fachleute vergessen leicht die großen, die grundsätzlichen Fragen; [...] Ihm zu erläutern, wie etwa ein Sprungturm geworden ist, wie die architektonische Form sich aus der statischen Aufgabe entwickelt, aber nicht nur entwickelt, wie es der Form obliegt, jene Aufgabe nicht nur zu lösen, sondern sie dem Auge darzustellen, solche Erläuterungen werden zu einem wahren Vergnügen, einem gemeinsamen. [...]“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, GW, Bd. II-2, pp. 637-638, (p. 294 chez Gallimard).
507 Max Frisch, « Erinnerungen an Brecht », *Tagebuch 1966-1971*, GW, Bd. VI-I, pp. 20-38.

508 „Fachkenntnisse, vorallem wenn sie sich in Betätigung zeigten, erfüllten ihn mit Respekt.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 30. On sait que Brecht fut un grand théoricien du théâtre. D'ailleurs, son *Petit Organon pour le théâtre*, auquel Frisch fait souvent référence (notamment à la page 600, dans le *Premier Journal*, dans une note intitulée « Zur Schrifstellerei », où il est question de la théorie de la distanciation élaborée par Brecht), paraît en 1948, au moment même où Frisch et Brecht se fréquentent régulièrement.

509 « Alle Achtung, Frisch, alle Achtung! (...) „Sie haben einen **ehrlichen** Beruf.“ Max Frisch, „Erinnerungen an Brecht“, *op. cit.*, p. 30.

L'enthousiasme mêlé de crainte que tout créateur – qu'il soit écrivain, artisan ou artiste au sens large – ressent face à un projet qui prend corps, est également celle qu'éprouve le dramaturge lorsqu'il met en scène son œuvre écrite. Et c'est précisément sur cette base que put se nouer cette complicité profonde entre Brecht et Frisch, rapprochés par l'expérience partagée des affres de la création :

« Pendant plus de deux heures nous nous promenons, nous montons, nous descendons, nous rentrons et nous sortons, nous faisons le tour ; et puis, il y a ce qui distingue le créateur du dilettante, irrévocablement – le côté fraternel, la conscience vivante qui vient de l'expérience : au commencement, il n'y a rien ! ... Les dilettantes, en contemplant un dessin, établissent des parallèles avec Dürer ou Rembrandt ou Picasso ; le créateur, peu importe quel est son domaine à lui, sait ce qu'est le papier blanc. »⁵¹⁰

Ainsi, selon ce fameux principe d'une « esthétique de la correspondance » défini par Peter von Matt, les différents textes qui évoquent Brecht, Letzigraben, et les questions relatives au théâtre, entrent en résonance les uns avec les autres, multiplient les échos, et finissent par former cette « mosaïque » que Frisch érige en principe poétologique dans sa préface du *Journal 1946-49*. Dans le passage que nous avons cité, il apparaît clairement que c'est le motif de l'identité créatrice qui constitue le ciment qui permet de cette œuvre fragmentaire. Dans une perspective qui évoque irrésistiblement la pensée du *Bauhaus*, Frisch pose également la question d'une fusion possible entre les différents domaines de la création. Ainsi, dans le passage cité en amont, c'est la puissance de l'acte créateur qui est affirmée, conférant aussi bien à l'architecte qu'à l'artisan ou à l'écrivain, le pouvoir de transformer le néant en matière, le vide en réalité :

« [A]u commencement il n'y a rien ! [...] »

Selon Frisch, tout créateur qu'il soit écrivain ou architecte – puisque c'est bien d'architecture qu'il est question sur le chantier visité avec Brecht – est semblable à un demiurge. Ce motif n'est pas seulement présent dans le *Premier Journal*, on le retrouve également dans l'œuvre romanesque écrite pendant la même période, nous livrant encore un exemple de ce

510, „Über zwei Stunden stapfen wir umher, hinauf und hinunter, hinein und hinaus, rundherum, hinzu kommt, was den Schaffenden unterscheidet vom Kenner, unweigerlich – das Brüderliche, das aus Erfahrung lebendige Bewußtsein: Zuerst ist nichts! ... Die Kenner, wenn sie etwa eine Zeichnung sehen, gehen von Dürer oder Rembrandt oder von Picasso aus; der Schaffende, gleichviel wo er selber wirkt, weiß um das leere Papier.“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, p. 638 (p. 294 dans l'édition française.)

principe de variation d'un même motif qui sous-tend toute l'œuvre frischienne. On se souvient, en effet, de l'architecte dans le roman *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* qui, d'un simple geste de la main, fait surgir du néant les murs de la maison qui n'est pas encore bâtie.

Les passages que nous avons cités suggèrent également que l'exercice du métier d'architecte pour Frisch, tout comme la visite du chantier de Letzigraben pour Brecht, offrent aux deux hommes de lettres, l'opportunité de se ressourcer, de se libérer de la fameuse angoisse de la feuille blanche, en leur permettant de retrouver un lien direct avec la réalité. Dans une lettre adressée à Peter Suhrkamp, pendant l'été 1948⁵¹¹ – donc écrite précisément à l'époque où Frisch et Brecht se fréquentent régulièrement – il est frappant de constater que Frisch emploie le même adjectif pour parler des matériaux de construction utilisés sur son chantier que celui qu'il utilisera bien des années plus tard dans ses *Souvenirs sur Brecht*, issus du *Journal 1966-1971*, lorsqu'il cite les paroles de Brecht qui, lors de cette fameuse visite du chantier de Letzigraben, fait l'éloge du métier d'architecte. Il s'agit de l'adjectif « ehrlich » :

« [l]e chantier me réclame chaque jour, et c'est extraordinaire, quelque chose de visible, de concret prend forme, de la pierre, du bois, du métal, que des choses nobles et respectables [...] »⁵¹²

Au contact de Brecht, lors de leurs nombreux échanges sur les questions d'architecture, d'écriture et de mise en scène,⁵¹³ c'est également l'idée d'expérimenter le fameux « effet de distanciation » brechtien dans le domaine de la fiction romanesque, qui germe dans l'esprit de Frisch :

« Ce que Brecht écrit dans son *Organon* au sujet du « *Verfremdungseffekt* » [...] Ce serait séduisant d'appliquer toutes ces idées à la forme romanesque [...] »⁵¹⁴

511 Lettre de Max Frisch à Anne-Marie et Peter Suhrkamp datée du 02 juin 1948 : « *Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit* », Briefe, Notate, Dokumente 1943-1963. », Julian Schütt (éd.), Frankfurt: Suhrkamp Verlag, Im Auftrag der Max-Frisch-Stiftung, 1998.

512 « [d]er Bau verlangt mich jeden Tag, und das ist ganz schön, es entsteht etwas Sichtbares und Greifbares, Stein, Holz, Eisen, lauter **ehrliche** Dinge, [...] » *Ibid.*, p. 48.

513 Deux passages dans le *Journal I*, issus du texte intitulé tout simplement « Brecht », nous renseigne sur le contenu de leurs conversations : « Wir sprechen über Architektur, über Wohnen. » Et plus loin, mais à la même page : « Am besten klappt unser Umgang, wenn das Gespräch, das Brecht immer auch den Einfällen und Bedürfnissen des andern überläßt, um Fragen des Theaters kreist, der Regie, der Schauspielerei, Fragen auch des schriftstellerischen Handwerks, die, nüchtern behandelt, unweigerlich zum Wesentlichen führen. » Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, p. 598.

514 „Brecht in seinem *Organon* schreibt über den „Verfremdungseffekt“, [...] Es wäre verlockend, all diese Gedanken auf den erzählenden Schriftsteller anzuwenden [...] Max Frisch, *op. cit.*, p. 600.

L'écriture des *Journaux*, cette forme d'écriture fragmentaire qui consiste à assembler des éléments en apparence hétéroclites pour former un tout dont la cohérence peut échapper au lecteur, ne repose-t-elle pas sur un principe de montage proche de celui qu'affectionnait Brecht ? Ce style d'écriture ne produit-il pas précisément chez le lecteur un « effet d'étrangeté » qui évoque le fameux *Verfremdungseffekt* ? Cette écriture n'est-elle pas aussi, en vertu de son caractère autoréflexif – une mise à distance du vécu, un moyen inédit d'appréhender le réel en brisant tout d'abord le sentiment de familiarité qui relie le lecteur ou le spectateur à son environnement ? Un autre passage dans le *Journal 1946-49* nous éclaire à ce sujet. Il s'intitule « *Ecrire* » et est daté de juillet 1949, date de l'achèvement du projet de construction de la piscine de Letzigraben :

« Ecrire :

Il y a des années j'ai visité, en tant qu'architecte, l'une de ces usines où l'on fabrique nos glorieuses montres ; jamais une usine ne m'avait bouleversé à ce point, mais je n'ai jamais encore réussi, dans une conversation, à rendre précisément cette impression, pourtant l'une des plus fortes, de manière convaincante. [...] toute impression reste au fond inexprimable tant que nous espérons pouvoir l'exprimer en nous servant de l'exemple réel et vécu qui nous a touchés. Seul l'exemple qui est aussi loin de moi qu'il l'est de l'auditeur peut exprimer cela : l'exemple inventé. Seul ce qui est inventé, modifié, transformé, formé, peut servir essentiellement de médiateur – c'est aussi pourquoi, en art, l'échec est toujours lié à un sentiment de solitude étouffante. »⁵¹⁵

C'est le concept d'« *Erlebnis* », traduit dans la version française par le mot « impression », qui est au centre de ce passage, attestant, – comme nous l'avons déjà évoqué au sujet du petit récit *Wir bauen eine Straße*⁵¹⁶ que l'écriture de Frisch témoigne d'un souci constant de saisir l'expérience vécue et de la retransmettre dans sa vérité profonde. Nous notons également que Frisch se présente d'emblée comme « architecte », signalant implicitement que

515« Zur Schriftstellerei:

Vor Jahren habe ich als Architekt eine jener Fabriken besucht, wo unsere glorreichen Uhren gemacht werden; der Eindruck war niederschmetternder als jemals in einer Fabrik, aber noch in keinem Gespräch ist es mir gelungen, gerade dieses **Erlebnis**, eines der stärksten, dermaßen wiederzugeben, daß es sich auch im Zuhörer herstellte. [...] jedes **Erlebnis** bleibt im Grunde unsäglich, solange wir hoffen, es ausdrücken zu können mit dem wirklichen Beispiel, das uns betroffen hat. Ausdrücken kann mich nur das Beispiel, das mir so ferne ist wie dem Zuhörer: nämlich das erfundene. Vermitteln kann wesentlich nur das Erdichtete, das Verwandelte, das Umgestaltete, das Gestaltete – weswegen auch das künstlerische Versagen stets mit einem Gefühl von erstickender Einsamkeit verbunden ist.“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 703. (p. 313 dans la traduction de Madeleine Besson et Philippe Pilliod).

516 Max Frisch « *Wir bauen eine Straße* », GW, Bd I-1, p. 24. Cf. Chapitre 1-6, p. 58 de ce présent travail : « *Solitudo* ou l'émergence d'un imaginaire spatial. »

sa perception du monde et son imaginaire littéraire fusionnent dans cette double identité d'architecte et d'écrivain. En effet, dans ce passage, c'est encore une conception artisanale et technique de l'écriture qui prévaut dans la mesure où l'objet littéraire est perçu comme un matériau auquel il s'agit de donner une forme au terme d'un processus de transformation : seul « *das Erdichtete* », le fruit de la création littéraire, est susceptible d'être retransmis ou partagé. Chez Frisch comme chez Brecht, la notion de transmission est une préoccupation essentielle. Dans ce sens, le théâtre apparaît comme le lieu où la question de « l'infigurabilité »⁵¹⁷ du monde peut trouver une réponse :

„ Quelle que soit la manière dont le théâtre se présente, il reste dans le domaine artistique : on peut le considérer comme un jeu qui est aussi une réponse à l'infigurabilité du monde. Ce qui est susceptible d'être présenté, c'est de la poésie. [...] et ce qui est représentable, appartient toujours au domaine de l'utopie. “⁵¹⁸

Cette démarche d'appréhension du monde et de mise en forme de « l'indicible », n'est pas détachée du réel, chez Brecht comme chez Frisch ; au contraire, elle puise sa source dans la réalité sociale que Brecht aspire à transformer dans une perspective marxiste, et Frisch à saisir dans une démarche existentialiste de connaissance de soi et du monde.

L'architecture a donc joué un rôle essentiel dans l'amitié qui s'est nouée entre les deux écrivains, une amitié, qui, au-delà des divergences que nous évoquerons dans un prochain chapitre, ne s'est pas démentie jusqu'au décès de Brecht en 1957. Au-delà de cet aspect, nous remarquons que la manière dont Frisch met en récit cette rencontre et ses implications sur son parcours d'écrivain, dès le *Premier Journal*, mais également vingt ans plus tard, dans ses « *Souvenirs sur Brecht* », témoigne de l'importance fondamentale de *Letzigraben* comme lieu d'affirmation de la double vocation de Frisch.

517 Nous empruntons, encore une fois, ce terme à Jacques Goetschel.

518 „Wie immer das Theater sich gibt, ist es Kunst: Spiel als Antwort auf die Unabbildbarkeit der Welt. Was abbildbar wird, ist Poesie [...] und was sich darstellen läßt, ist schon immer Utopie.“ Max Frisch, *Der Autor und das Theater*, Band V-2, p. 345.

Conclusion de la première partie

Dans la première partie de cette étude, nous avons tenté de démontrer l'imbrication des deux vocations de Max Frisch, celle d'écrivain et celle d'architecte. Notre démarche a pris le contre-pied du point de vue généralement défendu dans la critique littéraire. En effet, nous voulions insister sur le fait que l'architecture fut pour lui bien davantage qu'un simple moyen de subsistance. Sa décision de se consacrer exclusivement à l'écriture n'est pas non plus le résultat d'une déception vis-à-vis de l'exercice du métier d'architecte. Les choses sont, en effet, plus complexes qu'elles ne le paraissent de prime abord, et la volonté constante chez Frisch de commenter sa double vocation, nous semble prouver cet enchevêtrement de l'architecture et de l'écriture dans son œuvre et dans sa vie. Au fil de notre analyse, nous avons pu vérifier notre hypothèse de départ, qui était celle d'une unité entre les deux vocations de l'écrivain ; en effet, lorsque Frisch abandonna son activité d'architecte et devint écrivain indépendant, il n'eut de cesse de s'impliquer dans la discussion sur les questions d'urbanisme et d'architecture qui fut particulièrement intense dans les années d'après-guerre. L'architecture cessa alors d'être une simple occupation pour devenir un sujet de préoccupation constant, jusque dans l'œuvre tardive.

La forte dimension autobiographique, des *Journaux*, des romans, essais ou écrits sur le théâtre impliquait de s'attarder sur la manière dont Frisch se met en scène en tant qu'architecte

et écrivain, de considérer le regard qu'il porte sur cette double vocation, qu'il perçoit tour à tour comme une complémentarité ou comme un dilemme douloureux. Dans cette perspective, on s'aperçoit que le thème de la double vocation renvoie à la question de l'identité du sujet, et par ricochet, car elle lui est intimement liée, à celle du créateur.

Dans le **chapitre I**, nous nous sommes attachés à démontrer que la question de la double vocation d'architecte et d'écrivain, transparaît déjà dans l'œuvre précoce de Frisch, où elle prend, le plus souvent, la forme d'une tension existentielle entre les motifs de *Beruf* et *Berufung*, comme c'était déjà perceptible dans le petit récit datant de 1932 : *Was bin ich ?* Ainsi, le *Journal I*, les essais et les romans de jeunesse portaient déjà la marque d'un sujet qui cherchait à s'appréhender par le biais d'une écriture autoréflexive. Nous avons également montré que le rapport à la figure paternelle, qui renvoie à la fois au père biographique de Frisch, lui-même architecte, et à l'écrivain Gottfried Keller, le « meilleur père » symbolique que Frisch prétend avoir jamais eu, a joué un rôle essentiel dans la vie de l'écrivain. On peut, en effet, considérer cette figure paternelle comme un élément décisif qui a fortement influencé le choix de Frisch en faveur de la profession d'architecte. Du premier récit *Selbstanzeige* (1948), au dernier roman autobiographique *Montauk* (1975), nous avons également pu constater la volonté permanente chez l'écrivain de mettre en récit son cheminement sinueux entre écriture et architecture, puis entre architecture et écriture. Ceci confère au thème de l'architecture une importance décisive sur le plan herméneutique. Ainsi, on aurait tort de le considérer comme un simple fait qui n'aurait d'intérêt que pour les auteurs de biographie. Les extraits des œuvres choisies dans ce premier chapitre ont également permis de souligner l'émergence, dès les écrits de jeunesse, d'un imaginaire littéraire et d'une forme d'écriture qui ne sont pas étrangers à la pensée et à la pratique architecturale. Le motif de la ruine, dans le récit *Eine Bombe* (1934), a montré par exemple que Frisch avait déjà perçu la portée heuristique de l'analogie architecturale⁵¹⁹ lorsqu'elle s'applique au domaine littéraire. Tous ces éléments sont, de notre point de vue, autant d'éléments qui corroborent le postulat de départ de ce travail, qui est celui d'une unité entre les deux vocations de Frisch. Cependant, dans la première phase de son œuvre, on perçoit,

519 Meziou-Baccour, Olfa, « L'architecture peut-elle être pensée par la littérature ? Le rôle heuristique de l'analogie architecturale », in : *Revue Genesis*, numéro thématique consacré à l'architecture. Site de l'ENS, 27/03/2015. Olfa Meziou-Baccour, Ecole Nationale d'Architecture de l'Université de Carthage (Tunisie), fut invitée à l'ENS par l'ITEM, dans le cadre d'un séminaire de génétique de l'architecture. Elle inscrit sa démarche dans la continuité des travaux de Pierre-Marc de Biasi que nous avons déjà cités.

en filigrane, que cette double vocation a bien souvent été vécue comme une tension douloureuse entre des aspirations contraires.

Ainsi, tout le **chapitre II**, est consacré à cette problématique du dilemme entre vie bourgeoise et vie artistique, une question cruciale dès les premiers écrits, qui s'exprime à travers les motifs de la vie manquée, et son corollaire, celui de la « vraie vie ». Dans cette perspective, nous avons souligné le rôle déterminant que jouèrent Käte Rubensohn et Werner Coninx à ce moment décisif de son existence où, déçu par ses études littéraires et sa pratique du journalisme, il lui semblait devoir enterrer tout espoir de devenir l'écrivain qu'il souhaitait être. A ce moment de sa vie, arrivé à ce point fatal où tout peut basculer, l'architecture lui apparaît comme l'ultime possibilité de redonner un sens à sa vie en lui offrant la chance inespérée d'accomplir un nouveau départ dans l'existence et de dépasser ce clivage fatidique entre vie idéale et vie réelle. Et c'est précisément l'architecture qui se fait l'instrument de cette réconciliation, scellant l'harmonie retrouvée entre les deux versants de son identité créatrice.

Penser l'apport de l'architecture dans l'œuvre de Frisch en tant que complémentarité, ou comme enrichissement, et non pas en termes de rupture ou d'éloignement de sa vocation première d'écrivain, c'est la démarche qui sous-tend tout le **chapitre III**. En effet, nous nous sommes attachés à démontrer que c'est bien la pratique du métier d'architecte et la réalisation des premiers projets architecturaux, en particulier celui de Letzigraben, qui nourrissent son inspiration littéraire et lui permirent d'affirmer sa personnalité d'écrivain, autant sur le plan stylistique que poétologique, voire philosophique.

Intitulé « Ici les artisans, là les artistes », le chapitre III s'est focalisé sur le parallèle que Frisch établit entre les deux versants de son activité créatrice au moment de la rédaction du *Journal 1946-49* : le théâtre et l'architecture. Dans cet échange entre le monde du théâtre et celui des artisans que Frisch définit comme une « tension » dialectique, nous notons que la prééminence semble donnée au point de vue de l'architecte et à la figure de l'artisan ; en effet, à travers le choix d'attirer le regard vers cet « ici » qui est le chantier de Letzigraben et de situer la scène théâtrale dans le pôle opposé, en seconde position, c'est bien l'ancrage dans la réalité physique de l'espace du chantier qui est privilégié. Cette observation n'est pas si anodine qu'elle ne le paraît de prime abord. En effet, elle suggère, un rejet de plus en plus marqué chez Frisch, au moment où il exerce la double activité d'architecte et d'écrivain, de toute construction intellectuelle qui ne résisterait pas à l'épreuve du réel. Son expérience du métier d'architecte dont, on se souvient, il espérait un renouveau de sa pratique littéraire, marque ainsi un tournant

dans son œuvre, dans le sens où elle est le signe d'un dépassement du clivage classique entre théorie et pratique, et, plus précisément, entre art et artisanat. Dans ce sens, la démarche de Frisch nous paraît avoir anticipé un changement de paradigme dans la façon d'appréhender la figure de l'artiste ou de l'écrivain. En effet, celle-ci n'est plus coupée du réel mais se réconcilie avec la figure de « *l'homo faber* », telle qu'elle est définie par le sociologue Richard Sennett, ancien élève d'Hannah Arendt.⁵²⁰

Ce parti pris pour le réel que nous avons mis en exergue, est le postulat qui sous-tend la première partie du chapitre III, dans laquelle nous nous sommes intéressés particulièrement au motif de la maison, tel qu'il transparaît à la fois dans les essais, les *Journaux*, et l'œuvre romanesque. Ce faisant, c'est à la démarche de Gaston Bachelard que nous nous sommes référés. Dans la *Poétique de l'espace* (1957), le philosophe s'intéresse au motif de la maison en tant qu'« instrument de topo-analyse »⁵²¹ au service d'une « métaphysique de l'imagination ».⁵²² Nous avons donc suivi l'évolution de ce motif chez Frisch, depuis les premières apparitions dans l'œuvre de jeunesse jusqu'à son traitement de plus en plus métaphorique dans les *Esquisses pour un troisième Journal*.

De la même manière, le sous-chapitre consacré à la rencontre avec Bertolt Brecht et son incidence sur l'évolution des conceptions littéraires de Max Frisch, nous a permis de mettre en valeur leur attrait commun pour une posture d'écrivain qui ne fait pas abstraction de la réalité sociale. L'intérêt que le grand dramaturge manifeste pour l'activité d'architecte de Frisch, allant même jusqu'à l'accompagner lors de ses visites du chantier de Letzigraben, est le signe indubitable d'un goût partagé pour une approche concrète, voire artisanale de la création littéraire. Or, l'attrait pour le réel n'induit pas une simple imitation de celui-ci. L'effet de distanciation théorisé par Brecht et repris par Frisch, permet d'instaurer un nouveau rapport au réel qui, en rompant le lien familial qui nous relie à notre environnement, invite à une prise de conscience critique qui remet en cause les certitudes acquises. Cette démarche de

520 Sennett, Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris : Albin Michel, 2010. En prenant appui sur les analyses de Hannah Arendt, dans : « La condition de l'homme moderne », Richard Sennett réhabilite la figure de l'artisan en établissant une distinction entre l'« animal laborans » et l'« homo faber ».

521 Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Quadrige, PUF, 1^{ère} édition 1957, 11^{ème} édition, Paris, 2014, p. 58. Selon une démarche qu'il qualifie de « phénoménologique », Bachelard affirme que « tout espace habité porte l'essence de la notion de maison. » p. 24 dans *La poétique de l'espace*. Dans l'introduction de cet ouvrage fondateur, il souligne que le motif de la maison fonctionne comme « un véritable principe d'intégration psychologique. Psychologie descriptive, psychologie des profondeurs, psychanalyse et phénoménologie pourraient, avec la maison, constituer ce corps de doctrines que nous désignons sous le nom de topo-analyse. » Gaston Bachelard, page 18. Il précise que sa réflexion prend appui sur l'œuvre de Carl Gustav Jung, dont il cite l'essai intitulé *Essais de psychologie analytique* (1931). On se souvient que Frisch a suivi les cours de C.G. Jung dans le cadre de ses études d'architecture et qu'il se réfère souvent à sa pensée.

522 Bachelard, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris : José Corti, 1943, p. 24.

questionnement critique est un trait commun chez l'architecte comme chez l'écrivain Frisch, et c'est aussi le fondement d'une position éthique que nous étudierons de plus près dans la seconde partie de ce travail.

Chez Frisch, le thème de la double vocation est un objet littéraire à part entière ; la lecture « en miroir » s'impose d'autant plus que celui-ci se fait très souvent « l'interprète de sa propre œuvre »⁵²³, comme le souligne très justement le germaniste Peter André Bloch dans un article paru en 2011. Au-delà de cet aspect, nous avons également observé que comme Bachelard qui réinvente les bases du dialogue entre les sciences de la nature et la philosophie, Frisch effectue, lui aussi, des transferts incessants entre l'architecture et la littérature. Pour Bachelard, « Le philosophe doit sortir de la caverne philosophique, s'il ne veut pas se condamner à se repaître d'ombres, [...] »⁵²⁴ Comment ne pas penser, à la lecture de ce passage, au motif de « Schattenröster », ce néologisme forgé par Frisch pour désigner cette posture de l'écrivain ou de l'intellectuel en général qui consiste à se situer hors de portée des contingences du réel.

A la fin de son article, Véronique Le Ru pose la question fondamentale de l'unité de l'œuvre de Bachelard : « Ici se noue l'unité de l'œuvre dans cette tâche toujours recommencée de rêver la matière. » Et si c'était la même quête qui animait Max Frisch ? Nous nous souvenons que Frisch, au moment où il envisage de se tourner vers l'architecture, parle de cette approche concrète, qui lui permettrait de donner plus de densité à son écriture. Il y a une aspiration à une incarnation du verbe, que nous avons perçue dans les fragments du *Journal I* qui portent sur le théâtre. La réalisation du projet architectural ne procède-t-elle pas de la même manière ? « [II] cesse d'être l'habitable de notre esprit », comme écrit Frisch à maintes reprises. Dans le roman *Stiller* (1954), un passage montre aussi comment peut s'opérer, à travers l'art – ici, il s'agit de la musique, cet art immatériel par excellence –, cette magie de l'incarnation :

« [...] Et la musique est en Julika, elle habite son corps, c'est son corps qui la fait naître : incarnée, visible. »⁵²⁵

523 Bloch, Peter André, „Über die Abenteuerlichkeit des Denkrisikos in der Moderne“ – „Erinnerungen und Gespräche mit Max Frisch“, in: *Revue Germanica*, „Max Frisch philosophe?“, N°48, 2011, pp. 183-197. La citation est extraite du résumé de l'article, p. 183.

524 Citation extraite de l'article de Véronique Le Ru, qui elle-même cite Canguilhem, dans *Bachelard et les philosophes*, in *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*, p. 187.

525 „[...] , aber die Musik ist in Julika, in ihrem Körper wohnt sie, aus ihrem Körper wird sie geboren: leibhaftig, sichtbar.“ Max Frisch, *Stiller*, GW, Bd. III-2, p. 478.

Retrouver l'unité de l'œuvre de Frisch, au-delà des oppositions en apparence irréductibles que nous avons pu y déceler, c'est aussi bel et bien le dessein que nous nous sommes assignés.

Deuxième partie

II. La dynamique de la pensée critique : point de convergence entre création architecturale et littéraire ?

Introduction de la deuxième partie

“Die ernsthaftere Politisierung begann, als ich anfang, mich mit Städtebau zu befassen.”⁵²⁶

Max Frisch

Si dans notre première partie, nous avons eu le dessein de démontrer que l’architecture est bien davantage qu’un simple fait biographique dans l’œuvre de Max Frisch, nous souhaitons à présent reprendre la réflexion amorcée par Petra Hagen⁵²⁷, en nous intéressant à cette perspective commune qui serait présente dans les deux versants de son identité créatrice. En effet, l’œuvre et la vie de Max Frisch portent la marque d’un esprit constamment soucieux de la réalité socio-politique de son temps, qui n’hésite pas à fustiger les conventions et à remettre en question les certitudes. Ainsi, nous chercherons à montrer qu’il y a une convergence des questionnements théoriques de Frisch, en architecture et en littérature, qui se manifeste de manière très marquée au niveau de son engagement social et politique. On peut également poser la question en ces termes : est-ce que l’exercice du métier d’architecte a influencé de manière durable l’écriture de Max Frisch, et a laissé une empreinte sur sa réflexion politique au sens étymologique du terme, c’est-à-dire au sens d’engagement dans la « polis »⁵²⁸, et ceci même au-delà de sa cessation d’activité ? La question sera de savoir si sa pratique de l’architecture a contribué, elle aussi, à façonner cette image d’écrivain engagé, qui est encore vivace dans la réception de son œuvre, deux décennies après sa mort ?

Dans la partie précédente, nous avons souligné que Frisch espérait, grâce à l’architecture, retrouver une assise dans la société, un ancrage dans le « réel », une catégorie qui joue un rôle crucial dans son œuvre. En se tournant vers l’architecture, il espérait, en effet, se réconcilier avec la « vraie vie ». Dans un article qui porte précisément le titre « *Max Frisch*

⁵²⁶ Max Frisch, in: *Max Frisch. Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2011.

⁵²⁷ Hagen, Petra, *Städtebau im Kreuzverhör. Max Frisch zum Städtebau der fünfziger Jahre*, Baden: LIT Verlag, 1987. Je fais référence en particulier à la dernière partie de l’ouvrage, intitulée „Die gemeinsame Perspektive im architektonischen und literarischen Denken Frischs“, pp. 85-94.

⁵²⁸ La polis représentant dans l’antiquité grecque, à la fois une communauté de citoyens et la ville elle-même, la réflexion sur la cité ne peut être qu’éminemment politique. C’est précisément le point de vue de Max Frisch: „[U]nd das wiederum heißt, daß es keinen Städtebau ohne politische Ideologie gibt; man kann keine Städte entwerfen, ohne zu wissen, welche Art von Gesellschaft sie bewohnen soll [...]“ Max Frisch, in: *Wir selber bauen unsre Stadt*, Markus Kutter und Lucius Burckhardt (Hg.), Préface de Max Frisch, Berlin: Martin Schmitz Verlag, 2015, p. 8. Originalausgabe: Basler politische Schriften 1, Verlag Felix Handschin, Basel: 1953.

ou l'architecture de la vraie vie »⁵²⁹, l'écrivain bâlois Rolf Niederhauser, qui a connu Frisch personnellement et a eu plusieurs fois l'occasion de s'entretenir avec lui, met en exergue l'analogie entre la pratique architecturale et le processus de création littéraire chez ce dernier :

« Orientée constamment dans l'axe du grand espoir, mais avec un regard fixé sur les détails, la question de la *vraie vie* devient un problème d'architecture. Est-ce que la mesure est juste ? Le choix des matériaux ? Les plans de détails sont-ils exacts ? Et que dit le non-initié qui ne comprend rien à l'architecture et qui doit emménager dans cette maison ?

C'est selon cette méthode de **la mise en parallèle concrète des idées et de la réalité** [nous soulignons] que sont construits les discours politiques de Max Frisch mais aussi ses romans. »⁵³⁰

Ce parallélisme entre les « idées et la réalité » évoqué par Rolf Niederhauser est extrêmement important dans le cadre de nos analyses. Si comme ce dernier le prétend plus loin, la pensée de Frisch se développe à partir des « matériaux de construction »⁵³¹, nous pouvons mesurer la portée heuristique de cette analogie entre le processus de création littéraire et la pensée architecturale. Ce procédé serait donc, d'après Niederhauser, observable aussi bien dans les « discours politiques » de Frisch que dans « ses romans ». Et c'est la thématique de la « vraie vie » qui est au cœur de ce phénomène, fondant ce qu'il conviendrait d'appeler une éthique du réel.

Si la question de la « vraie vie » est résolument tournée vers l'avenir⁵³², elle est indissociable de la notion d'utopie qui occupe une place centrale aussi dans l'œuvre de Frisch. Dans son ouvrage consacré à l'étude du concept d'utopie dans la littérature de Suisse alémanique, Anne-Marie Gresser remarque très justement que « beaucoup des esprits utopistes sont en fait des esprits architectes »⁵³³. De la même manière, chez Gaston Bachelard, c'est

⁵²⁹ Niederhauser, Rolf, « Max Frisch et l'architecture de la vraie vie », in: *Revue Europe*, pp.7-20, traduit par Régine Battiston. Article paru dans le magazine du journal *Tagesanzeiger* (N°15, 12/04/91) sous le titre „Max Frisch und die Architektur des wirklichen Lebens“, in: *Das Magazin Tages-Anzeiger und Berner Zeitung*.

⁵³⁰ Niederhauser, Rolf, *Revue Europe*, p. 14.

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Dans la préface de la brochure intitulée « Wir selber bauen unsre Stadt » parue en 1953, Max Frisch développe l'argument d'une vision de l'architecture qui ne s'adresse pas seulement aux spécialistes, aux professionnels de l'architecture, mais qui soit dédiée aux premiers concernés : les habitants. Il se fait le porte-parole des intellectuels qui souhaitent précisément plus d'ouverture et d'inspiration sur les questions d'urbanisme : « [s]ie finden keine schöpferische Idee darin, keinen **Entwurf in die Zukunft hinaus**, keinen Willen, die Schweiz einzurichten in einem veränderten Zeitalter, keinen Ausdruck einer geistigen Zielsetzung [...] » Max Frisch, *Wir selber bauen unsre Stadt*, Markus Kutter und Lucius Burckhardt, *Ein Hinweis auf die Möglichkeiten staatlicher Baupolitik*, Berlin: Martin Schmitz Verlag, 2015. (Réédité par Markus Ritter et Martin Schmitz).

⁵³³ Gresser, Anne-Marie, *La Suisse, territoire de l'utopie*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 23.

« l'imagination [qui] ouvre sur l'avenir »⁵³⁴, et chez Frisch c'est également le « devenir qui est précieux »⁵³⁵. En effet, au lendemain de la Seconde guerre mondiale, tout est à reconstruire, au sens propre comme au sens figuré. Pour les auteurs germanophones, il s'agira de se réapproprier une langue qui a été souillée par la propagande nazie. Bien que citoyen suisse, Max Frisch a largement œuvré à cette refondation de la langue allemande dans le sillage du Groupe 47. Ainsi, il se retrouvera souvent en porte-à-faux avec une société suisse peu encline à se remettre en question, figée, en ces temps de Guerre froide, en une attitude de « Défense nationale spirituelle ». Face à cette inertie, Frisch réaffirmera la force de l'utopie ; elle devient alors une véritable force de proposition, en particulier dans ses essais sur l'architecture. Dans un essai intitulé *Construisons une ville* !⁵³⁶, c'est aussi le regard critique de Frisch à l'égard de son pays qui s'exerce. De la même manière, dans la pièce de théâtre *Biedermann und die Brandstifter* (1958), c'est le modèle de la cité suisse qui se croyait à l'abri, qui vole en éclats : les interactions entre les deux compétences de Frisch apparaissent ainsi clairement et elles renvoient à la relation complexe que l'écrivain-architecte entretient vis-à-vis de son pays. Le paradigme architectural est à la fois une remise en cause d'un certain modèle d'architecture, et une critique d'une vision de la Suisse qui prévalait dans les années d'après-guerre, de sa société et de sa politique.

Anne-Marie Gresser, spécialiste de la littérature suisse-allemande, consacre de nombreux passages de son essai intitulé *La Suisse, territoire de l'utopie*,⁵³⁷ au rôle de l'utopie chez Max Frisch, s'attachant à démontrer dans une perspective similaire à la nôtre, qu'il y a bel et bien une unité entre les deux vocations de Frisch, l'architecte et l'écrivain parlant souvent d'une même voix lorsqu'il s'agit de s'engager dans la réflexion sur le rôle de l'intellectuel dans un contexte d'après-guerre qui n'est pas très propice aux questionnements. Il y a en particulier un passage que nous citerons *in extenso*, car il nous semble d'une importance capitale :

« La réflexion sur l'utopie est sous-jacente à toute l'œuvre de Max Frisch. C'est un fil conducteur, qui sous-tend la pensée et l'oriente dans la perspective d'une critique, de soi-même et de la Suisse, mais aussi d'une **construction** proposée d'un meilleur mode de vie, dans laquelle nous reconnaissons à la fois **le trait du moraliste et celui de l'architecte**. [c'est nous qui soulignons]»⁵³⁸

⁵³⁴ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 11^e édition « Quadrige », p.16. [1957]

⁵³⁵ „[D]as Werden ist köstlich, was es auch sei [...]“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, p. 634. (p. 287 chez Gallimard).

⁵³⁶ Gründen wir eine Stadt! *Achtung: Die Schweiz*, GW, Bd. V, p. 309.

⁵³⁷ Anne-Marie Gresser, *La Suisse territoire de l'utopie*, Paris : l'Harmattan, 2005..

⁵³⁸ Anne-Marie Gresser, *op. cit.*, pp. 40-41.

Cette aspiration à se projeter dans l'avenir, semble être le leitmotiv qui anime Frisch lorsqu'il prend part activement aux débats d'Après-guerre sur la nécessité d'une réorientation de la politique architecturale et urbaine de sa ville natale. On peut y voir un paradoxe ; en effet, on se souvient qu'en 1955, un an après la parution du roman *Stiller*, Frisch cède son cabinet à son collaborateur, mettant ainsi un terme à sa carrière d'architecte. Or, malgré cela, son intérêt pour l'architecture ne faiblit pas, bien au contraire, ce qui peut conduire à penser que c'est précisément la dimension d'engagement social et politique inhérente à l'activité d'architecte, qui, en lui offrant un ancrage dans la réalité de son temps, dans un espace donné, continue de captiver Frisch, bien au-delà de sa cessation d'activité.

Ce parti pris pour l'avenir, ce refus des cadres de vie bien établis, sont aussi une réaffirmation de la liberté du créateur, qu'il soit architecte, ou écrivain. On peut donc supposer que ce ne serait donc pas tant l'architecture en tant que telle qui aurait fini par lasser Frisch, mais plutôt le sentiment d'aliénation, qu'il éprouvait vis-à-vis de cette routine professionnelle qui l'empêchait de se consacrer pleinement à l'écriture. Cependant, l'architecture lui a permis aussi de surmonter une crise existentielle et d'enrichir sa pratique de l'écriture. Il ne l'oublie pas.

Chapitre IV : Architecture et éveil d'une conscience politique.

Quel chemin l'écrivain Max Frisch a dû parcourir pour devenir l'écrivain critique au regard aiguisé, l'infatigable observateur de son temps que nous connaissons ? Selon Frisch, c'est l'architecture qui, en rétablissant le lien avec le réel, lui permit une approche radicalement différente de la littérature. Au début du chapitre III de la première partie, nous avons évoqué les débuts de Frisch en tant qu'architecte, lorsqu'il dessina les plans du pigeonnier de la ville de Saint-Gall, une commande que lui avait confiée William Dunkel, son ancien professeur à l'EPFZ. C'était en 1939, Frisch venait d'être mobilisé dans l'armée fédérale. En août 1940, il

possède enfin ce diplôme d'architecte qui lui permet d'accéder à un emploi stable, et d'avoir son propre appartement. A son éditeur, il confie fièrement : « C'est écrit maintenant noir sur blanc : je suis architecte »⁵³⁹. Progressivement, il s'affranchit de la conception d'une littérature marquée par l'intériorité, dans laquelle l'écrivain oscille entre la tentation d'un repli dans le monde de la *Sehnsucht*, et l'accomplissement d'un acte viril ou héroïque. En embrassant la carrière d'architecte, il fait le choix de la raison, de la confrontation au réel, ce qui ne sera pas sans incidence sur son écriture. C'est cette évolution qu'il s'agit de rendre sensible dans les pages qui suivent. « *Les notes tirées du sac* », cette œuvre que l'on peut considérer comme le premier journal de Frisch, signale le passage d'une prose marquée par le subjectivisme vers une écriture qui s'ouvre sur l'altérité. Ainsi, selon Régine Battiston, Frisch entre, dès les années quarante, dans ce second stade de l'existence que Kierkegaard définit comme celui de l'altérité :

« La problématique de l'altérité a constitué le point central de l'œuvre de Frisch jusque dans les années 1970, ceci se vérifie tant dans les romans que dans les œuvres théâtrales. [...] A partir des années 1950, on sent dans son œuvre un penchant de plus en plus marqué pour l'avenir de l'humanité, qui s'accompagne d'un élargissement de sa pensée, de la sphère des relations homme-femme à celle de la société qui l'entoure. »⁵⁴⁰

L'architecture a incontestablement joué un rôle décisif dans cette ouverture sur le monde. En effet, les raisons de ce changement d'orientation dans la vie et l'œuvre de Frisch ne sont pas à rechercher exclusivement dans le domaine abstrait de la théorie. Elles sont plutôt au cœur de cette dialectique permanente entre la vie réelle et l'écriture, dont l'architecture se fait le principal vecteur, constituant ainsi une sorte de trait d'union entre l'écriture et la vie.

4-1 : Du « spectateur enchaîné » au « spectateur » engagé

Dans un article daté de 2015, Martina Läubli⁵⁴¹, journaliste à la *NZZ*, fait un constat qui retient particulièrement notre attention. À partir de 1940, plusieurs changements significatifs ont lieu dans la vie de Frisch. Alors qu'il devient architecte et publie son « premier journal »,

⁵³⁹ Volker Weidermann, *Max Frisch, Sein Leben, seine Bücher*, Köln: btb Verlag, 2010, p. 94.

⁵⁴⁰ Régine Battiston, « Existence, altérité et transcendance », *Max Frisch philosophe*, in : *Germanica*, vol.48, n°1, 2011, pp. 33-54, ici pp. 7-8.

⁵⁴¹ Martina Läubli, „Max Frisch als Literaturkritiker“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30. April 2015.

ce feuilleton littéraire intitulé « *Neue Folge der Blätter aus dem Brotsack* », il cesse également son activité de critique littéraire, une activité qu'il avait pratiquée de manière très intensive puisqu'entre 1932 et 1945, il publia une soixantaine de recensions littéraires⁵⁴². Ainsi, « Les notes tirées du sac » marqueraient selon Martina Läubli, un changement de cap, « la forme littéraire du journal [a]yant remplacé le travail critique sur les œuvres. »⁵⁴³

En effet, d'un point de vue purement prosaïque, on pourrait dire que son emploi d'architecte lui permet de ne plus être dépendant de cet apport d'argent que lui procurait cette activité de critique littéraire. Mais ce tournant dans l'œuvre de Frisch n'indique-t-il pas également que ce dernier s'autorise enfin à retourner à sa vocation première, c'est-à-dire qu'il signe ainsi son retour au « métier » d'écrivain ? C'est donc par le biais de l'architecture que Frisch devient pleinement écrivain, que sa vision du monde se transforme, et qu'il se confronte aux grandes questions politiques et sociales dont il préférerait se tenir éloigné dans les années d'avant-guerre. Ainsi, selon Martina Läubli, les critiques littéraires de Frisch permettent de mesurer l'écart entre ses écrits de jeunesse, marqués par le subjectivisme et l'absence d'implication politique, et l'œuvre de la maturité :

« Le ton exubérant, l'affirmation du « spirituel » et un goût prononcé pour les formules imagées, apparaissent aux antipodes de cette quête de la précision linguistique et de la concision qui caractérisent les œuvres majeures qu'il écrira par la suite. Ainsi, la lecture des premières recensions de Frisch nous permet de retracer le long chemin qu'il a parcouru, à la fois en tant qu'écrivain et en tant que citoyen, depuis le début des années trente. »⁵⁴⁴

S'il est difficile de lier ce changement à un fait biographique précis, on peut toutefois mettre au jour certains éléments de contexte qui jouèrent un rôle déterminant. Ainsi, dans la biographie de Julian Schütt, les années 1939-1945 font aussi figure de période charnière. D'après Julian Schütt, Frisch aurait eu connaissance dès 1941 de l'extermination par les nazis

⁵⁴² „In den Jahren 1932 bis 1945 verfasste Frisch neben Feuilletons und Auslandsreportagen für die NZZ auch über sechzig Rezensionen.“ Martina Läubli, *op. cit.*

⁵⁴³ Ainsi s'achève l'article de Martina Läubli: „Die literarische Form des Tagebuchs hatte die Rezension abgelöst.“

⁵⁴⁴ Martina Läubli dans l'article cité plus haut: „Der überschwängliche Ton, die Betonung des „Geistigen“ und die Lust an Sprachbildern scheinen meilenweit entfernt von der Suche nach sprachlicher Präzision und Kargheit, die Frischs spätere Hauptwerke kennzeichnet. So kann man bei der Lektüre von Frischs frühen Rezensionen den weiten Weg nachvollziehen, den er sowohl als Schriftsteller wie auch als Citoyen seit den frühen dreißiger Jahren zurückgelegt hat.“

de milliers de Juifs à Riga.⁵⁴⁵ Plus tard, beaucoup plus tard, il se demandera pourquoi il s'était tu à l'époque. Ne rien dire, n'était-ce pas consentir ? Dans un extrait des *Notes tirées du sac* que Frisch n'a pas choisi de faire figurer dans les *Œuvres complètes*, ce dernier exprime le malaise qui l'étreint en tant que citoyen d'un pays qui se vit comme encerclé, comme pris au piège dans ce qu'il qualifiera plus tard de « souricière » :

« Nous nous tenons là, tels des spectateurs enchaînés, condamnés à penser, condamnés à juger, condamnés à voir. Ou bien, sommes-nous appelés à le faire ? Nous sommes une île, et l'on dit que l'Europe a besoin d'une île. Qui dit ça ? Ce sont nos propres paroles. Dans nos cercles d'amis, on se demande souvent ce qui va advenir, et il y a des questions qui dansent autour de nous comme des ombres. On ne peut ni les saisir, ni les esquiver. »⁵⁴⁶

Ce n'est plus le subjectivisme des premiers textes de Frisch qui prévaut dans ces lignes. Au contraire, nous constatons que la perspective choisie est celle d'une instance collective, d'un « wir » qui relie le « je » de l'écrivain à une communauté, attestant que l'écrivain commence à prendre conscience que toute attitude purement individualiste n'est plus de mise. Même si les questions qui commencent à affleurer ne sont pas encore clairement formulées, elles sont les signes précurseurs d'une remise en question de l'idéal de neutralité et de vertu morale auquel se réfèrent les instances politiques fédérales de l'époque. Ce changement radical chez Frisch qui se perçoit à présent comme membre d'une communauté – certes sans contours politiques précis, mais unie par le même destin qui la condamne au rôle d'observateur –, s'accompagne d'un fort sentiment d'impuissance face à la tragédie qui se joue en Europe. Mais le temps des grandes remises en question n'est pas encore venu. Dans « *Le livret de service* » (1974), Frisch dira qu'il « *s'interdisait* » alors « *toute suspicion à l'égard de son armée.* »⁵⁴⁷ Petit à petit, au fil de ses années de service dans l'armée fédérale, sa confiance dans les grands idéaux patriotiques de la Suisse commence à se fissurer⁵⁴⁸. Et, en 1945, la politique de « défense

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁴⁶ „Wir stehen da, gefesselte Betrachter. Zum Denken verdammt, zum Sehen verdammt. Oder berufen? Wir sind eine Insel, und man sagt, Europa braucht eine Insel. Wer sagt das? Wir sagen es. Man fragt sich leise in Freundeskreisen, was kommt, und es gibt Fragen, die uns wie Schatten umhuschen, nicht zu fassen, nicht zu lassen – „Max Frisch, „Blätter aus dem Brotsack, neue Folge. (1940) In: Max Frisch, „*Die Schweiz als Heimat?*“ *Versuche über 50 Jahre*, Walter Obschlager (éd.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, p. 104.

⁵⁴⁷ „Ich verweigerte mich jeden Zweifel an unserer Armee“, Max Frisch, *Dienstbüchlein*, GW, Band VI-2, Erstauflage 1974.

⁵⁴⁸ „Wie früher in der elterlichen Stube erschrak Frisch über die Risse, die sein Bild der Schweiz bekam.“ Julian Schütt, p. 286.

nationale spirituelle »⁵⁴⁹ que la Suisse adopta pendant la Seconde guerre mondiale, le convainc de moins en moins. Tandis qu'il en perçoit les limites et le caractère illusoire, il mesure également tout le poids de la responsabilité morale qui lui incombe désormais :

« [...] Nous sommes presque les seuls qui se tiennent là où l'on devrait regarder la tragédie, toute la tragédie ; le combattant ne peut voir la scène qu'aussi longtemps qu'il s'y tient, le **spectateur**, lui, l'a constamment sous les yeux. Nous avons la liberté – devenue si exceptionnelle – de rester juste, ou bien nous pourrions l'avoir. Et même davantage : nous sommes contraints de l'avoir. Elle seule nous incombe. Elle détermine l'unique et immense espace dans lequel peut s'inscrire notre vie intellectuelle, et c'est seulement dans ce cadre – du moins, il nous semble – qu'une mise en forme artistique des événements, serait éventuellement possible [...] »⁵⁵⁰

Entre le passage extrait des *Notes tirées du sac* (1940) et celui-ci, cinq années se sont écoulées. Au printemps 1945, si Frisch se perçoit toujours comme un spectateur qui assiste à une immense tragédie, on notera cependant que sa position n'est plus tout à fait la même. En effet, même s'il ne sait pas précisément la forme que prendra son engagement, il ne se considère plus comme « enchaîné ». Au contraire, il nous semble que ce passage est le signe d'une prise de conscience que la « tragédie » de la Seconde Guerre mondiale implique une remise en cause du rôle de l'art qui peut être considérée comme un changement de paradigme fondamental. L'emploi du conditionnel dans le passage est le signe de cette hésitation, de cette conscience

⁵⁴⁹ Cette politique dite de « Défense nationale spirituelle » est fondée sur les valeurs qui font la spécificité de la Suisse : la neutralité, l'indépendance et la pluralité linguistique et culturelle. Il s'agit d'un mouvement à la fois politique et culturel qui est né dans les années vingt en réaction à la menace communiste, fasciste puis nationale-socialiste. L'arsenal de mesures visant à renforcer la cohésion nationale fut renforcé en 1933. La presse est surveillée de près, les autorités suisses ne voulant pas heurter l'Allemagne tout en essayant de préserver son indépendance. C'est toute l'ambivalence de cette attitude qui s'exprime dans cette politique de défense nationale spirituelle qui a fortement influencé Frisch. En effet, dans un chapitre intitulé « Weder für noch gegen Deutschland », Julian Schütt décrit très bien l'attitude de Frisch qui, pendant toute cette période, se comporte en citoyen helvétique typique. (citation) En 1935, lorsqu'il se rend en Allemagne pour un reportage, il s'engage à ne rien écrire « de compromettant » ([...] natürlich nichts Scharfes).

⁵⁵⁰ « [...] Wir sind fast die einzigen, die dort stehen, wo man die Tragödie, die ganze, schauen könnte und müßte; der Kämpfende kann die Szene nur sehen, solange er selber darauf steht, der Zuschauer sieht sie immerfort. Wir haben die selten gewordene Freiheit, gerecht zu bleiben, oder wir hätten sie. Mehr noch: wir müßten sie haben. Sie allein steht uns an. Hier liegt die einzige, aber große Möglichkeit unseres Geisteslebens, uns allein von hier aus, scheint uns, könnte allenfalls auch eine künstlerische Aussage zum Zeitereignis möglich werden. [...] » in : Max Frisch, *Über Zeitereignis und Dichtung*, p. 286. Il s'agit d'un extrait du livret qui accompagne la première de la pièce de théâtre : *Nun singen sie wieder*, (29 mars 1945). Ce passage figure dans l'article du professeur et critique littéraire lausannois : Peter Utz, « Die Katastrophe im Blick. Literarische Betrachtungen zur Schweiz auf der Zuschauerbank », in : Elio Pellin und Ulrich Weber (éd.), *Wir stehen da, gefesselte Betrachter, Theater und Gesellschaft*, Zürich: Chronos Verlag, 2010.

qui s'éveille mais ne veut pas céder sa liberté en se soumettant à de nouveaux dogmes. La métaphore du spectateur est liée de manière indissociable à l'univers de la représentation théâtrale. Ce n'est pas un hasard : entre 1944 et 1946, Frisch n'écrit pas moins de trois pièces de théâtre, utilisant chaque moment disponible, tout en exerçant son activité d'architecte dans le cabinet de William Dunkel :

« Le théâtre, afin que quelque chose prenne forme. J'écris après le travail. Je ne veux pas être surpris en train de faire autre chose lorsque je suis au bureau ; il y a une feuille de carnet sous ma table de dessin, que je n'utilise que pour les idées que je dois noter de toute urgence. Il ne m'a fallu que cinq semaines pour écrire la première pièce, pour la seconde pas plus de trois semaines. »⁵⁵¹

Les pièces *Santa Cruz* (1944), *Nun singen sie wieder* (1945) et *Die chinesische Mauer* (1946) sont emblématiques du cheminement de Frisch, de son implication croissante dans les questions de son temps. Ecrites pendant les années où il est tout à la fois père de famille, architecte et soldat dans l'armée fédérale, donc fortement ancré dans cette « vraie vie » à laquelle il aspirait tant, on verra qu'elles sont traversées par le motif architectural, même s'il y est traité sur un mode essentiellement métaphorique.

4-1-1 : « Santa Cruz » et le motif architectural au service d'une « esthétique de l'isolement »⁵⁵²

Ecrite en automne 1944, la pièce *Santa Cruz* ne fut représentée sur scène qu'en 1946 ; il s'agit de la première pièce de théâtre de Max Frisch, qui, exhorté par Kurt Hirschfeld à s'essayer au genre théâtral, renoue avec ce qu'il considérait comme « un amour de jeunesse »⁵⁵³. La première de *Nun singen sie wieder*, sa seconde pièce, eut lieu dès 1945, donc avant *Santa Cruz*. Selon Volker Hage, auteur d'une biographie de Frisch parue en 2011, le théâtre zurichois, le fameux *Schaupielhaus*, aurait préféré mettre à l'affiche une pièce dont le sujet était en lien direct avec la Seconde guerre mondiale, ce qui est précisément le cas pour la

⁵⁵¹ „Theater, damit sich etwas verkörperlicht. Schreiben am Feierabend. Ich will nicht ertappt werden dabei, daß ich im Büro etwas anderes treibe; nur für dringliche Einfälle liegt ein Zettel unter meinem Reißbrett. In fünf Wochen das erste Stück, das zweite in drei Wochen.“ Max Frisch, *Montauk*, GW, Bd VI-2, p. 706.

⁵⁵² Julian Schütt parle d'une „esthétique de l'isolement“, en allemand « Isolationsästhetik », p. 289.

⁵⁵³ „[...] das Theater war unterdessen schon eine alte Jugendliebe geworden, [...]“ Max Frisch, *Selbstanzeige*, in: *Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden, 1943-1982*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1987 [2011].

pièce *Nun singen sie wieder* (*Et ils chantent encore*). En effet, l'intrigue de la pièce *Santa Cruz*, tout comme *Bin oder die Reise nach Peking*, semble se dérouler en dehors du temps et de l'espace. Toute allusion à l'actualité y semble gommée, ce qui n'est pas le cas en ce qui concerne la seconde pièce de Frisch.⁵⁵⁴

Ainsi, la pièce *Santa Cruz* forme avec la pièce *Nun singen sie wieder* une sorte de diptyque qui reflète le déchirement intérieur de Frisch qui oscille entre la prise de conscience qu'il ne sera plus possible désormais d'écrire sans dénoncer la tragédie d'un monde qui s'est effondré, et une fuite dans l'imaginaire, une esthétique de la mélancolie douloureuse (*Sehnsuchtsästhetik*)⁵⁵⁵ qui est la marque de la pièce *Santa Cruz*. Dans ces conditions, il est légitime de se demander quel est le lien entre cette pièce au caractère onirique et l'architecture. En effet, si le seul motif architectural qui apparaît dans la pièce est un château situé au-delà du temps et de l'espace, on peut considérer que la pièce *Santa Cruz* est une sorte de démonstration *ex negativo* du lien entre architecture et éveil d'une conscience politique. Tout comme dans le récit *Bin oder die Reise nach Peking*, cette ambivalence des sentiments et ce déchirement intérieur vécu par Frisch, trouve son expression littéraire à travers les deux protagonistes de la pièce *Santa Cruz*, *der Rittmeister* et *Pelegrin*, qui fonctionnent comme deux pôles antithétiques de la même personnalité. Le chevalier, marié à Elvira, voit en *Pelegrin*, qui est appelé également *der Vagant* (*le vagabond*), une sorte de double, une incarnation de ce rêve de liberté auquel, lui, a dû renoncer :

« Aussi longtemps que je vivrai, mes rêves le poursuivront ; il les a emportés sur son voilier, et se laisse porter sur les océans, tandis que moi, assis là, je ne sais même pas où il va, porté par mes propres rêves, – tandis que moi je travaille, – il voit des ports, des côtes, des villes, tout un monde que je ne connais pas. »⁵⁵⁶

Le château, tout comme dans la célèbre nouvelle de Kafka, apparaît comme un lieu inaccessible. Dans la scène d'ouverture de la pièce, *Pelegrin* – alors désigné comme *der Vagant*

⁵⁵⁴ „Die beiden Stücke sind grundverschieden; das eine verdankte seine schnelle Premiere der größeren Aktualität. *Santa Cruz*, als Romanze bezeichnet, spielt zeitenhoben in *sieben Tagen und in siebzehn Jahren*; [...]“ Volker Hage, *Max Frisch*. Hamburg: Rowohlt Verlag, 2011.

⁵⁵⁵ Julian Schütt, p. 288.

⁵⁵⁶ „Solange ich lebe, begleitet ihn meine Sehnsucht; er hat sie zu seinem Segel genommen, das ihn über die Meere treibt, und ich, so wie ich sitze, ich weiß es nicht einmal, wo er mit all meiner Sehnsucht umhertreibt, – während ich arbeite, – Häfen, Küsten, Städte, die ich alle nicht kenne.“ Max Frisch, *Santa Cruz*, GW, Band II-I, S. 21.

(le vagabond) – arrivé par hasard dans l’auberge où se rassemblent les paysans qui travaillent sur les terres du maître du château, (*der Rittmeister*)⁵⁵⁷, apprend, en effet, de la bouche de l’aubergiste, que l’accès au château n’est pas accessible au tout venant :

„(L’aubergiste) – [...] Notre château. Et pourtant personne n’a pu encore y pénétrer. Pas une seule fois dans sa vie.

(Le vagabond) – Et pourquoi donc ?

(L’aubergiste) – Ils ne laissent rentrer personne. “⁵⁵⁸

Le lieu choisi comme décor principal de la pièce en cinq actes, revêt dès lors une portée symbolique évidente : le château, désigné également comme « la réalité »⁵⁵⁹, est employé au plus près de sa racine étymologique⁵⁶⁰, et devient un lieu qui évoque de manière explicite la notion d’enfermement. Dès lors, il peut être considéré comme une allégorie du mariage⁵⁶¹, et au-delà, de toute existence qui doit obéir à des contraintes sociales. En 1946, dans le livret d’accompagnement de la pièce, Frisch nous livre sa propre clef d’interprétation :

« L’action de la pièce se déroule pendant une nuit de neige, et dans un château que l’on peut considérer comme une image du mariage ou de la vie domestique en général : en même temps, elle se passe dix-sept ans auparavant, et à l’autre extrémité de la terre, sous le règne de l’été et face à l’immensité de l’océan. »⁵⁶²

⁵⁵⁷ Il est à noter que l’opposition entre le personnage de Pelegrin et celui du Rittmeister, apparaît dès la scène d’exposition: « (Der Rittmeister) Ein Mann der Ordnung, wie er ist, das Gegenteil von einem Vaganten. » Max Frisch: *Santa Cruz, eine Romanze*, GW, Bd. II, 1, p. 11.

⁵⁵⁸ „WIRTIN [...] Unser Schloß. Und dabei hat keiner noch das Schloß betreten, sein Lebtage nicht.

VAGANT Warum nicht?

WIRTIN Die lassen schon keine herein.“ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵⁹ Dans l’acte IV, dont l’action se déroule dix-sept ans plus tôt, à Santa Cruz, ce lieu imaginaire qui cristallise tous les rêves d’évasion, Elvira aime Pelegrin, qu’elle souhaite épouser. Elle ne peut plus supporter la vie d’errance, de voyage incessant que lui propose Pelegrin. Mais ce dernier, ne voulant pas renoncer à sa liberté, lui recommande d’épouser son rival : *der Rittmeister* : « PELEGRIN [...] Und **die Wirklichkeit**, das ist **das Schloß**, das dir der andere versprochen hat, der Edelmann. Du hast ihn verlassen. Ein Traum. Nun erinnerst du dich, daß er dir ein Schloß versprochen hat. Das ist die Wirklichkeit. Ich verstehe.“ *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶⁰ En effet, en allemand „Das Schloss, dérivé du verbe « schließen », signifie également « la serrure ». Cette remarque renforce l’analogie que nous avons signalée avec l’œuvre de Franz Kafka.

⁵⁶¹ „Ihr[es] ehelich[en] Schloss[es]“, pp. 32-33.

⁵⁶² „Das Stück spielt in einer Nacht, während es schneit, und in einem Schloß, das man als Bild der Ehe betrachten mag oder des behausten Lebens überhaupt: zugleich spielt es vor siebzehn Jahren und auf der andern Seite unserer Erde, dort, wo der Sommer ist und das offene Meer.“ Max Frisch, „*Zu Santa Cruz*“, GW, Bd. II-1, p. 76.

Comme dans le premier roman de Frisch, la mer devient une métaphore de l'infini, et le bateau – selon Michel Foucault, une « hétérotopie par excellence », apparaît comme une image poétique de l'imaginaire :

« [...] (le bateau), c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer [...] Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. »⁵⁶³

Impossible, à la lecture de ce beau passage, de ne pas penser à la patrie de Frisch, ce petit pays alpin sans ouverture sur la mer, où « On cultive le mythe aquatique comme élément libérateur ».⁵⁶⁴ Ainsi, en 1940, lorsque la Suisse redoute l'invasion des troupes allemandes sur son territoire, le soldat Frisch, envisageant le pire, pense à la mer comme symbole de la liberté perdue :

« Ce serait dommage de ne plus revoir la mer : pas un livre, pas une femme, mais la mer. »⁵⁶⁵

Ainsi, le topos architectural du château peut être perçu comme l'expression très forte d'une frustration de liberté, qui se trouve encore renforcée par l'évocation de la neige qui ne cesse de tomber. De même que les indications de lieux et les références géographiques, les indications de temps remplissent une fonction essentiellement allégorique.⁵⁶⁶

⁵⁶³ Foucault, Michel, *Des espaces autres (1967), Hétérotopies*, in : Architecture Mouvement Continuité, n°5, octobre 1984, Paris, pp. 46-49.

⁵⁶⁴ Gresser, Anne-Marie, *La littérature suisse-allemande d'aujourd'hui. « Seul le mensonge est distrayant »*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009, pp. 165-166.

⁵⁶⁵ Max Frisch, cité par Beatrice von Matt, "Alle Küsten dieser Erde", Max Frischs Vorstoß zum Meer, in: *Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk*, München: Carl Hanser Verlag, 2011, p. 30. Cet extrait de la correspondance de Frisch fait écho de manière remarquable à un passage de la pièce *Santa Cruz*, à une réplique du « Rittmeister », que nous citerons *in extenso*: « **Noch einmal das Meer**...Begreifst du, was ich meine? Noch einmal die Weite alles Möglichen: nicht wissen, was der nächste Augenblick bringt, ein Wort, das ans andere Ende der Welt lockt, ein Schiff, ein Zufall, ein Gespräch in der Spelunke, einer sagte: Hawaii!“, in: *Santa Cruz*, pp. 42-43.

⁵⁶⁶ „Santa Cruz, das ist der Name eines fremden und offenbar spanischen Hafens, aber man suche ihn nicht auf der Karte [...]“ Max Frisch, *Zu Santa Cruz*, Band II-1, p. 76.

« La pièce, qui s'intitule une romance, [...] ne souhaite pas montrer les choses telles qu'elles se déroulent dans la chronologie dictée par le calendrier, mais comme elles se passent dans notre conscience, comme elles apparaissent sur la scène de notre univers mental, telles que nous les avons vécues : il ne s'agit pas de chronique mais de synchronicité. Ou bien, en langage visuel : il s'agit de la transparence du présent qui vient toujours se superposer au paysage du souvenir. »⁵⁶⁷

Dans les actes I, III et V de la pièce, l'action se déroule selon le principe aristotélicien de l'unité de lieu et d'action, en sept jours, dans le château. Au-delà de la symbolique particulière liée au chiffre sept, il nous semble qu'il y a là une allusion précise à la situation des années de guerre, qui est le présent de Frisch à l'automne 1944, au moment où il écrit le texte de sa pièce. Or, si on s'en tient aux faits historiques, fin 1944, ce sont seulement six années qui se sont écoulées depuis que Hitler a annexé l'Autriche et les Sudètes, et si l'on considère l'année 1939, qui fut aussi celle de la mobilisation de l'armée suisse, on s'attendrait plutôt au nombre de cinq années. Il y a donc là un décalage entre le temps réel, objectif, et la perception du temps ou ce que l'on pourrait considérer comme le temps « ressenti ». Curieusement, en 1946, alors que Frisch séjourne dans Munich dévastée par les bombardements, c'est à nouveau le nombre sept qu'il utilise pour parler des années de guerre, tentant de s'allier un public allemand prompt à reprocher à la Suisse son statut privilégié de nation épargnée par la guerre :

„Pendant sept ans nous étions prisonniers, et je pourrais raconter à quel point nous avons souffert de l'enfermement subi pendant ces longues années, alors que les forces allemandes nous encerclaient, [...]“⁵⁶⁸

Las de ces années d'isolement dans sa patrie encerclée par l'ennemi, Frisch aurait-il perdu en 1944 ce lien avec le réel, qu'il estimait pourtant si important pour son inspiration littéraire et qui devait se trouver renforcé par sa pratique de l'architecture ? On ne saurait apporter une réponse univoque à ces questions, tant l'attitude de Frisch apparaît ambivalente

⁵⁶⁷ „Das Stück, das sich eine Romanze nennt, macht den Versuch, diese bekannte Erfahrung nicht allein im Worte wiederzugeben, sondern auch auf der Bühne darzustellen und dem Auge zu zeigen. Das heißt, es möchte die Dinge nicht spielen lassen, wie sie im Kalender stehen, sondern so, wie sie in unserem Bewußtsein spielen, wie sie auftreten auf der Bühne unseres seelischen Erlebens: also nicht Chronik, sondern Synchronik. Oder fürs Auge gesprochen: Transparenz aller Gegenwart, die immer wieder vor einer Landschaft der Erinnerung spielt.“ Max Frisch, „*Zu Santa Cruz*“, GW, Band II-1, p. 76.

⁵⁶⁸ „**Sieben** Jahre lang waren wir gefangen, und ich könnte erzählen, wie wir an der Enge dieser langen Jahre litten, als der deutsche Ring um uns lag. [...]“ Max Frisch: *Das Schlaraffenland, die Schweiz*, Band II-1, p. 312.

pendant ces années de guerre. Tout comme les personnages de sa pièce, il est tiraillé entre un désir de liberté très fort et une certaine forme de résignation, voire de conformisme, qui se traduit également dans ses choix architecturaux. La pièce *Santa Cruz*, dans laquelle le motif du château occupe une place centrale, est indissociable du contexte socio-politique dans laquelle elle s'inscrit, même si elle nous offre une sorte de miroir inversé de la réalité de l'époque. C'est précisément ce caractère paradoxal que Julian Schütt souligne à propos de la pièce :

« La romance *Santa Cruz* est, parmi toutes les pièces de Frisch, à la fois la plus intemporelle et celle qui porte le plus fortement l'empreinte de son époque. »⁵⁶⁹

Un simple élément architectural (*la fenêtre à croisillons, en allemand : Sprossenfenster*), incarne à lui seul toute l'ambivalence de l'attitude de Frisch, qui, bien que sensible à la réalité de la guerre, semble lui aussi très proche des partisans de la *Défense nationale spirituelle (Geistige Landesverteidigung)*, qui exaltent les valeurs helvétiques traditionnelles, telles que la discrétion et la mesure. A défaut de pouvoir affronter l'ennemi par les armes, il s'agit de ne rien lui céder sur le plan idéologique et de glorifier l'héritage commun, cette patrie ou *Heimat*, qui soude le peuple suisse au-delà des différences linguistiques. Cette tendance à la fois politique et culturelle, trouve son expression architecturale dans ce fameux *Heimatstil*, ce style – célébré lors de l'exposition universelle de 1939, à la veille de la Seconde guerre mondiale – qui va à l'encontre de la modernité, telle qu'elle était représentée par Le Corbusier et le mouvement du *Bauhaus*.

« *Die Sprossenfenster* »

Bien que le terme de « *Heimatstil* » n'apparaisse pas une seule fois dans l'essai publié en 1941, intitulé « *Kunst der Erwartung. Anmerkungen eines Architekten* », Julian Schütt souligne que le point de vue défendu par Frisch est tout à fait emblématique de cette volonté helvétique, pendant les années 1939-1945, de se retrancher – au sens propre comme au sens figuré – dans les valeurs du passé afin de résister à l'ennemi :

⁵⁶⁹ „Die Romanze *Santa Cruz* ist von allen Stücken Frischs das zeitloseste und zugleich dasjenige, auf dem seine Zeit am meisten lastet.“ Julian Schütt, *op.cit.*, p. 346.

« Le plaidoyer en faveur des fenêtres à croisillons s'insère parfaitement dans cette idéologie de neutralité qui prévalait alors, et qui consistait à jeter un voile sur les événements de son temps, de les occulter, tout en faisant de cette attitude pleine de retenue une norme, un idéal aristocratique à atteindre. »⁵⁷⁰

De quoi s'agit-il concrètement ? On se souvient, qu'en 1941, Frisch s'attelle au projet de construction d'une maison d'habitation pour son frère, Franz, dans les environs de Bâle, dans une campagne que l'on imagine comme un havre de paix, à l'écart de la grande ville située au carrefour entre la France et l'Allemagne. En effet, Julian Schütt attire notre attention sur le fait que l'épouse de Franz Frisch, Klara, d'origine juive, et donc particulièrement sensible aux « nouvelles effroyables »⁵⁷¹ qui lui parviennent de « Pologne ou d'ailleurs », aurait éprouvé le besoin de se créer un espace de vie dans lequel elle aurait pu se ressourcer et ne plus se sentir « prisonnière » dans ce pays condamné au confinement. Or, son beau-frère architecte veut lui imposer des fenêtres à croisillons qui lui barreraient l'horizon, l'empêchant d'assouvir son désir d'évasion, et de jouir en toute quiétude des attraits de la campagne bâloise :

« L'architecture de la nouvelle maison ne devait pas lui donner encore davantage l'impression d'être à l'étroit ou bien lui donner le sentiment d'être enfermée. Elle voulait profiter pleinement de la vue depuis cette colline autrefois viticole, et avoir beaucoup de lumière. Donc, sans croisillons aux fenêtres, sans grilles, ni barrières. »⁵⁷²

Ce désir de lumière qu'évoque Julian Schütt, c'est précisément, comme on peut aisément l'imaginer, ce qui motive la requête de Klara, dont il est question dans la seconde partie de l'essai, où elle apparaît de manière indirecte, sous l'appellation « *die Bauherrin* », tentant de faire valoir son point de vue :

⁵⁷⁰ „Das Plädoyer für Sprossenfenster fügt sich bruchlos in die vorherrschende schweizerische Neutralitätsideologie ein, die das Verschleiern und Ausblenden des Zeitgeschehens zur Norm, zum taktvollen Idealverhalten adelt.“ Julian Schütt, *op.cit.*, p. 289.

⁵⁷¹ „Klara verstörten die Schreckensmeldungen aus Polen und anderen Ländern, in denen die Juden zu leiden hatten.“ Schütt, *op. cit.*, 287.

⁵⁷² „Da sollte sie die Architektur des neuen Hauses nicht zugänglich einengen oder ihr das Gefühl geben, eingesperrt zu sein. Sie wollte die Aussicht am ehemaligen Rebhang in vollen Zügen genießen und viel Licht haben. Also ohne Sprossen an Fenstern, ohne Gitter, ohne Zäune.“ Julian Schütt, p. 287.

« L'origine de ces considérations disparates est un petit conflit avec une propriétaire qui ne veut pas de croisillons à ses fenêtres. Pas de grilles, dit-elle, pas de vue entravée. Tout son entourage était du même avis. Et, à n'en pas douter, la plupart des gens l'approuveraient ; nous vivons tous dans une époque régie par « la masse », et non pas par la mesure. Ça transparait dans tous les domaines. Lorsqu'on fait construire une maison de campagne, on veut bénéficier d'une belle vue. Et l'architecte, lui, ne le veut-il pas ? Seulement, la question est de savoir ce qu'est une belle vue –.

Une vue absolument dégagée ? »⁵⁷³

Selon Julian Schütt, ce parti pris de Frisch en faveur de ce style de fenêtres typique de l'habitat alpin, donc conforme à la tradition du *Heimatstil*, ne serait pas à considérer comme le signe de son opposition à la modernité incarnée par Le Corbusier, ce dernier étant d'avis qu'il est nécessaire de « limiter »⁵⁷⁴ un paysage afin de mieux le mettre en valeur. Nous pensons que les choses sont plus complexes qu'elles ne le paraissent, chez Frisch tout comme chez Le Corbusier. En effet, il convient de rappeler que la fenêtre-bandeau, qui constitue le quatrième point dans la théorie des « cinq points de l'architecture moderne » que Le Corbusier énonça en

⁵⁷³ „Anlaß zu unserer kunterbunten Betrachtung war der kleine Kampf mit einer Bauherrin, die keine Sprossen an ihren Fenstern will. Kein Gitter, sagt sie, keine zerschnittene Aussicht. Auch alle ihre Bekannten fanden das. Und kein Zweifel, daß die meisten zustimmen würden; wir alle leben nun einmal in einer Zeit des Massenhaften, nicht des Maßes. Es verrät sich in allem. Man will nicht, wenn man ein Landhaus baut, eine schöne Aussicht. Und der Architekt will das nicht? Es fragt sich nur, was eine schöne Aussicht ist –.

Eine möglichst schrankenlose?“ Max Frisch, *Kunst der Erwartung. Anmerkungen eines Architekten*, GW, Bd. I-1, pp. 194-195.

⁵⁷⁴ En effet, Julian Schütt fait référence à l'ouvrage de Petra Hagen, qui elle-même (p.71) cite Le Corbusier : « Pour que le paysage compte, il faut le limiter, le dimensionner [...] Elle fait remarquer cependant, que pas plus Frisch que Le Corbusier, ne veulent « renoncer à la qualité d'une vue bien dégagée » (Gleichzeitig aber wollen Le Corbusier wie auch Frisch auf die Qualität einer Fernsicht verzichten. » *Ibid.*, p. 71. Ces questions autour de la forme que doit prendre une fenêtre ne sont pas si anodines qu'elles ne le paraissent. Ainsi, dans un recueil de textes de Le Corbusier daté de 1961 (Collection Actualité du verre, Paris, 1961), Le Corbusier dit la chose suivante : « L'architecture, c'est des planchers éclairés. Je le démontre par cette suite de dessins exprimant, à travers les âges, l'histoire de l'architecture par celle de la fenêtre. [...] » Puis, plus loin, il énonce clairement la fonction essentielle qu'il attribue à la fenêtre : « Permet nos besoins de clarté, de lumière, de soleil, nos désirs d'espace et de verdure, un bonheur humain qu'il est plus facile d'atteindre si l'on prend en considération les connaissances acquises en matière de physique, de chimie, de sociologie, d'économie, de psychologie... »

⁵⁷⁶ La villa « Le Lac » à Corseaux, nous donne un exemple de ce que Le Corbusier entend par « cadre naturel » avec un mur de jardin, situé au sud et indépendant de la maison d'habitation, dans lequel est percée une simple ouverture, laissant apparaître pleinement la vue sur le lac. En ce qui concerne la maison elle-même, la fenêtre en bande de sa façade principale n'est en rien limitée : « La fenêtre a 10, 75 de long. En hiver, le site « est là », comme si l'on était au jardin. Alors les jours ne sont plus tristes, de l'aube à la nuit, la nature déploie ses métamorphoses. » Le Corbusier, *op. cit.*

1927⁵⁷⁵, est conçue pour permettre la libre-circulation de la lumière à l'intérieur de l'habitation, et permet une vue panoramique. On ne voit pas de fenêtres à croisillons parmi les réalisations de Le Corbusier. Lorsqu'il choisit d'utiliser la fenêtre comme une sorte de tableau naturel⁵⁷⁶, permettant la mise en valeur du paysage, son geste architectural est tourné vers l'extérieur, contrairement à celui de Frisch, dans ce passage :

« [...] Et dehors on voit un vaste paysage vert et vallonné... On l'aperçoit à travers une fenêtre qui est véritablement une fenêtre ; c'est-à-dire une ouverture dans un mur. Un mur qui demeure un mur, qui préserve l'espace intérieur. Pas seulement un trou. C'est précisément cette fonction-là qui est assurée par de fins croisillons ; on est chez soi. »⁵⁷⁷

Cette célébration de l'espace domestique a de quoi surprendre sous la plume de Max Frisch, qui semble s'accommoder d'une vie rétrécie, oubliant « l'immensité des possibles »⁵⁷⁸, qui est un des leitmotivs de la pièce « *Santa Cruz* ». Peut-on se sentir chez soi lorsqu'on ne peut plus sortir ? Le bonheur serait-il possible dans l'étroitesse d'une vie domestique qui prend les traits du renoncement, de la « résignation heureuse » ? Il nous semble que Frisch, dans le texte « *Kunst der Erwartung* », force trop le trait pour être véritablement sincère. D'ailleurs, comme s'il cherchait à justifier sa démarche en lui donnant une densité philosophique⁵⁷⁹, il commence son article en réaffirmant la force du désir (*Sehnsucht*), qui meurt en atteignant son objet :

« [...] le désir n'a pas vocation à être assouvi ; ce qui est éternel, et représente notre but ultime, ne peut pas être réalisé. »⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ „[...] und draußen sieht man das grüne Land, weit und hügelwogend... Man sieht es durch ein Fenster, das wirklich ein Fenster ist; das heißt: eine durchbrochene Wand. Aber Wand, immer noch Wand, die den Innenraum wahr. Nicht einfach ein Loch. Das machen unter anderem die feinen Sprossen. Man ist daheim.“ Max Frisch, *Kunst der Erwartung*, p. 195.

⁵⁷⁸ « die Weite alles Möglichen » Max Frisch, *Santa Cruz*, p. 42.

⁵⁷⁹ Frisch débute son essai en se référant à Lessing, puis suivront des références à Büchner, Rilke et à des figures littéraires, tels que Don Quichotte et Don Juan.

⁵⁸⁰ „Es ist ja nicht der Sinn einer Sehnsucht, daß sie sich erfülle; das Ewige, das unser letztes Verlangen ist, liegt im Unerfüllbarem.“ Max Frisch, *Kunst der Erwartung*, p. 189.

Plus loin, il évoque cette « mélancolie de la réalisation »⁵⁸¹, une formule que l'on retrouve littéralement dans le récit « *Das erste Haus* », dans lequel il est question de la construction de la maison de Franz et Klara. Ce qui apparaît de prime abord comme un simple problème architectural, revêt de fait une signification quasi existentielle. Le texte est le reflet d'un dilemme non dépassé, et manifeste peut-être les efforts que fait Frisch pour se convaincre qu'il a fait le bon choix. On peut, en effet, trouver l'attitude de ce dernier bien paradoxale : comment peut-il, après avoir vanté les charmes de l'infini, de ce désir qui sans cesse se dérobe, se faire le chantre de « l'économie de la vie intérieure » et du « renoncement » ? Comment peut-il également à ce point manquer d'empathie envers Klara, allant même jusqu'à assimiler son souhait d'avoir des ouvertures permettant une vue bien dégagée à un goût pour l'ostentatoire qu'il oppose au « bon goût bourgeois » ? Abandonnant l'exemple de la « *Bauernstube* »⁵⁸², il poursuit son plaidoyer en faveur des fenêtres à croisillons en évoquant une « vieille maison seigneuriale » :

« [...] On connaît cette vieille maison de maître, située derrière les arbres d'un parc, un peu en retrait du rivage ; Depuis la maison, on aperçoit l'horizon à travers le voile formé par les arbres ; [...] on ressent de la décence de la maîtrise de soi, un sens des valeurs et de la mesure, la marque de l'esprit humain, les armoiries de la noblesse de l'âme... Trop souvent confondue avec la modération. Rien n'est plus insupportable que ce goût pour le sensationnel, l'absence de limites, la vue qui révèle tout. »⁵⁸³

Cet acharnement à vouloir défendre l'art du voilement⁵⁸⁴ et de la « mesure »⁵⁸⁵, peut également se lire comme un refus de l'ostentatoire ou « une allégorie de la nation suisse et de

⁵⁸¹ „Die Melancholie der Erfüllung“

⁵⁸² Max Frisch, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁸³ „[...] man kennt das alte Herrschaftshaus, das hinter Parkbäumen steht, nicht vorne am Ufer; es sieht die Weite durch den Schleier der Bäume, [...]; man spürt Haltung und Zucht, ein Gefühl für Werte und Maß, das Zeichen menschlichen Geistes, das Wappen seelischen Adels... Oft genug mit Mäßigkeit verwechselt... Nichts verleidet so sicher wie das sogenannte Großartige, das Schrankenlose, die Aussicht, die alles sagt.“ Max Frisch, *op. cit.*, pp. 195-196.

⁵⁸⁴ Au fil de son argumentation et avant d'aborder la question des fenêtres à croisillons, il évoque également les jeunes filles turques croisées lors de son voyage en Serbie quelques années plus tôt. Entièrement voilées de noir, „schwarz wie wandelnde Schatten“. « Rien ne pourrait davantage renforcer notre désir de les suivre. », confie-t-il, présentant le voilement des femmes comme une sorte de « stratégie féminine » pour augmenter leurs charmes. Puis, il évoque ces « fenêtres à fiancées » (*Brautfensterchen*), qui permettent aux jeunes gens de se parler avant le mariage sans se voir. Ceci nous intéresse particulièrement dans la mesure où Frisch souligne l'analogie architecturale entre ce type de fenêtre et le voile des femmes musulmanes : « Es ist nichts anderes als eine **architektonische Übersetzung** [nous soulignons] vom Schleier », Max Frisch, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁸⁵ « das Maß », *Ibid.*, p. 196.

sa mentalité d'hérisson qui, attachée à la défense de son passé, se réfugie dans le réduit de « l'intériorité » »⁵⁸⁶. En effet, la « *Bauernstube* » évoquée par Frisch dans son essai, rappelle irrésistiblement la dernière demeure de *Stiller*, cette « *Schwyzzerhüsli* »⁵⁸⁷, qui incarne tout ce que le protagoniste avait précisément voulu fuir. Ainsi, celui qui s'insurgeait contre cette identité suisse dont il dénonçait l'étroitesse d'esprit, se retrouve condamné à vivre dans une maison qui est la caricature de tout ce quoi à il cherchait à échapper :

« La maison en elle-même, un chalet, était fort heureusement recouverte d'un lierre abondant, seule le caractère kitsch de sa partie supérieure restait visible. [...] je n'en croyais pas mes yeux. C'était une *Schwyzzerhüsli*, qui faisait penser en partie à un château écossais. »⁵⁸⁸

Le ton qui prévaut dans le texte de 1941 est exempt d'ironie. C'est même avec emphase que Frisch y exalte des valeurs de retenue et de noblesse d'âme qui trouvent leur expression architecturale dans l'exemple de la maison de maître au bord du lac. Dès lors, les conceptions de Frisch, telles qu'elles apparaissent dans le texte en question, peuvent également être interprétées comme une attitude qui rapprocherait Frisch de cette conception de l'art et de la littérature qu'il semblait précisément réprouver. D'un point de vue moral et politique, on peut penser que Frisch se situe, au moment de l'écriture de cet essai, dans le camp de ceux qui ne se sentent pas responsables des événements. On pense, en effet, à cette incapacité pour les élites intellectuelles allemandes, au moment où les nazis sont sur le point d'accéder au pouvoir, de concevoir le désastre qui en résultera. Dans *Le monde d'hier* (1944), Stefan Zweig évoque cette sorte d'immunité dont se prévalait alors le *Kulturbürgertum* :

« Rien n'a autant aveuglé les intellectuels allemands que l'orgueil de leur culture, en les engageant à ne voir en Hitler que l'agitateur des brasseries qui ne pourrait jamais constituer un danger

⁵⁸⁶ „[...] eine Allegorie der vergangenheits-konservierenden, sich ins Reduit der „Innerlichkeit“ und Neutralität zurückziehenden Schweizer Nation und ihrer Igelmentalität deutbar.“ Pabis, Eszter, *Die Schweiz als Erzählung: nationale und narrative Identitätskonstruktionen in Max Frischs Stiller, Wilhelm Tell für die Schule und Dienstbüchlein*, Frankfurt/M, Peter Lang Verlag, 2010.

⁵⁸⁷ Cf. *Stiller*, GW. Band III-2, p. 740.

⁵⁸⁸ „Das Haus selbst, ein Chalet, war glücklicherweise von viel Efeu überwuchert, nur der obere Teil blieb in seiner Kitschigkeit sichtbar, [...] Es war ein Schwyzzerhüsli, teilweise mit einer schottischen Burg verwandt.“ *op. cit.*

sérieux, alors que depuis longtemps, grâce à ses invisibles tireurs de ficelles, il s'était déjà fait des complices puissants dans les milieux les plus divers. »⁵⁸⁹

On pourrait objecter que la question ne concerne pas la Suisse, étant un pays neutre. Cependant, Frisch fut l'un des premiers à s'engager pour la reconnaissance de la responsabilité de son pays, qui à défaut d'avoir participé aux combats, a pu se rendre complice de la dictature nazie. Les valeurs que Frisch exalte dans ses réflexions architecturales sur le motif des fenêtres à croisillons, sont celles de la plupart de ses concitoyens qui répugnèrent à prendre parti. Ainsi, on vit apparaître, à Zurich, des communautés qui coexistaient sans échanges mutuels :

« On évitait tout conflit culturel, politique ou simplement humain. Chacun se retranchait dans son bistrot. Ainsi, il y avait les émigrants antifascistes issus du Schauspielhaus zurichois (qui se réunissaient le plus souvent dans le Café Odeon), puis les cercles existentialistes et d'avant-garde francophiles, proches de Le Corbusier (dont le lieu de rencontre était le Café Select) ou bien plutôt le Café de la Terrasse, le lieu de rendez-vous privilégié des lettrés zurichois et des partisans du *Heimatstil* : tout ce monde formait une société qui s'était juré une fidélité mutuelle derrière des portes closes, et qui fonctionnait aussi longtemps qu'on évitait de se marcher sur les pieds inutilement, et qu'on n'abordait pas les points sensibles qui, de toute façon étaient menacés de censure, occultant toute tension et rivalité. »⁵⁹⁰

Au-delà du tableau très intéressant que dresse Julian Schütt de la société zurichoise à travers ces *Cafés*, qui sont de véritables institutions de la vie sociale et politique de la ville, on s'aperçoit que l'architecture, représentée ici à travers les deux tendances qui s'opposent – le modernisme de Le Corbusier et la tradition helvétique du *Heimatstil* – est un élément clef pour la compréhension des valeurs et positions politiques qui animent les différentes communautés qui composent toute société. Et, la remarque qui fait suite à ce passage, met en exergue la

⁵⁸⁹ « Nichts so sehr als dieser Bildungshochmut hat die deutschen Intellektuellen verleitet, in Hitler noch den Bierstubenagitator zu sehen, der nie ernstlich gefährlich werden könnte, als er längst schon dank seiner unsichtbaren Drahtzieher sich mächtige Helfer in den verschiedensten Kreisen gewonnen.“ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern, Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch-Verlag, 2005, pp. 410-411. (Paris: Éditions Belfond, 1993, page 423)

⁵⁹⁰ „Man ging kulturellen, politischen oder schlicht menschlichen Konflikten aus dem Weg, jeder verzog sich in sein Café. Ob antifaschistische Emigranten des Schauspielhauses Zürich (die meist im Café Odeon saßen), ob frankophile und auf Avantgarde gestimmte Le-Corbusier-und Existentialistenzirkel (die sich im Café Select trafen) oder eher das Café de la Terrasse bevorzugende Zürcher Literaten und Heimatstil-Vertreter: Man bildete auf Gedeih und Verderb eine Gesellschaft hinter verschlossenen Türen, die funktionierte, solange man sich nicht unnötig auf die Füße trat, solange man ohnehin zensurgefährdete heikle Streitpunkte herumredete und Spannungen und Rivalitäten kaschierte.“ Julian Schütt, *Die Jahre 1939-1945, „Kriegsfriedenzeit“*, p. 288.

position ambivalente de Frisch, qui se soustrait à l'assignation à un camp, préférant se situer au-delà des fronts, une attitude qu'il révoquera plus tard :

« Et Frisch faisait figure de phénomène à part, dans la mesure où il fréquentait tous les *Cafés* qui comptaient alors, se sentait à l'aise dans tous les groupes, et, au fil du temps, se trouvait accepté par tous, sans pour autant appartenir véritablement à aucun d'eux. »⁵⁹¹

Ce refus de prendre position trouve son expression architecturale dans le motif des fenêtres à croisillons. Dans un premier temps, Frisch semble tout d'abord défendre ces valeurs helvétiques de retenue et de discrétion dont il se fait le porte-parole dans l'essai *Kunst der Erwartung*. Les pièces *Nun singen sie wieder* (*Et ils chantent encore*) et *Die Chinesische Mauer* (*La muraille de Chine*), écrites quelques mois après *Santa Cruz*, nous démontrent toutefois exactement l'inverse : la question de la responsabilité éthique et politique y est, en effet, directement abordée.

4-1-2 : „Nun singen sie wieder“ : architecture, théâtre et la question de la responsabilité de l'intellectuel.

Si l'essai *Kunst der Erwartung* a pu donner l'impression que Frisch, en 1941, était indifférent aux grandes questions de son temps et au sort des nombreux exilés qui avaient trouvé refuge dans sa ville natale, en réalité il y avait déjà « un autre Frisch »⁵⁹² – comme l'écrit Julian Schütt –, qui dès le début des années quarante, n'adhère plus aveuglément à la doctrine helvétique de la « Défense nationale spirituelle ». Où se situe précisément, dans son parcours d'architecte-écrivain, ce fameux « tournant » ?⁵⁹³ Selon le journaliste culturel Peter Surber, cette ouverture sur la réalité socio-politique de son époque, est liée au premier voyage de Frisch en Allemagne, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale :

⁵⁹¹ „Frisch war insofern ein Phänomen, als er in allen wichtigen Cafés verkehrte, sich in allen Gruppen zurecht fand und mit der Zeit allerorts gelitten war, ohne freilich irgendwo richtig dazuzugehören.“ *Ibid.*, p. 288.

⁵⁹² „Es gab daneben schon einen anderen Frisch, der nicht mehr alles mitmachte.“ Julian Schütt, p. 289. Schütt relate qu'en 1941, Frisch refusa d'écrire le scénario d'un film qui aurait exalté les valeurs de l'Armée fédérale. La proposition émanait d'une société cinématographique très renommée. En 1941, le film *Gilberte de Courgenay*, connut un énorme succès populaire, la presse l'encensa, à l'exception de Frisch, qui, dans le journal culturel *DU*, se livra à une critique acerbe, qui – selon Julian Schütt – ressemble davantage au Frisch des « années cinquante » qu'à celui des années quarante.

⁵⁹³ Nous empruntons l'expression à l'article de Peter Surber que nous citons dans la note ci-dessous.

« Le tournant dans le parcours de Frisch est clairement identifiable : il a lieu en 1946, lors du premier voyage en Allemagne après la guerre. Frisch arrive dans un pays en ruines et prend définitivement conscience que son approche esthétique de la littérature n'est plus tenable. »⁵⁹⁴

En effet, le voyage en Allemagne que Frisch entreprit dès 1946 dans une démarche volontaire de se confronter à la réalité des conséquences de la guerre, peut être interprété comme un impératif catégorique. Ce voyage marquera un tournant non seulement esthétique dans son œuvre, mais il influencera également sa perception du rôle de l'artiste et de l'intellectuel dans la société de son temps. Néanmoins, il nous semble que ce « tournant » radical dans le parcours de Frisch a lieu beaucoup plus tôt. En effet, très peu de temps après avoir terminé l'écriture de la pièce *Santa Cruz*, dans laquelle prévaut cette esthétique de la « nostalgie ardente »⁵⁹⁵, qui peut être interprétée comme une tentative de fuir la réalité ou de rester en retrait, Frisch se consacre déjà à l'écriture d'une autre pièce, radicalement différente, qui aura la « force d'un appel moral »⁵⁹⁶, et sera considérée comme une « des premières réactions à la Seconde Guerre mondiale en provenance du monde du théâtre. »⁵⁹⁷

La seconde pièce écrite par Frisch est, en réalité, sa première pièce représentée sur scène. Le sous-titre « *Versuch eines Requiems* » suggère d'emblée que l'auteur de la pièce adopte le point de vue d'un spectateur qui essaie modestement, conscient qu'il est de n'avoir pas souffert directement de la guerre, de rendre sensible la tragédie du massacre des civils, quel que soit le camp auquel elles appartiennent. La pièce plut immédiatement à Kurt Hirschfeld, car, pour la première fois, « la question de la responsabilité politique »⁵⁹⁸ était abordée de façon directe. Dès le 22 janvier 1945, Frisch note avoir terminé l'écriture de la pièce qu'il appelle le « requiem », une rédaction qu'il réalisa en une semaine seulement. La structure de la pièce abandonne les règles classiques de composition en actes et en scènes ; elle ne présente que deux parties dans lesquelles les scènes appelées « tableaux » (*Bilder*), se succèdent. La première partie se déroule dans le monde des « vivants », la seconde dans celui des « morts ». La dernière scène, qui est en fait la septième, mais qui est nommée simplement « letztes Bild » (*dernier*

⁵⁹⁴ „Die Wende des Max Frisch lässt sich klar fassen: 1946, erste Deutschlandreise nach dem Krieg. Frisch kommt in ein zerstörtes Land und merkt definitiv, dass sich sein ästhetisches Verständnis von Literatur nicht mehr halten lässt.“ Surber, Peter, *Frischs Wende*, in: St. Galler Tagblatt, 01. April 2011.

⁵⁹⁵ „Sehnsuchtsästhetik“, cf. Julian Schütt, *op. cit.*, p. 288.

⁵⁹⁶ „[...] die Kraft des moralischen Appells“ V. Hage, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁹⁷ „Zudem war es eine der ersten Reaktionen des Theaters auf den Zweiten Weltkrieg.“ *Ibid.*

⁵⁹⁸ « Für ihn [Hirschfeld] trat darin erstmals die Frage der politischen Verantwortung in den Vordergrund.“ J. Schütt, *op. cit.*, p. 332.

tableau), laisse apparaître sur scène les vivants et les morts, sans que ceux-ci puissent réellement communiquer entre eux. Le sujet principal de la pièce est l'exécution sommaire de vingt-et-une personnes, femmes et enfants, par des soldats de la Wehrmacht, dans un village que l'on suppose situé dans les territoires de l'Europe de l'Est. Le seul survivant de ce massacre est un prêtre orthodoxe, (*der Pope*), à qui Herbert, le bourreau, ordonnera d'enterrer les corps. Dans la scène suivante, Karl, qui avait obéi aux ordres de son supérieur, Herbert, déserte, et essaie de rejoindre sa famille, qui, dans une ville allemande, est réunie dans un abri anti-aérien. Poursuivi par le remords de son crime, il se suicide après avoir rencontré son père qui lui apprend le décès de sa mère, et essaie de le convaincre de rejoindre son régiment. Dans une troisième scène, sept aviateurs appartenant au camp adverse, s'apprêtent à partir en expédition aérienne. Dans leur conversation, la question du sens de leur action et de la responsabilité affleure également. On les retrouvera dans la seconde partie, dans le monde des défunts, où ils rejoignent le prêtre russe, qui, accompagné d'un enfant, leur donne du pain et du vin. Les vingt-et-un morts, victimes de l'exécution, entonnent un chant chaque fois qu'un nouveau crime est commis, à la manière du chœur dans la tragédie antique, qui ne pouvant intervenir, est condamné à l'impuissance. Dans cette pièce, où les références bibliques sont nombreuses, le prêtre qui est présent du début à la fin de la pièce, ne délivre cependant aucun message d'espérance. Les vivants, prêts à tout reconstruire « comme c'était avant »⁵⁹⁹, ne perçoivent pas les avertissements que voudraient leur transmettre les morts. La parole de l'Ecclésiaste ne dénonce pas seulement la vanité des choses terrestres, elle signifie également la vanité de toute croyance en une possible rédemption. La seule lueur d'espoir, l'amour, apparaît toutefois fragile car la pièce s'achève sur le chant des martyrs, ce qui signifie qu'un nouveau crime a été commis :

« DER POPE [...] Tout est vanité, la mort, la vie, les étoiles dans le ciel, elles aussi sont vaines. Que pourraient-elles signifier d'autre ?

BENJAMIN Et l'amour ?

DER POPE L'amour est beau. [...] L'amour est beau, Benjamin, l'amour avant toute chose. Lui seul sait qu'il est vain, et lui seul ne désespère pas.

⁵⁹⁹ Jenny et Eduard, le couple qui a survécu aux atrocités de la guerre, représente l'avenir. Mais cet espoir est sans cesse relativisé : „JENNY Mein einziger Trost : daß wir alles wieder erbauen, so wie es war – EDUARD Genau so. THOMAS Leider...“ GW. S. 135.

*Il tend la cruche au suivant, le chant retentit plus fortement.*⁶⁰⁰

Dans cette sorte d'Évangile inversé, dans lequel il n'y a plus de transcendance, le seul salut semble résider dans l'immanence de la vie elle-même. A travers le thème de la reconstruction qui semble vouée à l'échec car elle ne participera pas à l'édification d'un monde meilleur, c'est le pessimisme de Frisch qui s'exprime, à une époque où il est tout autant affecté par les atrocités perpétrées par l'Allemagne nazie, que par les bombardements des Alliés :

« Il n'y a plus aucune victoire ou défaite dont je puisse me réjouir, et il reste difficile à dire ce qui est le plus répugnant : la rhétorique d'un Goebbels ou les annonces arithmétiques des bombardements alliés. Rien que ce que subit l'Italie, le peuple italien, le pays, ou bien ce qui arrive à la Finlande – dont l'héroïsme nous avait tant enthousiasmé et redonné courage il y a quelque temps -, est si désespérant que l'on ne peut plus prendre parti. »⁶⁰¹

Cette lettre écrite en 1944, démontre à l'évidence que le « tournant » de Frisch a eu lieu bien avant son premier voyage en Allemagne, en 1946. Un passage, situé dans l'article « *Das erste Haus* », écrit en 1942, révèle que la prise de conscience de Frisch quant à la réalité de la guerre, et l'attitude ambiguë de son pays face à l'Allemagne, est directement liée à sa pratique du métier d'architecte. Cela sera notre point suivant.

« Das erste Haus » et la mise en question de la politique de la « neutralité active »

Dans l'ouvrage collectif paru en 2012 qui replace l'évolution de Max Frisch – autant sur le plan esthétique que politique – dans le contexte de la littérature européenne du vingtième

⁶⁰⁰ „DER POPE [...] Alles ist umsonst, der Tod, das Leben, die Sterne am Himmel, auch sie sind umsonst. Was sollen sie anderes sein?

BENJAMIN Und die Liebe?

DER POPE Die Liebe ist schön. [...] Die Liebe ist schön, Benjamin, die Liebe vor allem. Sie allein weiß, daß sie umsonst ist, und sie allein verzweifelt nicht.

Er reicht den Krug einem nächsten, der Gesang wird lauter. “ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁰¹ „Es gibt keine Siege und Niederlagen mehr, die mich freuen, und es bleibt schwer zu sagen, was widerlicher ist, die Rhetorik eines Goebbels oder die arithmetischen Bombenmeldungen der Alliierten. Allein was Italien erleidet, das italienische Volk, das Land, oder was mit Finnland geschieht, dessen Heldenmut uns einmal so begeisterte und ermutigte, ist so trostlos, dass man neutral wird.“ Max Frisch, *Brief Max Frisch an Lina und Franz Frisch*, 25.2.1944, Nachlass F. Frisch. Cité par Julian Schütt, *op. cit.*, p. 332.

siècle, Karin Bedenig souligne, en effet, que l'exercice du métier d'architecte a confronté Frisch à la face cachée de la neutralité dite « active »⁶⁰²:

« Parallèlement, Frisch fut confronté à une autre réalité de la guerre, en vertu de sa fonction d'architecte : celle du secteur du bâtiment qui profita de la guerre ; il critiqua les entrepreneurs suisses qui préférèrent les affaires plus rentables qu'ils pouvaient réaliser avec l'Allemagne nazie aux contrats offerts dans leur propre pays. »⁶⁰³

Karin Bedenig conclut que la « politisation » de Frisch avait donc déjà commencé bien avant l'année 1946, où Peter Surber place quant à lui le « tournant » dans le parcours de Frisch. Si celle-ci considère le chantier de Letzigraben comme un élément déterminant dans l'évolution de l'écrivain, qui, par le biais de l'architecture, se retrouve directement confronté aux réalités politico-économiques de son époque, Julian Schütt, pour sa part, tend à situer ce tournant quelques années auparavant. Ainsi, il s'étonne que certains passages de l'article « *Das neue Haus. Notizen eines Architekten* », publié en septembre 1942 dans la *NZZ*, aient pu échapper à la censure.⁶⁰⁴ La consultation de ces notices nous permet de constater que le premier se situe au début du premier article publié, c'est-à-dire celui daté du 13 septembre 1942, et il évoque, de manière rétrospective, le commencement du chantier de construction de la maison de Franz et Klara Frisch, située à Arlesheim. Selon un procédé caractéristique de l'écriture frischienne, le

⁶⁰² « Dans le domaine des bons offices ou de « la neutralité active », la Suisse joua un rôle important comme puissance protectrice. Les intérêts de plus de trente-cinq pays furent défendus par la Suisse, dont ceux de toutes les grandes puissances, à l'exception de l'Union soviétique. » Source : DHS, Dictionnaire historique de la Suisse, hls-dhs-dss.ch [consulté le 11.06.2015]

⁶⁰³ „Gleichzeitig lernte Frisch in seiner Funktion als Architekt auch eine andere Seite des Krieges kennen, diejenige der vom Krieg profitierenden (Bau-) Wirtschaft nämlich, und kritisierte Schweizer Unternehmer, die profitablere Geschäfte mit Nazi-Deutschland inländischen Aufträgen vorzogen.“ Katrin Bedenig, *Max Frisch und Thomas Mann. Ihr Weg zu engagierten Staatsbürgern von den Anfängen bis 1947*, in: *Max Frisch, Sein Werk im Kontext der europäischen Literatur seiner Zeit*, Régine Battiston, Margit Unser (Hg.), Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2012, pp. 43-68.

⁶⁰⁴ Julian Schütt évoque les scrupules que Frisch éprouve à construire une maison alors que le reste de l'Europe est en proie aux destructions. (p.287) Puis, dans un long passage, Frisch dévoile et critique les affaires que les entreprises de menuiserie font avec l'Allemagne nazie. On peut aisément imaginer que le ton très libre et souvent acerbe, ne correspondait pas du tout à l'exigence nationale de retenue et de discrétion : « Officiellement, l'Etat n'exigeait pas la neutralité morale ; pratiquement, il demandait une certaine retenue dans les prises de position face aux événements internationaux. Il ne fallait ni critiquer l'armée, ni discuter la neutralité, ni porter atteinte à l'honneur du gouvernement. » Source : Dictionnaire historique de la Suisse. <https://hls-dhs-dss.ch/fr/> [consulté le 11.06.2015]

jeune architecte-écrivain superpose les deux dimensions de la réalité et de l'imagination, et les fait fusionner dans un même passage où les différents niveaux temporels se confondent :

« Je repliai mon mètre de chantier, recommandai l'achat du petit terrain en toute bonne conscience et, tout en scrutant l'invisible, j'étais aussi plus confiant que jamais, animé par l'espoir que la paix nous serait accordée encore pour une année au moins. En ce qui concerne les autres questions, il serait toujours possible d'en discuter plus tard. Un an, comme ça paraissait long ! Par moments, le projet de construire une maison tandis que le coin du monde où nous vivons est susceptible de partir en morceaux, apparaissait tout aussi téméraire qu'immoral. »⁶⁰⁵

La menace liée à la guerre est donc bien présente dans ce texte. Elle l'est d'autant plus que les travaux de construction décrits sont, par le biais de métaphores, assimilés à l'action destructrice d'un bombardement :

« Il s'agissait de la première étape de la réalisation : c'était comme si une bombe avait éclaté, on était face à une vaste plaie de terre brune, béante. »⁶⁰⁶

Si le projet de l'architecte en temps de guerre apparaît à la fois comme la promesse d'un avenir meilleur, un triomphe de l'utopie créatrice sur les forces de destruction, il est aussi entaché par un sentiment de culpabilité qui affleure dans les lignes que nous avons rapportées : est-il moral d'ignorer ce qui se passe au-delà des frontières de la Suisse encerclée par les puissances de l'Axe ? L'architecte qui détient le pouvoir de créer un monde, d'édifier un bâtiment censé s'inscrire dans la durée, est investi d'une responsabilité envers ses contemporains. En 1941, dans sa critique du film *Gilberte de Courgenay*⁶⁰⁷ – parue comme

⁶⁰⁵ „Ich klappte den Meter zusammen, empfahl das Ländchen mit gutem Gewissen zum Kauf und war im übrigen mit einem prüfenden Blick auf das Unsichtbare zurück, voll Hoffnung wie noch nie, daß uns der Friede wenigstens noch ein Jahr vergönnt sei. Über das Weitere ließe sich reden. Ein Jahr, wie schien es lang! Ein Haus hinzustellen, während der Erdteil, worauf wir leben, jederzeit in Stücke gehen kann, schien in Augenblicken so verwegen wie gewissenlos – [...]“ Max Frisch: „Das erste Haus. Notizen eines Architekten“, in: *NZZ*, 13.09.1942.

⁶⁰⁶ „Das war nun der erste Schritt zur Verwirklichung: wie der Einschlag einer Bombe, nichts als eine große Wunde von brauner klaffender Erde.“ M. Frisch, *op. cit.*: „Das erste Haus“.

⁶⁰⁷ Julian Schütt souligne que ce film avait remporté un immense succès populaire, en 1941, alors que tout citoyen suisse en âge de faire son service militaire, est mobilisé dans l'armée fédérale. L'action du film se déroule pendant la Première Guerre mondiale, on y voit une jeune femme, qui – comme la célèbre Madelon française, mais dans une version beaucoup plus sage – sert du thé aux soldats. Selon Julian Schütt, la colère de Frisch est à son comble

l'article *Kunst der Erwartung* (1941) dans la revue *DU* –, Frisch s'emporte et dénonce avec véhémence cette attitude hypocrite qui consiste à présenter le citoyen suisse comme le « bon Samaritain dans l'histoire de l'humanité ». ⁶⁰⁸ Dans ce contexte, les deux phrases qui, mises en valeur visuellement par un retrait, et qui constituent une sorte de point d'orgue du passage que nous avons cité précédemment, deviennent lourdes de signification :

« C'était il y a deux ans.

Donc, on était toujours en paix ! » ⁶⁰⁹

En effet, si l'on y perçoit le soulagement manifeste d'avoir été épargné par l'Allemagne, une autre question transparaît en filigrane : et si la doctrine de la neutralité n'avait été qu'un leurre destiné à mieux dissimuler cette politique des « accommodements » ⁶¹⁰ entre le Reich et les autorités fédérales ?

Dans la seconde partie de l'article en question, la dénonciation de la compromission de la Suisse avec l'Allemagne nazie au nom des intérêts économiques, se fait plus précise. D'après Julian Schütt, la prise de conscience de Frisch de cet aspect de la réalité des relations germano-suisse pendant les années de guerre, a déjà lieu dans les années 1940-42, donc bien avant la construction de la piscine de Letzigraben, qui débute seulement en 1947 :

« Il découvre le vrai visage de ses concitoyens, qui se révélèrent comme de pitoyables profiteurs de guerre. Au lieu de mettre leurs forces au service de l'économie du bâtiment de leur pays, les menuisiers suisses de la région bâloise, ont préféré faire des affaires avec l'Allemagne nazie en

lorsqu'il évoque une scène qui montre un soldat qui souhaite un joyeux Noël à son cheval : « Frisch regte sich über die fehlende Größe der Landsleute auf : « Wir sind ein kleines Volk, aber nicht ein Volk der kleinen Leute. » Julian Schütt, *op. cit.*, p. 290.

⁶⁰⁸ „[Die Macher würden in die Idylle fliehen, zeigten den Schweizer als] barmherzigen Samariter der Weltgeschichte“ Julian Schütt, Selon Julian Schütt, Frisch reproche aux auteurs du film *Gilberte de Courgenay* (1941) de participer à l'hypocrisie qui consiste à se montrer charitable pour se donner bonne conscience. Les mots de Max Frisch résonnent, en effet, comme une condamnation sans appel de cette attitude qui ne serait qu'une manifestation de l'égoïsme de ses concitoyens qui veulent avant tout avoir une conscience irréprochable : « Nichts gegen die Barmherzigkeit ; aber alles gegen den Barmherzigen, der sein Daseinsrecht aus den Wunden der andern bezieht ! [...] am Ende pflegt man den andern nicht aus Erschütterung, sondern damit die Welt sehe, wie nützlich man ist, und damit man selber daran glaubt; man wird Pfleger, damit man nicht Verwundeter sein muss...“ Max Frisch: « Gilberte de Courgenay », in: *DU* Nr.4.1941, 48. J. Schütt, *op. cit.* p. 290.

⁶⁰⁹ „Das war vor zwei Jahren.

Wir hatten also noch immer Frieden!“

⁶¹⁰ « La neutralité, solennellement réaffirmée, doit souffrir des accommodements dans le domaine économique. » Source: *Dictionnaire historique de la Suisse*.

construisant des baraquements pour l'Est, alors que la guerre en Union Soviétique avait déjà commencé depuis longtemps. Et personne ne semblait s'en offusquer. »⁶¹¹

Ce regard lucide et sensible à la réalité des faits, est celui de l'architecte qui a découvert ce que le discours tenu par le gouvernement helvétique tente d'occulter. Dans l'article *Das erste Haus* (1942), Frisch décrit de manière à peine voilée l'implication des entreprises suisses dans ce commerce avec l'Allemagne nazie, qui mène une guerre d'extermination à l'Est⁶¹². Le passage en question est long, mais nous tenons à le traduire et à le citer *in extenso*, tant il nous paraît révélateur du rôle de l'architecture dans l'évolution de l'écriture de Frisch, qui, dès 1942, s'éloigne progressivement de cette « *Sehnsuchtsästhetik* » qu'il dénoncera plus tard, dans les années d'après-guerre, pour devenir plus précise, souvent teintée d'humour satirique, et pratiquant déjà cet art subtil de la distanciation qui caractérisera l'œuvre future, notamment dans le domaine du théâtre :

« Je n'ai encore dit aucun mot au sujet du menuisier – à vrai dire, mon artisan préféré – quiconque l'a attendu longuement avant de pouvoir bénéficier de ses services – comme c'était notre cas à l'époque –, sait de quoi je parle.

Voici ce qui arriva :

Je m'étais accoutumé au manque de travail, la marque sombre de notre époque, et j'abordais mon travail sans précipitation, me laissant du temps, ainsi qu'à ma commanditaire – en la personne d'une jeune fille –, sachant que les bonnes choses nécessitent du temps. Et les travaux de menuiserie nous tenaient à cœur. De plus, le beau temps arriva, les blés étaient mûrs, le cidre était sur les tables de fermes, et ainsi de suite. Serein et convaincu que les menuisiers se lécheraient les doigts de satisfaction à l'idée de pouvoir travailler pour notre petite maison de campagne, je me laissai aussi peu presser par un collègue plus âgé et plus expérimenté qui s'occupait de la direction de chantier, qu'un Michel-Ange par ses papes.

Cependant, l'Allemagne me devança :

La totalité des menuisiers de la région que j'allai contacter avec mes rouleaux d'architecte, me donnèrent l'impression que je les dérangeais, peu friands de nouveaux contrats ; avec des gouttes de sueur sur le front, ils travaillaient dans le vacarme des scies hurlantes, ce chant strident qui exulte à

⁶¹¹ „Er lernte seine Landsleute als erbärmliche Kriegsprofiteure kennen. Statt ihre Kräfte der eigenen Bauwirtschaft zur Verfügung zu stellen, machten die Schreiner der Region Basel lieber Geschäfte mit Nazi-Deutschland, bauten Baracken für den Osten, während der Krieg in der Sowjetunion längst im Gange war. Und niemand schien sich darüber aufzuregen.“ Katrin Bedenig, *op. cit.*, p.57.

⁶¹² Cf. Jean Stegers : « Himmler et l'extermination de 30 millions de slaves », in : *Vingtième siècle. Revue d'histoire* 2001/ 3 (n°71), pp. 3-11. [www.cairn.info/fr,30.06.2020]

chaque nouvelle planche que l'apprenti-menuisier place sous le ruban et qui s'éteint dans un gémissement. Partout où je descendais de mon vélo, ils faisaient, à l'époque, des baraquements pour l'Allemagne, des baraquements pour l'Est et, eux aussi – il fallait bien que je l'admette – ne pouvaient pas attendre. Nous étions dans la sixième semaine de la campagne de Russie. »⁶¹³

Bien qu'une année seulement sépare ce texte de l'essai *Kunst der Erwartung*⁶¹⁴, dans lequel Frisch adopte le point de vue de l'architecte pour construire son argumentation en faveur d'une esthétique qui privilégie le mystère, « [l'] économie de la vie intérieure »⁶¹⁵, plutôt que « [l]a démesure ostentatoire »⁶¹⁶, le contraste entre les deux textes est saisissant. Dans le premier texte, le point de départ de l'argument que défend Frisch – à savoir cette « *Sehnsuchtsästhetik* » – se situe dans le domaine de la littérature. En effet, il faut attendre les dernières pages de l'essai pour que l'exemple des fenêtres à croisillons soit convoqué pour illustrer la thèse défendue. Contrairement à ce que le sous-titre de l'essai laissait suggérer, on a l'impression que Frisch n'ose pas clairement se mettre en scène en tant qu'architecte, puisque ses arguments sont avant tout d'ordre littéraire⁶¹⁷, et qu'il se perçoit lui-même avec une certaine condescendance : « ça, même les architectes le savent. » En 1942, le ton adopté est complètement différent : abandonnés les longues envolées lyriques et l'emphase qui caractérisent de nombreux passages du texte de 1941, pour céder la place à un style souvent concis et percutant, qui puise sa force évocatrice dans l'expérience et mêle habilement différents registres de style. En effet, les passages proches de la langue orale sont nombreux, ainsi que le

⁶¹³ „Vom Schreiner, eigentlich meinem Liebsten Handwerker, habe ich noch kein Wort gesagt, jeder Verständige wird ihn schon lange vermißt haben – wie wir ihn damals, in der Wirklichkeit, lange vermißt haben!

Und das kam so:

Ich rechnete mit dem vielgenannten Mangel an Arbeit, dem schwarzen Zeichen unserer Zeit, gönnte mir und meiner Kraft – in Gestalt eines jungen Mädchenwesens – um so größere Muße im Entwerfen, gut Ding will Weile haben! Und die Schreinerei hing uns am Herzen. Schönes Wetter kam auch noch hinzu, Reife des Kornes, Most auf ländlichen Tischen, und so weiter. In gelassener Überzeugung, die Schreiner würden sich die Finger lecken nach meinem kleinen Landhaus, ließ ich mich von einem älteren und erfahrenen Kollegen, der die Bauleitung machte, so wenig bedrängen und zwingen wie ein Michelangelo von seinen Päpsten...

Indessen kam mir Deutschland zuvor.

Sämtliche Schreiner der betreffenden Gegend, die ich mit meinen Rollen aufsuchte, empfingen mich wie eine Störung, auf Aufträge nicht sehr erpicht, Schweißperlen an der Stirne standen sie im Lärm der heulenden Sägen, diesem scharfen Gesang, der bei jedem neuen Brett, daß der Lehrbub einschiebt, aufjauchzt und wieder in Stöhnen absinkt.

Überall, wo ich von meinem Velo abstieg, machten sie damals Baracken für den Osten, und auch die, mußte ich begreifen, hatten ihre verdammte Eile. Es war in der sechsten Woche des russischen Feldzuges.“ Max Frisch, *Das erste Haus*, in: NZZ, 20.09.1942.

⁶¹⁴ *Kunst der Erwartung*, „Anmerkungen eines Architekten“, (1941), GW, Bd. I-I, pp.189-196.

⁶¹⁵ „[d]ie Ökonomie des inneren Lebens“, Max Frisch, *Ibid.*, p. 196.

⁶¹⁶ „[d]er Hang zum Massenhaften“, *Ibid.*

⁶¹⁷ Frisch convoque successivement Lessing, Büchner, Rilke, Voltaire, ainsi que deux grandes figures littéraires : Don Quichotte et Don Juan.

recours au langage familier. Le passage que nous avons cité précédemment recèle de nombreux exemples de ce changement stylistique. Mais, surtout – et cet aspect essentiel est très présent dans l'extrait cité plus haut – Frisch y pratique déjà cet art de la « distanciation » qui sera la marque de fabrique de ses œuvres majeures, cette ironie vis-à-vis de lui-même et du monde qui l'entoure, où l'humour est mis au service d'une intention éminemment satirique. Dans l'essai *Kunst der Erwartung* (1941), cet aspect est totalement absent. On n'y trouve également aucune allusion à la guerre, « l'art de l'attente » que Frisch appelle de ses vœux y apparaît donc comme un refus plus ou moins conscient d'affronter la réalité des événements, pour se réfugier dans ce « réduit de l'intériorité » qui n'est finalement que l'attitude qui prévaut parmi la majorité de ses contemporains.

Au contraire, dans le texte de 1942 dont Julian Schütt s'étonnait qu'il eût pu paraître sans être censuré dans la *NZZ*, les allusions à la guerre sont nombreuses. Et elles sont même soulignées typographiquement par une technique de mise en retrait, dont l'exemple le plus flagrant est la phrase : « Entretemps, l'Allemagne m'avait devancé. »⁶¹⁸ Le style de Frisch porte déjà la marque de cette plasticité visuelle, qui est indéniablement en lien avec sa pratique architecturale.

Dans la suite du passage que nous avons cité, nous trouverons la confirmation de ce changement radical dans l'écriture de Frisch et dans son rapport au réel. En effet, alors qu'en 1941, il se fait le chantre du « renoncement »⁶¹⁹ qu'il considère comme une « forme du plaisir », dans l'article *Das neue Haus*, le renoncement évoqué est de tout autre nature :

« Bon, alors que faire maintenant ?

Des sacrifices ! dit l'architecte avec la dureté qui sied à son époque et la détermination d'un maréchal d'armée qui sait que seule une intervention rapide pourra éviter de nouvelles victimes ; le crayon rouge dans la main, il attend la réaction du maître d'ouvrage qui remue son café amer comme la guerre, [...]

« Les sacrifices nous élèvent » dirait un sage : « Si tu veux devenir un artiste, mon fils, aie surtout le don du renoncement ! »

En tant qu'architecte – bien évidemment – on n'a pas à jouer au sage. »⁶²⁰

⁶¹⁸ „Indessen kam mir Deutschland zuvor.“ Max Frisch, *Das erste Haus*, Teil II, 20.9.1942.

⁶¹⁹ „[d]ie Kunst des Verzichtes“, Max Frisch, in: *Kunst der Erwartung, Anmerkungen eines Architekten*, Band I-1, S. 189.

⁶²⁰ « Was jetzt?

Abstriche! Sagt der Architekt, hart

Ce passage où Frisch se met en scène en tant qu'architecte, est la parfaite illustration de ce procédé de mise en abyme ironique que nous évoquions précédemment, et qui est totalement absent des textes écrits à une époque antérieure, en particulier dans l'essai écrit en 1941, *Kunst der Erwartung*, dans lequel, dès le début, Frisch prône les vertus du renoncement, qu'il considère comme une « forme de plaisir » (*eine Form des Genußes*);⁶²¹ à l'inverse, la satisfaction du désir ne conduirait qu'à un « sentiment de vide »⁶²² (*Entleerung*), une « consommation intérieure »⁶²³ (*inwendiger Verbrauch*), et n'aurait comme horizon que cette fameuse « mélancolie de la réalisation »⁶²⁴ (*die Melancholie der Erfüllung*). Or, la contiguïté des deux textes écrits à quelques mois d'intervalle, montre à l'évidence que Frisch, confronté, par le biais de l'architecture, à l'économie de guerre, a découvert une réalité qui ne coïncide pas tout à fait avec l'image officielle de la Suisse. Ainsi, le passage que nous avons cité plus haut, dans lequel il se met en scène en tant que « maréchal de guerre »⁶²⁵, manifeste un point de vue distancié très brechtien. Cette capacité de mise à distance du réel sera le point de départ de sa réflexion critique, dans le domaine social, politique et esthétique. Confronté au réel, le « renoncement », n'apparaît plus désormais dans le texte *Das neue Haus* comme un idéal ascétique désirable, mais comme une attitude imposée par la nécessité la plus brutale : la pénurie de matériaux en temps de guerre. A la recherche de bois de construction pour l'aménagement de la maison de Franz et Klara, il doit se soumettre à la toute-puissance de l'entrepreneur en menuiserie qui lui montre les fûts qui lui restent en stock, « feuilletant comme dans le livre d'un géant »⁶²⁶. Devant ce « géant », l'architecte se fait tout petit : « A la fin, je dus le supplier de me faire au moins une offre. »⁶²⁷ Dans ces conditions, la phrase qui vient clore le passage, apparaît comme un clin d'œil ironique à l'auteur de *Kunst der Erwartung* ; dans le dialogue instauré de manière indirecte entre l'écrivain et l'architecte, ce dernier semble donner tort à l'écrivain, qui, ignorant le réel, se réfugie dans l'idéal. La guerre ne peut plus être

Verzichte machen uns groß, würde ein Weiser sagen: „Ob du ein Künstler werden möchtest, mein Sohn, habe vor allem das Talent zum Verzicht!“

Als Architekt aber, versteht sich, hat man nicht den Weisen zu spielen.“ Max Frisch, *Das erste Haus*, NZZ, 20.09.1942.

⁶²¹ „[a]uch der Verzicht ist eine Form des Genusses“ Max Frisch, *Kunst der Erwartung*, *Ibid.*, p. 190.

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ «[e]ntslossen wie ein Feldherr », Max Frisch, *Das neue Haus*, in: NZZ, 20.09.1942.

⁶²⁶ „Hier standen die Hölzer, die er noch auf Lager hatte – er blätterte wie im Buch eines Riesen – Eiche und Ulme [...]“ *Ibid.*

⁶²⁷ „Am Ende mußte ich ihn bitten, wenigstens Offerte zu machen, [...]“ *Ibid.*

occultée : la comparaison entre l'architecte et le chef militaire qui peut décider du sort de toute une population, met en évidence cette responsabilité morale qui incombe désormais à l'architecte, tant sur le plan social que politique. Dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, cette conscience d'une responsabilité – quel que soit le camp auquel on appartient – , peut être exemplifiée à travers deux motifs architecturaux qui apparaissent dans la pièce *Nun singen sie wieder* :

La fresque byzantine

Evoqué de manière indirecte par Karl, le soldat allemand contraint d'exécuter des otages, le motif de la fresque byzantine revêt une forte signification symbolique. Il est emblématique de la volonté de Frisch d'utiliser la scène comme un lieu en dehors du temps et de l'espace, afin de mieux s'adresser à la conscience du spectateur. Comme dans *Santa Cruz*, le motif architectural est traité de manière métaphorique, et, comme dans le théâtre épique de Brecht, il ne doit pas donner l'illusion de la réalité. De la même manière, le spectateur ne doit pas s'identifier aux personnages représentés. Se situant dans le camp des « épargnés », Frisch explique en 1946, dans un commentaire de la pièce *Nun singen sie wieder*, que toute comparaison entre le sort de son pays et les atrocités vécues par les victimes de la guerre, serait moralement indéfendable :

« Le lieu où se déroulent ces scènes, ne peut être perceptible qu'à travers la parole prononcée sur scène. Les éléments de décor ne devraient être présents seulement s'ils sont utiles à l'acteur, et ils ne doivent en aucun cas donner l'illusion d'une réalité quelconque. Car il s'agit de préserver l'impression qu'il s'agit bien d'un jeu afin que personne ne puisse le comparer à la réalité des événements, qui sont terribles. Nous ne les avons même pas vus de nos propres yeux, et on peut se demander s'il nous est permis de nous exprimer à leur sujet. »⁶²⁸

Ainsi, le motif de la fresque byzantine, qui apparaît dès la première scène de la pièce, témoigne de cette intention d'arracher les événements évoqués à un cadre spatio-temporel

⁶²⁸ „Der Ort, wo diese Szenen spielen, geht immer aus dem gesprochenen Wort hervor. Kulissen sollten nur soweit vorhanden sein, als sie der Schauspieler braucht, und auf keinen Fall dürfen sie eine Wirklichkeit vortäuschen wollen. Denn es muß der Eindruck eines Spieles durchaus bewahrt bleiben, so daß keiner es am wirklichen Geschehen vergleichen wird, das ungeheuer ist. Wir haben es nicht einmal mit Augen gesehen und man muß sich fragen, ob uns ein Wort überhaupt ansteht.“ Max Frisch, „*Zu Nun singen sie wieder*“, GW, Bd II-1, p. 137. (1946)

précis afin de leur donner une portée universelle. Mais avant de l'étudier de plus près, nous voudrions préciser le contexte dans lequel il apparaît. Dans la première scène, appelée « tableau » à la manière de Brecht et dans la tradition expressionniste, Herbert, un jeune officier allemand, vient d'ordonner à Karl, un soldat sous ses ordres qui est aussi un ami d'enfance, d'exécuter vingt-et-une personnes, désignées comme étant des otages. Karl, pris de remords, s'efforce de se convaincre qu'il n'a fait qu'obéir aux ordres, qu'il a accompli sa mission. Les otages, qui n'ont cessé de chanter jusque dans la mort, sont enterrés – sous l'ordre d'Herbert – par un prêtre orthodoxe (der Pope), à qui le même sort est réservé ; ce qui choque Karl. Ce dernier, hanté par sa propre culpabilité, et qui cherche une réponse face à l'horreur, ne cesse d'évoquer le printemps qui, lorsque la neige aura fondu, révélera les fosses communes dans lesquelles sont ensevelies les victimes des nazis. Le printemps, évoqué par Karl également comme l'image de la patrie où l'attend sa fiancée, ne sera donc plus jamais celui que célébrait Mörike :

KARL [...] Dans une heure, il fera nuit... Maria écrit qu'elle entend les hirondelles. [...]

« Le printemps laisse flotter

A nouveau son ruban bleu dans les airs »

Connais-tu Mörike ?

HERBERT Peut-être mieux que toi. »⁶²⁹

Ainsi, Herbert, l'officier qui vient d'ordonner l'exécution des « otages » innocents, se met à réciter les fameux vers de Mörike ; dès le début de la pièce, la question effroyable est posée : comment est-il possible que « les personnes qui jouent Mozart et celles qui brûlent les gens » « puissent être réunies dans une seule et même personne » ?⁶³⁰

⁶²⁹ « KARL In einer Stunde ist es Nacht... Maria schreibt, sie höre die Schwalben. [...]

„Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte.“
Kennst du Mörike?

HERBERT Vielleicht besser als du.“

Max Frisch, *Nun singen sie wieder*, Band II-1, p. 82.

⁶³⁰ Dans la pièce *Nun singen sie wieder*, Frisch entend démontrer que « l'éducation et la culture ne protègent pas du crime » (« [d]ass Bildung und Kultur nicht vor Verbrechen schützen, [...] » Julian Schütt, *Biografie eines Aufstiegs*, S. 335. La pièce jouée en 1945 valut à Frisch de nombreuses critiques. Dans un article particulièrement violent paru dans la *NZZ*, Frisch est présenté comme « l'avocat des égarés », ce qui sous-entendait qu'il se serait fait le défenseur des « nazis et de leurs sympathisants en Suisse », cf. Julian Schütt, *op. cit.*, p. 135. Dans une lettre

C'est dans ce contexte que le motif de la fresque est évoqué, au moment même où Herbert envisage de faire exécuter le prêtre, qui était chargé de la funeste besogne d'enterrer les victimes. A travers les paroles sarcastiques de l'officier nazi, c'est la foi chrétienne en la résurrection et en une possibilité de rédemption, également symbolisée par l'évocation du printemps, qui est réduite à néant. Karl, horrifié à l'idée que le prêtre aussi puisse subir le même sort, essaie vainement de le défendre : « *Herbert, le prêtre n'est pas coupable* »⁶³¹, dit-il – ce qui en soi est absurde, puisque ça reviendrait à prétendre que les victimes de l'exécution, elles, le sont. La réponse d'Herbert est cinglante, démontrant de manière implacable que la vision du monde à laquelle Karl se réfère n'a plus cours. Le cadre dans lequel s'inscrivait sa pensée a disparu, les notions de bien et de mal façonnées par des millénaires de civilisation judéo-chrétienne et gréco-latine sont englouties. En effet, dans la question rhétorique qu'Herbert adresse à Karl : « Est-ce-que les otages ont demandé ce qui leur était reproché ? »⁶³² –, c'est tout le cynisme du personnage de l'officier nazi qui s'exprime. Ses crimes envers les innocents le placent irrémédiablement en dehors de la civilisation humaine, au-delà des catégories du bien et du mal. Ayant franchi les limites de ce que lui autorisait sa conscience, il ne sera désormais plus sensible à la notion de culpabilité. La référence à l'architecture intervient précisément au moment précis de ce dialogue sur la question de la culpabilité. Dès lors, l'intention de Frisch devient perceptible : il s'agit, en effet, de dévoiler – dans une démarche qui rappelle celle de Brecht - les mécanismes qui engendrèrent la monstruosité nazie. Alors que Karl vient de répéter que le prêtre est innocent, Herbert attire son attention sur la fresque byzantine. La citation du passage *in extenso* permet de mettre en lumière la manière dont Frisch utilise l'élément architectural et pictural au service d'un questionnement sur la notion de responsabilité individuelle et collective :

intégrée aux *Œuvres complètes*, Frisch répond à l'accusation qui lui est faite d'avoir « esthétisé » la terreur en la présentant comme « un stimulant de l'esprit » (« *Hervorlocker des Geistes* »). Ce qui l'intéresse précisément, c'est l'association, dans la même personne, du barbare et du l'homme de culture: „Nicht wenige von uns hielten sich lange an den tröstlichen Irrtum, es handle sich um zweierlei Menschen dieses Volkes, solche, die Mozart spielen, und solche, die Menschen verbrennen. Zu erfahren, daß sich beide in der gleichen Person befinden können, das war die eigentliche Erschütterung; es erschüttert das Vertrauen gegenüber jedem einzelnen, auch wenn er Mozart spielt, auch wenn er Mörike liebt wie wir.“ Max Frisch, „Verdammen oder verzeihen? Ein Brief an den Verfasser des Leitartikels in der NZZ vom 23. Mai 1945, Neue Schweizer Rundschau, Juni 1945. *GW*, Band II-1, pp. 292-296. Ici, p. 292.

⁶³¹ „Herbert, der Pope hat keine Schuld – „. Max Frisch, « Nun singen sie wieder », *GW*, Band II-1, p. 83. Essayant vainement de convaincre Herbert de laisser la vie sauve au prêtre, Karl répète sa demande. Elle est située dans le dialogue entre Herbert et Karl, sur lequel s'ouvre la pièce, dans la scène I, appelée par Frisch « tableau », à la manière brechtienne.

⁶³² „Haben die Geiseln nach ihrer Schuld gefragt?“ *Ibid.*, p.83.

« KARL. Herbert, le prêtre n'est pas coupable –

Herbert se détourne à nouveau de lui.

HERBERT. As-tu remarqué la belle fresque ? Là-bas, dans l'abside centrale ?

KARL. Quelle fresque...

HERBERT. Une crucifixion et une résurrection, bien entendu. Une chose remarquable, byzantine, datant peut-être du douzième siècle, dans un excellent état de conservation... Tout ça me fait penser à ton père, Karl.

KARL. Pourquoi ?

HERBERT. Notre maître d'étude, s'il pouvait voir ça, ce serait un régal pour lui. Et quel discours il tiendrait : tous ces personnages – dirait-il – ne sont pas placés de manière aléatoire dans le paysage qui les a vu naître et les détermine ; elles se détachent d'un arrière-plan doré, ce qui veut dire qu'elles appartiennent à l'espace indéterminé de l'esprit – et ainsi de suite...

KARL. Pourquoi dis-tu ça maintenant, en ce moment précis ?

HERBERT. Je ne peux pas m'empêcher de penser à notre professeur, souvent, je ne peux voir quoi que ce soit sans m'imaginer les propos que sa culture lui inspirerait. Rien de beau, je pense. Il est vrai qu'il parlait sans cesse de la beauté... Au fait, tu sais comment il va aujourd'hui ?⁶³³

L'inanité de la culture qui ne serait qu'un rempart illusoire face à la barbarie est au centre de ce passage, et c'est précisément le motif de la fresque qui permet de l'introduire et de donner corps à la question qui taraude Frisch : comment une nation hautement civilisée a-t-elle pu engendrer de tels criminels ? L'évocation de la fresque byzantine fonctionne également comme le lien permettant de relier Herbert, Karl et le père de ce dernier, le professeur de lycée, qui incarne précisément cette culture qui a failli puisqu'elle n'a pas pu faire barrage au Mal.

A la fin de la pièce, on assiste à la terrible confrontation entre l'officier nazi, Herbert, et son ancien professeur, *der Oberlehrer*. Alors que ce dernier, les yeux bandés, sait qu'il va être

⁶³³ „KARL Herbert, der Pope hat keine Schuld –

Herbert wendet sich wieder zurück.

HERBERT Hast du das schöne Fresko bemerkt? Drüben in der mittleren Apsis?

KARL Was für ein Fresko...

HERBERT Eine Kreuzigung und eine Auferstehung, was sonst. Eine bemerkenswerte Sache, byzantinisch, zwölftes Jahrhundert vielleicht, vorzüglich erhalten... Ich muß an deinen Vater denken, Karl.

KARL Warum?

HERBERT Unser Oberlehrer, wenn er das sehen könnte, er würde sich alle zehn Finger lecken. Und einen Vortrag würde er halten: Alle diese Gestalten, würde er sagen, hier stehen sie nicht vor den Zufällen einer Landschaft, die sie geboren hat und die sie bedingt; vor einem Goldgrund stehen sie, das aber heißt, sie stehen vor dem unbedingten Raume des Geistes – und so weiter...

KARL Warum sagst du das jetzt, gerade jetzt?

HERBERT Ich muß an unseren Oberlehrer denken, oft, nichts kann ich sehen, ohne zu wissen, was seine Bildung dazu sagen würde. Nichts Schönes, meine ich. Er hat ja immer nur über das Schöne gesprochen... Weißt du übrigens, wie es ihm heute geht?“ *op. cit.*, p. 131.

exécuté, Herbert entame un long dialogue avec lui, dans lequel on assiste à une sorte de règlement de comptes, qui est une manière pour Frisch d'interroger les racines du Mal. L'élève en veut à son professeur qui incarne les valeurs humanistes du Beau idéal et de la morale ; il lui reproche de n'avoir prodigué qu'un enseignement porteur d'illusions, vain, « creux »⁶³⁴, car non arrimé à la réalité. Les valeurs humanistes sont vaines si personne n'a le courage de les défendre contre la barbarie⁶³⁵. A travers les propos d'Herbert, il semble donc que Frisch condamne une approche esthétique qui, trop attachée à l'analyse formelle de l'objet artistique, s'éloigne de la réalité de l'expérience humaine, de sa dimension véritable :

« Mettez-vous bien ça dans la tête : vous n'apparaissez pas sur un tableau, tel que ceux qu'on montre aux élèves, il n'y a pas d'arrière-plan doré derrière vous, mais une gravière, sans aucun espoir d'être vu. [...]

HERBERT Mettez-vous bien ça dans la tête : votre mort, personne ne s'en apercevra, personne ne la peindra sur une toile, on ne l'admira dans aucune galerie d'art, vous ne mourez pas selon les règles du Beau, avant-plan, plan principal, arrière-plan, mouvement de la lumière –

[...] Votre mort, Monsieur Le Professeur, n'est qu'un détail insignifiant : on ne la remarque pas le moins du monde à la surface de la réalité. [...]

OBERLEHRER Qui êtes-vous ?

HERBERT Vous auriez dû me connaître. Vous aviez suffisamment de temps pour ça. Vous ne vouliez pas connaître la personne, je le sais bien ! C'est ce que vous appeliez l'humanisme – ⁶³⁶

Le personnage du professeur n'a pas de nom. À la manière brechtienne, il représente un type, il est le symbole de cette « capitulation de l'esprit face à la violence »⁶³⁷ dont parle Frisch dans la lettre adressée à son contradicteur dans la *NZZ*. De la même manière, le motif de la

⁶³⁴ „HERBERT [...] Der Geist gab nach, wir klopfen daran, und es war **hohl**. Das war die Enttäuschung! Die Kameraden hatten recht, so dumm wie sie waren; es war ein Schwindel, was man uns lehrte.“ *Ibid.*, p. 131.

⁶³⁵ Ce que Frisch, à travers le personnage d'Herbert, fustige, c'est l'inadéquation entre la parole du professeur et ses actes, un motif qui est récurrent dans son œuvre, et qui aboutit inéluctablement à la faillite de ses personnages. (par exemple, le personnage de Biedermann, dans la pièce *Biedermann und die Brandstifter*)

⁶³⁶ « HERBERT Machen Sie sich das Folgende klar: Sie stehen nicht auf einem berühmten Gemälde, das man den Schülern zeigt, es ist kein Goldgrund hinter Ihnen, sondern eine Kiesgrube ohne Hoffnung, gesehen zu werden. [...] Machen Sie sich das Folgende klar: Ihr Tod, niemand wird ihn kennen, niemand wird ihn auf die Leinwand malen, man bewundert ihn in keiner Galerie, Sie sterben nicht mit den Gesetzen des Schönen, Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, Führung des Lichtes – [...] Ihr Tod, Herr Oberlehrer, eine ausgemachte Nebensache: man bemerkt ihn überhaupt nicht auf dem Bilde der Wirklichkeit... [...] OBERLEHRER Wer sind Sie? HERBERT Sie hätten mich kennen können. Sie hatten Zeit genug. Sie wollten den Menschen nicht kennen, ich weiß! Humanismus nennen Sie das – „Max Frisch, *Nun singen sie wieder*, GW, Bd. II-1, pp. 128-129.

⁶³⁷ „[das]Versagen des Geistes vor der Gewalt“ Max Frisch, *Verdammen oder verzeihen?* Ein Brief an Bi, den Verfasser des Leitartikels in: *NZZ*, 23.5.1945.

fresque byzantine revêt une dimension symbolique dans la mesure où elle illustre le changement de paradigme, la rupture civilisationnelle que représente le nazisme par rapport à l'héritage européen, qui puise ses racines dans la culture gréco-latine et judéo-chrétienne. Dans un lieu non défini, au bord des fosses communes, elle est un témoignage ultime de l'alliance entre la culture, la quête de la beauté idéale, qui prend sa source dans l'héritage gréco-romain, et la transcendance, la spiritualité qui distingue l'homme de l'animal. En ce sens, elle recèle à la fois un message d'espoir et une menace. Elle est porteuse d'espoir car elle a traversé le temps et échappé aux dévastations, mais, Frisch ayant fait le choix de la dater du douzième siècle, une période où l'Empire byzantin est déjà sur le déclin, on pense irrésistiblement au coup sévère qui ébranla l'Empire byzantin en 1204, suite à la quatrième Croisade, puis à sa disparition en 1453, lorsqu'il fut vaincu par les Ottomans. Elle appartient donc à un moment critique de l'histoire de l'Empire chrétien d'Orient et nous rappelle que les civilisations sont menacées si elles restent aveugles aux menaces qui sapent leurs fondements. La pensée de Frisch est ancrée dans cet héritage judéo-chrétien, les nombreuses références bibliques dans la pièce *Nun singen sie wieder* et dans l'ensemble de son œuvre⁶³⁸ l'attestent amplement, même si elle est exempte de toute doxa religieuse.

La précision avec laquelle Frisch situe la fresque, dont il est souligné à travers la réplique d'Herbert qu'elle se situe dans « l'abside centrale »⁶³⁹, met en exergue le lien indissociable qui relie l'architecture à la notion de civilisation ; on pense à la célèbre définition de Malraux à propos de la « nature » de toute civilisation.⁶⁴⁰ Ainsi, le nihilisme qui s'exprime à travers le personnage d'Herbert, puise sa source dans cette attaque sans précédent envers les valeurs humanistes fondées sur des siècles de civilisation gréco-latine et judéo-chrétienne, que constitue le nazisme. Dans une nouvelle emblématique de la littérature dite « des ruines »

⁶³⁸ Nous pensons à la thèse de Julia Tkachenko intitulée *Religiöse Gehalte im Werk von Max Frisch*, Freie Universität Berlin, 2011, dans laquelle elle entend démontrer que la « problématique religieuse [...] est présente de manière constante dans l'œuvre [de Frisch] » ([d]ie religiöse Problematik [...] im Werk durchgängig gegenwärtig ist), p. 3.

⁶³⁹ Dans la tradition architecturale byzantine, l'abside centrale est l'endroit précis où se trouvent les fresques les plus importantes. Elle est située à l'est, symbole de renaissance, associé à la résurrection du Christ. Nous citons comme exemple, des extraits d'une étude qu'Yves Boiret (1926-2018), qui fut architecte en chef des monuments historiques, consacra à l'église byzantine d'Abu Gosh, située près de Jérusalem, Sainte-Marie-de-la-Résurrection, datant du douzième siècle, comme celle imaginée par Frisch : « [...] l'intérieur comporte trois nefs voûtées d'arêtes se terminant, vers l'est, par une abside flanquée de deux absidioles, [...]. La moitié orientale de l'église est décorée de fresques recouvrant la totalité des parois, des voûtes et des piliers. » Et plus loin : « L'emplacement des scènes est exceptionnel comme pour justifier le thème du Salut, l'Anastasis-résurrection (à l'abside centrale) [...] » Yves Boiret, « Récit d'une expérience », *Les fresques de l'église d'Abu Gosh*, www.sauvegardeartfrancais.fr, p. 12 et p. 16.

⁶⁴⁰ « La nature d'une civilisation, c'est ce qui s'agrège autour d'une religion. » André Malraux, *Note sur l'islam*, 03/06/1956, www.malraux.org.fr. Source Institut Charles de Gaulle. *Valeurs Actuelles*, n°3395.

(*Trümmerliteratur*), Heinrich Böll (1917-1985), issu de la même génération que Max Frisch, décrit comment les nazis – mus par une hybris totalitaire destructrice – se sont acharnés à faire disparaître la trace laissée sur un mur par une croix, après que celle-ci a été enlevée, et que le lycée appelé « Thomas-Schule »⁶⁴¹ – certainement en référence à Saint Thomas d’Aquin – fut rebaptisé « Friedrich der Große » :

« A l’époque, ils avaient, de rage, repeint tout le mur, mais ça n’avait servi à rien ; le peintre n’avait pas su trouver la bonne nuance : la croix restait là, brunâtre et bien visible, mais le reste du mur était rose. [...] La croix était toujours là, et lorsqu’on regardait de plus près, on pouvait même apercevoir la trace laissée par une scie, au-dessus de la poutre droite, là où on pouvait voir, pendant des années, la branche de buis que Birgeler, le concierge, avait placée là, à l’époque où il était encore permis d’accrocher des croix dans les écoles... »⁶⁴²

Dans cette nouvelle tragique, le narrateur, un tout jeune soldat grièvement blessé, se retrouve, avec d’autres blessés, transporté dans son ancien lycée, où, seulement trois mois auparavant, il était encore élève. Dans la salle de dessin où il repose sur une civière, il reconnaît, au tableau noir, son écriture qui avait tracé le début du fameux vers de Schiller : « Wanderer, kommst du nach Spa... », dont la suite est effacée, tronquée, mutilée comme le jeune soldat lui-même. Comme chez Frisch cinq ans plus tôt, la question de la responsabilité des élites culturelles est mise en question : le lycée « humaniste »⁶⁴³, où est enseignée la culture classique, est aussi le lieu du dressage idéologique, du culte de la guerre et de l’asservissement des colonies.

Cinq ans avant la parution du récit d’Heinrich Böll, l’intérêt que Frisch – dans la pièce *Nun singen sie wieder* – porte au motif architectural dans sa dimension symbolique, lui permet de mettre en forme l’indicible, d’échapper à cet « espace indéterminé de l’esprit »⁶⁴⁴ pour lui opposer la vérité d’une expérience humaine. Non situé de façon précise dans le temps et dans l’espace, le motif architectural revêt une valeur universelle et emblématique, il symbolise le

⁶⁴¹ Heinrich Böll: „Wanderer, kommst du nach Spa...“, in: *Deutsche Erzähler des 20. Jahrhunderts, Von Joseph Roth bis Hermann Burger*, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki, München: Manesse Verlag, 2006, p. 251.

⁶⁴² „Damals hatten sie aus Wut die ganze Wut gepinselt, aber es hatte nichts genützt; der Anstreicher hatte den Ton nicht richtig getroffen: das Kreuz blieb da, bräunlich und deutlich, aber die ganze Wand war rosa. [...] Das Kreuz war noch da, und wenn man genau hinsah, konnte man sogar noch eine deutliche Schrägspur über dem rechten Balken sehen, wo jahrelang der Buchsbaumzweig gehangen hatte, den der Hausmeister Birgeler dorthinter klemmte, als es noch erlaubt war, Kreuze in die Schulen zu hängen...“ Heinrich Böll, *Ibid.*, p. 252.

⁶⁴³ « Der Zeichensaal war also da, und wenn ich richtig hörte, warum sollte ich nicht richtig sehen, und dann stimmte es wohl auch, daß ich Cäsar, Cicero und Marc Aurel erkannt hatte, und das konnte nur in einem humanistischen Gymnasium sein; „Heinrich Böll, *Ibid.*, p. 246.

⁶⁴⁴ „de[r] unbedingt[e] Raum des Geistes“ Max Frisch, *Nun singen sie wieder*, p. 83.

naufnage des valeurs humanistes, la douleur, la destruction de tout ce qui fonde une existence humaine, et devient le destin partagé par tous, quel que soit le camp auquel on appartient.

Le village inaccessible, les ruines et la question de la reconstruction

Mû par le désir de ne pas donner « l'illusion de la réalité », ⁶⁴⁵Max Frisch accorde une attention particulière à la portée symbolique des motifs qui, dans la pièce *Nun singen sie wieder*, ne sont pas destinés à être représentés sur scène, mais doivent – par le seul pouvoir de « la parole » – s'adresser non seulement à l'imagination du spectateur, mais aussi et surtout, à sa conscience. Et en invitant chacun à mesurer sa part de responsabilité, il s'adresse à ses propres concitoyens, s'impliquant lui-même dans cette démarche introspective :

« Si nous nous intéressons [...] à la tragédie qui frappe le peuple allemand, nous avons bien conscience que notre démarche ne peut exister que sous la forme modeste d'une introspection ; notre journalisme, dans le meilleur des cas, la pièce qui fait l'objet de ces accusations, sont à considérer comme une simple tentative de clarifier les choses, une clarté dont nous avons nous-mêmes besoin, afin de nous préserver de toute simplification hâtive. »⁶⁴⁶

C'est dans cette perspective qu'il convient d'analyser les trois motifs architecturaux (au sens large), que nous avons annoncés. La structure en deux parties de la pièce évoque, comme une réminiscence baroque, la vie terrestre, dans laquelle la mort est omniprésente, et un au-delà où les morts restent figés dans leur existence terrestre, comme pétrifiés à l'instant précis de leur mort. La guerre et la question de la reconstruction entrent en résonance avec le motif de la « fresque de la crucifixion et de la résurrection »⁶⁴⁷, cette dernière étant elle-même associée au leitmotiv du printemps que Maria, la fiancée de Karl qui espère son retour, ne cesse d'évoquer :

⁶⁴⁵ „Kulissen sollten nur soweit vorhanden sein, als sie der Schauspieler braucht, und auf keinen Fall dürfen sie eine Wirklichkeit vortäuschen wollen.“ Max Frisch, „*Zu Nun singen sie wieder*“, GW, Band II-1, p. 137.

⁶⁴⁶ „Wenn wir uns [...] mit der Tragödie des deutschen Volkes befassen, so sind wir uns wohl einig, daß es nur im bescheidenen Sinn einer Selbsterforschung geschehen kann; mehr kann unser Journalismus in seinem besten Fall, mehr kann auch das angeklagte Schauspiel nicht sein als ein Versuch, an der Klarheit zu arbeiten, die uns selber not tut, und uns vor der voreiligen Vereinfachung zu hüten.“ Max Frisch, „Verdammen oder verzeihen? *Ein Brief an Bi, den Verfasser des Leitartikels in der NZZ vom 23.5.1945*“, GW, Band II-1, p. 294.

⁶⁴⁷ « das Fresko der Kreuzigung und der Auferstehung », Erna M. Dahms, *Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs: Bedeutung und technische Darstellung*, Berlin, New-York: Walter de Gruyter 1976, p. 34.

« La fresque de la « crucifixion et de la résurrection » qui se trouve dans le cloître désaffecté, représente, de manière symbolique, le lien entre l'hiver et le printemps. [...] La résurrection qui est à l'œuvre dans la nature, ne s'accomplit pas dans les mêmes proportions dans la vie des hommes. »⁶⁴⁸

En effet, ceux-ci semblent condamnés à répéter indéfiniment les erreurs qui ont mené à la ruine de leurs existences. Quant aux défunts, ils continuent d'être ce qu'ils ont été, les otages assassinés demeurent un collectif d'anonymes, qui, s'ils chantent chaque fois qu'un crime est commis, n'ont pas le pouvoir d'influer sur le cours des événements. Le motif de la Sainte Cène n'est qu'une simple répétition de gestes, qui fige les otages assassinés dans l'anonymat de leur mort. Même le prêtre dit ne pas les connaître. Il forme simplement le vœu qu'ils puissent trouver la paix ; ce dont on peut douter puisque l'humanité est capable de produire les forces qui provoqueront sa propre destruction. Il s'agit là d'une pensée centrale chez Frisch qui écrit la pièce *Nun singen sie wieder* au moment des grands bombardements sur les villes allemandes. La possibilité d'une disparition de toute communauté humaine est exprimée à travers le motif du village inaccessible. Parmi les aviateurs, un jeune caporal, appelé simplement *Der Gefreite*, se retrouvant avec ses compagnons dans le monde des morts, répète inlassablement, de manière lancinante, et jusqu'à en perdre la raison, où se trouve « le village le plus proche » :

« *Le caporal* Et où se trouve le village le plus proche ?

Le prêtre Le village le plus proche –

Il fait passer la cruche.

Le village le plus proche, il n'y en a plus.

Le caporal Il doit bien y en avoir un ! [...]

Le prêtre Il se peut que ce village, situé plus loin, ce village que je n'ai jamais connu, ait été détruit par un incendie. [...] C'est comme ça. C'est quelque chose que je ne comprends pas et que je suis incapable d'expliquer.

Le caporal Donc, tu veux nous dire que tu ne sais même pas toi-même à quelle distance se trouve le village le plus proche d'ici, à quelle distance se trouve la personne la plus proche, qui soit encore en vie ? »⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ *Ibid.*: « Das Fresko von der „Kreuzigung und Auferstehung“

⁶⁴⁹ „GEFREITER Und wo ist denn das nächste Dorf?

DER POPE Das nächste Dorf –

Er gibt den Krieg weiter.

Das nächste Dorf, das gibt es nicht mehr.

GEFREITER Eines muß doch das nächste sein. [...]

Vielleicht ist auch das übernächste Dorf, das ich niemals gekannt habe, niedergebrannt –

La disparition du village, qui symbolise la plus petite communauté humaine, cette « polis » au sens où l'entendait Aristote, signifie la mort non seulement dans sa dimension individuelle, mais aussi collective et civilisationnelle ; le village inatteignable symbolise également la fin de cet espoir, de cet élan vital qui anime la jeunesse. Exhorté par le prêtre à se résigner à ne jamais pouvoir atteindre ce village, le jeune homme se révolte car il ne peut admettre qu'il est mort et que sa jeunesse est à jamais perdue :

« Rien ne peut être trop loin, il n'y a rien qui soit complètement inaccessible, pour nous qui sommes jeunes. Jeunes ! Sais-tu que nous le sommes vraiment ? »⁶⁵⁰

Contrairement au personnage du jeune caporal, le capitaine, « *der Hauptmann* », semble accepter son sort, étant conscient que la vie qu'il avait menée jusqu'alors était vaine. En effet, en particulier dans la scène finale, dans laquelle sa veuve, Jenny, dépose une gerbe de fleurs sur sa tombe, la maison apparaît comme la marque de cette « vie manquée », le signe d'une promesse de bonheur jamais tenue :

« Notre maison, Jenny, ne la reconstruis jamais ! Nous n'y avons pas vécu heureux, non, nous ne l'étions pas. Jenny : Nous aurions pu le devenir ! »⁶⁵¹

Depuis l'étrange au-delà où il se trouve, il essaie désespérément de dissuader sa veuve – qui ne peut ni le voir ni l'entendre – de ne pas reconstruire la maison qu'ils avaient avant la guerre, cette belle maison, qu'ils avaient fait construire afin de susciter l'envie de leur entourage :

« Une femme, deux enfants, une famille complète, c'est ce que nous sommes. [...] Beaucoup de choses doivent changer ! Je veux dire, après la guerre. Nous avons un grand magasin ; nous faisons le commerce de la laine. Tout ça, je vais l'abandonner. [...] L'argent, les affaires ! pour moi, c'est

GEFREITER Vielleicht.

DER POPE Das ist nun einmal so. Verstehen kann ich es nicht; erklären kann ich es nicht.

GEFREITER Willst du uns also sagen, daß du es selber nicht weißt, wie weit es zum nächsten Dorf ist, zum nächsten Menschen, der lebt?“ Max Frisch, *Nun singen sie wieder*, pp. 114-115.

⁶⁵⁰ „GEFREITER Nichts ist so weit, daß wir es nicht erreichen, wir, die wir jung sind. Jung! Weißt du denn, wie jung wir sind?“ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁵¹ „Unser Haus, Jenny, baue es nie wieder auf! Wir waren nicht glücklich darin, wir waren es nicht. Jenny! Wir hätten es werden können – „*Ibid.*“, p. 134.

terminé, d'autres prendront le relais, je ne les jalouserai plus, c'est ça la liberté. Nos voitures, notre employé de maison, toute notre société, je vais renoncer à tout ça, et Jenny sera plus heureuse... [...]

Beaucoup de choses doivent changer. Nous avons une maison, comprends-tu, qui était beaucoup trop grande pour nous. Je l'avais fait bâtir, afin que les gens nous envient. Pour notre bonheur, qui pourtant ne vint pas. La maison était aussi grande que mon ambition, comprends-tu, et aussi vide et vaine que cette ambition. [...] »⁶⁵²

Le projet de bâtir une maison acquiert dès lors un statut ambivalent. S'il correspond à l'aspiration légitime de chaque individu, à l'épanouissement personnel et familial, il est aussi l'expression d'un projet de société dont les fondements ont été irrémédiablement ébranlés par la guerre. A quoi cela sert-il de reconstruire à l'identique si les bases sociales, politiques et culturelles ne sont pas « saines », s'il n'y a pas de prise de conscience de la culpabilité individuelle et collective ? Ainsi, de la même manière que la « ronde des saisons » suscite « l'illusion du retour de l'ordre ancien »⁶⁵³, la reconstruction comporte le risque de reproduction des mêmes erreurs fatales. Les supplices du capitaine n'y changeront rien, les survivants s'accrochent à l'espoir factice que la mort des militaires n'était pas vaine. Pire, en voulant honorer leur mémoire, ils les figent à jamais dans un « destin », que les défunts récuse :

« *L'opérateur radio* [...] ils font de notre mort ce que bon leur semble, ce qui leur est utile. Ils s'emparent des paroles qu'on a prononcées de notre vivant, et en font un testament, comme ils disent, et ils ne nous permettent pas d'évoluer, de les dépasser en maturité. »⁶⁵⁴

Ainsi, le motif de la maison à reconstruire apparaît, de manière assez paradoxale, comme la négation d'un avenir qui permettrait aux survivants de rebâtir un monde plus juste. La question que semble poser Frisch est la suivante : doit-on se réjouir de reconstruire sur des ruines s'il n'y a pas de réelle prise de conscience individuelle et collective des raisons qui ont engendré le Mal, la destruction et les crimes ? Cependant, en conférant au motif de la maison une dimension essentiellement métaphorique, on peut se demander si la démarche de Frisch,

⁶⁵² „Eine Frau, zwei Kinder, eine ganze Familie, sind wir. [...] Vieles muß anders werden! Ich meine, nach dem Krieg.“

⁶⁵³ „**Der Kreislauf der Jahreszeiten** [nous soulignons] stellt in diesem Stück **den Anschein der alten Ordnung** her, womit hingegen die nie wieder gut zu machenden Greuelthaten des Krieges konstatiert werden.“ Erna M. Dahms, *Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs: Bedeutung und technische Darstellung*, Berlin: Walter de Gruyter, 1976, p. 34.

⁶⁵⁴ „[...] – sie machen aus unserem Tode, was ihnen gefällt, was ihnen nützt. Sie nehmen die Worte aus unserem Leben, sie machen ein Vermächtnis daraus, wie sie es nennen, und lassen uns nicht reifer werden, als sie selber sind.“ Nun singen sie wieder“, *GW* Bd. II-1, p. 135.

dans la pièce *Nun singen sie wieder*, ne contribue pas à donner un caractère trop abstrait à la réflexion sur la guerre. Est-ce-que « l'ambition » du *capitaine*, la fierté d'être propriétaire de la « plus belle maison de [la]ville, constitue une faute morale susceptible de le rendre complice des crimes de guerre ? :

« *Jenny* S'il savait que notre maison aussi est en ruines ! Notre belle et grande maison ; les gens se sont toujours arrêtés devant elle pour la regarder – ils disaient toujours que c'était la plus belle maison de notre ville. Elle y avait mis toute son ambition. « ⁶⁵⁵

Ce passage entre en résonance avec ce que Frisch écrivait en 1941 dans l'essai intitulé *Kunst der Erwartung*, où il opposait « l'économie de la vie intérieure »⁶⁵⁶, la « mesure »⁶⁵⁷, aux effets délétères produits par une société régie par les « masses »⁶⁵⁸. En faisant l'éloge de la fenêtre à croisillons, il dénonçait la vanité des propriétaires qui veulent que le visiteur se pâme d'admiration devant le spectacle offert par une fenêtre dont aucun élément ne viendrait entamer la vue. On se souvient que Frisch percevait dans cette dernière, l'emblème d'une époque dominée par le concept de « masse ». De manière quasiment métonymique, la fenêtre à croisillons devenait l'incarnation de la société traditionnelle, qui s'opposait au mouvement moderniste ; le passage ci-dessous souligne l'importance pour Frisch de l'analogie architecturale au service de la démonstration d'un concept abstrait :

« Que nous l'appelions attente, pressentiment, mystère, nostalgie ardente, l'important ce ne sont pas les mots, pas plus que ne le sont les croisillons d'une fenêtre ou bien tout autre objet auquel nous nous intéressons ; il pourrait s'agir d'un jardin, de meubles ou de villes entières, qui peuvent tout autant nous révéler le visage d'un peuple – » ⁶⁵⁹

Sa critique sous-jacente d'une société gouvernée par les « masses », est de fait très proche de celle de Thomas Mann, qui, dans un discours tenu en 1936 lors de son exil à

⁶⁵⁵ „JENNY Wenn er wüßte, daß auch unser Haus in Trümmern liegt! Unser schönes und großes Haus; die Leute sind immer davor stehen geblieben – es war das beste Haus in unserer Stadt, sagten sie immer. Sin ganzer Ehrgeiz hing daran.“ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁵⁶ „die Ökonomie des inneren Lebens“, Max Frisch, *Kunst der Erwartung, Anmerkungen eines Architekten*, in: GW, Band I-1, p. 196.

⁶⁵⁷ *op. cit.*, p. 195: „Ein Gefühl für Werte und Maß“[nous soulignons] et p.196.

⁶⁵⁸ „der Hang zum Massenhaften“ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁵⁹ „Ob wir es nun Erwartung nennen, Ahnung, Geheimnis, Sehnsucht, es geht nicht um die Wörter, so wenig wie die Sprossen oder einen andern Gegenstand, der uns beschäftigen mag; sei es der Garten oder die Möbel oder ganze Städte, die gleichsam das Antlitz eines Volkes zeigen –.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 196.

Kusnacht, sur les rives du lac de Zurich, et publié chez Gallimard, avec une préface d'André Gide, sous le titre « *Avertissement à l'Europe* »⁶⁶⁰, utilise, lui aussi, le concept de « masse » en référence à José Ortega y Gasset⁶⁶¹, pour analyser l'émergence d'une forme de barbarie, qui « piétine » toutes les valeurs de l'esprit et de la culture, ainsi que de la démocratie libérale. Ses réflexions s'inscrivent aussi dans le contexte plus large de la Kulturkritik. L'évocation de la maison du « capitaine » et de sa femme Jenny serait-elle à interpréter dans cette perspective ? « Tout est vain », répète « le capitaine » comme une litanie, dans la dernière scène ; les survivants restent sourds à ses avertissements, ils ne changeront pas, et la société qui renaîtra des ruines, porte déjà en elle le germe de sa future destruction.

Pour mieux saisir la complexité du motif de la maison en ruine et de la question de sa reconstruction, il nous faut également tenir compte du personnage de Thomas, un des sept aviateurs, qui, juste avant de partir au combat, dessine la maison qui « [s]era celle de chaque ouvrier après la guerre »⁶⁶². On le retrouve dans la dernière scène, parmi les survivants, en compagnie de Jenny et ses deux enfants, ainsi que d'Eduard et de l'opérateur radio. Face à Eduard qui assure à Jenny – dont il est devenu le nouveau compagnon – que sa maison sera reconstruite à l'identique, Thomas affiche son scepticisme :

« *Eduard* Nous allons la reconstruire, Jenny.

Jenny Exactement comme elle était ?

Eduard Exactement la même.

Il s'adresse à Thomas, qui porte la couronne : Tu secoues la tête ? »⁶⁶³

Alors qu'il pensait, dans la première scène où il apparaît, que la guerre était censée avoir une « finalité »⁶⁶⁴, qu'elle devait nécessairement déboucher sur un monde meilleur – conformément à la dialectique marxiste –, et laisse entendre qu'il espérait la victoire du

⁶⁶⁰ Thomas Mann, *Avertissement à l'Europe*, Préface d'André Gide, traduit de l'allemand par Rainer Biemel, Paris : Gallimard, 1937.

⁶⁶¹ José Ortega y Gasset, *La révolte des masses*, 1929.

⁶⁶² « HAUPTMANN [...] Thomas dort hinten, er zeichnet das Haus, das nach dem Kriege jeder Arbeiter bekommen wird. „Max Frisch, *Nun singen sie wieder*, p. 96.

⁶⁶³ „EDUARD Wir werden es wieder aufbauen, Jenny.

JENNY So wie es war?

EDUARD Genau so. –

Zu Thomas, der den Kranz trägt: Du schüttelst den Kopf?“ Ibid., p. 132.

⁶⁶⁴ „Jeder Krieg hat ein Ziel. Auch dieser Krieg. Sonst wäre doch alles ein Unsinn, ein Verbrechen, was wir da machen. Es ist das Ziel dieses Krieges, daß der Friede besser wird, vor allem für uns Arbeiter. Vor allem für uns Arbeiter...“ *Ibid.*, p. 94.

prolétariat, dans la dernière scène il défend le point de vue du « capitaine », qui prie instamment Jenny de ne pas rebâtir la maison détruite :

« C'est dommage qu'il ne soit plus là. Tel qu'il était la dernière fois que je l'ai vu, c'est lui qu'il nous faudrait, notre capitaine, maintenant que la paix est attendue : il construirait une tout autre maison. C'est dommage qu'il ne soit plus là. »⁶⁶⁵

Quelle est donc cette vision d'un monde meilleur symbolisé par cette maison à rebâtir selon de nouvelles règles non définies clairement ? En opposant au monde « des événements »⁶⁶⁶ et des « peuples », un univers intérieur supposé plus « vrai »⁶⁶⁷ – selon la problématique de la « vraie vie » chère à Frisch –, le « capitaine » ne se réfugie-t-il pas aussi dans une forme d'illusion ? En effet, l'évocation de ce monde meilleur est toujours énoncée sur le mode hypothétique, elle s'enracine dans le regret de ne pas avoir vécu comme il aurait fallu :

« J'ai la vision d'une patrie qu'on aurait pu découvrir, une patrie qui fait le tour de la Terre.

Il s'interrompt et rit.

Je dis : On aurait dû vivre autrement – comme si je n'étais plus en vie ! »⁶⁶⁸

Ainsi, son rêve à peine formulé, est invalidé puisque le spectateur sait, lui, que le personnage du « capitaine » appartient désormais au monde des morts et que son sentiment d'être en vie n'est plus qu'une illusion. Le message profondément pessimiste qui s'exprime ici à travers le thème de la reconstruction peut être perçu comme la critique sous-jacente de toute utopie, en particulier si celle-ci, entièrement tournée vers la promesse trompeuse d'un avenir meilleur, fait fi du présent.

C'est également à travers le motif de la destruction architecturale et de la question de la reconstruction, que l'auteur de la pièce *Nun singen sie wieder* qui – au moment de son écriture au cours de l'hiver 1945, a connaissance des bombardements alliés –,⁶⁶⁹ évoque la folie de l'idéologie nazie qui a fanatisé sa population au point de la rendre insensible à la terrible réalité.

⁶⁶⁵ „Es ist schade um ihn. So wie er zuletzt war, unseren Hauptmann sollten wir haben, jetzt, da es Friede werden soll: Er würde anderes bauen. Es ist schade um ihn.“ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁶⁶ „Reiche zerfallen, Völker erwachen, sie machen die Geschichte eines Jahrzehntes, eines Jahrhunderts, Staaten, Grenzen, Kriege. Das ist die Welt der Ereignisse!“ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁶⁷ „Unser **wirkliches Leben**, am Ende ist es im Anblick eines Kindes, [...]“ *Ibid.*, p. 120.

⁶⁶⁸ „[...] Ich habe das Gefühl von einer Heimat, die man hätte entdecken sollen, eine Heimat, die rings um die Erde geht – *Er bricht ab, lacht.*

Ich sage das: Man hätte anders leben sollen – als lebte ich nicht mehr!“ *Ibid.*

⁶⁶⁹ On pense notamment au terrible bombardement par les Alliés de la ville de Dresde en février 1945.

Dans le passage ci-dessous, c'est le personnage du « gardien d'immeuble » qui est le porte-parole de cette propagande mortifère :

« *Le vieux* La cathédrale est touchée.

Le gardien d'immeuble ça n'a pas d'importance.

Le vieux Comment ça ? que voulez-vous dire ?

Le gardien d'immeuble On reconstruira tout ce qui a été détruit.

Le vieux Qui ?

Le gardien d'immeuble Ce sera encore plus beau qu'avant ! Après la guerre.

Le vieux Oui, oui, bien sûr... »⁶⁷⁰

La question posée par le personnage nommé « le vieux » est lourde de sens : à quoi cela sert-il de reconstruire à l'identique s'il n'y a aucune prise de conscience des raisons qui ont mené à la destruction ? Ceux qui sont responsables de la dévastation de la ville peuvent-ils prétendre la relever de ses ruines ? Sans prise de conscience, individuelle et collective, de ceux qui se sont laissé séduire par le nazisme, il n'y a pas de reconstruction souhaitable. Le motif de la reconstruction revêt dès lors une densité morale, qui prend corps au fur et à mesure au fil de la pièce, à travers le jeu subtil des correspondances entre les motifs, les personnages et le message qu'ils portent. Ainsi, c'est précisément à la suite du passage cité précédemment, que le « professeur » apprend que Karl, son fils, avec qui il venait d'avoir un long dialogue sur la question de la culpabilité, vient de se donner la mort, torturé par le remords d'avoir exécuté des innocents. A l'annonce de la nouvelle, la femme de ce dernier, Maria, folle de douleur, s'échappe de l'abri anti-aérien, et se jette dans le brasier provoqué par les bombes au phosphore. Le « professeur », n'ayant plus rien à perdre, signale à trois reprises à la femme qui prie « Dieu » de « punir » les auteurs des bombardements, que [les leurs] « font la même chose »,⁶⁷¹ ce qui lui vaudra d'être dénoncé par le « gardien de l'immeuble ». En dénonçant publiquement la culpabilité de son pays, il assume de fait sa part de responsabilité, lui qui se

⁶⁷⁰ „DER ALTE Das Münster ist getroffen.

HAUSWART Das spielt keine Rolle.

DER ALTE Wie meinen Sie das?

HAUSWART Man wird alles wieder aufbauen.

DER ALTE Wer?

HAUSWART Schöner als zuvor! Nach dem Kriege.

DER ALTE Jaja, natürlich...“ *Ibid.*, p.107.

⁶⁷¹ „DIE FRAU Gott strafe den Feind! Gott strafe den Feind! Gott strafe den Feind!...

[...]

OBERLEHRER Auch unsere machen das gleiche.“ *Ibid.*, p. 109.

défendait, face aux reproches de son fils, de n'avoir voulu que « le meilleur » pour sa famille. « Le meilleur », n'était-ce pas le plus commode, le plus « avantageux »⁶⁷², comme lui avait rétorqué Karl au début de la scène. En accomplissant cet acte de courage – ce courage qui justement lui avait fait défaut –, il assume sa part de responsabilité, et agit conformément aux paroles que Karl avait prononcées avant son suicide :

« *Karl* [...] Il n'y a pas de refuge dans l'obéissance, même si on l'érige en ultime vertu, elle ne peut nous délivrer de la responsabilité. Oui, c'est exactement ça ! Rien ne peut nous soustraire à la responsabilité, rien, elle nous est donnée, à chacun de nous, chacun a la sienne. On ne peut pas se décharger de sa part de responsabilité sur une tierce personne afin qu'elle la gère pour nous. On ne peut pas se soustraire au poids de la liberté individuelle – et c'est justement ce que nous avons tenté de faire, et c'est là qu'est notre faute. »⁶⁷³

Ainsi, le motif de la destruction et de la reconstruction s'insère dans la problématique plus vaste de la responsabilité et de la faute. A ses détracteurs qui lui reprochent d'avoir « banalisé le mal »,⁶⁷⁴ Frisch adresse un terrible avertissement :

« Seulement, l'auteur de cette pièce, ne peut croire que Lucifer ait disparu de la surface de la Terre, même si, parmi ceux qui l'ont suivi, beaucoup vont être pendus. Il continue son chemin ; il a seulement d'autres atours, d'autres emblèmes, d'autres langues maternelles. C'est pourquoi Herbert quitte la pièce sans être exécuté, ce qui est inquiétant et ne peut nous satisfaire, tout comme notre paix actuelle ne saurait le faire. »⁶⁷⁵

Si la question de la reconstruction et des choix architecturaux qui en résultent, est donc si fondamentale, c'est que la société d'après-guerre ne saurait être bâtie sur des bases solides si

⁶⁷² „OBERLEHRER Ich habe, so wie die Dinge liegen, jedesmal nur **das Beste** gewollt, Karl –

KARL Sagen wir: **das Günstigste**.“

⁶⁷³ „KARL [...] es gibt keine Ausflucht in den Gehorsam, auch wenn man den Gehorsam zu seiner letzten Tugend macht, er befreit uns nicht von der Verantwortung. Das ist es ja! Nichts befreit uns von der Verantwortung, nichts, sie ist uns gegeben, jedem von uns, jedem die seine; man kann nicht seine Verantwortung einem andern geben, damit er sie verwalte. Man kann die Last der persönlichen Freiheit nicht abtreten – und eben das haben wir versucht, und eben das ist unsere Schuld.“ Max Frisch, *Nun singen sie wieder*, in: GW, Band II-1, p. 104.

⁶⁷⁴ J'utilise à dessein cette expression que l'on doit à Hannah Arendt, car il me semble que la réflexion de Max Frisch sur le mal est très proche de celle qu'Arendt décrit dans l'article qu'elle rédigea pendant le procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem, intitulé *Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1966.

⁶⁷⁵ „Nur kann der Verfasser nicht glauben, daß Luzifer aus der Welt geschaffen sei, auch wenn etliche erhängt sein werden. Er geht weiter; er hat noch andere Gewänder, noch andere Wappen, noch andere Muttersprachen. Darum scheidet Herbert aus dem Stück, ohne erledigt zu sein, was unbequem ist, unbefriedigend wie unser heutiger Friede...“ Max Frisch: « Verdammten oder verzeihen? *Ein Brief an Bi, den Verfasser des Leitartikels in der NZZ vom 23. 5. 1945*. GW. Bd. II-I, p. 295.

les ruines, témoignages de la violence extrême, sont effacées, remplacées par de nouvelles constructions, sans qu'une véritable prise de conscience des phénomènes qui ont conduit à la catastrophe n'ait eu lieu.

Dans un article paru en 2017 dans la revue *Architecture d'aujourd'hui*, l'architecte Jean-Marc Bonfils (1965-2020),⁶⁷⁶ qui a œuvré à la reconstruction de sa ville natale de Beyrouth, souligne l'importance de la ruine en tant que phénomène à la portée à la fois spatiale et temporelle. Il y est question de la Foire internationale Rachid Karamé à Tripoli, un projet conçu par Oscar Niemeyer, auquel la guerre civile qui débuta en 1975 mit un terme :

« Aujourd'hui, l'expérience de cet espace est véritablement des plus étranges. [...] Dans un magistral article de la sociologue et historienne de l'art Pelin Pan, l'auteur cite « Ruins Thinking : The ruin » de Jalal Toufic : le fait de vouloir remplacer ou reconditionner des bâtiments en ruine est un acte sacrilège parce que toute ruine porte en elle-même un labyrinthe qui témoigne à la fois de l'espace et du temps. On ne peut pas éliminer une ruine ou la reconditionner sans faire preuve de la même brutalité que ce qui en a causé sa perte en temps de guerre.

En somme, l'architecture est un espace qui contient la somme des destins possibles d'un espace-temps. »⁶⁷⁷

Le vide, c'est également un motif qui préoccupe Frisch. Dans la pièce de 1945, il est associé à la maison de Jenny et du « capitaine », suggérant la faillite de leur projet de vie, l'absence d'élan vital qui fige leur existence et la « pétrification »⁶⁷⁸. Dans ces conditions, une reconstruction n'est pas souhaitable. A l'inverse de l'architecte Jean-Marc Bonfils, qui, en 2016, soulignait le « pouvoir » de « la densité du vide » dans lequel il décelait « une chance pour réaménager ces villes du Moyen-Orient à présent détruites »⁶⁷⁹, Max Frisch doute, dans la pièce *Nun singen sie wieder*, de la capacité qu'auraient les survivants de la guerre à reconstruire un monde meilleur.

Ainsi, les motifs du village disparu, de la maison et de la ruine, ont une grande puissance évocatrice dans la mesure où ils posent la question du sens inhérent à tout projet de vie et de

⁶⁷⁶ Cet article intitulé : « Jean-Marc Bonfils ou la force du vide », est consultable en ligne sur le site de la célèbre revue d'architecture, fondée en 1930, fer de lance du mouvement moderne : www.larchitectureaujourd'hui.fr. Au moment où j'écris ces lignes, l'architecte franco-libanais vient de décéder dans l'explosion du port de Beyrouth.

⁶⁷⁷ Jean-Marc Bonfils, *Ibid.*, 2016

⁶⁷⁸ Dans le *Journal 1946-49*, Frisch emploie le terme de « Versteinerung », page 381 dans l'édition Suhrkamp, et page 39 dans la traduction parue chez Gallimard.

⁶⁷⁹ Jean-Marc Bonfils, *Ibid.*, 2016.

société dans un monde dont les fondements ont été ébranlés par la violence aveugle et la barbarie. De la même manière, le motif de la Muraille de Chine, permettra à Frisch d’aborder la question du sens de l’Histoire et de la possibilité, à l’ère de la bombe atomique, de la disparition de l’humanité.

4-2 : « Die Chinesische Mauer » et la question de l’allégorie architecturale au service d’un « théâtre de la conscience »

Ecrite entre octobre 1945 et mai 1946, à une époque où Frisch partage son temps entre son bureau d’architecture et une activité littéraire intense, essentiellement dramatique, la pièce *Die chinesische Mauer*, dont la première aura lieu le 10 octobre 1946 sur la scène zurichoise du *Schauspielhaus*, nous paraît emblématique de la manière dont Frisch tente de trouver un modèle d’expression littéraire qui puisse être compatible, d’un point de vue éthique, avec la réalité de son temps : comment écrire après 1945, dans un monde qui a rendu possible Auschwitz et Hiroshima ? Dans quelle mesure l’écriture permet-elle de s’adresser aux consciences individuelles, au-delà de l’appartenance à une communauté nationale, et de jeter ainsi les bases de ce qui pourrait constituer un véritable travail de mémoire ? Selon Julian Schütt, la position de Frisch est désormais sans équivoque :

« D’après lui, l’écrivain se situerait entre deux pôles : les uns se référeraient à Goethe ou Hofmannsthal, à leur silence notoire vis-à-vis de la Révolution et de la Première guerre mondiale, à l’opposé, nous avons les paroles de Brecht au sujet d’une époque où une conversation sur les arbres serait presque un crime dans la mesure où elle passe sous silence tant d’atrocités. Et Frisch adopte le point de vue de Brecht. »⁶⁸⁰

En brouillant les repères spatio-temporels, en s’affranchissant radicalement des règles du théâtre classique, la pièce *La Muraille de Chine* atteint le plus haut degré d’abstraction

⁶⁸⁰ „Man sei als Autor zwischen zwei Polen: Die einen würden sich auf Goethe oder Hofmannsthal beziehen, auf ihr berühmtes Schweigen zur Revolution oder zum Ersten Weltkrieg. Auf der anderen Seite stehe das Wort Brechts von den Zeiten, wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschlieÙe. Und Frisch tendiert auf Brechts Seite.“ Julian Schütt, p. 364.

possible sur une scène de théâtre. Ainsi, Frisch poursuit l'expérimentation théâtrale commencée avec sa première pièce, *Santa Cruz*, où deux strates temporelles et spatiales s'enchevêtraient ; dans la seconde pièce, *Nun singen sie wieder*, la frontière entre le monde des morts et des vivants était ténue. Dans la *Muraille de Chine*, la superposition des repères spatio-temporels se densifie, les époques et les personnages historiques s'entremêlent dans un ballet incessant. Le germaniste Uwe Japp⁶⁸¹ parle d'une structure qui évoque la figure du « palimpseste ». Ainsi, la pièce s'insère dans le triptyque constitué par les pièces *Santa Cruz* et *Nun singen sie wieder*, dont elle constitue une sorte de point d'orgue, autant sur le plan thématique qu'au niveau des techniques poétologiques mises en œuvre. Si la pièce *Die Chinesische Mauer* peut être considérée comme la forme la plus accomplie des procédés dramatiques utilisés par Frisch, quel est son lien – au-delà du motif architectural de la Muraille de Chine – avec l'architecture ?

Nous avons déjà mis en exergue, au début de ce chapitre, l'influence de Franz Kafka (1883-1924) dans la pièce *Santa Cruz*, où l'image du château sous la neige évoquait irrésistiblement le roman de l'auteur pragois, *Das Schloss* (1926). De la même manière, la pièce de Frisch de 1946 fait écho à la nouvelle de Franz Kafka *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1931). Il nous semble, en effet, que cette analogie avec l'univers kafkaïen n'est pas fortuite dans la mesure où Frisch lui-même évoque Kafka à de nombreuses reprises. C'est le cas notamment dans le manifeste littéraire, publié de manière posthume, intitulé *Schwarzes Quadrat*.⁶⁸² Si nous n'avons pas comme objectif de nous livrer à une analyse comparative du récit de Franz Kafka et de la pièce de Max Frisch, nous souhaitons toutefois – en nous appuyant sur les travaux de deux chercheurs –, démontrer que les similitudes entre les deux œuvres entrent en résonance avec les questions qui sont au cœur de notre réflexion, en particulier celle des correspondances formelles, esthétiques et philosophiques, entre les deux domaines de création de Frisch. Pour finir, nous nous poserons la question de savoir si les choix poétologiques en question ont été à la hauteur de cette exigence morale et politique d'éclairage des consciences qu'il s'était fixée.

⁶⁸¹ „palimpsestartige Überlagerungen“, Uwe Japp, *Die chinesische Mauer in mehrfacher Gestalt (Franz Kafka, Max Frisch)*, in: *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015 – Germanistik zwischen Tradition und Innovation*, Band 9, Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang Verlag, 2017, p. 430.

⁶⁸² Max Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, Daniel de Vin (éd.) avec la collaboration de Walter Obschlager, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2008.

La pièce *Die Chinesische Mauer*, dont la première représentation eut lieu le 10 octobre 1946 sur la scène zurichoise du *Schauspielhaus*, suscita dès ses débuts de nombreuses discussions publiques et marque l'accès du jeune écrivain à la notoriété. D'après Julian Schütt, le sujet de la pièce se serait imposé à lui dès le 7 août 1945, au lendemain du bombardement par les Etats-Unis de la ville d'Hiroshima, comme en témoigne une note consignée dans ses petits carnets bleus qui accompagnaient Frisch en permanence, une habitude qui lui permettait de croquer sur le vif des scènes du quotidien, d'esquisser des œuvres futures, de consigner des réflexions de nature diverse. Tous ces éléments de nature hétérogène constitueront la matière d'où émergera notamment le *Journal 1946-49*, dont la rédaction coïncide précisément avec l'écriture de la pièce qui nous intéresse. Ainsi, Schütt cite ces propos de Frisch en date du 7 août 1946 :

« Les journaux annoncent l'invention américaine d'une « bombe atomique », et son utilisation contre le Japon » – il écrivait encore le mot bombe atomique entre guillemets. Elle était pour lui « la conséquence satanique d'un esprit humain qui conquiert la Nature tout en se détruisant lui-même. »⁶⁸⁴

Etant donné l'actualité du sujet, la direction du théâtre zurichois, incarnée par Kurt Hirschfeld et Oskar Wälterlin aurait « espéré »⁶⁸⁵ que la pièce fût jouée avant *Santa Cruz*. Or, elle ne le fut qu'un an plus tard.

Si la pièce *Santa Cruz* pouvait apparaître, à travers le motif du château et de l'île lointaine, comme une allégorie de l'isolement – à la fois dans le cadre de la vie privée et à l'échelle de la patrie de Frisch, encerclée et retranchée dans une politique dite de défense active –, la pièce *La Muraille de Chine* apparaît, elle, comme une tentative d'appréhender la

⁶⁸³ La formule est empruntée à Patrick Barrès, dans son article intitulé *Motifs et modèles spatiaux dans l'œuvre de Franz Kafka*, 1997, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01950020/document>

⁶⁸⁴ „Die Zeitungen melden die amerikanische Erfindung einer „Atombombe“ und deren Einsatz gegen Japan“ – Atombombe schrieb er noch in Anführungszeichen. Sie war für ihn die „satanische Konsequenz eines Menschengestirns, der die Natur erobert, indem er sich selbst zerstört.“ „J. Schütt, *op. cit.*, p. 362.

⁶⁸⁵ *Ibid.* : Oskar Wäterlin (1895-1961), prit en 1938 la direction du *Schauspielhaus* et exerça cette fonction, avec Kurt Hirschfeld (1902-1964), jusqu'à son décès. Pendant la Seconde guerre mondiale, c'est grâce à l'engagement des deux hommes que le théâtre zurichois devint la seule scène européenne où les œuvres de Bertolt Brecht et d'autres opposants au nazisme de langue allemande purent être jouées. Il existe une photo célèbre qui le représente avec Max Frisch lors des répétitions, en 1958, de la pièce *Biedermann und die Brandstifter*.

catastrophe radicale que représente Hiroshima dans sa dimension universelle, tout posant la question effroyable des conséquences fatales de l'alliance de la technique et du progrès scientifique, dont on pouvait espérer le meilleur pour l'humanité :

« Le déluge peut être fabriqué. Il vous suffit d'en donner l'ordre, Excellence. C'est-à-dire : nous sommes face à la question de savoir si une humanité doit exister ou non. Mais à qui donc, Excellence, revient le droit de faire ce choix ? l'humanité elle-même ou bien – vous ? »⁶⁸⁶

C'est là le dilemme qui est au cœur de la pièce, et qui le demeurera au fil des différentes versions qui se succédèrent. En effet, la pièce connut quatre versions sensiblement différentes, Frisch étant sans cesse à la recherche de la mise en forme dramatique qui fût capable, à la manière de Brecht, de provoquer une véritable réflexion critique chez le spectateur. Selon Manfred Durzak,⁶⁸⁷ la pièce *Die Chinesische Mauer* serait, en effet, l'œuvre dramatique de Frisch la plus inspirée par le théâtre de Bertolt Brecht.

La construction de la pièce est complexe. Elle l'est encore davantage que dans la première pièce. On se souvient, en effet, que pour l'écriture de la pièce *Santa Cruz*, Frisch, sous l'influence des théories de C.G. Jung, s'était affranchi du principe de « chronicité », pour lui substituer celui de « synchronicité ». Ainsi, rejetant les principes de linéarité du temps, d'unité de temps et de lieu, ces piliers du théâtre classique selon la conception aristotélicienne, il faisait référence – dans son commentaire de la pièce – à deux niveaux d'action, l'intrigue se déroulant à la fois dans le château sous la neige et, dix-sept ans plus tôt, sur une île des mers du sud. Dans la seconde pièce, *Nun singen sie wieder*, on se souvient de la manière dont Frisch faisait surgir sur scène le monde des défunts, selon un procédé subtil de juxtaposition des strates temporelles qui se succédaient par alternance. Dans la pièce *Die Chinesische Mauer*, les mêmes procédés techniques sont mis en œuvre mais le principe de non-linéarité de l'action dramatique trouve son expression la plus radicale puisqu'à travers les différents personnages, c'est toute l'histoire universelle qui est mise en scène, à travers toutes les époques et tous les continents. Dans les pièces précédentes – tout en s'affranchissant des règles du théâtre classique –, Frisch conservait

⁶⁸⁶ „Die Sintflut ist herstellbar. Sie brauchen nur noch den Befehl zu geben, Exzellenz. Das heißt: Wir stehen vor der Wahl, ob es eine Menschheit geben soll oder nicht. Wer aber, Exzellenz, hat diese Wahl zu treffen? Die Menschheit selbst oder – Sie?“ Max Frisch, *Die Chinesische Mauer*, in: GW. Band II-1, p. 149.

⁶⁸⁷ M. Durzak, Manfred, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*. Stuttgart: Reclam 1972, pp. 175-176.

une architecture somme toute assez traditionnelle puisqu'elle reposait sur le principe de l'opposition entre deux univers. Au second niveau, qui, dans *Santa Cruz*, était celui de la conscience, de l'imagination et du rêve, un domaine sur lequel toute approche rationnelle du temps et de l'espace n'a pas de prise, Frisch ajoute dans *Die Chinesische Mauer*, un troisième niveau. Ainsi, la représentation spatio-temporelle ne repose plus sur un principe de dualité ou d'opposition, mais elle apparaît comme fragmentée entre différentes instances, selon un phénomène que nous désignerons – pour reprendre la formule de Patrick Barrès⁶⁸⁸ – comme une « expérimentation plastique ». D'ailleurs, il nous semble que seule une représentation graphique peut rendre compte du procédé utilisé par Frisch. Nous la proposons donc sous forme de tableau, tout en concédant qu'il ne sera pas apte à retranscrire ce que Frisch appelle « la dramaturgie mouvante »⁶⁸⁹ de sa pièce, étant donné qu'il s'agit d'un modèle de représentation qui demeure figé. En effet, pour mieux saisir les interactions qui existent entre les différentes strates spatio-temporelles, une forme dynamique serait plus apte à représenter les interactions permanentes entre les trois niveaux évoqués plus haut :

Indications de temps et de lieux	Personnages	Masques
« Ce soir/ cette scène de théâtre »	der Heutige	<i>Scène I : dialogue entre « der Heutige » et Napoléon</i>
2000 ans avant notre ère / Nanking (Chine)	Hwang Ti, Empereur de Chine/ sa fille, Mee Lan/ Olan, une mère chinoise et son fils, appelé « le muet » ...	<i>Cléopâtre / Hwang Ti</i>
<i>Différentes époques, différents continents</i>	<i>Apparition de personnages historiques, bibliques ou d'anonymes tels que « l'inconnue de la Seine »</i>	<i>Napoléon, Don Juan, Christophe Colomb, Philippe II d'Espagne, Roméo et Juliette, Brutus, Ponce Pilate...</i>

Ainsi, personnages et époques forment un ballet baroque, dans lequel le personnage appelé « *der Heutige* » apparaît comme un maître de cérémonie, une sorte de marionnettiste, autour duquel les autres figures gravitent. On peut se demander si cette structure complexe contribue à donner plus de force au message éthique et politique de la pièce ou si elle n'est pas, au contraire, source de malentendus. C'est un problème dont Frisch semblait bien conscient, et qui ne cessera de le préoccuper, bien des années plus tard. La pièce, constamment retravaillée

⁶⁸⁸ Barrès, Patrick, *Motifs et modèles spatiaux dans l'œuvre de Franz Kafka*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01950020/document>

⁶⁸⁹ C'est avec humour que Frisch fait remarquer en 1965, dans un article consacré à sa pièce, que cette caractéristique serait due au fait qu'il se déplaçait à l'époque à vélo : « [...] (ich war damals Radfahrer, daher die wendige Dramaturgie des Stücks) », Max Frisch, *Zur Chinesischen Mauer 1965*, in: GW, Bd. II-I, p. 226.

pour aboutir à sa version définitive en 1972, est emblématique de la manière dont l'architecte-écrivain, aborde l'art dramatique avec un souci constant de mise en forme de l'espace au service d'une dramaturgie de l'*Aufklärung*. Selon Jürgen H. Petersen, cette technique du « dépassement des frontières spatio-temporelles » sur laquelle repose toute l'architecture de la pièce *La Muraille de Chine*, est clairement mise au service d'une critique sociale et politique qui englobe aussi bien « [...] la totalité du temps, ou tout au moins de l'histoire de l'humanité [...] », que la totalité de l'espace puisque – à travers les personnages dits « masques » – ce sont aussi « l'Amérique, l'Europe, la Chine et l'Égypte qui sont représentées sur scène. »⁶⁹⁰ L'intention – trop ambitieuse – aurait-elle nui à l'efficacité du message ? Cette dramaturgie du dépassement des catégories spatio-temporelles comportait sans aucun doute le risque de verser dans l'abstraction. Dès la première de la pièce, Frisch doit répondre ainsi à une comédienne qui lui demande avec insistance où se passe exactement l'action de la pièce. Il répond avec une touche légèrement provocatrice, dans une lettre intitulée « *Wo spielt unser Stück ?* » :

« Je suis surpris que, subitement, vous vous inquiétiez autant de savoir où se joue notre pièce. J'ai réfléchi encore longuement à la question. Elle se joue sur scène. Je ne trouve pas d'autre réponse, [...] »⁶⁹¹

Plus tard, en 1955, toujours préoccupé par les questions soulevées par la réception de sa pièce, il reconnaîtra qu'elle était une « occasion manquée »⁶⁹², en raison des problèmes liés à « l'interprétation » du message qu'il aurait voulu transmettre :

« Je me félicitais de mon histoire, mais je ne pouvais en faire autant de son interprétation.

Au contraire, l'interprétation m'irritait, tout comme elle a irrité les critiques de ma pièce, et, de fait, ça m'irritait doublement. Si l'on considère cette erreur commise par tant de metteurs en scène qui consiste à toujours vouloir mettre en scène ce qui est caché, plutôt que de montrer ce qui est, alors l'auteur de la pièce peut s'en prendre aussi à lui-même ; il commit exactement la même erreur : au lieu

⁶⁹⁰ „[...] das Ganze der Zeit, zumindest der Menschheitsgeschichte [...]“ „Amerika, Europa, China, Ägypten werden auf die Bühne gebracht). Jürgen H. Petersen, *Max Frisch*, Frankfurt: Sammlung Metzler Band 173, 1978.

⁶⁹¹ „Es überrascht mich, daß Sie sich plötzlich soviel Sorgen machen darüber, wo unser Stück eigentlich spiele. Ich habe mich noch einmal besonnen. Es spielt auf der Bühne. Ich finde keine andere Antwort [...]“ Max Frisch, „*Wo spielt unser Stück? Brief an die Darstellerin einer Nebenrolle*“, GW, Band II-I, p. 217.

⁶⁹² „[e]ine verpasste Gelegenheit“, Max Frisch, „*Zur Chinesischen Mauer*“, *op. cit.*, p. 223.

de faire apparaître l'histoire du tyran et du sourd, la pièce s'évertue à vouloir nous faire comprendre *la signification* de cette histoire, à la manière d'un maître d'école. »⁶⁹³

Tout se passe comme si l'enchevêtrement des différentes époques symbolisées par les personnages appelés « masques », la référence à des lieux plus métaphoriques que réels avaient fait perdre de vue l'essentiel, – et en ceci Frisch fait la démonstration qu'il reste attaché à un théâtre qui ne s'affranchit pas du réel –, qui est la narration d'une histoire qui devrait être comprise par le plus grand nombre. Ainsi, il raconte comment, à travers deux expériences bien précises, il acquit la conviction que la pièce devait être « réduite » à « l'intrigue dépourvue de toute fioriture » :⁶⁹⁴ Lorsque ses propres enfants lui demandèrent de leur raconter la pièce, il s'aperçut qu'il parvint seulement, le quatrième soir, « à raconter l'histoire de telle manière que les enfants eux-mêmes puissent être en mesure de la raconter. »⁶⁹⁵ Puis, en 1947, la représentation de la pièce à Prague, dans une langue qu'il lui était étrangère, le confronta au texte qui lui apparut « avec la précision d'une image radiographique »⁶⁹⁶, lui faisant prendre conscience des « éléments de l'histoire qui trouvent leur expression sur scène, et [de]ce qui ne peut être représenté... »⁶⁹⁷. Il compare cette expérience à celle d'un peintre qui aurait placé son tableau à l'envers afin de lui ôter son caractère trop « figuratif »⁶⁹⁸

Ainsi, on s'aperçoit que la scène de théâtre apparaît dès 1946 comme le pendant du chantier de construction. Tout art dramatique qui ferait abstraction de cette dimension concrète, artisanale, s'éloignerait de ce que Frisch entend par « *Erlebnis* », la confrontation entre l'œuvre telle qu'elle a été pensée par l'auteur et sa représentation sur scène. Or, *La Muraille de Chine*, a également l'ambition de s'adresser à la conscience, conformément à ce que Frisch entend par « *Bewusstseinsbühne* ». Les personnages historiques, qui interviennent dans la pièce, sont ceux qui « hantent notre conscience »⁶⁹⁹. Issus de notre imagination ou de notre inconscient collectif, ces personnages ont une fonction didactique :

⁶⁹³ „Ich beneidete mich um die Geschichte, nicht um ihre Auslegung.

Im Gegenteil, die Auslegung ärgerte mich, wie sie ehemals meine Kritiker geärgert hat, und das ärgerte mich doppelt. Sprechen wir vom Fehler so mancher Regisseure, die immer inszenieren wollen, was dahinter ist, statt zu zeigen, was da ist, so hat der Verfasser sich an den eigenen Ohren zu nehmen; er beging genau den gleichen Fehler: statt die Geschichte von dem Tyrannen und dem Stummen hervorzubringen, bemüht sich das Stück, uns die *Bedeutung* eben dieser Geschichte einzupauken.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 223.

⁶⁹⁴ „Ein Monat, so dachte ich auf der Heimfahrt, dürfte genügen, um die „Bedeutung“ abzukratzen und das Stück auf seine blanke Handlung zu reduzieren.“, *Ibid.*

⁶⁹⁵ „[...] die Geschichte so zu bringen, daß nun die Kinder sie selber erzählen können...“ *Ibid.*

⁶⁹⁶ « mit der Deutlichkeit eines Röntgenbildes », *Ibid.*, p. 224.

⁶⁹⁷ „[...] was von der Geschichte auf die Bühne gelangt, was nicht...“ *Ibid.*

⁶⁹⁸ Frisch emploie le terme de „Gegenständlichkeit“. *Ibid.*

⁶⁹⁹ « Die Figuren, die unser Hirn bevölkern, [...] *Ibid.*

« Un homme d’aujourd’hui, un intellectuel parmi tant d’autres, qui se situe dans la moyenne, et ayant conscience du monde dans lequel on vit, est confronté aux personnages qui hantent notre cerveau : Napoléon, Cléopâtre, Philippe II d’Espagne, Brutus, Don Juan, l’Inconnue de la Seine, Christophe Colomb, Roméo et Juliette et ainsi de suite – pour que ces personnages (c’est-à-dire : lui-même) se rendent compte que nous ne pouvons plus accepter leur façon de faire l’histoire ; son savoir, bien sûr, reste vain, puisqu’il ne pourra influencer le cours de l’histoire... Dans cette farandole, un autre personnage – qui naturellement ne peut présenter qu’un caractère fragmentaire – est Ponce Pilate, qui, en présence du Christ, s’avère incapable de reconnaître ce qu’est la vérité [...] »⁷⁰⁰

Cette interaction permanente entre le concret et le symbolique peut déconcerter. Elle est à considérer comme un élément de « distanciation » qui s’inspire du théâtre épique de Brecht. La cohérence de la pièce repose dès lors sur le seul motif de la Muraille de Chine, qui – bien plus qu’un simple élément de décor – apparaît comme le véritable élément structurant de la pièce, l’instrument capable d’établir une passerelle entre le passé, le présent et l’avenir. Elle cristallise les tensions entre le pouvoir absolu, incarné par l’empereur Hwang Ti, et la question de la responsabilité de « l’Homme d’aujourd’hui », qui sachant que l’humanité a le pouvoir de s’anéantir, devrait empêcher que le pire ne se reproduise. Or, le projet du tyran échoue, car, comme l’en informe sa fille Mee Lan, « l’avenir a déjà eu lieu »⁷⁰¹. De la même manière, *der Heutige*, assiste, impuissant, au renversement du pouvoir par « le prince », qui, à la fin de la pièce, ordonne que tous soient exécutés, faisant ainsi la démonstration de l’éternel retour de la violence dans l’histoire, un tyran en détrônant un autre :

« Les insurgés sont là, des hommes portant brassards et mitraillettes ; on les aperçoit seulement maintenant, alors que le groupe de personnes présentes était sur le point de se dissoudre. Hwang Ti se retrouve seul et est le dernier à rire encore. [...] »

Le prince s’avance, vêtu, à présent, d’un pantalon et d’une chemise. [...]

HWANG TI Mon prince ?

⁷⁰⁰ „Ein Heutiger, irgendeiner durchschnittlicher Intellektueller als Teilhaber am heutigen Bewußtsein, tritt den Figuren gegenüber, die unser Hirn bevölkern: Napoleon, Cleopatra, Philipp von Spanien, Brutus, Don Juan, Inconnue de la Seine, Columbus, Romeo und Julia und so fort – um diesen Figuren (das heißt: sich selbst) klarzumachen, daß wir ihre Art, Geschichte zu machen, uns nicht mehr leisten können; sein Wissen freilich, da es selbst nicht Geschichte wird, bleibt ohnmächtig... Eine weitere Figur in diesem Reigen, der natürlich nur fragmentarisch sein kann, ist Pontius Pilatus, der, in Gegenwart Christi unfähig zu entscheiden, was die Wahrheit ist, [...]“ *Ibid.*, pp. 224-225.

⁷⁰¹ „Du kommst 2000 Jahre zu spät, Papa, die Zukunft hat schon stattgefunden.“ Max Frisch, *Die Chinesische Mauer*, p. 171.

PRINCE Je ne suis pas un prince !
 HWANG TI Et dans ce costume –
 PRINCE Liquidez-le ! »⁷⁰²

La Muraille, présentée par « l'Homme d'aujourd'hui », dès la scène d'exposition, comme le plus grand monument de l'histoire de l'humanité, « conçue comme un rempart empêchant l'intrusion des peuples barbares venus des steppes⁷⁰³, et censée « arrêter le temps »⁷⁰⁴, n'a pas tenu sa promesse. Ce qui reste, c'est la scène dans sa réalité matérielle, où les choses sont telles qu'elles apparaissent, Frisch marquant ainsi sa volonté de détruire définitivement l'illusion théâtrale⁷⁰⁵. Ainsi, la métaphore architecturale de la grande Muraille devient l'expression d'une vision de l'Histoire qui correspond à une remise en question de la conception linéaire du temps héritée de Saint-Augustin, selon laquelle tout a un commencement et une fin. A la vision téléologique de l'Histoire telle que la conçoivent Kant ou Hegel, la pièce – dont il est sans cesse rappelé au spectateur qu'il s'agit d'une « farce » –, oppose un point de vue profondément pessimiste quant à la capacité que l'humanité aurait d'atteindre une paix durable. Hwang Ti, qui prétend avoir lutté pour la paix, n'a fait qu'utiliser l'argument de la paix pour mieux écraser ses ennemis. Après s'être protégé des ennemis extérieurs, il combat son propre peuple, obsédé par la résistance de celui qui est désigné comme la voix du peuple, Min Ko, qu'il croit reconnaître en la personne du « sourd ». Selon un processus que décrit Hannah Arendt dans *Le système totalitaire : Les origines du totalitarisme* (1951), le système qu'il a produit porte déjà le germe de sa chute future :

« L'apparition des gouvernements totalitaires est un phénomène situé à l'intérieur, et non à l'extérieur de notre civilisation. Le danger est qu'une civilisation globale, coordonnée à l'échelle

⁷⁰² „Die Aufständischen sind da, Männer mit Armbinden und Maschinenpistolen; man erblickt sie erst jetzt, da die Gesellschaft auseinanderweicht. Hwang Ti steht allein und lacht noch als Letzter. [...]“

Der Prinz tritt vor, nunmehr in Hose und Hemd. [...]

HWANG TI Mein Prinz?

PRINZ Ich bin kein Prinz!

HWANG TI Und in diesem Kostüm –

PRINZ Liquidiert ihn!“

Ibid., *Die Chinesische Mauer*, Bild 21, pp. 208-209.

⁷⁰³ „[g]edacht als Schutzwall gegen die barbarischen Völker der Steppe [...]“ *op. cit.*, p. 141.

⁷⁰⁴ „[e]iner der immerwiederholten Versuche, **die Zeit aufzuhalten**, [...]“ *Ibid.*

⁷⁰⁵ „Schüsse fallen, das Licht löscht einen Augenblick aus, Lärm der Menge, Schreie, und wie das Licht wieder angeht, ist die Szene menschenleer. Kulissen sind gestürzt, und **die Bühne erscheint als Bühne**; man sieht die Maschinerie.“ « Des coups de feu se font entendre, la lumière s'éteint pendant un instant, tandis qu'on perçoit le bruit de la foule, des cris, et, alors que la lumière revient, la scène est déserte. Les décors se sont effondrés, et la scène apparaît en tant que scène ; on voit les machines dans les coulisses. » *Ibid.*, p. 211.

universelle, se mette un jour à produire des barbares dans son propre sein à force d'avoir imposé à des millions de gens des conditions de vie qui, en dépit des apparences, sont des conditions de vie de sauvages. »⁷⁰⁶

Si la grande Muraille, qui n'est plus capable de remplir sa fonction défensive, est un modèle dépassé, son obsolescence devient aussi le symbole d'un changement de paradigme dans l'histoire de l'humanité en général, et plus particulièrement dans le domaine de la connaissance scientifique.

4-2-2 La Muraille de Chine : la question de la science et du pouvoir à l'ère atomique

La complexité de la pièce qui mêle différents niveaux spatio-temporels, convoque autant le registre lyrique que les éléments de distanciation qui confinent au grotesque⁷⁰⁷, repose également sur un réseau très dense de références intertextuelles qui entrent en résonance, dès 1946, avec l'écriture du *Premier Journal*, une œuvre elle-même conçue à la manière d'une « mosaïque », selon la définition utilisée par Frisch dans l'avant-propos de l'œuvre en question :

« [...] le lecteur rendrait un grand service à ce livre s'il évitait de le feuilleter au gré de son humeur et du hasard, mais se montrait, au contraire, attentif à la chronologie sur laquelle il repose ; les pierres d'une mosaïque – et c'est bien sur ce modèle qu'est bâtie cette œuvre –, n'ont pas de raison d'être indépendamment les unes des autres. »⁷⁰⁸

Cette technique d'écriture, qui est l'un des traits caractéristiques de l'œuvre de maturité, est très probablement en lien avec la pratique architecturale de l'écrivain – ce que nous avons déjà évoqué –, mais elle est aussi liée à la formation intellectuelle de Frisch, à son attrait marqué

⁷⁰⁶ H. Arendt, *Les origines du totalitarisme*. Paris : Gallimard 2002, p. 307 [1951]

⁷⁰⁷ Il convient de rappeler ici que Frisch considère sa pièce comme « une farce de l'incommensurable », suggérant ainsi que le spectateur et commentateur de sa pièce, ne doit pas tomber dans le travers qui consisterait à vouloir comparer l'action et les différents personnages avec le monde qui les entoure. Dans le sillage de Brecht, il utilise de nombreux procédés censés décourager une lecture au premier degré. Un des éléments fréquemment utilisés, est le contraste entre des registres de style très différents, le recours au grotesque et à l'absurde. Un des exemples le plus frappant de ce style qui confine au grotesque, est le duo formé par l'empereur Hwang Ti et Cléopâtre, qui se balade « un verre à la main », et propose « vodka ou whisky », comme la tenancière d'un bar. Lorsque Hwang Ti déclare ne pas boire d'alcool, elle le taxe de « Weltverbesserer », et se met à « mixer » un cocktail.

⁷⁰⁸ „[...] der Leser tâte diesem Buch einen großen Gefallen, wenn er, nicht nach Laune und Zufall hin und her blättern, die zusammensetzende Folge achtete; die einzelnen Steine eines Mosaiks, und als solches ist dieses Buch zumindest gewollt, können sich allein kaum verantworten.“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Band-II-2, p. 349.

pour la géométrie, « inutile en elle-même, mais modèle du savoir »⁷⁰⁹, telle que la concevait Blaise Pascal, une passion incarnée dans son œuvre par la figure de *Don Juan* et son « amour de la géométrie », ⁷¹⁰ qui apparaît pour la première fois dans la pièce *Die Chinesische Mauer*. Ainsi, nous pensons comme Patrick Barrès le faisait remarquer dans ses réflexions à propos de Franz Kafka, que cette pièce de Max Frisch « s'inscrit », dès 1946, « dans l'une des grandes orientations artistiques du vingtième siècle, celle qui prône un art non orienté exclusivement vers l'histoire, mais pour lequel les seuls tracés font déjà sens. [...] L'art passe alors d'une activité de transcription à un travail de construction. »⁷¹¹

C'est dans une perspective similaire, qui privilégie l'approche spatiale, que le germaniste Viktor Konitzer, s'est intéressé aux liens entre la littérature et la géométrie dans la nouvelle de Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1924)⁷¹². Son analyse qui a nourri nos propres réflexions, nous permettront de mieux appréhender la question des liens entre les sciences de la nature – en particulier les sciences physiques – et les grandes interrogations d'ordre éthique, philosophique et politique qui sous-tendent la pièce. Comme le fait remarquer Françoise Willmann dans l'introduction de son article⁷¹³ consacré à la thématique scientifique dans le roman *Stiller* (1954), pour le *Don Juan* de Frisch, la géométrie [n'aurait] « pas tenu ses promesses »⁷¹⁴ :

« [p]robablement faut-il imaginer Don Juan à la fois livré à la femme et abandonné par Euclide »⁷¹⁵

En effet, à l'heure de la relativité, de « l'incommensurable »,⁷¹⁶ le monde rassurant de la réalité euclidienne n'est plus de mise. Dans la pièce *Die Chinesische Mauer*, Frisch pose pour la première fois la question cruciale de l'ambivalence de toute connaissance scientifique, synonyme à la fois de progrès pour l'humanité, promesse d'un monde meilleur, ou, au contraire,

⁷⁰⁹ Mesnard, Jean, *Figure géométrique et construction philosophique chez Pascal*, Courrier du Centre international Blaise Pascal, N° 33, 2011, p. 4-13, <https://journals.openedition.org/ccibp/288> consulté le 02/01/20

⁷¹⁰ Max Frisch, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Komödie in fünf Akten*. In: GW, Dritter Band, Frankfurt am Main, 1998, pp. 95-167.

⁷¹¹ Barrès, Patrick, *Motifs et modèles spatiaux dans l'œuvre de Franz Kafka*, revue *Alliage*, N°32, automne 1997, pp. 42-48, ici p. 42.

⁷¹² Konitzer, Viktor, *Die fraktale Parabel*, Franz Kafkas „Beim Bau der Chinesischen Mauer als nichtlineares Erzählprojekt“, in: *Wirkendes Wort*, 67 (2017), pp. 223-246.

⁷¹³ F. Willmann : « *Stiller* » ou le désenchantement de la science », in : Philippe Wellnitz (éd.), Max Frisch, *La Suisse en question*, Centre culturel suisse, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 165-182.

⁷¹⁴ F. Willmann, *Ibid.*, p. 166.

⁷¹⁵ F; Willmann, *Ibid.*

⁷¹⁶ „eine Farce des Inkommensurablen“, Max Frisch, *Zur Chinesischen Mauer*, in: GW, p. 225. [1955]

source de destruction et de menaces sans fin pour l'humanité, si elle s'affranchit des valeurs humanistes. A cet égard, il convient de citer deux passages qui mettent en scène *Der Heutige* et *Mee Lan*, fille du despote *Hwang Ti*. Lors de leur première rencontre, alors que *Der Heutige* tente d'expliquer à *Mee Lan* quels sont les bouleversements survenus en l'espace de deux mille ans, il se réfère immédiatement au domaine de la connaissance scientifique :

« DER HEUTIGE Ce que nous savons...Par exemple : l'énergie est égale à la masse multipliée par le carré de la vitesse de la lumière. Dans ces conditions, la vitesse est la seule unité de grandeur absolue que nous connaissons. Tout le reste est relatif, le temps, une fonction de l'espace. Tempus absolutum, un temps qui est le même partout dans l'espace, un temps universel à l'échelle du monde n'existe pas.

MEE LAN Ah [...] Je ne peux pas le concevoir.

DER HEUTIGE Moi non plus, Princesse, et pourtant c'est comme ça.

MEE LAN Continue !

DER HEUTIGE [...] tout l'univers : une explosion [...]

MEE LAN C'est donc ça ce que vous savez ?

DER HEUTIGE Entre autres choses.

Mee Lan Et sur l'être humain, que savez-vous ? »⁷¹⁷

La portée satirique de ce passage est évidente. *Der Heutige* tente de transmettre des connaissances qu'il ne maîtrise pas lui-même. Ainsi, comme le souligne également Françoise Willmann, à « l'ère de la reproduction », les connaissances, en devenant accessibles au plus grand nombre, « ne véhiculent pas forcément du savoir, elles n'en sont que l'écho, ou le signe. »⁷¹⁸ La réplique de *Mee Lan* qui clôt ce passage, est magnifique. Sa concision forme un contraste avec le long développement de son interlocuteur, qui, à l'opposé, produit l'effet d'un verbiage inconsistant, tel un flot de théories mal assimilées, et, surtout, peu dignes d'intérêt

⁷¹⁷ „DER HEUTIGE Was wir wissen...Zum Beispiel: Energie gleich Masse mal Lichtgeschwindigkeit im Quadrat. Wobei die Lichtgeschwindigkeit (300 000 Kilometer in der Sekunde) die einzige absolute Größe ist, die wir kennen. Alles übrige ist relativ, die Zeit eine Funktion des Raumes. Tempus absolutum, eine Zeit, die überall gilt im ganzen All, eine Weltzeit gibt es nicht.

MEE LAN Ach [...] Das kann ich mir nicht vorstellen.

DER HEUTIGE Ich auch nicht, Prinzessin, trotzdem ist es so.

MEE LAN Sprich weiter!

DER HEUTIGE [...] Das ganze All: eine Explosion. [...]

MEE LAN Das ist es, was Ihr wißt?

DER HEUTIGE Unter anderem.

MEE LAN Und was wißt Ihr vom Menschen?

Max Frisch, *Ibid.*, pp. 162-163.

⁷¹⁸ Willmann, Françoise, *op. cit.*, p. 172.

pour *Mee Lan*, qui, elle, pose la question essentielle de ce que l'on sait finalement de l'Homme ? Plus loin dans la pièce, dans le « tableau 19 », la vanité du discours de *l'Homme d'aujourd'hui*, est encore une fois mise à nu, lorsque *Hwang Ti*, dans son aveuglement, ordonne que « *le sourd* » soit torturé, afin qu'il reconnaisse être « *Min Ko* », « *la voix du peuple* ». *Der Heutige* n'intervient pas, ce que *Mee Lan* lui reprochera amèrement :

« MEE LAN [...] Vous, et vos grandes formules ! Hausser les épaules quand on maltraite un être humain, et se contenter d'allumer une cigarette...

DER HEUTIGE *reste silencieux pendant un instant, et se met à crier soudainement* : Que puis-je faire ?!

*Il prend une cigarette, machinalement ; très calmement [...] Tu as raison Mee Lan : hausser les épaules et s'allumer une cigarette, c'est tout ce que nous sommes capables de faire par les temps qui courent... »*⁷¹⁹

Le plus haut degré de connaissance scientifique n'a pas été un rempart suffisant face à la barbarie. Devant elle, « l'Homme d'aujourd'hui », est incapable d'agir, son savoir ne lui est d'aucun secours. Face à la violence, il est ce « spectateur enchaîné » que Frisch évoquait en 1940, dans ses « Notes tirées du sac ». Mais, cette fois-ci, pour la première fois, de nombreux passages dans la pièce de 1946, peuvent être perçus comme une satire de l'attitude de la Suisse pendant la Seconde guerre mondiale, de ses dirigeants et de ses grandes entreprises qui, sous couvert de neutralité, n'ont pas rompu leurs relations commerciales avec l'Allemagne nazie.

4-2-3 La Muraille de Chine : une allégorie politique ?

En dépit de nombreuses allusions au Troisième Reich, il est permis de considérer que la pièce *Die Chinesische Mauer* – en particulier grâce à la technique du « franchissement des limites » spatio-temporelles –, est bien davantage qu'une dénonciation *a posteriori* du nazisme et de ceux qui furent ses complices, qu'ils soient d'Allemagne ou d'ailleurs. Dans une perspective certainement influencée par Bertolt Brecht, Frisch s'intéresse aux origines, aux

⁷¹⁹ „MEE LAN [...] Ihr mit euren großen Formeln! Die Achsel zucken, wenn ein Mensch geschunden wird, und eine nächste Zigarette anzünden...

DER HEUTIGE *schweigt eine Weile, dann schreit er plötzlich*: Was kann ich tun?!

Er nimmt sich unwillkürlich eine Zigarette; sehr ruhig [...] Du hast recht Mee Lan: die Achsel zucken und eine nächste Zigarette anzünden, das ist alles, was unsereiner zuzeiten vermag...“ *op. cit.*, pp. 198-199.

processus universels qui, quelles que soient la latitude ou l'époque, produisent les mêmes effets. C'est dans ce contexte qu'il convient d'analyser le rôle du motif de la grande Muraille, qui est à la fois le décor principal de la pièce puisque toutes les scènes ou *tableaux* se déroulent devant le grand rideau où elle est représentée, et un élément-clef de l'intrigue elle-même, dans la mesure où elle est au cœur du projet du tyran Hwang Ti, incarnant et préfigurant tous les impérialismes passés et à venir.

Dans son essai consacré à la nouvelle de Franz Kafka que nous avons évoqué précédemment, Viktor Konitzer dit à propos du motif de la grande Muraille que « la Chine et toute sa problématique de frontières [...] servent à Kafka de métaphores de la fragilité de l'édifice territorial de l'Empire des Habsbourg. »⁷²⁰ De la même manière, il est permis de se demander si le motif de la Muraille de Chine n'est pas à considérer comme un élément central de la structure de la pièce, qui serait mis au service d'une critique à peine voilée du rôle qu'ont joué les dirigeants politiques suisses durant la Seconde Guerre mondiale, plus soucieux de préserver les intérêts financiers de la Confédération helvétique que de résister réellement à l'Allemagne nazie. Dès le 1^{er} septembre 1939, lors de l'invasion allemande en Pologne, la Suisse renforce son dispositif défensif à ses frontières⁷²¹ et décrète une mobilisation générale. Or, qu'en est-il réellement ? Il faudra attendre les conclusions du fameux rapport Bergier pour que toute la lumière soit faite sur le rôle qu'a joué le gouvernement helvétique qui, jusqu'en 1945, a continué de financer indirectement la politique nazie en échangeant l'or spolié aux pays conquis par l'Allemagne contre des devises convertibles⁷²². Dès 1941, dans l'article *Das neue Haus*, Frisch perçoit déjà les failles dans la belle façade helvétique. La pièce *Die Chinesische Mauer*, se nourrit également de sa propre expérience d'architecte, lorsqu'il se retrouve confronté à la cupidité de certaines entreprises de bâtiment. A titre d'exemple, nous citerons le passage suivant qui met en relief, sur le mode sarcastique, l'alliance de la politique et de l'économie qui utilise le peuple, l'asservit, tout en lui laissant croire qu'elle œuvre pour le bien

⁷²⁰ „China und seine Grenzproblematik dienen Kafka hier auch als Metapher für das prekäre Territorialgefüge des Habsburgerreichs“, in: Viktor Konitzer, *Die fraktale Parabel*, Franz Kafkas *Beim Bau der chinesischen Mauer* als nichtlineares Erzählprojekt, p. 236, note de bas de page N°66.

⁷²¹ Dans la pièce, de nombreux indices signalent un parallèle entre la Muraille de Chine et la situation de la Suisse pendant la Seconde Guerre mondiale. En effet, alors qu'il est maintes fois souligné dans la pièce que la Muraille était censée empêcher les invasions des peuples venant des régions situées au nord-ouest de la Chine, il est probable que Frisch parodie ainsi le système de fortifications que la Suisse avait érigé – également au nord-ouest du pays – pour dissuader toute intrusion allemande. Cette ligne constituée de gros blocs de béton est connue sous le nom de « ligne des Toblerones », « du fait de la ressemblance avec le fameux chocolat suisse éponyme ». https://fr.wikipedia.org/wiki/Ligne_des_Toblerones, [consulté le 11.08.2021]

⁷²² Sur cette question, on peut consulter cet article de Marc Perrenoud, « La place financière suisse en tant qu'instrument de la politique étrangère helvétique, dans : Relations internationales, 2005, (N°121, pp. 25-42)

commun, « pour la paix véritable », « l'Ordre Véritable, l'Ordre Heureux et l'Ordre Définitif »⁷²³, alors que la construction de la Muraille ne serait qu'une vaste « entreprise commerciale »⁷²⁴ :

« HWANG TI [...] D'ailleurs il me vient à l'esprit : la construction nécessitera beaucoup d'échafaudages. Beaucoup de bois, mon Prince, que votre vénéré père pourrait nous fournir –

LE PRINCE A quel prix ?

HWANG TI Les prix, je ne les connais pas... [...] J'ai un autre souci, Prince.

LE PRINCE Où allons-nous trouver la main d'œuvre ?

HWANG TI On a besoin d'un bon million d'hommes, et un certain nombre périront ; toutefois, il nous faut conserver un million d'hommes, c'est certain. Et j'entends que notre peuple n'est pas enthousiasmé par ce projet.

LE PRINCE Tant mieux !

HWANG TI Comment ça ?

LE PRINCE Ce sera meilleur marché ! Quiconque s'oppose à notre projet, est notre ennemi, par conséquent, on en fait un travailleur forcé – »⁷²⁵

Dans le « tableau » suivant, la charge satirique s'intensifie encore, sur un mode qui n'est pas sans rappeler la pensée politique de Bertolt Brecht⁷²⁶ :

⁷²³ « HWANG TI Meine Getreuen! Seit ich auf diesem Throne bin, ihr wißt es, habe ich für eine einzige Sache gekämpft: Für den Frieden, aber nicht für den barbarischen Frieden, sondern **für den wahren Frieden**, für den endgültigen Frieden, das aber heißt: für **die Große Ordnung**, die wir nennen **die Wahre Ordnung und die glückliche Ordnung und die Endgültige Ordnung**.“ Max Frisch, *Die Chinesische Mauer*, p. 169.

⁷²⁴ „Die große Mauer nichts als Geschäft“, *Ibid.*, p. 193.

⁷²⁵ „HWANG TI [...] Doch fällt mir ein: Der Bau wird viel Gerüste brauchen. Viel Holz, mein Prinz, das uns Ihr werter Vater liefern mag –

PRINZ Zu welchem Preis?

HWANG TI Die Preise kenn'ich nicht... [...] Ich habe eine andere Sorge, Prinz –

PRINZ Woher die Arbeitskräfte?

HWANG TI Wir brauchen eine gute Million, und manche werden sterben; jedoch die Million muß bleiben, das ist klar. Und unser Volk, so höre ich, ist nicht begeistert von dem Plan.

PRINZ Umso besser!

HWANG TI Wieso?

PRINZ „Umso billiger! Wer nicht begeistert ist von unserm Plan, ist unser Feind und somit Zwangsarbeiter – „*Ibidem.*, p. 179. Le discours du despote s'avère creux: les grands idéaux invoqués ne sont qu'une dissimulation d'un mercantilisme trivial, une absence de morale au service du profit. Quant au peuple, il n'est pas composé de citoyens mais constitue une masse d'individus interchangeables dont le seul intérêt, pour les dirigeants, est d'exploiter leur force de travail.

⁷²⁶ On pense au fameux poème de Bertolt Brecht, intitulé « Die Lösung », notamment au passage final: « Wäre es da / Nicht doch einfacher, / die Regierung/ Löste das Volk auf/ und/ Wählte ein/ anderes?»: Bertolt Brecht, *Buckower Elegien*, 1953. In: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Dritter Band: Gedichte 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. p. 404.

« DER HEUTIGE (*L'Homme d'Aujourd'hui*) [...] Qui est le peuple, ce sont ceux qui sont au pouvoir qui le déterminent. »⁷²⁷

A la lumière de ces extraits, il semblerait donc que Frisch ait utilisé le motif architectural de la Grande Muraille pour en faire un paradigme universel de tous les impérialismes passés, présents et à venir, tout en essayant de réveiller la conscience de ses compatriotes, trop facilement persuadés que la Suisse a été irréprochable. En puisant dans tous les registres du grotesque et de la farce, Frisch met en œuvre, de manière très personnelle, le fameux effet de distanciation brechtien, et expérimente, pour la première fois, un théâtre de la parabole dont il éprouve tout à la fois les potentialités infinies et les risques de malentendus, lorsqu'il est mis au service de la satire politique. En effet, dès la première représentation, en octobre 1946, Frisch s'aperçoit, irrité, que le caractère universel et intemporel qu'il avait voulu conférer à ses personnages, n'est pas perçu comme tel par le public qui veut absolument assimiler l'empereur de Chine Hwang Ti à Hitler et croit reconnaître à travers Min Ko – qui, dans la première version de la pièce est aussi « l'Homme d'Aujourd'hui », – l'auteur lui-même.

Ainsi, comme le fait remarquer Julian Schütt, « la Muraille s'effondrait sur lui au fil des semaines, chacun enlevant une pierre à l'édifice ».⁷²⁸ En butte aux malentendus suscités par la réception de la pièce, Frisch s'implique dans la discussion publique, répond aux auteurs des recensions, saisissant ainsi l'occasion qui lui est faite de préciser sa pensée qui résiste à toute entreprise de simplification. La métaphore architecturale de l'édifice qui s'écroule à laquelle recourt Schütt, nous semble d'autant plus opportune que Frisch lui-même finit par reconnaître que la cause de ces malentendus résiderait dans la structure de la pièce. C'est Karl Schmid (1907-1974), le fameux philologue qui détient une chaire de littérature à l'EPFZ, qui attire l'attention de Frisch sur ce point, signalant que la structure de la pièce reposerait sur la combinaison de deux tragédies réunies en un seul et même personnage⁷²⁹ : celle de la persécution par un pouvoir totalitaire de tout esprit libre, et celle de l'impuissance de

⁷²⁷ „HWANG TI Wer das Volk ist, bestimmen die Herrscher.“, Max Frisch, *Die Chinesische Mauer*, p. 181.

⁷²⁸ „Die *Chinesische Mauer* bröckelte seit Wochen über ihm nieder, indem fast jeder einen losen Stein fand; [...]“ Schütt, Julian, *op. cit.*, p. 368.

⁷²⁹ „Schmid problematisierte die Figur des jungen Mannes von heute, in der die Tragödie des Geschichtlichen, des Despotenwahns, der Unfreiheit und die Tragödie des Dichters, des zur Freiheit Verpflichteten verwoben sind, obwohl beide Tragödien nur schwer in eine Figur zu gestalten sei.“ Julian Schütt, *op. cit.*, pp. 367-368.

l'intellectuel, qui, comme le chœur dans la tragédie antique, tente vainement de conjurer la catastrophe, mais, n'étant pas écouté, est ravalé au rôle de « fou du roi »⁷³⁰.

Dans son analyse de la nouvelle de Franz Kafka *Beim Bau der chinesischen Mauer*, il s'agissait, pour Victor Konitzer, de mettre en exergue les liens entre les mathématiques, la physique moderne et l'écriture de Kafka, qui présenterait, selon lui, des affinités avec la théorie du chaos, cette sorte de « réceptacle de différents courants de mathématiques non linéaires »⁷³¹. Dans sa pièce de 1945, Frisch expérimente également pour la première fois le modèle littéraire de la parabole au sens étymologique du terme de juxtaposition de formes géométriques, l'allégorie de la Grande Muraille de Chine devenant ainsi cette sorte de figure fractale selon la définition de Benoît Mandelbrot⁷³². C'est avec le regard de l'architecte qu'il entend donc illustrer la condition de l'Homme moderne, capable, avec la découverte de l'atome, de provoquer sa propre destruction. En 1955, il recourra encore à un concept mathématique pour qualifier sa pièce ; en la qualifiant de « farce de l'incommensurable »⁷³³, il évoque, en effet, la fin, au vingtième-siècle, du « paradigme cartésien d'un déterminisme universel »⁷³⁴. En effaçant les limites entre le temps et l'espace, en multipliant les anachronismes sur le mode de la farce, Frisch entend démontrer – dans une approche déjà très postmoderne – que le pouvoir politique s'affranchit désormais de toute rationalité, et que la raison, contrairement à la vision hégélienne, ne s'incarne plus dans l'Histoire. Mais cela ne représente pas pour Frisch un motif suffisant pour abandonner tout engagement politique ou éthique. Non, bien au contraire ; déconstruire les préjugés, les conceptions erronées, ce sera dès 1946, le rôle que s'assigne l'écrivain-architecte, « la destruction du monde » devenant, comme chez Kafka⁷³⁵, un « principe constructeur ». C'est dans cette tension paradoxale entre ces deux pôles que s'édifie la pensée de Frisch.

⁷³⁰ Hwang Ti désigne „der Heutige“ comme „sein neuer Hofnarr“: Max Frisch, p. 180.

⁷³¹ „(die Chaostheorie) [ein] Sammelbecken verschiedener Strömungen nicht linearer Mathematik“, Victor Konitzer, *Die fraktale Parabel*, Franz Kafkas *Beim Bau der chinesischen Mauer* als nichtlineares Erzählprojekt.

⁷³² Victor Konitzer appuie son argumentation sur les thèses du mathématicien polono-franco-américain Benoît Mandelbrot (1924-2010), développées, notamment, dans son ouvrage intitulé : « The Fractal Geometry of Nature » (1982).

⁷³³ „eine Farce des Inkommensurablen“, Max Frisch, *Zur Chinesischen Mauer*, Band II, p. 225.

⁷³⁴ „[Das] kartesische Paradigma eines universalen Determinismus“, Victor Konitzer, *op. cit.*

⁷³⁵ „eine „nicht zerstörende sondern aufbauende Zerstörung der Welt“. Franz Kafka, Fragment im „Oktavheft H“, in: Werke, Bd. 8, S. 220. Cité par Victor Konitzer, *Ibid.*

Conclusion du chapitre 4

Ainsi, nous avons essayé de montrer que les pièces *Santa Cruz* (1944), *Nun singen sie wieder* (1945) et *Die Chinesische Mauer* (1946) forment un triptyque qui reflète le cheminement de Frisch entre la tentation du repli dans l'univers du rêve, de la mélancolie ardente (*Sehnsucht*), symbolisés par le motif du château, et une volonté de plus en plus marquée de poser la question de la responsabilité individuelle et collective dans la tragédie de la Seconde Guerre mondiale, afin de conjurer – si cela est possible – le danger d'une destruction de l'humanité. En nous intéressant aux différentes déclinaisons du motif architectural dans ces trois pièces, nous avons tenté de mettre en exergue les correspondances entre les conceptions architecturales de Frisch et différents aspects de son écriture. Ainsi, nous avons remarqué que le motif des « fenêtres à croisillons » (*Sprossenfenster*) était aussi le signe d'une exaltation de la vie intérieure face à une société où l'individu est broyé dans la masse.

Si, comme le souligne Rolf Niederhauser, que nous avons évoqué au début de ce chapitre, la « mise en parallèle concrète des idées et de la réalité » est un principe structurel de l'écriture de Frisch, dans ses essais comme dans ses romans, il nous semble que c'est la même méthode que ce dernier met en œuvre pour l'écriture de ses pièces de théâtre, qui, elles aussi, puisent leur substance dans la réalité de leur temps, que ce soit sous forme de miroir inversé (*Santa Cruz*), ou de paraboles à la fois universelles et ancrées dans un contexte historique bien précis comme dans *Nun singen sie wieder* et *Die Chinesische Mauer*. Cependant, le recours à une esthétique qui privilégie l'allégorie au service d'un théâtre de la « conscience » (*Bewusstseinsbühne*), comporte des risques dont Frisch prend conscience dès 1945 suite aux malentendus suscités par la réception de ces deux pièces.

Dans ce que nous avons qualifié de « triptyque » afin de mieux mettre en relief les affinités entre l'écriture théâtrale et les arts plastiques, la pièce *La Muraille de Chine* nous semble détenir un statut particulier dans la mesure où elle apparaît à la fois comme une sorte de synthèse des deux pièces qui la précèdent, et constitue également les prémices d'un principe poétologique que Frisch appliquera, dès 1946, à l'ensemble de son œuvre. Il s'agit du procédé de l'intertextualité – ou plus exactement – de l'intratextualité. En effet, Frisch tisse des liens entre différents motifs et personnages de son œuvre, constituant ainsi une œuvre qui, à la manière d'un kaléidoscope, repose sur une mise en réseaux de différents fragments, qui, par un jeu de miroirs, acquièrent une signification particulière. Ce principe de construction revendiqué par l'auteur en épigraphe du *Journal 1946-49*, affirmant qu'il n'est en rien aléatoire. Cette

forme fragmentaire, qui ressemble à une figure géométrique, une sorte de figure fractale, peut être interprétée comme une tentative de réponse à l'impossibilité grandissante de pouvoir représenter le monde. La référence à l'œuvre de Franz Kafka, sous l'angle de l'analyse des motifs spatiaux, nous a semblé d'autant plus justifiée que Frisch, lui-même, dès 1945, dans l'essai intitulé *Über Zeitereignis und Dichtung* (1945), fait allusion à l'écrivain pragois pour revendiquer le droit – que d'aucuns voudraient lui dénier –, d'exprimer son point de vue de citoyen suisse épargné par les atrocités de la guerre :

« Comment un homme peut-il prétendre savoir et exprimer ce que ressent une mère, qui, précisément, à l'heure où il écrit, perd réellement son enfant, ou comment peut-il comprendre ce qu'éprouve celui qui est enseveli sous des décombres, toutes ces choses qu'il n'a pas pu vivre dans sa propre chair ? Et tous ces poètes qui se sont exprimés à la place de Dieu le Père, comment ont-ils pu le faire ? Parmi ceux qui ont représenté un cachot sur scène, rares sont ceux qui y ont séjourné réellement, et pourtant, ils prétendent nous dire ce que le condamné à mort ressent avant son exécution ; Büchner, lorsqu'il écrivit son « Danton », une œuvre magistrale, n'avait vu la guillotine que sur des gravures, et Kafka n'a jamais été un cloporte. »⁷³⁶

Ces lignes peuvent se lire comme la tentative obstinée de légitimer sa position d'écrivain qui ne peut plus se contenter d'assister en tant que « spectateur enchaîné »⁷³⁷ à la marche du monde. Certes, il n'a pas été touché dans sa chair par les atrocités de la guerre. Certes, ni ses compatriotes, ni lui-même, n'ont commis de crimes, mais sont-ils, pour autant, exempts de toute culpabilité ? :

« Même lorsque la défaite de l'esprit n'a pas conduit à des actes criminels et n'a pas pris la forme d'un massacre, nous nous sommes rendus coupables, précisément à cause de l'attitude de la presse suisse, qui – sans exception – a dû passer sous silence ces massacres, et s'est tue. Si notre voisin s'était rendu coupable en raison d'un manque de courage civique, chez nous, en revanche, on prétendait que notre attitude était dictée par la raison d'état. La plupart des faits qui suscitent, à l'heure actuelle,

⁷³⁶

„Wie kommt ein Mann dazu, wissen zu wollen und auszusagen, wie einer Mutter zu Mute ist, die in eben dieser Stunde wirklich ihr Kind verliert, wie einem Verschütteten zu Mute ist, lauter Dinge, die er unmöglich am eigenen Leib erfahren hat. Und all die Dichter, die jemals den Herrgott haben reden lassen, wie kommen sie dazu? Die wenigsten, die einen Kerker auf die Bühne brachten, haben auch nur einmal in einem Kerker gelegen und wollen uns doch sagen, wie man sich vor der Hinrichtung befindet; Büchner, als er seinen ungeheuren Danton schrieb, kannte die Guillotine von Stichen, und Kafka ist niemals ein Käfer gewesen.“ Max Frisch, „*Über Zeitereignis und Dichtung*“, (1945), in: GW. Band II-1, p. 288.

⁷³⁷ Max Frisch, *Blätter aus dem Brotsack, neue Folge*. (1940). In: Walter Obschlager (Hg.), Max Frisch, *Die Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, p. 104.

l'indignation de l'opinion publique, auraient pu être connus de nos concitoyens, et ils auraient même dû en avoir connaissance ; la censure nous a dispensés de croire les rumeurs qui couraient. Et nous avons toléré la censure. »⁷³⁸

La prise de conscience de cette culpabilité passive interdit désormais tout « refuge dans le sentimentalisme qui n'engage à rien »⁷³⁹. Comment appréhender, dès lors, ce renversement anthropologique que représentent la Shoah et Hiroshima, comment leur donner une forme artistique qui serait « juste » d'un point de vue moral et esthétique ? Cette question anime de nombreux écrivains de sa génération, les membres du groupe 47, mais aussi Friedrich Dürrenmatt, son grand contemporain dramaturge suisse.

D'après Julian Schütt, les réactions suscitées par la réception de ces deux dernières œuvres dramatiques auraient plongé dans un tel état d'abattement qu'il songera même à s'exiler hors d'Europe ; ce qu'il fit d'ailleurs dès que la possibilité se présenta. Comme un architecte devant élaborer les plans d'une maison ou d'un bâtiment, il lui faudra désormais retrouver la mesure exacte, la focale qui lui permettra d'être au plus proche de la réalité. C'est précisément cette démarche qu'il fera sienne dès 1946.

⁷³⁸ „Auch dort, wo das Versagen des Geistes nicht zur aktiven Kriminalität reicht und sich nicht als Massaker darstellt, erkennen wir als Schuld, beispielweise in dem Umstand, daß unsere gesamte schweizerische Presse, solange es unser Vaterland hätte gefährden können, zu eben jenen Massakern schweigen mußte und schwieg. Nur daß wir es beim Nachbar als Mangel an bürgerlichem Mut bezeichnen, somit als Schuld, im eigenen Lande aber als Staatsraison. Das meiste, was heute die öffentliche Empörung weckt, hätte auch unser Volk schon lange wissen können und müssen; die Zensur hat uns davon dispensiert, die umlaufenden Gerüchte glauben zu müssen. Und wir haben die Zensur geduldet.“ Max Frisch, *op. cit.*, pp. 295-296.

⁷³⁹ „die Ausflucht ins Unverbindlich-Gemüthafte“ Max Frisch, „Verdammen oder verzeihen?“. *Ein Brief an Bi, den Verfasser des Leitartikels in der NZZ vom 23.5.1945*, GW, Band II-1, p. 294.

Chapitre V : L'écrivain-architecte entre engagement et désillusion

Introduction

Dans le chapitre précédent, notre intention était de montrer que l'œuvre de Max Frisch porte, bien avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, la marque du regard de l'architecte soucieux du monde qui l'entoure et conscient de la responsabilité qui incombe à l'intellectuel à un moment de l'Histoire où les fondements de la civilisation – en particulier, ceux de la conception humaniste de la civilisation occidentale – ont été profondément ébranlés. Nous avons souligné que le thème de l'architecture, dans les œuvres théâtrales que nous avons choisi d'étudier, remplissait une fonction essentiellement symbolique (*Santa Cruz* et *Nun singen sie wieder*), voire allégorique (*Die Chinesische Mauer*), qui se cristallise particulièrement dans des motifs thématiques. Or, il nous avait semblé que, dans le triptyque formé par ces trois œuvres dramatiques, la pièce *La Grande Muraille* occupait une place singulière dans la mesure où l'approche architecturale n'y était pas seulement perceptible sous une forme allégorique, mais tendait à devenir un principe d'élaboration du texte, et plus largement de l'objet littéraire lui-même. En effet, cette pièce coïncide précisément avec le début de l'écriture du *Journal 1946-1949* dont Frisch souligne dans l'épigraphe qui l'accompagne, qu'il s'agit d'une « mosaïque » constituée de « mots » et « [d'] esquisses », une forme d'écriture dont il souligne qu'elle n'est pas à considérer comme un choix esthétique arbitraire mais qu'elle lui semble, au contraire, la forme la plus appropriée pour rendre compte de son point de vue de témoin des événements de l'Après-guerre :

« *Le cher lecteur – en admettant qu’il existe, que quelqu’un trouve un intérêt à lire ces **notes** [nous soulignons] et ces **esquisses** d’un jeune contemporain, notes que ne justifie pas la personne de l’auteur mais uniquement sa situation particulière de contemporain épargné, non engagé dans les camps nationaux –, le lecteur servirait grandement les desseins de ce livre en respectant la suite, l’enchaînement, au lieu de le feuilleter au hasard de son humeur ; les pierres détachées d’une **mosaïque**, et c’est une **mosaïque** que l’auteur entend présenter dans ce livre, n’ont guère à elles seules de raison d’être.*

Zürich, Noël 1949. »⁷⁴⁰

Ainsi, en soulignant sa posture d’écrivain qui entend se situer au plus près des réalités de son temps, la démarche de Frisch s’inscrit dans un contexte où l’écrivain et l’artiste ne sont pas indifférents aux grandes questions politiques et sociales de leur époque, et c’est précisément dans ces conditions que l’architecture acquiert chez Frisch la fonction d’une conscience morale ; c’est elle, en effet, qui matérialise ou non le processus de travail de mémoire. Cet aspect, sur lequel nous nous concentrerons dans un premier temps, est lié concrètement à la question de la reconstruction des villes détruites par la guerre, et, au-delà, de la relation à l’Allemagne.

Ainsi, le présent chapitre se déploie en trois périodes. Dans un premier temps, il y sera question du lien entre architecture et écriture dans une Europe dévastée. Pour Frisch, il apparaît de plus en plus évident qu’il n’est pas possible de rester en retrait, que cette posture ne serait pas tenable, ni moralement, ni du point de vue esthétique, ces deux dimensions étant, selon lui, nécessairement liées. Il s’agit d’une démarche qui ne veut faire aucune concession à la réalité ;

⁷⁴⁰ „Der verehrte Leser – einmal angenommen, daß es ihn gibt, daß jemand ein Interesse hat, diesen Aufzeichnungen und Skizzen eines jüngeren Zeitgenossen zu folgen, dessen Schreibrecht niemals in seiner Person, nur in seiner Zeitgenossenschaft begründet sein kann, vielleicht auch in seiner besonderen Lage als Verschonter, der außerhalb der nationalen Lager steht – der Leser tätete diesem Buch einen großen Gefallen, wenn er, nicht nach Laune und Zufall hin und her blättern, die zusammensetzende Folge achtete; die einzelnen Steine eines Mosaiks, und als solches ist dieses Buch zumindest gewollt, können sich allein kaum verantworten.

Zürich, Weihnachten 1949“

Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Band II-2. Traduction de Madeleine Besson et Philippe Pilliod, Gallimard, Paris, 1964.

en effet, c'est la quête obstinée de la vérité⁷⁴¹ qui anime l'écrivain-architecte. Au centre de notre analyse, nous retrouverons le projet de construction de Letzigraben auquel Frisch accorde une place importante dans le *Journal 1946-1949*, où il apparaît comme un motif constitutif de cette « mosaïque » que Frisch évoque en exergue de son ouvrage. Le chantier de Letzigraben, dont nous avons déjà souligné le parallélisme avec la scène de théâtre, renvoie également à la rencontre entre Bertolt Brecht et Max Frisch, à cette relation particulière, empreinte à la fois de proximité et de distance, qui fut ponctuée par les échanges littéraires et politiques des deux écrivains.

La seconde période est marquée par le séjour de Frisch aux Etats-Unis, qui lui fut offert par la Fondation Rockefeller⁷⁴². En lui permettant de prendre ses distances avec la Suisse et avec l'Europe, ce séjour constitue une étape importante du cheminement de l'écrivain-architecte, qui s'avèrera extrêmement féconde, tant au niveau de ses conceptions architecturales que sur le plan littéraire. On lui doit notamment le personnage de *Rip van Winkle*⁷⁴³, cette figure littéraire du « Heimkehrer », en français, « le revenant », ou littéralement, « celui qui retourne au pays natal », qui permet une mise à distance du pays d'origine afin de le soumettre à une critique souvent radicale⁷⁴⁴, comme ce sera le cas dans le roman *Stiller* (1954). L'année de la parution de *Stiller* correspond également à une étape décisive dans le parcours de Frisch, dans la mesure où elle marque la fin de son activité d'architecte. Cependant, nous verrons que le thème de l'architecture demeure au centre des préoccupations de l'écrivain, en particulier dans les essais qui prennent, le plus souvent, une tournure polémique, et, de manière plus symbolique, dans les pièces de théâtre, où il est de plus en plus marqué du sceau de cette « poétique de la provocation »⁷⁴⁵ qui caractérise l'œuvre de la maturité. En effet, dans de

⁷⁴¹ En effet, il nous semble que la recherche de la vérité est un des fils conducteurs de l'œuvre de Max Frisch, un thème qui est déjà très présent dans *La grande muraille* : « Tandis que les émeutes se rapprochent du palais, l'Homme d'aujourd'hui consent à dire la vérité à l'Empereur : il lui explique qu'il a condamné un innocent et ainsi renforcé la rage du peuple. Mais comme toujours chez Frisch, la vérité n'est pas crue. » Barbéris, Isabelle, *Le théâtre de Max Frisch*, Ides et Calendes, Lausanne, 2020.

⁷⁴² Ce séjour d'un an, qui eut lieu entre 1951 et 1952, est le premier d'une longue série. Depuis New York, qui restera pendant les trente années suivantes, son « centre de gravité », Frisch entreprit de nombreux voyages « à Chicago, San Francisco et Los Angeles et au Mexique. Il y mène la vie d'un touriste et d'un flâneur, d'un intellectuel critique et d'un visiteur impressionné par ce qu'il veut découvrir sans préjugés. » Ces propos sont de : Lech, Walter, *Un Européen en Amérique*, in : *Max Frisch-Ludwig Hohl*, Revue Europe, N°1029-1030, Janvier-Février 2015, Préface de Régine Battiston. La citation de Walter Lesch se trouve page 57.

⁷⁴³ Il s'agit, plus exactement, d'une réinterprétation de la figure du comte Rip van Winkle, personnage principal dans la nouvelle éponyme de l'écrivain américain Washington Irving, publiée en 1819.

⁷⁴⁴ C'est ce procédé qu'utilise Friedrich Dürrenmatt à la même époque dans *La visite de la vieille dame*, 1955.

⁷⁴⁵ En particulier au sujet de la pièce *Andorra* Jürgen H. Petersen évoque une « technique de la provocation poétique », et de manière plus générale, d'une « dramaturgie de la provocation » : « Andorra und die Technik poetischer Provokation », et, plus loin « eine Dramaturgie der Provokation ». Petersen, Jürgen H., *Max Frisch*, Stuttgart: Sammlung Metzler, Band 173, 1978, p. 75 et 79.

nombreux écrits de cette période, les questions d'architecture servent de support à une critique radicale de l'immobilisme helvétique, en particulier dans l'essai *Cum grano salis* (1953). Dans les années cinquante, Frisch n'aura de cesse de s'impliquer dans les questions d'urbanisme, se demandant quels seraient les contours d'une cité idéale. Le thème de la ville, de la cité et du type de société qui y vit, est également au centre de la pièce radiophonique *Herr Biedermann und die Brandstifter* (1953), puis de la pièce de théâtre dont elle est issue : *Biedermann und die Brandstifter* (1958). Nous nous intéresserons aussi au projet de la reconstruction du *Schauspielhaus*, un projet qui oppose l'architecte danois Jørn Utzon (1918-2008) à Frisch, en 1964, et qui reflète de manière emblématique les liens entre le projet architectural, ses implications sociales et politiques, d'une part, et les questions dramaturgiques, d'autre part.

La dernière partie de ce chapitre correspond à cette phase de l'existence évoquée par Régine Battiston en référence à la conception – développée par Kierkegaard – des « trois concepts : existence, altérité et transcendance »⁷⁴⁶. Si, selon Régine Battiston, « une des questions centrales inhérente à tous [l]es écrits [de Frisch] est celle de l'efficacité de l'écriture comme arme morale »⁷⁴⁷, les dernières années de la vie de l'écrivain sont marquées par un scepticisme grandissant quant à la faculté qu'aurait la littérature ou, plus généralement, l'art, de transformer le monde. Ce pessimisme qui se traduit par un retrait progressif des débats qui animent la vie publique, culmine dans le discours dit du « Veau d'or »⁷⁴⁸, que Frisch tient dans le cadre des *Journées littéraires de Soleure*, en 1986, d'une part, et dans les *Notes sur la postmodernité* (1989), qui seront publiées à titre posthume, en 2011 par la *Neue Zürcher Zeitung*, et que nous avons traduites et placées en annexe de ce présent travail, d'autre part. On verra que l'analogie architecturale y est mise au service d'une critique sans concession de la postmodernité, cette dernière étant perçue par Frisch comme une faillite de l'*Aufklärung*, cette « entreprise occidentale risquée de l'Époque moderne »⁷⁴⁹. Ce dernier essai, écrit à une époque où il n'écrit quasiment plus, acquiert ainsi une valeur de testament, et manifeste de manière emblématique les liens indissociables qui unissent les deux versants de son activité créatrice, celle de l'architecte et celle de l'écrivain.

⁷⁴⁶ Battiston, Régine, „Existence, altérité et transcendance : Max Frisch philosophe », in : *Max Frisch philosophe ?* In : *Germanica*, N°48, p. 33-54. Page 33, dans le résumé de la contribution.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 40, paragraphe 19.

⁷⁴⁸ „Am Ende der Aufklärung steht das goldene Kalb“, *Rede an den Solothurner Literaturtagen*. Produktion: Schweizer Radio und Fernsehen, 10.5.86, in: „Nicht weise werden, zornig bleiben“, Ein Porträt in Originalaufnahmen, Der Hörverlag, München: 2011.

⁷⁴⁹ „das abendländische Wagnis der Moderne“ *Ibid.*, traduction de Régine Battiston, dans : „Max Frisch-Ludwig Hohl“, « *Au bout des Lumières, il y a le Veau d'or* », pp. 137-145. Ici, page 138.

5-1 : Relation à l'Allemagne et reconstruction : « Une corde tendue au-dessus des ruines »⁷⁵⁰

Chez Frisch, les années d'après-guerre sont marquées par la conscience aiguë qu'un rapprochement avec l'Allemagne post-hitlérienne ne sera possible et souhaitable que si les causes qui ont conduit au nazisme sont dévoilées et qu'une véritable prise de conscience de la culpabilité collective et, surtout, individuelle, ait lieu. En 1949, dans le texte *Kultur als Alibi*, Frisch prend fortement position contre Winston Churchill qui, dans un de ses discours, revendique, pour l'Allemagne, le droit à l'oubli des crimes commis au nom du nazisme⁷⁵¹. Cette attitude n'est pas tenable moralement, selon Frisch. En se revendiquant « témoin de ce siècle »⁷⁵², et « citoyen suisse qui se sent proche de son voisin allemand »⁷⁵³, et surtout « en tant qu'humaniste »⁷⁵⁴, il récuse cette attitude qui consiste à faire table rase du passé. Sans un authentique travail de mémoire, il n'y a, selon lui, comme pour les membres du groupe 47 qu'il rejoint sur ce point, pas d'avenir radieux pour l'Europe et, plus généralement, pour la paix dans le monde. C'est avec le regard de l'architecte et de l'intellectuel épris de vérité qu'il veut illustrer – en recourant précisément au langage de l'architecture – la manière dont les sociétés démocratiques se laissent imperceptiblement désintégrer de l'intérieur par les idéologies criminelles. Ceci est particulièrement perceptible dans cet extrait de l'essai que Frisch consacre, en 1947, à la pièce de Bertolt Brecht, *Grand-peur et misère du III^e Reich* (1938) :

« La terreur et la misère, c'est le seul dénominateur commun dans toutes ces scènes, seulement ceci : la situation misérable d'un père qui ne peut plus faire confiance à son fils, la terreur qui s'infiltré dans toutes les fissures, et, telle un acide corrosif, corrompt tout homme dans son humanité. Le côté monstrueux – et, en même temps, ce qui donne à cette pièce toute sa valeur – tient, à mon avis, au fait que Brecht montre où commence la trahison, et comment elle opère : toujours de manière insignifiante, presque imperceptible. [...] C'est l'histoire du petit doigt qu'on donne au diable ; mais, là encore, la formule est exagérée, car c'est bien moins que le petit doigt dont il s'agit. C'est une once de mensonge, de trahison, de peur, seulement une fine particule de poussière, un champignon qui se tient dans les

⁷⁵⁰« Hohes Seil über Trümmern », Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, Band II-2, S. 566, dans le texte intitulé „Frankfurt, April 1948“. Page 222, dans l'édition française, chez Gallimard.

⁷⁵¹ Frisch fait allusion, en effet, à l'intervention de Churchill au sujet du Generalfeldmarschall Gerd von Rundstedt, qui, alors qu'il était accusé de crime de guerre en Union Soviétique, fut libéré par les Alliés en 1949. L'essai *Kultur als Alibi*, étant paru en 1949, il est évident que Frisch se réfère à cette décision de non-jugement : « [...] man sollte das Geschehene endlich geschehen sein lassen. » Max Frisch, *op. cit.*, pp. 338 und 339.

⁷⁵² „als Zeitgenosse dieses Jahrhunderts“, *Ibid.*, p. 338

⁷⁵³ „als Schweizer, der sich dem deutschen Menschen verwandt fühlt“, *Ibid.*, p. 338.

⁷⁵⁴ „als Humanist“, *Ibid.*, p. 339.

fissures de notre quotidien ; plus tard, il y a des trous béants dans les murs, bien visibles, et des villes entières s'effondrent, réduites à l'état de ruines. »⁷⁵⁵

Les ruines, au sens concret du terme, et le processus de désintégration qui mène à la chute d'une société, se fondent dans la même image, les deux processus à l'œuvre fusionnent et apparaissent comme intrinsèquement liés. Cette démarche de dévoilement des mécanismes qui mènent à l'abandon des valeurs humanistes, à leur reniement, puis à la barbarie totalitaire, est résumée de manière magistrale à la fin du même texte :

« Les résultats, on les connaît, ce que nous recherchons, ce sont les prémices. »⁷⁵⁶

Cette exigence de vérité est au cœur des essais critiques datant de cette époque, elle affleure également dans les textes du *Journal 1946-1949*, tout comme dans l'œuvre dramatique, où elle manifeste le projet frischien d'un « théâtre de la conscience » (*Bewusstseinsbühne*). Comme le souligne la spécialiste des arts de la scène, Isabelle Barbéris, qui est l'auteur d'un ouvrage consacré au théâtre de Max Frisch,⁷⁵⁷ cette démarche est fondée sur la critique de cette « culture esthétique allemande » qui, dans « *Nun singen sie wieder* refusait l'instrumentalisation de l'art pour cacher les brutalités de la guerre, [...] ».⁷⁵⁸ Dans le « petit texte en prose » intitulé *Kultur als Alibi* (1949), la condamnation de cette « culture esthétique » allemande à laquelle Frisch oppose la « culture civique » suisse, se fait encore plus sévère ; en effet, ce serait précisément ce refus de s'intéresser aux questions socio-politiques, cette conception de l'art comme une sorte de « jardinet dont on profite après la journée de travail »⁷⁵⁹, ou « une sorte de

⁷⁵⁵ „Furcht und Elend, das ist das einzig Verbindende in diesen Szenen, nur das: das Elend, daß ein Vater nicht mehr seinem Sohne trauen kann, die Furcht, die durch alle Ritzen dringt und wie eine Säure alles zersetzt, was den Menschen macht. Das Ungeheuerliche, zugleich das Wertvolle, liegt meines Erachtens darin, daß Brecht zeigt, wo der Verrat beginnt und wie: immer ganz unscheinbar, fast unfaßbar. [...] Es ist die Geschichte vom kleinen Finger, den man dem Teufel gibt; aber noch das ist eine Übertreibung, denn es ist weniger als ein kleiner Finger. Es ist ein Stäubchen von Lüge, von Verrat, von Furcht, nur ein Stäubchen, ein Pilz, der in den Ritzen unseres Alltags hockt; später gibt es Risse in den Mauern, sichtbare, und ganze Städte sinken in Trümmer.“ Max Frisch, „*Zu Bert Brecht: Furcht und Elend des Dritten Reiches*“, p. 327.

⁷⁵⁶ „[d]ie Ergebnisse kennen wir, wir suchen die Anfänge.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 327.

⁷⁵⁷ Barbéris, Isabelle, *Ibid.*

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p.22. Isabelle Barbéris signale – dans la même phrase – que Frisch oppose cette « culture esthétique allemande » à une « culture civique suisse ». C'est cet aspect que nous allons analyser de plus près.

⁷⁵⁹ „ein Gärtlein für den Feierabend“ Max Frisch, *Kultur als Alibi*, 1949, S. 342.

domaine préservé sur lequel la conscience morale n'aurait pas de prise »⁷⁶⁰ qui aurait, selon Frisch, « [conduit] à un terrible naufrage ». ⁷⁶¹

Ainsi, la réflexion sur les origines du nazisme et sur les conditions qui ont favorisé son émergence est un des fils conducteurs des écrits de Frisch dans les années d'après-guerre. Il s'incarne dans de nombreuses références architecturales, notamment à travers le motif du pont, symbole d'un rapprochement entre la Suisse et l'Allemagne, que Frisch appelle de ses vœux.

5-1-1 La métaphore du pont à reconstruire

Si nous avons souligné que la pièce « *Die Chinesische Mauer* » pouvait être considérée comme la première parabole théâtrale de Frisch dans la mesure où l'allégorie architecturale y était mise au service d'un théâtre de la conscience, on peut également constater qu'elle marque le début d'une poétique de l'intertextualité dont Frisch fait un principe structurel de son œuvre dès les années d'après-guerre. Ainsi, les différents motifs, présents à la fois dans l'œuvre dramatique, le *Journal 1946-1949*, et les « petits textes en prose », s'entrelacent, formant une constellation sans cesse en mouvement, une sorte de « composition fractale »⁷⁶², dans laquelle les différents éléments sont reliés les uns aux autres dans un rapport d'interdépendance. Chacun requiert donc la même attention. Ceci implique aussi que les différents textes écrits à une même époque doivent être lus en résonance les uns avec les autres. Ainsi, seule une lecture en miroir des différents textes écrits entre 1946 et 1949 permet de rendre sensible le cheminement de la réflexion de Max Frisch à propos des grandes questions de l'Europe d'après 1945, dans un contexte où toute question d'ordre esthétique revêt également une dimension politique. C'est précisément cet aspect qu'évoque Isabelle Barbéris, à travers l'exemple des « querelles » dites de « Zurich » :

« Deux querelles, ayant pour centre la personnalité du grand germaniste Emil Staiger [...], apportent un éclairage sur le champ de forces intellectuel qui se met en place à cette époque et dans lequel Frisch, notamment par le biais de son théâtre, se positionne avec subtilité. Elles mettent en perspective les enjeux métapoétiques de son œuvre, c'est-à-dire les réflexions sur la littérature, l'art et

⁷⁶⁰ „eine Art von Schongebiet [...] außerhalb unseres Gewissens“, *Ibid.*, p. 342.

⁷⁶¹ „[...] die ästhetische Kultur, zu einem fürchterlichen Schiffbruch geführt hat.“ *Ibid.*, p. 342.

⁷⁶² Barbéris, Isabelle, *Le théâtre de Max Frisch*, p. 40.

la connaissance qui parsèment ses pièces de théâtre ainsi que ses récits, au premier plan desquelles se trouvent des critiques récurrentes contre la « culture esthétique », ou bien contre l'esprit analytique. »⁷⁶³

Désirant se confronter à la réalité des villes allemandes détruites, Frisch se rend à Munich dès le 9 avril 1946. Dans sa biographie, Julian Schütt souligne à quel point ce voyage en Allemagne, le premier après de longues années, s'avérera fructueux sur le plan littéraire, dans la mesure où le *Tagebuch mit Marion* – qui sera intégré plus tard dans le *Journal 1946-1949*, fut écrit dans le sillage de ce séjour outre-Rhin. Ainsi, le chapitre qu'il consacre aux années 1946-49, porte ce titre évocateur de renaissance : « Dans les ruines, il s'épanouit »⁷⁶⁴. On relèvera le passage suivant, qui est révélateur de l'état d'esprit dans lequel se trouvait Frisch :

« Une profusion d'idées nouvelles lui venaient à l'esprit. Il pensait que la vie et l'amour véritables n'étaient possibles qu'à la condition qu'aucune pierre ne restât trop fixement posée sur une autre. »⁷⁶⁵

Cette vision selon laquelle seul un bouleversement majeur, voire une destruction, permettrait de faire rejaillir une vie plus authentique, plus « vraie », selon une thématique qui lui est chère, a de quoi surprendre venue d'un architecte. Cependant, il nous semble qu'elle est liée au motif de la « pétrification », un motif central lui aussi, qui, par un effet de miroir, renvoie aussi au thème biblique de « l'interdiction de l'image » (*Bildnisverbot*), une notion qui apparaît pour la première fois dans le *Journal 1946-1949*, et qui est au centre des préoccupations de Frisch lorsqu'il évoque la nécessité de retisser des liens entre l'Allemagne et la Suisse, deux pays unis dans une même communauté de destin, qui serait, selon lui, scellée dans la langue :

« Pourquoi, en tant que Suisses, avons-nous le devoir de nous intéresser à l'Allemagne ? Deux raisons s'imposent immédiatement à notre entendement. La première est liée à notre proximité géographique, à laquelle nous ne pouvons échapper, sinon nous l'aurions déjà fait lorsqu'Hitler était au

⁷⁶³ Barbéris, Isabelle, *Ibid.*, pp. 89-90.

⁷⁶⁴ Schütt Julian: „In den Ruinen blüht er auf“, *Die Jahre 1945-1949*, *op. cit.*, pp. 353-370.

⁷⁶⁵ Schütt, Julian, „Da kamen ihm Einfälle im Überfluss. Er glaubte, wirkliches Leben und wirkliches Lieben seien nur möglich, wenn kein Stein zu fest gefügt auf dem andern blieb.“ S. 311.

pouvoir⁷⁶⁶. La seconde est cette parenté qui nous unit, et qui se fonde sur notre langue commune, cette dernière étant – comme chacun sait – bien davantage qu’un simple instrument de communication. La langue est la racine de cette parenté, elle va jusqu’au plus profond de notre être et il nous est impossible de nous soustraire à son influence, à moins d’accepter de nous déraciner nous-mêmes et de renier ce que nous sommes. »⁷⁶⁷

Cet extrait – qui est le début de l’essai *Kultur als Alibi (1949)* – réaffirme avec force l’idée selon laquelle il ne peut y avoir d’avenir serein pour la Suisse et l’Allemagne, et au-delà pour l’Europe, sans ce socle solide basé sur une démarche commune de confrontation avec la réalité, même la plus insupportable à regarder en face. Ce renouveau des relations avec l’Allemagne est – pour les raisons énoncées plus haut – avant tout un devoir qui incombe aux nations voisines de l’Allemagne, la Suisse étant la première concernée :

« Il ne saurait y avoir de Suisse sans l’Allemagne, sur ce point nous ne nous faisons pas d’illusions. En tout cas, ce n’est pas envisageable à long terme. De la même manière, la Suisse ne peut exister sans la France et sans l’Italie. »⁷⁶⁸

En 1946, dans l’essai intitulé *Des voix en provenance d’une autre Allemagne ?*⁷⁶⁹, Frisch opposait deux écrivains et poètes allemands : Ernst Wiechert (1887-1950) et Werner Bergengruen (1892-1964), tous deux appartenant à ces écrivains de l’« émigration intérieure » (*Innere Emigration*), qui se caractérise par une attitude de résistance passive face au national-socialisme, et qui valut à Wiechert d’être interné pendant cinq mois à Buchenwald. Cependant, Frisch estime que Wiechert incarne précisément cette littérature qu’il estime trop éloignée du

⁷⁶⁶ Cette raison – d’ordre simplement géographique – peut sembler triviale tant elle relève de l’évidence. Or, elle retient notre attention car révèle le regard de l’architecte, toujours soucieux de l’étude du terrain, de l’environnement, des données physiques, objectives, sans lesquels aucun projet ne peut être réalisé. En 1946, dans l’essai intitulé « Das Schlaraffenland, die Schweiz » (II, 312-318), c’est avec le même point de vue réaliste de l’architecte qu’il fait remarquer: „Wir können unser Land, so klein es ist, nicht ausgraben und in eine vernünftiger Gegend unserer Erde versetzen, wie wir es möchten. „p. 317.

⁷⁶⁷ „Warum müssen wir Schweizer uns mit Deutschland befassen? Zwei Gründe liegen auf der Hand. Der eine ist eine räumliche Nachbarschaft, der wir nicht entfliehen können; sonst hätten wir es schon zur Hitlerzeit getan. Der andere ist die Geschwisterschaft in der Sprache, die für das Geistesleben, wie jedermann weiß, mehr bedeutet als ein bloß äußeres Mittel der Verständigung. Die Sprache ist eine Wurzel wesentlicher Verwandtschaft, und auch ihr können wir nicht entfliehen, ohne daß wir uns selber entwurzeln und aufgeben.“ Max Frisch, Band II-1, p. 337.

⁷⁶⁸ „Es gibt, darüber können wir uns nicht hinwegtäuschen, keine Schweiz ohne Deutschland. Jedenfalls nicht auf die Dauer. So wenig es eine Schweiz gibt ohne Frankreich und ohne Italien.“ Max Frisch, Band II-1, p. 343.

⁷⁶⁹ Max Frisch, „Stimmen eines anderen Deutschland? *Zu den Zeugnissen von Wiechert und Bergengruen*“, Band II-1, pp. 297-311.

réel, trop éthérée pour correspondre à une véritable prise de conscience de la culpabilité allemande face au nazisme. Sa poésie serait trop empreinte de sentimentalisme pour constituer cette base solide sur laquelle pourrait s'élaborer ce véritable travail de mémoire que Frisch espère. En effet, il aurait souhaité que le grand écrivain Ernst Wiechert, qui fut confronté à l'expérience des camps de concentration, appelât les crimes par leurs noms, qu'il ne se contentât pas d'évoquer avec des accents pathétiques les « souffrances du peuple allemand »⁷⁷⁰ ou une souffrance de nature abstraite, « générale »⁷⁷¹, mais qu'il fit le pas qui le séparait encore de la réalité du Mal. C'est en recourant à la métaphore architecturale du « seuil à franchir » que Frisch rend sensible ce qui lui tient à cœur :

« Avec cette prise de conscience, [...], on ne parviendra toujours pas à la réconciliation, mais sans cette conscience qui ne sera jamais assez objective, cette réconciliation ne pourra pas avoir lieu ; c'est précisément ce **seuil** [nous soulignons] que des millions d'Allemands ne franchissent pas encore, et là aussi on peut se poser la question de savoir s'ils le veulent réellement, le franchir vraiment, avec leurs pieds, sans mystification. »⁷⁷²

C'est bien la question de la confrontation avec le réel et avec une vérité sans fioritures, qui est au cœur de ce passage, et, au-delà, elle traverse l'œuvre de Frisch dans la période de l'immédiat après-guerre, les essais, les pièces de théâtre et le *Premier Journal*, qui manifestent la conscience aiguë que l'Allemagne ne pourra se relever de ses ruines – réelles et morales – sans une pleine reconnaissance des causes qui ont causé sa chute. Cette démarche est déjà très influencée par Bertolt Brecht, en particulier par la pièce « *Grand-peur et misère du IIIe Reich* » (1938), dans la mesure où Frisch rejette vigoureusement toute attitude artistique qui tend à encourager une certaine complaisance dans un état où dominant les émotions, les sentiments, qui, en créant l'illusion d'un bouleversement, permettent de s'exonérer à trop bon compte d'une prise de conscience réelle de toute culpabilité, individuelle ou collective. Sans cette prise de

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 303 et 310.

⁷⁷¹ „Wichtig scheint uns hier, daß nicht nur vom **deutschen Leiden** oder von einem **allgemeinen Leiden** gesprochen wird, sondern von dem Vielfachen an Leiden, das Deutsche über die anderen Völker gebracht haben und das ganz genau benannt werden kann.“ Max Frisch, p. 310.

⁷⁷² „Mit dem Bewußtsein, [...], ist die Versöhnung noch nicht geleistet, aber ohne dieses Bewußtsein, das nicht nüchtern genug sein kann, ist sie überhaupt nicht möglich; es ist die **Schwelle**, die Millionen von Deutschen noch nicht einmal sehen, und dann ist immer noch die Frage, ob sie die Schwelle auch wirklich betreten wollen, und zwar mit wirklichen Füßen, ohne Mystifikation.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 310.

conscience, aucun changement véritable ne pourra advenir, et l'Histoire sera condamnée à se répéter, comme à la fin de la pièce « *Die Chinesische Mauer* » :

« Qu'est-ce qui est bouleversé, au juste ? En réalité : rien. Nous pouvons continuer à vivre comme avant – sans que la transformation qui nous donne l'accès à une autre réalité, ait lieu –, car rien au monde ne peut avoir lieu qu'il ne soit plus possible de retranscrire sur un mode poétique et sentimental ; le déluge peut nous visiter régulièrement, il restera sans effet ; la fuite dans le pathos, dans ce pathos familial où les sentiments règnent en maîtres, sera toujours à notre portée. »⁷⁷³

Plus loin, dans le même paragraphe, Frisch poursuit son réquisitoire contre ce « sentimentalisme »⁷⁷⁴ en recourant aux images du « voile » et du « brouillard », métaphores de l'obscurcissement de la conscience morale et de la raison, ce « voile » que Brecht, justement, serait parvenu à déchirer.⁷⁷⁵ Il poursuit sa démonstration en se référant aux arts plastiques, où le même sentimentalisme s'exprime dans ce style qu'il définit comme « kitsch »⁷⁷⁶, conspuant la démarche de certains artistes :

« [n]ous éprouvons du dégoût pour ces dessinateurs qui, avec le ponce, retravaillent chaque coup de crayon pour le rendre poétique, trichent pour accentuer le mystère et, ainsi, se donner de l'importance. C'est précisément ce que nous entendons par kitsch. »⁷⁷⁷

⁷⁷³ „Was aber ist erschüttert? Im Grunde nichts. Wir können weiterleben wie vorher – ohne Verwandlung in eine andere Wirklichkeit –, denn nichts auf Erden kann geschehen, was sich nichts mehr ins Gemüthafte poetisieren ließe; umsonst ist die Sintflut, sooft sie kommen mag, es bleibt uns immerdar die Ausflucht ins Pathos, in das vertraute Pathos des bloßen Gemütes.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 303.

⁷⁷⁴ « das Gemüthafte », *Ibid.*, p. 304.

⁷⁷⁵ „Brecht hat ihn [den Schleier] zerrissen, lange schon, in seiner Art und an seinem Ort.“ *Ibid.*, p. 304.

⁷⁷⁶ Frisch qualifie une nouvelle d'Ernst Wiechert, intitulée „Der brennende Dornbusch“ (*Le buisson ardent*) de „blonde[n] Edelkitsch“, p. 303. Il établit donc bien un lien étroit entre les différents domaines de la création artistique et littéraire.

⁷⁷⁷ „(...) [gerade aus dieser Verzweiflung] ekelt uns vor jenen Zeichnern, die mit dem Daumen über jeden Strich ihres Bleistiftes fahren, um ihn poetisch zu machen, schummern, um geheimnisvoll zu sein und somit bedeutsam. Eben das nennen wir kitsch.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 304.

En opposition à ces artistes qui refuseraient d'affronter la complexité du monde, Frisch prétend que « le mystère reste immense et sans fin, même lorsqu'on est disposé à l'affronter avec tous les moyens dont dispose l'esprit humain, [...] »⁷⁷⁸

Cette fuite dans l'irréel, dans le « sentimentalisme » (*das Gemüthafte*), illustrée par la métaphore du brouillard ou du voile, que Brecht aurait su « déchirer »⁷⁷⁹ correspond précisément, nous semble-t-il, à ce qu'Isabelle Barbéris considère comme la « culture esthétique », une sorte d'idéalisme de la forme pure qui s'exprime notamment dans le domaine des arts plastiques, dans le mouvement dit de « L'art pour l'art », né au dix-neuvième siècle. Cette poésie, dénuée de toute intention politique ou moraliste, n'aurait-elle pas favorisé l'avènement du régime nazi ? C'est la question qui transparaît, en filigrane, dans l'essai que nous analysons. Poursuivant son argumentation, Frisch évoque ensuite l'architecture nazie, qui, de la même manière, contribua à cet obscurcissement de la raison critique en dissimulant la nature réelle du régime.

Il est tout à fait intéressant de souligner que, dans le contexte de l'après-guerre, il est sans doute le seul écrivain établissant une analogie entre l'architecture de l'Allemagne hitlérienne et les crimes de masse commis au nom du nazisme. Contre toute attente, ce n'est pas tant le monumentalisme des bâtiments officiels qui révélerait l'inhumanité du régime, mais ce fameux style « kitsch », qui, en flattant l'aspiration sentimentale à un retour à la nature masquait, en réalité, les atrocités commises par les nazis :

« Que l'on considère, encore une fois, l'architecture de l'époque hitlérienne, son urbanisme : les foyers et centres éducatifs pour l'élite nazie remplis de réalisations en fer forgé, débordant de « goût », de lustres à bougies créant une ambiance réjouissante pour quiconque se complait dans le culte des sentiments. En réalité – cette réalité qui dépasse le niveau des sentiments seuls – il s'agissait de chambres d'enfants pour bourreaux. »⁷⁸⁰

Selon Frisch, le rejet de la vérité, l'obscurcissement de la raison, dont l'esthétique architecturale du IIIème Reich est le signe, mènent inexorablement à la catastrophe. Il reproche

⁷⁷⁸ „[...] daß das Geheimnis groß und uferlos bleibt, noch wo ihm mit allen Mitteln menschlichen Geistes begegnet wird, [...]“, *Ibid.*, p. 304.

⁷⁷⁹ „Brecht hat ihn zerrissen“, *Ibid.*, p. 304.

⁷⁸⁰ „Man betrachte sich noch einmal die Architektur der Hitlerzeit, den Wohnbau: die Heime und Schulungsburgen voll Schmiedeisen und Geschmack, voll Holz und Naturstein und Leuchter für Kerzen und Gemüt, bezaubernd für jeden, der mit Gemüt zufrieden ist. In Wahrheit, die über das bloße Gemüt hinausgeht, waren es die Kinderstuben für Henker.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 304.

à Wiechert de ne pas avoir compris que, parmi ces lecteurs qui se comptaient par millions, se trouvaient également les membres du parti qui l'envoyèrent en camp de concentration.⁷⁸¹ S'il n'a pas été en mesure d'ouvrir les yeux sur la véritable nature du régime nazi, c'est précisément parce qu'il valorisait cette approche littéraire fondée sur l'idéalisme sentimental (*das bloße Gemüt*). Frisch s'appuie pour ce faire sur une argumentation rigoureuse dont les différentes étapes sont ponctuées par des questions directes au lecteur : *Qu'est-ce que ça signifie ? (Was heißt das ?)*⁷⁸², et plus loin : *Pourquoi ça ? (Warum das ?)*⁷⁸³, et la métaphore du pont « entre le monde et les Allemands » constitue le point d'orgue de sa démonstration :

« [...] l'attitude sentimentale, [...], qui a prospéré sous la plume de Wiechert, lui assurant ainsi le succès, ne [sera] jamais une condition suffisante pour sauver l'Allemagne d'elle-même, et elle ne permettra pas davantage de bâtir **un pont utilisable** [nous soulignons] entre le monde et le peuple allemand, qui ont besoin l'un de l'autre. »⁷⁸⁴

Frisch doute que ce « pont » puisse être « utilisable » si ses fondations ne sont pas solides, c'est-à-dire, si cette tentative de rapprochement qu'il appelle de ses vœux n'est pas fondée sur une démarche de vérité. Tout comme l'architecte qui doit tenir compte de la réalité du terrain, des différents paramètres constitutifs d'un environnement donné avant d'élaborer son projet de construction, l'écrivain – s'il est mû par un désir de vérité –, doit aussi être sensible à ce que Frisch définit comme « le rapport entre les mots et le contexte »⁷⁸⁵ dans lequel ils s'inscrivent. Ainsi, Frisch dénonce-t-il, en citant un extrait d'un poème d'Ernst Wiechert, la tentation littéraire qui consiste à voiler la réalité du Mal derrière une écriture nébuleuse qui tend à « dissoudre »⁷⁸⁶ la faute personnelle, et celle du peuple allemand, dans une « culpabilité qui

⁷⁸¹ « Wiechert hätte schon darüber stutzen können, daß Hunderttausende zu seinen begeisterten Lesern gehörten und ebenso zur Partei, die ihn später einsperrte. » *Ibid.*, pp. 304-305.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 304.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 305.

⁷⁸⁴ „[...] das Gemüt, [...], wie es in Wiechert eine so erfolgreiche und allein durch diesen Erfolg eine so bedeutsame Stimme gefunden hat, [wird] niemals genügen, um Deutschland vor sich selbst zu retten, nicht einmal, um **eine benutzbare Brücke** herzustellen zwischen der Welt und dem deutschen Menschen, die beide einander brauchen.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 305. On remarquera que Frisch évite d'utiliser le mot « Volk », sans doute trop connoté dans le contexte d'après-guerre.

⁷⁸⁵ „Einmal mehr spüren wir aus diesem Gedicht, daß die Wahrheit nicht in einem Wort liegt, sondern im **Verhältnis zwischen Wort und Standort**, wo es gesprochen wird, und hier stimmt das Verhältnis nicht.“ *Ibid.*, p. 309.

⁷⁸⁶ „[...] um seine eigene und unvertauschbar eigene Wahrheit **aufzulösen** in eine allgemeine. „. Et plus loin: [...] die deutsche Schuld auf eine religiöse Weise **auflösen** will in die allmenschliche Schuld.“ *Ibid.*, p. 308.

s'étend à toute l'humanité »⁷⁸⁷. En effet, le poème de Wiechert s'achève sur une invitation à la repentance de tous les peuples : « *Völker, vernehmt mit uns allen das Göttliche : Metanoeite !* »⁷⁸⁸ Ainsi, en proclamant « Peuples du monde, repentez-vous », Wiechert confond les victimes avec leurs bourreaux. Pour être plus explicite, Frisch évoque les victimes du massacre d'Oradour-sur-Glane : seraient-elles aussi appelées à la repentance, s'il faut considérer avec Wiechert que tous sont coupables devant Dieu ?⁷⁸⁹

Encore une fois, c'est le contexte, la position de celui qui parle⁷⁹⁰ qui détermine son point de vue et rend légitime ou non la parole exprimée. C'est d'autant plus important pour Frisch qu'il a conscience d'appartenir au camp des épargnés et qu'il se sent, de fait, obligé de justifier inlassablement sa démarche.

A l'opposé de cette fuite dans l'abstraction où toute faute morale se trouve diluée, relativisée, Frisch loue la poésie de Werner Bergengruen, qui, en s'adressant à la conscience de ses compatriotes, leur rappelle que chaque manquement au devoir chrétien de fraternité a conduit un innocent à la mort :

« Hébreu au teint blafard, je frappais, la nuit, à vos portes, / un réfugié, pourchassé, aux chaussures en lambeaux/ Vous appeliez le bourreau, vous me livriez au dénonciateur / et vous pensiez rendre service à Dieu. [...] A présent, je viens en tant que juge : me reconnaissez-vous, à présent ? »⁷⁹¹

C'est ce ton là que Frisch aimerait entendre, c'est cette « autre Allemagne » qu'il aimerait voir se reconstruire. Bergengruen, contrairement à Wiechert dans certains de ses poèmes, n'utilise pas le discours religieux pour atténuer la faute morale, mais, au contraire, pour lui donner toute sa densité, et s'adresser aux Allemands de manière individuelle. Le rapprochement entre l'Allemagne et la Suisse, et au-delà, que Frisch illustre à l'aide de la métaphore du pont ne sera fructueux qu'à la seule condition que les Allemands aient pleinement

⁷⁸⁷ Ce que Frisch dénonce également c'est l'invocation du motif biblique du péché originel pour « dissoudre » la culpabilité individuelle et, surtout, collective : « Das letzere aber bedeutet, daß er, wenn ein Deutscher unsrer Tage das sagt, die deutsche Schuld auf eine religiöse Weise auflösen will in die allmenschliche Schuld. » *Ibid.*, p. 308.

⁷⁸⁸ Ernst Wiechert (*Der brennende Dornbusch*, 1946), cité par Max Frisch, p. 308.

⁷⁸⁹ Mais, dans un même souci d'équité, Frisch prend le soin de citer tout d'abord un autre poème de Wiechert, dans lequel l'appel à la repentance s'adresse clairement au peuple allemand : « Wir säten Tod und säten Qual / auf unsern Stirnen brennt das Mal, / wir büßen, wir büßen. » Page 306.

⁷⁹⁰ « [der] Standort », *Ibid.*, p. 309.

⁷⁹¹ „Ich klopfte bei Nacht, ein bleicher Hebräer, / ein Flüchtling, gejagt, mit zerrissenen Schuhn. / Ihr riefet dem Schergen, ihr winktet dem Späher / und meintet noch Gott einen Dienst zu tun.“ „*Dies irae*“, Werner Bergengruen, cité par Max Frisch, *Ibid.*, p. 310.

conscience de cette culpabilité, qu'elle fût active ou passive. Sans cette reconnaissance, le pont reconstruit ne sera qu'un « pont flottant », donc menacé d'effondrement :

« Nous ne pouvons pas déterrer notre pays – si petit soit-il – et le transplanter dans une région du monde plus raisonnable, comme nous le voudrions si souvent. Les raisons donc qui nous poussent à aider l'Allemagne ne sont pas grandioses mais crédibles, et c'est ce qui nous semble important : le pont qui marquera la réconciliation de l'Allemand avec le monde, ce pont dont nous aussi avons besoin, ne pourra pas être construit sur des paroles creuses. Nous ne voulons pas de **pont flottant** [nous soulignons], sur lequel on est pris de vertige lorsqu'on y pose réellement le pied. »⁷⁹²

Dès 1946, alors que la division de l'Allemagne n'a pas encore eu lieu, Frisch est l'un des premiers à souligner cette nécessité d'un rapprochement qu'il estime nécessaire au vu de données concrètes et intangibles, telles que leur proximité géographique, le partage d'une frontière commune, et de liens culturels, car les deux pays partagent la même langue, ce qui en fait des nations sœurs. Dans l'analyse de la poésie de Wiechert, Frisch commente le thème biblique du meurtre par Caïn de son frère, Abel, dont Caïn devait être le gardien. Selon Wiechert, les autres peuples sont responsables, tout comme Caïn, de ne pas avoir su protéger leur frère, et ils auraient dû être capable « d'étouffer l'incendie naissant ». Ces vers suscitent l'indignation de Frisch :

« Dieu avait enjoint celui-ci d'être le gardien de son frère ; il ne le dit pas à la population allemande, qui était la mieux placée pour voir les pogroms, mais aux peuples situés au-delà des mers. Et c'était chose facile d'enrayer l'incendie naissant. Concrètement : Comment ? En déclarant une guerre préventive contre l'Allemagne ? »⁷⁹³

Son point de vue est-il l'expression arrogante du citoyen d'un pays épargné par la guerre ? A maintes reprises, et bien avant la fin de la guerre, Frisch a dénoncé la compromission des dirigeants de son pays, qui, jusqu'à la fin de la guerre, continuèrent à entretenir des relations

⁷⁹² „Wir können unser Land, so klein es ist, nicht ausgraben und in eine vernünftigeren Gegend unserer Erde versetzen, wie wir es oft möchten. Die Gründe, die uns zur Hilfe gegenüber Deutschland zwingen, sind also nicht großartig, dafür glaubhaft, und das scheint uns wichtig: die Brücke, die den Deutschen jemals wieder mit der Welt verbindet und die auch wir brauchen, sie läßt sich nicht aus Redensarten bauen. Wir wollen keine **Schwebbahn**, wo einem schwindlig wird, wenn man sie wirklichen Fußes betritt.“ Max Frisch, *Das Schlaraffenland, die Schweiz*, Band II-1, pp. 312-318, ici, p. 317.

⁷⁹³ „Gott hatte jeden gesetzt, des Bruders Hüter zu sein; er sagt es nicht der deutschen Bevölkerung, die die Pogrome am nächsten gesehen hat, sondern den Völkern jenseits der Meere. Und ein Kleines war es, den frühen Brand zu ersticken. Ganz sachlich: Wie? Mit einem Präventivkrieg gegen Deutschland?“ Max Frisch, *Stimmen eines anderen Deutschland*, Band II-1, p. 308.

commerciales avec l'Allemagne nazie. Il a aussi dénoncé la censure que le gouvernement fédéral faisait peser sur la presse suisse, l'enjoignant à ne rien écrire qui puisse provoquer la colère des nazis. Nous constatons que, dans le débat d'après-guerre sur la question de la responsabilité face au nazisme, Frisch se positionne avec subtilité, ne voulant pas renvoyer victimes et bourreaux dos-à-dos. En 1948⁷⁹⁴, voyant déjà se profiler l'affrontement Est-Ouest, il plaide en faveur du seul critère moral valable – selon lui – dans le débat sur la question de la responsabilité face à la dictature nazie : « [l]a distinction entre celui qui s'est comporté de manière humaine, et celui qui a agi comme un monstre inhumain »⁷⁹⁵.

S'il n'hésite pas à mettre en cause la culpabilité passive de la Suisse, il récuse cependant avec véhémence l'image d'une Suisse privilégiée. En effet, dans un essai écrit en 1946, et intitulé « La Suisse, ce pays de Cocagne », Frisch récuse avec véhémence et sous une plume volontiers ironique, tous les clichés habituellement associés à la Suisse. Ce texte, écrit alors qu'il séjourne à Munich dans un décor de ruines qu'il dépeint dans le *Journal 1946-49*, est une réponse aux Allemands rencontrés, si prompts à décrire les Suisses comme un peuple chanceux d'avoir échappé à la guerre. Or, on sait bien que tout privilège pose la question de sa légitimité d'un point de vue moral. Donc, Frisch entend démontrer – sous une forme qui ressemble à une vaine tentative de dialogue – que les soi-disant privilèges dont jouissaient les Suisses n'étaient pas si usurpés qu'il n'y paraît de prime abord. Comme nous l'avons souligné précédemment, toute démarche de vérité doit s'appuyer selon lui sur des faits précis. C'est la raison pour laquelle il oppose à chaque préjugé une réponse concrète, selon une argumentation rigoureuse :

« Vous venez de Suisse, ah, la Suisse si heureuse, la Suisse libre ! »

On se tait.

Est-ce-que je dois parler des rues sans décombres, des vitrines illuminées, des voiliers, qui, semblables à de légers papillons, sont posés sur le bleu de l'eau, ou bien des enfants dans leurs poussettes, des allées fleuries, des couples qui rient, avec le soleil qui accroche des reflets d'argent dans leurs cheveux, des centaines de petits bonheurs d'une vie simple –

Tout ça existait ici aussi.

Et nous ne l'avons jamais pris aux Allemands.

[...]

« Ah, vous qui venez de la Suisse, un pays en paix. Vous n'avez aucune idée de ce que nous avons souffert ! »

⁷⁹⁴ Nous citerons, ici, un extrait de l'essai : „*Nachwort zu Als der Krieg zu Ende war*“, *Ibid.*, pp. 278-281.

⁷⁹⁵ „[...] die Unterscheidung nach Mensch und Unmensch“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 280.

En êtes-vous si sûr ?

Nous entendions les bombardiers, lorsqu'ils se dirigeaient vers Munich, vers Ulm, par vagues incessantes [...] Je me rappelle les rapports allemands à la radio, lorsqu'il a été question de bombardier Londres : La récolte de la mort est abondante, sous nos bombes. Déjà à l'époque, ça nous semblait de la folie. [...] Tout homme suisse en bonne santé devait accomplir ses cinq cents jours ou mille jours de service dans l'armée, et ce n'est rien en comparaison avec ce qu'a vécu le soldat allemand, je le sais bien : mais c'est beaucoup si l'on ne veut rien conquérir mais seulement travailler et vivre, écrire des livres, peindre des tableaux, construire des maisons, avoir des enfants et toutes ces choses que le petit bourgeois considère ridicules lorsqu'il est pris par la folie des grandeurs – ⁷⁹⁶

Ce texte, qui peut sembler occuper une place mineure dans l'œuvre de Frisch, nous semble pourtant fondamental, et ceci à plus d'un titre. Tout d'abord, il entre en résonance avec le thème crucial de « l'interdiction de l'image » (*das Bildnisverbot*), dont il est la traduction sur un mode satirique. Dans ses échanges avec les personnes rencontrées à Munich, il s'irrite d'être perçu uniquement comme un ressortissant de ce « pays idyllique », alors qu'il aimerait être reconnu tout simplement en tant « qu'écrivain et architecte ». De la même manière que le pont à construire ne peut être stable et fonctionnel qu'à la condition que les soubassements soient sains, aucun dialogue ou échange réel ne sera possible entre Allemands et Suisses tant que ces derniers ne seront pas « pris au sérieux » par leur grand voisin, tant que les Allemands auront une image fautive de la Suisse :

⁷⁹⁶ „Sie kommen aus der Schweiz, ach, die glückliche Schweiz, die freie Schweiz!“

Man schweigt.

Soll ich nun erzählen von Straßen ohne Schutt, von erleuchteten Schaufenstern, von Segelschiffen, die wie lichte Schmetterlinge draußen auf dem blauen Wasser sitzen, von Kinderwagen, von blühenden Allees, von lachenden Paaren mit silberner Sonne im Haar, von hundert Freuden eines harmlosen Lebens –

Das alles gab es hier auch.

Und wir haben es den Deutschen nie genommen.

[...]

„Ach, Sie aus der friedlichen Schweiz, Sie haben ja keine Ahnung, was wir gelitten haben!“

Glauben Sie das im Ernst?

Wir hörten die Bomber, wenn sie in der Nacht nach München flogen, nach Ulm, Welle um Welle: [...] Ich erinnere mich an die deutschen Berichte, als es gegen London ging: Der Tod hält eine reiche Ernte unter uns, und derlei mehr. Uns schien es ein Wahnsinn, schon damals. [...] Jeder Schweizer, der gesund war, hatte seine fünfhundert oder tausend Dienstage, und das ist nichts im Vergleich mit dem deutschen Soldaten, ich weiß: aber viel, wenn man überhaupt nicht erobern will, sondern arbeiten möchte und leben, Bücher schreiben, Bilder malen, Häuser bauen, Kinder haben und was der Dinge mehr sind, die der Spießher, wenn er zuweilen größtenwahnsinnig wird, als spießig bezeichnet – „*op. cit.*“, 312 et 314.

« Nous pouvons le faire [aider] à partir de l'instant où ils ne nous confondront plus avec le pays de cocagne dont ils rêvent, bien évidemment, si grande est la misère dans laquelle ils sont plongés : donc, ce sera possible dès qu'ils nous prendront au sérieux.

Entretiens, nous continuons à travailler. »⁷⁹⁷

La possibilité d'un rétablissement d'une relation sereine avec l'Allemagne semble marquée par un certain scepticisme, même si Frisch souligne son intention, à la fin de cet essai, de se consacrer à son « travail », donc de demeurer actif et tourné vers l'avenir qui reste à construire. On peut se poser la question de savoir de quel travail il s'agit au juste ici. Frisch fait-il allusion à son travail d'architecte ou bien d'écrivain ? Il nous semble qu'il s'agit des deux à la fois, car, dans le passage qui précède ces dernières lignes, Frisch réaffirme sa double identité, d'écrivain et d'architecte, en réponse à un Allemand qui évoque la Suisse à travers les clichés habituels :

« Il n'y eut pas de rapprochement possible, même lorsqu'il vanta l'Emmental, le chocolat : Votre Emmental, votre chocolat ! Oui, mais en fait, je suis écrivain et architecte... Je regardai ma montre et me levai... »⁷⁹⁸

Comme à la fin de la pièce *Lorsque la guerre fut finie (Als der Krieg zu Ende war)* (1945), où les deux protagonistes se font face sans se comprendre, le fossé entre l'intellectuel allemand et Frisch, citoyen du « pays de cocagne » semble infranchissable (*unüberbrückbar*)⁷⁹⁹. C'est cependant avec la démarche de l'architecte que Frisch entend poursuivre la recherche du « terrain » où la relation germano-suisse pourra renaître :

« Nous recherchons le terrain où nous pourrions ensemble prendre pied, et – comme nous le craignons, il n'est pas facile à trouver –

En tout cas, il n'est certainement pas en chocolat. »⁸⁰⁰

⁷⁹⁷ „Wir können es [helfen] von der Stunde an, wo sie uns nicht mehr mit dem Schlaraffenland verwechseln, das sie im Fieber ihres Elendes natürlicherweise erträumen: also von der Stunde an, wo sie uns ernst nehmen.

Unterdessen arbeiten wir weiter.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 318.

⁷⁹⁸ „Wir kamen uns nicht näher, auch als er den Emmenthaler lobte, die Schokolade: Ihr Emmenthaler, Ihre Schokolade! Nun bin ich aber Schriftsteller und Architekt...Ich blickte auf die Uhr und erhob mich...“ *Ibid.*, p. 317.

⁷⁹⁹ „[...] sie sehen einander an, so, wie man über eine **unüberbrückbare Kluft** schaut, Schweigen. / Vorhang.“ Max Frisch „Als der Krieg zu Ende war“, Band II-1, p. 276.

⁸⁰⁰ „Wir suchen den Boden, wo wir gemeinsam Fuß fassen können, und er ist, wie befürchtet, nicht leicht zu finden – Sicher ist er nicht aus Schokolade.“ *Ibid.*, p. 317.

Au-delà du ton satirique qui préfigure la tonalité de l'œuvre future, nous remarquons que Frisch procède par associations d'idées, ou plus exactement d'images, grâce à une écriture qui dénote une profonde sensibilité plastique. Ainsi, l'image du pont renvoie à l'idée de vertige que l'on éprouve face au vide, et au motif du funambule.

5-1-2 Le funambule et la thématique du vide

Le motif du vide, lui-même lié à celui de cet « abîme infranchissable » qui sépare les individus et les peuples, est un leitmotiv qui traverse l'œuvre de Max Frisch sous différentes déclinaisons. En 1946, au lendemain de la Seconde guerre mondiale, il est très présent dans les essais que nous avons analysés, où il exprime à la fois la réalité matérielle, concrète, des villes d'Allemagne et de Pologne dévastées, et l'effondrement moral, politique et civilisationnel de l'Europe, et de l'Allemagne en particulier. Comme nous l'avons déjà souligné, il y a chez Frisch cette conscience aiguë que le redressement de l'Europe est une affaire qui concerne les nations européennes, leurs peuples et les individus en tant que citoyens éclairés : sans compréhension profonde et réelle des mécanismes qui ont conduit à leur aveuglement, le pire peut se reproduire. Et ceci est également valable pour la Suisse :

« Nous n'échappons pas à notre destin, lequel, même s'il ne se confond pas avec le destin allemand, est tout de même enchaîné à lui ; aucun américanisme, aucun soviétisme, nous aidera à nous en sortir. Toutefois, le petit nombre de Suisses, qui, aujourd'hui sont prêts à aider dans la mesure du possible leurs amis allemands, sont conscients que leur ouverture au dialogue n'est pas une faveur accordée, mais seulement une nécessité, même pour nous-mêmes ; on ne peut se résoudre à vivre à côté d'un **abîme**. [nous soulignons]»⁸⁰¹

⁸⁰¹ „Wir entgehen unserem Schicksal nicht, das mit dem deutschen niemals identisch ist, dennoch verkettet mit ihm; darüber hilft uns kein Amerikanismus, kein Sowjetismus hinweg. Die immerhin kleine Anzahl von Schweizern, die heute entschlossen sind, den deutschen Nachbarn mit jeder uns möglichen Hilfe beizustehen, sind sich bewußt, daß ihre Bereitschaft zum Gespräch nicht eine Huld, sondern eine blanke Forderung der Not ist, sogar der eignen; wir können nicht auf die Dauer neben einem **Abgrund** wohnen.“ Max Frisch, „Stimmen eines anderen Deutschland? Zu den Zeugnissen von Wiechert und Bergengruen, GW, Band II-1, S. 311.

Si cet abîme ne doit être ni « nié », ni « esthétisé »⁸⁰², c'est qu'il est indissociable – selon Frisch – de cette exigence de vérité (*Wahrheit*), qui l'obsède, et qui est un motif essentiel dans la pièce *Die Chinesische Mauer*. Justement, dans la première version de la pièce – celle de 1946 – c'est la métaphore architecturale du « palais en carton »,⁸⁰³ qui symbolise le monde des faux-semblants, les paroles creuses, le vide des existences dépourvues de sens :

« Ne sens-tu pas à quel point toutes nos paroles sont vides ? Nous vivons dans un palais chinois qui n'est fait que de carton, un écran recouvert de sept couches de peinture, un symbole de notre folie des grandeurs, rien de plus. Et ce qui se cache derrière, la vérité, nous ne voulons pas l'entendre. Pourquoi faisons-nous une farce de nos vies ? Nous ne jouons pas le rôle qui est le nôtre dans le royaume de la **vérité**, comme l'appellent les poètes. »⁸⁰⁴

Dans le *Journal avec Marion (Tagebuch mit Marion)*, qui précède le *Premier Journal*, et qui fut intégré presque intégralement dans ce dernier, le thème du vide menant au désespoir est présent dès les premières pages⁸⁰⁵. Ainsi, il devient un élément constitutif de la « mosaïque » évoquée par Max Frisch, ou de cette sorte de « composition fractale » dont parle Isabelle Barbéris à propos de la pièce *Santa Cruz*. Grâce à un jeu de miroirs toujours en mouvement, la pensée de Frisch, son projet littéraire, s'incarnent non seulement dans le réel, mais aussi à travers des images oniriques qui fonctionnent comme des archétypes⁸⁰⁶. Il nous semble que la figure du funambule appartient précisément à cette dernière catégorie, qui réalise la synthèse

⁸⁰² Frisch enchaîne en évoquant la nécessité d'une attitude de « vérité » face à cet « abîme » : „Und gerade darum wehren wir uns gegen jede Tendenz, die den vorhandenen Abgrund leugnen, vergessen, ästhetisieren oder sonstwie übertünchen will.“ On remarquera que le dernier verbe : *übertünchen* (*recouvrir de peinture*) appartient au domaine pictural, ce qui démontre, encore une fois, que Frisch recourt volontiers aux métaphores plastiques pour illustrer son propos.

⁸⁰³ Max Frisch, dans l'annexe du *Journal 1946-1949* : GW, Band II-2, p. 763.

⁸⁰⁴ „Mee Lan [...] Spürst du nicht, wie leer all unsre Worte sind? Wir wohnen in einem **chinesischen Palast**, der nichts als **Pappe** ist, siebenfach überschmierte Leinwand, ein Vergleich für unseren Größenwahn, nichts weiter. Und was dahinter ist, **die Wahrheit**, das wollen wir nicht hören. Warum machen wir eine Farce aus unserem Leben? Wir spielen nicht die Rolle, die uns zukommt im Reich der Wahrheit, wie es die Dichter nennen.“ *Ibid.*, p. 763.

⁸⁰⁵ Marion, le marionnettiste, est épris de vérité, il aimerait pouvoir dire « ce qu'il pense, aussi ouvertement que possible, quelque soit la personne assise à la même table que lui ». („[er will den Menschen sagen], was er denkt, so offen als möglich, gleichviel, wer am Tische sitzt.“) Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, S. 354. Comme le souligne Isabelle Barbéris, Marion est « l'une des figurations ambivalentes de l'esthète » (Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 101), qui « se pendit » « ayant côtoyé le chaos de si près », Max Frisch, *op. cit.*, p. 40, (Paris : Gallimard, 1964, p. 382).

⁸⁰⁶ Nous pensons à la définition de l'archétype telle qu'elle a été fondée par Carl Gustav Jung (1875-1961), qui conçoit l'archétype comme une représentation symbolique ancrée dans l'inconscient collectif et qui puise ses racines dans un patrimoine culturel et spirituel commun. L'univers littéraire de Frisch est très influencé par la pensée jungienne.

entre le rêve et la réalité, entre l'imaginaire de l'écrivain qui veut saisir la complexité du monde, et celui de l'architecte, qui, au milieu des ruines, s'interroge à la fois sur le passé et le devenir des êtres qui les habitent. Le funambule incarne aussi la fragilité de l'acte créateur.

Un extrait du *Journal 1946-1949*, intitulé sobrement – comme c'est le cas pour la plupart des petits textes qui composent l'ouvrage – : « *Frankfurt, April 1948* »⁸⁰⁷, met en scène cette figure du funambule qui renvoie aussi, à travers l'image de la corde tendue au-dessus du vide, au motif du pont à reconstruire :

« Devant la façade du vieux *Römer* : une corde tendue au-dessus des ruines, [...] Le printemps fait son entrée dans les villes d'Allemagne, toujours plus vert, plus champêtre, plus chargé de fleurs...Mais le soir, lorsque les ruines sont éclairées par les projecteurs, tout devient encore plus féérique ; la lumière laiteuse qui s'étend dans l'obscurité verdâtre, trouée parfois par l'éclat d'un papillon, et, à l'arrière-plan, au-delà du trapèze qui scintille, se dresse la silhouette de la cathédrale, aux contours plats, comme découpée aux ciseaux, dans la pâleur de son grès rouge, d'une légèreté presque immatérielle, derrière le quadrillage des faisceaux lumineux qui se croisent. Et au-dessus, la lune, la pleine lune, posée dans le filet des funambules, la lune, le lampion des amoureux, lanterne des voyous, le joyau des dilettantes, cette consolation dans l'inconnu, le gong qui déclenche le souvenir, mais surtout la garantie que le cosmos n'est pas dépourvu de poésie, ni de sentiments [...] »⁸⁰⁸

Dès les premières lignes, ce texte apparaît comme emblématique de la manière dont Frisch, dans ces années d'après-guerre, affirme son propre style littéraire tout en s'inscrivant dans une filiation étroite avec le romantisme allemand⁸⁰⁹. En effet, le réalisme de la description qui repose ici essentiellement sur des éléments architecturaux, tels que le *alte Römer*,⁸¹⁰ les

⁸⁰⁷ Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, GW, Band II-2, pp. 566-570.

⁸⁰⁸ „Vor dem alten Römer: Hohes Seil über Trümmern, [...] Immer grüner, ländlicher, blühender zieht der Frühling in deutsche Städte...Am Abend aber, wenn die Ruinen im Scheinwerfer stehen, ist alles noch märchenhafter; das milchige Licht, das sich in die grünliche Finsternis spreizt, manchmal ein glitzernder Falter darin, und im Hintergrund, jenseits der blinkenden Trapeze, steht der Dom, ein flacher Umriß, ein Scherenschnitt, eine gewichtlose Blässe von rotem Sandstein, körperlos hinter einem Gitter von kreuzenden Scheinwerfern. Und darüber auch noch der Mond, der volle, der gerade im Netz der Seiltänzer liegt; der Mond, Lampion der Verliebten, Laterne der Strolche, Kleinod der Dilettanten, Trost in der Fremde, Gong der Erinnerung, vor allem aber die Garantie, daß das All nicht ohne Poesie ist, das All, die Nacht, der Tod, nicht ohne Poesie, nicht ohne Gemüt...“ Max Frisch, « *Frankfurt, April 1948* » in : GW, Band II-2, pp. 566-567. Traduction de l'auteur de ce travail.

⁸⁰⁹ En effet, l'évocation du printemps est associée à toute une tradition romantique, représentée par de nombreux auteurs souabes, tels que Eduard Mörike (1804-1875) et Ludwig Uhland (1787-1862). On se souvient que Frisch avait souvent cité un poème de Mörike dans la pièce *Nun singen sie wieder* (1945).

⁸¹⁰ Je reprends ici la traduction de Madeleine Besson et Philippe Pilliod, qui ont ajouté qu'il s'agit d'une « ancienne tour de Francfort », page 222, dans l'édition Gallimard.

ruines, la cathédrale, est sublimé dans un grand élan lyrique, qui pourrait – si on le considérait isolément, en faisant abstraction des textes écrits à la même époque – être assimilé à une tentative « d'esthétiser » ou de nier « l'abîme ».

Au-delà de cet aspect, il nous semble que ce texte est caractéristique de cette sensibilité aiguë, quasi picturale, pour la couleur, et pour les éléments qui déterminent la composition d'un tableau, tels que les différents plans, la mise en forme de l'espace, la perspective, autant de qualités que le peintre partage avec l'architecte. Cette écriture poétique qui transcende la dure réalité d'une ville endommagée par les bombardements est cependant progressivement remplacée par un style plus réaliste qui crée un effet de rupture et de distanciation avec l'objet décrit, nous invitant à reconsidérer l'emploi du mot « *das Gemüt* », sur lequel s'achève le passage que nous avons cité. Un numéro d'artistes de cirque qui mettait en scène une moto devant évoluer sur une corde, est interrompu, le moteur étant tombé en panne. Et lorsque vient le tour des trapézistes, dont la silhouette se détache sur la façade « aux ornements gothiques »⁸¹¹ de la cathédrale, le narrateur est dérangé dans sa contemplation par une femme qui lui demande du feu. Puis, à la fin du texte, alors que le numéro d'équilibriste n'est pas encore tout à fait terminé, le réel reprend le dessus : un avion américain traverse le ciel étoilé, à côté du narrateur « est assis un jeune Noir en uniforme, avec quatre galons au revers de sa veste, signalant ses deux années de service en Europe »⁸¹². Le texte s'achève sur une mise en perspective historique, qui, elle aussi, se superpose à l'image du pont ou de la corde tendue :

« Dans quelques semaines, cent ans se seront écoulés depuis la dernière tentative d'instauration d'un régime démocratique en Allemagne ; [...] »⁸¹³

Le pont ou la corde tendue entre deux points symbolise ainsi le lien à recréer entre deux moments de l'histoire allemande, remettant ainsi au premier plan la question de la reconstruction politique de l'Allemagne et démontrant ainsi que ce texte est un condensé de toutes les questions et les images qui hantent Frisch à l'époque où il se définit lui-même comme « écrivain et architecte »⁸¹⁴. D'ailleurs, si l'on suit le précepte formulé dans l'exergue du

⁸¹¹ „[ganz oben im] gotischen Zierat“, Max Frisch, S. 568.

⁸¹² „neben mir sitzt ein junger Neger in Uniform, vier Striche am Ärmel, das sind zwei Jahre Europa;“ *Ibid.*, p. 570.

⁸¹³ „In wenigen Wochen sind es hundert Jahre, seit zum erstenmal eine deutsche Demokratie versucht worden ist; [...]“ *Ibid.*, p. 570.

⁸¹⁴ Max Frisch, Band II-1, S. 317.

Premier Journal de ne pas considérer les textes de manière isolée mais, au contraire, comme autant d'éléments constitutifs d'une « mosaïque », il n'est pas anodin que ce texte soit enchâssé dans deux textes qui traitent respectivement de la question du terrorisme et de sa « dépréciation de la vie »⁸¹⁵, et d'une réflexion sur la définition de ce qu'est le théâtre, intitulée : « A propos de théâtre ».⁸¹⁶ Ainsi, le numéro d'équilibriste qui constitue le point culminant du récit de Frisch, devient – comme dans le *Zarathoustra* de Nietzsche⁸¹⁷ – une métaphore théâtrale de la vie et de la mort. Comme dans une pièce de théâtre en miniature avec sa phase d'exposition et son intensité dramatique qui augmente progressivement pour atteindre son apogée, le texte est centré sur la figure de la jeune funambule :

« C'est une toute jeune fille qui, non pas une seule fois mais soir pour soir, accomplit le grand serment fait à la défunte. Elle sort lentement des ruines rougeâtres, une perche blanche dans les mains, lentement, un pied devant l'autre elle monte dans la nuit. Sans filet sous la corde : voilà l'extraordinaire. Si elle échoue et chute : doucement, un choc sourd dans les décombres, à peine perceptible, un craquement sec de la perche qui vole en éclats, c'est tout, [...], une bonne mort, une mort individuelle, sa propre mort, mieux que la mort dans un camp, mieux que la fusillade sans témoins, mieux que mourir de faim et pourrir lentement dans une mine surveillée, une mort personnelle, une mort enjouée, une mort humaine ! – mais elle ne tombe pas...[...] Le retour en arrière n'est plus une consolation non plus . »⁸¹⁸

⁸¹⁵ „Und vor allem entwertet er (der Terror) auch das Leben, die Lust am Leben, bis es keinen übermenschlichen Mut mehr braucht, ein entwertetes Leben einzusetzen gegen ihn [...]“ *Ibid.*, p. 566.

⁸¹⁶ „Zum Theater“, *Ibid.*, pp. 570-576.

⁸¹⁷ La figure du funambule renvoie, en effet, nécessairement au personnage nietzschéen qui apparaît dans le prologue de : « *Ainsi parla Zarathoustra* » (1883). C'est d'autant plus intéressant que le personnage du funambule y est associé aux mêmes images que celles utilisées par Frisch : « Der Mensch ist ein **Seil**, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem **Abgrunde**. [...] Was groß ist am Menschen, das ist, das er eine **Brücke** und kein Zweck ist, [...]“ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Band 1, Chemnitz, 1883, p. 12: Deustextarchiv.de (consulté le 5.7.2021)

⁸¹⁸ „Es ist ein ganz junges Mädchen, das den großen Schwur an die Verstorbene nicht nur einmal, sondern Abend für Abend erfüllt. Langsam steigt sie aus den rötlichen Trümmern, eine weiße Stange in den Händen, langsam, Fuß vor Fuß steigt sie hinauf in die Nacht. Ohne ein Netz unter dem Seil; das ist das Einzigartige. Wenn sie fehlt und fällt: lautlos, ein dumpfer Schlag im Schutt, fast nicht hörbar, ein sprödes Krachen der zersplitternden Stange, sonst nichts [...] ein guter Tod, ein einzelner Tod, ein eigener Tod, besser als der Tod im Lager, besser als die Erschießung ohne Augenzeugen, besser als das langsame Verhungern und Vereitern in einem bewachten Bergwerk, ein persönlicher Tod, ein spielerischer Tod, ein menschlicher Tod! aber sie stürzt nicht... [...] auch der Rückzug ist kein Trost mehr.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 569, et pages 224-225 dans la traduction de Madeleine Besson et Philippe Pilliod.

Comme dans *Zarathoustra*, pour la jeune fille qui évolue sans filet sur sa corde en défiant la mort, plus aucun « retour en arrière », n'est possible⁸¹⁹. Cependant – contrairement à toute attente puisque le numéro d'équilibriste de la jeune fille était présenté comme « une course à la mort », la reprise du numéro d'une certaine Camilla Mayer, morte lors du spectacle « pour lequel elle sacrifia sa vie »⁸²⁰ –, le risque mortel que prend la funambule de Frisch lui vaudrait une « mort enjouée, une mort humaine », comparée à la mort des millions de victimes juives dans les camps d'extermination, aux morts anonymes, toutes victimes de la guerre confondues. Frisch rejette de la sorte toute tentation d'exalter la figure nietzschéenne du surhomme, cette fascination pour la mort, pour le sacrifice suprême au nom d'un idéal. C'est ce qu'il dénonce dans l'essai « *Die Schweiz, das Schlaraffenland* » (1946) :

« Il y a une chose que nous n'avons jamais comprise : l'adoration allemande de la mort. ... »⁸²¹

Contrairement à cette « adoration allemande de la mort » qui exalte les pulsions mortifères, le sacrifice de l'individu à la collectivité, l'évocation de la mort associée à la figure du funambule, associée au bonheur, devient un hymne à la vie. En ancrant la scène dans la banalité du quotidien d'une ville allemande d'après-guerre, avec ses soldats américains, ces « maçons qui travaillent jour et nuit maintenant pour pouvoir au moins remettre en état l'église Saint-Paul. »⁸²², Frisch rend hommage à la vie, qui oscille entre la banalité et le sublime, rejetant

⁸¹⁹ « ein gefährliches Zurückblicken » Friedrich Nietzsche, *Ibid.*, p. 12. On notera également que la jeune fille reste en vie, ne chute pas, contrairement au funambule nietzschéen. L'évocation de la mort devient un hymne à la vie.

⁸²⁰ „Camilla Mayer [...] Eines Abends ist sie vor unseren Augen zu Tode gestürzt, [...] dieses Meisterwerk der Artistik, der sie ihr Leben geopfert hat, [...]“ *Ibid.*, p. 568.

⁸²¹ „Eines begreifen wir nie:

Die deutsche Vergötzung des Todes.

Schon bei unseren Müttern fängt es an: sie gebären nicht für das Vaterland, nicht für ein tödliches Denkmal der Ehre, sondern für das Leben, das ihnen schon verehrensrecht genug scheint. Stolz auf gefallene Söhne, dazu fehlt ihnen jeder Sinn. Das menschliche Glück ist auch bei uns nicht die Regel, aber gestehen wir es offen: es ist unser Ziel. Das ist, ich weiß, nicht groß gedacht. Ich erinnere mich jener großen Aufschriften: Wir sind geboren, um für Deutschland zu sterben. Das kann man keinem Volk verbieten, wenn nicht auch seine Nachbarn dabei sterben müßten. Wir lieben die Völker, die solche Vergötzung des Todes nicht brauchen, weil sie das Talent zum Leben haben, so stark, daß sie den Tod geradezu fürchten. Das ist natürlich feige. Daß ein Gedanke edel sei, je sicherer er in den Tod führt, das nennen wir preußisch, und wir wissen, daß uns viele Deutsche wegen unserer unpreußischen Denkart verachten, jedenfalls solange sie siegen, das heißt, solange der Tod sich vor allem auf der anderen Seite abspielt. Wir Schweizer sind ein kleines Volk; Pestalozzi ist für uns schon ein großer Mann. Darüberhinaus fehlt uns der Sinn für geschichtliche Größe.“ Max Frisch, *Das Schlaraffenland, die Schweiz*, pp. 315-316.

⁸²² „[...] die Maurer arbeiten jetzt Tag und Nacht, um wenigstens die Paulskirche wieder herzustellen.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 570.

cette « adoration de la mort » qui aurait conduit l'Allemagne à sa ruine. Si l'abîme ne doit pas être nié, il ne doit pas non plus constituer un objet de fascination.

De la même manière que Frisch tente de trouver un équilibre dans sa vie privée entre vie artistique et vie bourgeoise, entre le quotidien du bureau d'architecture et l'écriture littéraire, les questions de théâtre, de mise en scène, les positionnements de Frisch dans les débats d'Après-guerre ressemblent aussi à un numéro d'équilibriste : il s'efforce de demeurer fidèle à ce qu'il définit comme un « socialisme humaniste » tout en affirmant son indépendance politique dans un monde qui commence à se figer en deux blocs qui s'opposent, confronté à de nouveaux affrontements idéologiques.

5-2 Les différentes facettes de l'engagement : entre satire politique et utopie concrète

Dans la première partie de ce travail, nous avons déjà souligné que la pratique de l'architecture avait apporté à Frisch « l'enrichissement » qu'il escomptait, sur le plan littéraire. Si ceci était déjà perceptible dans les œuvres écrites pendant les années de guerre que nous avons choisi d'étudier, nous avons observé que l'architecture y était présente essentiellement de manière thématique, sous forme d'allégories ou de motifs, comme c'était le cas, par exemple, dans la pièce *Santa Cruz* (1944) et *Nun singen sie wieder* (1945), ou dans de nombreux essais où l'analogie architecturale témoignait de la sensibilité croissante de Frisch vis-à-vis des grands enjeux politico-historiques de son temps.

Tout au long du chapitre précédent, nous avons suivi l'évolution de plus en plus marquée de Frisch en faveur d'une littérature en prise avec son environne, témoignant de sa volonté de ne plus être le « spectateur enchaîné » qu'il évoquait, condamné à l'impuissance dans une Europe où tout est à reconstruire. Si nous avons rendu sensible le rôle que joue l'architecture dans cette prise de conscience précoce⁸²³ des enjeux socio-économiques et de leur influence sur la politique du gouvernement fédéral, dite de *Défense nationale spirituelle*, nous pensons que le projet architectural de Letzigraben, dont la construction débuta en 1947, constitue le véritable

⁸²³ Dès 1942, dans l'article intitulé *Das neue Haus*, auquel le Centre d'Archives Max Frisch nous a permis d'accéder.

« tournant » de ce parcours de Frisch, qui entend sortir de ce qu’il définira, dès 1951, à son retour de son séjour d’un an aux Etats-Unis et au Mexique, comme le « Réduit de l’intériorité »⁸²⁴, une image qui souligne de façon métonymique le lien entre la politique de défense de la Suisse, basée dès la fin du dix-neuvième siècle, sur un système de fortifications dont la partie la plus importante était située dans le massif du Gothard, et une conception de l’art et de la littérature qui prône – en Suisse comme en Allemagne, nous l’avons vu précédemment – un désintéret vis-à-vis des questions politiques, souvent considérées comme « des affaires sales »⁸²⁵, en faveur d’un repli sur une esthétique qui exalte l’intériorité.

Comme nous l’avons souligné dans le troisième chapitre de la première partie de ce travail, Frisch établit un rapprochement très net entre son activité de dramaturge, les répétitions auxquelles il aime assister et l’évolution du chantier de Letzigraben, un parallélisme qu’il avait synthétisé dans la belle formule « *Ici les artisans, là les artistes* ». A présent, nous souhaitons montrer que la manière dont Frisch relate son expérience du chantier de construction, dans le *Premier Journal*, reflète sa conscience aiguë des phénomènes sociaux et sa pensée politique réfractaire à toute idéologie.

5-2-1 Letzigraben : un lieu de confrontation idéologique ?

Si le chantier de construction est pour Frisch un lieu qui lui permet de stimuler son inspiration créatrice, c’est, sans doute, parce qu’il lui permet – comme le théâtre – d’être au « bon endroit », là où « il se passe quelque chose » :

« [le théâtre], un des rares endroits où l’esprit entre en relation avec un public, un des rares endroits de confrontation avec la société réelle. »⁸²⁶

Dans le discours intitulé « Die Schweiz als Heimat ? » que Frisch prononça en 1974 à l’occasion de la remise du prix Schiller, nous avons relevé un passage très intéressant, où la

⁸²⁴ « das Réduit der Innerlichkeit », Max Frisch, *Cum grano salis : Eine Glosse zur* Si nous gardons la majuscule pour le terme de « réduit », c’est qu’il s’agit d’un concept historique : le « Réduit national » ou « Réduit » désigne en Suisse le système de fortifications dans les Alpes Suisses. Au cours de la Seconde Guerre mondiale, il est devenu l’incarnation même de la volonté de résistance de la Suisse face au Reich allemand d’une part et, d’autre part, le symbole de la capacité de résilience militaire de l’Armée suisse. » www.wikipedia.org/14.7.21 Dans la pensée de Frisch, le terme est utilisé à des fins polémiques, lui permettant de fustiger à la fois la politique suisse et la tradition philosophique et littéraire affiliée à la notion « d’intériorité ».

⁸²⁵ « Politik als schmutziges Geschäft »

⁸²⁶ Cf. *Jetzt ist Sehenszeit*, p. 82.

scène de théâtre et le chantier de construction, tous deux nécessairement liés à un lieu précis, contrairement à la table de l'écrivain qui peut se situer à différents endroits, sont des manifestations de ce concept de « Heimat », tous deux faisant naître chez Frisch ce sentiment si singulier d'appartenance à un lieu (« Gefühl der Zugehörigkeit ») :

« Je pense par exemple à un chantier à Zurich : un lieu d'activité professionnelle. De même, le bureau que j'utilise pour écrire est un de ces lieux ; cependant, on ne peut pas le comparer au précédent. Mon bureau peut aussi se trouver à Berlin. Ce sentiment est donc bien lié à un lieu, comme le dit aussi le Duden. Pour moi, ce fut tout d'abord le Schauspielhaus de Zurich. Un lieu public, zurichois et antifasciste. [...] Même si – lors des répétitions – je ne venais pas avec ma propre pièce en poche, ou si je n'avais pas de projet de pièce en tête, ce sentiment d'appartenance, je le ressentais aussi lors des répétitions des pièces de Friedrich Dürrenmatt. C'était comme ça, ma valise à peine déposée à l'hôtel, le premier endroit où je me rendais, de retour à Zurich, c'était le Schauspielhaus. »⁸²⁷

À travers le prisme du souvenir, ce sont ces deux éléments qui affleurent et fusionnent dans une même évocation : l'architecture, à travers le motif du chantier – et il est probable que Frisch pensait alors à Letzigraben –, le théâtre, associé aux répétitions et à Friedrich Dürrenmatt, rencontré, tout comme Brecht, en 1947⁸²⁸. Au-delà de la similitude soulignée entre le chantier et les répétitions théâtrales, que nous avons déjà mise en exergue, nous pouvons considérer que le *Schauspielhaus* fut le lieu de sa formation politique, lui insufflant, dès les années quarante, cet attachement à une liberté d'expression que rien ne pouvait entraver.

On peut rappeler également le rôle crucial que joua Kurt Hirschfeld, directeur du *Schauspielhaus*, émigré juif allemand, dans l'évolution de Frisch vers un théâtre de plus en plus politique. On se souvient que ce dernier l'avait incité fortement à se consacrer à l'écriture dramatique et que Frisch avait accepté avec enthousiasme, y voyant l'opportunité de donner une forme concrète à son écriture et d'être plus en prise avec le réel. Nous avons traité cet aspect dans le troisième chapitre de notre première partie.

⁸²⁷ „Ich denke zum Beispiel an eine **Baustelle** in Zürich: ein Platz der beruflichen Tätigkeit. Der Schreibtisch ist ein solcher Platz auch und trotzdem nicht vergleichbar: mein **Schreibtisch** kann auch in Berlin stehen. Es hat schon, wie der Duden sagt, mit dem Ort zu tun. In erster Linie war es (für mich) **das Zürcher Schauspielhaus**. Ein öffentlicher Ort, zürcherisch und antifaschistisch. [...] Auch wenn ich kein eignes Stück in der Tasche oder im Sinn hatte: Zugehörigkeit auch bei den Proben anderer, damals auch bei Proben von Friedrich Dürrenmatt. Das war jedesmal, kaum hatte ich den Koffer im Hotel abgestellt, das erste Ziel in Zürich: das Schauspielhaus, [...]“ Max Frisch, „Die Schweiz als Heimat“, *Rede zur Verleihung des Großen Schillerpreises*, in: Kleine Prosaschriften, GW, Band VI-2, Seite 512.

⁸²⁸ Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) : Dramaturge, romancier, novelliste, était également connu en tant que peintre. Comme Frisch, il possédait une double vocation. Leur rencontre, en 1947, marque le début d'une grande amitié entre les deux écrivains, qui, pendant des décennies, furent les « Dioscures » de la littérature de leur pays, n'étant quasiment jamais évoqués l'un sans l'autre.

Selon Hadrien Buclin⁸²⁹, docteur en sciences politiques à l'Université de Lausanne, qui a publié récemment un ouvrage consacré aux « intellectuels de gauche dans la Suisse d'après-guerre », la scène zurichoise joua un rôle déterminant dans l'engagement politique de Frisch, qui tourna dès lors résolument le dos à cette pratique de la littérature qu'il considère comme stérile car, en voilant⁸³⁰ la réalité, elle contribue à éloigner l'intellectuel des vrais combats, et pour Frisch, dès 1945, ce combat consiste à déconstruire les mécanismes qui mènent à la guerre. Cette obsession de la catastrophe et des moyens de l'éviter, ne le quittera pas, elle demeurera le fil rouge de son œuvre marquée du sceau de cet engagement éthique qui ne se résume pas à de simples positionnements théoriques. Comme nous l'avons mis en exergue dans le premier chapitre de cette deuxième partie, le premier combat de Frisch consista à s'opposer à cette « culture esthétique » qu'il estime responsable de l'aveuglement des intellectuels face au nazisme. À cet égard, Hadrien Buclin apporte un précieux éclairage sur le conflit qui opposa Frisch d'une part à la *Neue Zürcher Zeitung* et à Emil Staiger, « ancien frontiste et professeur à l'Université de Zurich »⁸³¹, d'autre part :

« [...] l'écrivain zurichois dénonçait le parti pris de Staiger en faveur d'une analyse littéraire purement interne à l'œuvre, qui refusait toute considération pour les conditions sociales de celle-ci. La rupture de Frisch avec la *NZZ* intervint à la fin de la guerre, lorsque Frisch proposa au journal zurichois une tribune dans laquelle il développait sa condamnation de la culture bourgeoise, en particulier allemande. La *NZZ* refusa le texte. Durant les années 1930, Frisch était chargé de comptes-rendus théâtraux dans la *NZZ*, mais, fidèle à la ligne rédactionnelle fixée par Korrodi,⁸³² il n'évoquait pas les pièces montées à Zurich par des émigrés antifascistes allemands, excepté lorsque leurs auteurs étaient ouvertement hostiles à la gauche. Après 1945, en revanche, la fréquentation des émigrés antifascistes gravitant autour du Schauspielhaus devint centrale dans la sociabilité de l'écrivain ; son amitié avec Brecht l'influença fortement. »⁸³³

⁸²⁹ Hadrien Buclin, *Les intellectuels de gauche. Critique et consensus dans la Suisse d'après-guerre (1945-1968)*, Éditions Antipodes, Lausanne, 2019. Issu d'une thèse de doctorat, cet ouvrage s'intéresse à une « période souvent délaissée par la recherche historique » (note de l'éditeur). Les références à Max Frisch y sont nombreuses.

⁸³⁰ Nous reprenons à dessein l'image du « voile » car c'était celle qu'utilisait Frisch, en 1945, dans l'essai « *Stimmen eines anderen Deutschland ?* », à propos du théâtre de Brecht, qui, justement, réussissait, d'après Frisch, à « déchirer ce voile » qui masquait la réalité. Ainsi, on peut mesurer l'évolution de Frisch, qui, en 1941, faisait l'apologie du « voilement », de la discrétion, de la retenue, dans « *Kunst der Erwartung* » et recourait au motif architectural de la fenêtre à croisillons (*Sprossenfenster*) pour illustrer son propos.

⁸³¹ Hadrien Buclin, *Les intellectuels de gauche, op. cit.*, p. 199.

⁸³² Eduard Korrodi (1885-1955) : critique littéraire qui était considéré comme un « pape de la littérature ». Défendant une ligne très conservatrice, Frisch l'aurait appelé « das literarische Bundesgericht » (le tribunal fédéral littéraire). Source : www.wikipedia.org
Consulté le 01.08.2021.

⁸³³ Hadrien Buclin, *Ibid.*, p. 198.

Lorsque Frisch relate sa rencontre avec Brecht dans le *Journal 1966-1971*⁸³⁴ vingt ans plus tard, il est intéressant de noter qu'il ne la présente pas sous l'angle de la littérature, c'est-à-dire comme une rencontre entre deux écrivains, mais se désigne par la profession qu'il exerçait alors : « À l'époque, j'avais 36 ans, et j'étais architecte. »⁸³⁵

Dans ces pages du *Second Journal*, il nous livre la chronique minutieuse des années pendant lesquelles il a fréquenté Brecht, depuis la première rencontre en novembre 1947, dans « le petit appartement rempli de livres de Kurt Hirschfeld »,⁸³⁶ jusqu'en 1955, un an avant la mort de ce dernier. Si l'admiration que Frisch voue depuis le début à celui qu'il considère comme le maître⁸³⁷, ne s'est jamais démentie, on décèle néanmoins, au fil des souvenirs, une certaine prise de distance vis-à-vis de ce qu'il appelle le « dogmatisme »⁸³⁸ de Brecht. Ainsi peut-on lire :

« Que cette bonne entente ne se fondait pas sur une concordance idéologique restait clair. »⁸³⁹

Cette dissonance idéologique, c'est – contre toute attente – dans le domaine de l'architecture qu'elle va se manifester. Lorsque nous évoquions, dans le troisième chapitre de notre première partie, la complicité entre Brecht et Frisch qui s'était établie sur le chantier de Letzigraben, Brecht étant fasciné par les aspects techniques du métier d'architecte, par le pouvoir de création qu'il implique, et cette possibilité que possède l'architecte d'agir sur son environnement, nous avons aussi souligné que le rapport maître-disciple semblait alors s'être inversé, Brecht exprimant une profonde admiration envers l'architecte Frisch. Nous rappelons ses paroles adressées à Frisch lors de la visite du chantier de Letzigraben : « Vous exercez un métier honorable. »⁸⁴⁰ Dans *Le monde comme volonté et comme représentation* (1819)⁸⁴¹, Arthur Schopenhauer, s'intéressant à l'architecture, la définit justement comme un « métier

⁸³⁴ « Erinnerungen an Brecht », *Tagebuch 1966-71*, in: GW, Band VI-1, pp. 20-38.

⁸³⁵ « Ich war damals 36, Architekt. » *op. cit.*, p. 21.

⁸³⁶ „[...] in der kleinen bücherreichen Wohnung von Kurt Hirschfeld, (Dramaturg des Zürcher Schauspielhauses, das drei Brecht-Stücke in deutscher Sprache uraufgeführt hat).“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 20.

⁸³⁷ « [...] sans doute est-il même le plus grand talent, actuellement, parmi les écrivains de langue allemande [...] » Max Frisch, *Journal 1946-49*, (Paris : Gallimard, 1964, p. 248).

⁸³⁸ „seine Dogmatik“, *Lettre de Max Frisch à Peter Suhrkamp*, 2.6.1948. Passage rapporté par Julian Schütt, *op. cit.*, p. 390.

⁸³⁹ „Daß das gute Einvernehmen nicht auf ideologischer Kongruenz beruhte, war weiterhin klar.“ Max Frisch, dans: *Forderungen des Tages, Porträts, Skizzen, Reden 1943-1982*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983, p. 79. Cité et traduit par Philippe Wellnitz, in: *Max Frisch, la Suisse en question*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 96.

⁸⁴⁰ « Sie haben einen ehrlichen Beruf », Max Frisch, *Tagebuch 1968-1971*, in: GW, Bd. VI-1, p. 30.

⁸⁴¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

honorable »⁸⁴² dans le sens où sa vocation ne serait pas seulement esthétique mais utilitaire. L'architecte, en se consacrant à la recherche d'un bien commun, est utile à la société :

« Les œuvres de l'architecture, contrairement à celles des autres arts, n'ont que très rarement une destination purement esthétique : elles sont soumises à d'autres conditions étrangères à l'art, tout utilitaires ; par suite, le grand mérite de l'artiste consiste à poursuivre et atteindre le but esthétique, tout en tenant compte d'autres nécessités ; pour arriver à cette conciliation, il lui faut tâcher d'accorder par divers moyens les fins esthétiques avec les fins utilitaires ; [...] vu la sphère restreinte de son activité esthétique, elle ne pourrait subsister uniquement comme art, si, en sa qualité de profession indispensable, elle n'obtenait en même temps une place sûre et **honorable parmi les métiers**. »⁸⁴³

Définissant la profession de Frisch comme un « métier honorable », nous pensons que Brecht reconnaît à l'architecture cette visée pragmatique ; de même que Schopenhauer prenait ses distances avec la représentation kantienne d'un monde de la forme pure, de l'idéal opposé au réel, Brecht s'intéresse à l'architecture parce qu'il perçoit que – comme chez Nietzsche – elle est aussi « volonté de puissance », et peut être le fondement d'une utopie politique. Et c'est sur ce point que Frisch et Brecht s'opposent, ce dernier ayant élaboré un système de pensée et une conception de la littérature visant à transformer la société pour la rendre conforme aux conceptions marxistes. Si Frisch partage largement ses analyses, notamment sa vision d'un art non indépendant des « conditions sociales »⁸⁴⁴ de sa production, une certaine distance, voire impossibilité de communiquer sur les sujets politiques s'installent progressivement entre les deux écrivains :

« La discussion idéologique, incontournable dans les premiers temps, s'interrompt ; pas tant en raison de mes objections, mais surtout parce que je n'étais pas assez formé sur ces questions, selon lui, et Brecht avait autre chose à faire que me former ; il préférerait se laisser conduire sur mon chantier et écouter les explications sur les questions de construction, les problèmes d'architecture et même, tout simplement : l'organisation d'un chantier d'envergure. »⁸⁴⁵

⁸⁴² *Ibid.* Le passage cité se situe dans le premier tome de *Le monde comme volonté et comme représentation*, Edition Burdeau, Paris, 1912, page 225. www.wikisource.org/ consulté le 3.8.2021.

⁸⁴³ Schopenhauer, Arthur, *op. cit.*, p. 225.

⁸⁴⁴ Hadrien Buclin, *op. cit.*, p. 198.

⁸⁴⁵ „Die Ideologie-Diskussion, in der ersten Zeit unumgänglich, hörte nach und nach auf – nicht wegen meines Widerspruchs, sondern weil ich ihm zu ungeschult war, und Brecht hatte andere Aufgaben als mich zu schulen; er ließ sich lieber auf meine Baustelle führen und Konstruktionen erklären, Probleme der Architektur, auch Schlichteres: die Organisation einer größeren Baustelle.“ Max Frisch *Erinnerungen an Brecht*, in: GW, Band VI-I, pp. 29-30.

Une anecdote, rapportée par Frisch dans les *Souvenirs sur Brecht* avec une pointe d'humour, reflète à elle seule, cette dissonance idéologique qui vient parfois troubler cette « bonne entente »⁸⁴⁶ sur laquelle est fondée leur relation. En effet, on se prend à sourire, lorsque Frisch, croyant bien faire, organise pour Brecht une visite des cités ouvrières, flambant neuves, de la ville de Zurich :

« [...] Brecht, tout d'abord très surpris face à tant de confort destiné aux ouvriers, (ressentit) un malaise croissant à la vue de – justement – tant de confort : un confort qui ne cherche pas à résoudre les questions fondamentales. »⁸⁴⁷

Cette gêne ressentie par Brecht ira jusqu'à se muer en véritable colère :

« Tout-à-coup, dans un bâtiment neuf, il se mit à trouver toutes les pièces trop petites, beaucoup trop petites, indignes de l'être humain et, dans une cuisine où rien ne manquait et tout brillait, il interrompit la visite guidée ; bouillant d'impatience, il voulut retourner à son travail par le premier train, furieux que l'on puisse dévoyer le concept de « socialisme » en l'appliquant à quelque chose d'aussi scandaleux (furieux donc contre moi) et que la classe ouvrière pût se laisser abuser par cette imposture qui s'étend à tout. Encore espérait-il que cet étouffement du socialisme, remplacé par le confort pour tous, ne fût possible qu'en Suisse. »⁸⁴⁸

Plus loin, dans la première version des *Souvenirs sur Brecht*, la plus longue, celle de 1966, qui se présente sous la forme d'une série d'interrogations rétrospectives sur Brecht, sur les différentes facettes de sa personnalité et son évolution politique, un certain nombre de questions restant sans réponse, notamment celle de savoir comment Brecht a réagi lorsque son idéal d'une société sans classe s'est heurté à la réalité de la RDA, notamment celle de la répression brutale de l'insurrection de juin 1953, – Frisch exprime de manière éclairante la divergence de fond qui les oppose :

⁸⁴⁶ „Daß das gute Einvernehmen nicht auf ideologischer Kongruenz beruhte, war weiterhin klar.“ Max Frisch, dans la première version des *Souvenirs sur Brecht*, tels qu'on peut les lire dans : *Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden 1943-1982*, p. 79.

⁸⁴⁷ „Brecht anfänglich sehr verwundert über soviel Komfort für die Arbeiterschaft, (fühlte) sich mehr und mehr belästigt durch eben diesen Komfort, der Grundfragen nicht zu lösen gedenkt.“ Max Frisch, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁸⁴⁸ „[...] plötzlich, in einem properen Neubau, fand er sämtliche Zimmer zu klein, viel zu klein, menschenunwürdig, und in einer Küche, wo nichts fehlte und alles glänzte, brach er ungeduldig die Besichtigungsfahrt ab, wollte mit der nächsten Bahn an die Arbeit, zornig, daß man den Begriff „Sozialismus“ mißbrauchte für solchen Unfug (also zornig auf mich) und daß eine Arbeiterschaft auf diesen fortschreitenden Schwindel hereinfällt; noch hoffte er, das sei nur in dieser Schweiz möglich, daß Sozialismus zu ersticken ist durch Komfort für alle.“ Max Frisch, *Ibid.*

« Que l'on puisse écrire des pièces de théâtre ou des poèmes pour changer le monde, c'est ce que Brecht semblait croire ; ça ne remet pas en cause le sérieux de son engagement politique. [...] Brecht avait besoin de la doctrine pour exercer son art, et non pas l'inverse. Brecht sans le marxisme ? C'était l'acte décisif qui sauvait l'artiste, l'empêchant de sombrer dans une simple posture anticonformiste.

Je voyais déjà les choses différemment :

Le monde que nous représentons sur scène n'est pas un monde meilleur mais un monde que l'on peut représenter par le jeu, transparent, un monde qui permet des variations, de fait, un monde que l'on peut transformer, tout au moins dans le domaine artistique. »⁸⁴⁹

Plus loin, Frisch défend l'idée – qui lui aurait été suggérée par Peter Suhrkamp, son éditeur, qui connaissait le « Brecht d'avant sa conversion marxiste »⁸⁵⁰, – selon laquelle ce serait l'expérience artistique qui aurait conduit Brecht au marxisme et non pas l'inverse⁸⁵¹. Un autre passage – qui, lui non plus, n'est pas repris dans le *Deuxième Journal* – résume de manière éloquente la différence de point de vue entre les deux écrivains. Il fait immédiatement suite à la visite du chantier de Letzigraben lors de laquelle Brecht félicita Frisch, estimant que ce dernier exerçait un « métier honorable ». Ainsi, dans le cadre d'une conversation sur des questions de théâtre – au sujet d'un « rôle » – Brecht aurait dit ceci :

« Vous dites : une dame issue de la bourgeoisie, mais une grande dame. Je dis : une grande dame, mais issue de la bourgeoisie.⁸⁵²

Je crois qu'on ne saurait mieux illustrer la divergence de leurs points de vue idéologiques : la conscience de classe, du rôle dirigeant de la « bourgeoisie » est aussi prégnante chez Frisch que chez Brecht, mais – chez Frisch – elle n'occulte pas la valeur de l'individu en tant que tel. Chez Brecht, toute pensée politique est orientée vers un but ultime, qui est celui de l'accomplissement de la société sans classes. De plus, on ne doit pas oublier que Frisch appartient, de fait, à cette « bourgeoisie » que Brecht, selon sa vision marxiste, doit considérer

⁸⁴⁹ « Daß man Stücke schreibe oder Gedichte, um die Welt zu verändern, daran schien zu glauben; es setzt keinen Zweifel in die Ernsthaftigkeit seines politischen Engagements [...] Brecht brauchte die Doktrin für die Kunst, nicht umgekehrt. Brecht ohne Marxismus? Es war der entscheidende Akt, der den Anarchisten rettete als Artist, damit er nicht im bloßen Nonkonformismus degenerierte.

Ich sah es auch schon anders:

„Wir stellen auf der Bühne nicht eine bessere Welt dar, aber eine spielbare, eine durchschaubare, eine Welt, die Varianten zuläßt, insofern eine veränderbare, veränderbar wenigstens im Kunstraum. [...]“ Max Frisch, *Erinnerungen an Brecht*, in: *Forderungen des Tages*, S. 87.

⁸⁵⁰ „Peter Suhrkamp, der noch den vor-marxistischen Brecht kannte, [...]“ Max Frisch, „Erinnerungen an Brecht“ in: *Forderungen des Tages*, p. 88.

⁸⁵¹ „Brecht sei Marxist geworden durch Kunst-Erfahrung.“ Max Frisch, *Ibid.*, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁵² En français dans le texte original.

comme « l'ennemie de classe ». Une autre anecdote que Frisch rapporte – cette fois-ci dans le *Second Journal* – fait écho, sur un plan architectural – à celle que nous venons de citer :

« Il m'est arrivé une seule fois de voir Brecht avec un représentant de la bourgeoisie ;⁸⁵³ l'urbaniste municipal ne voulut pas se priver du plaisir de nous inviter à déjeuner dans un endroit d'où l'on pouvait profiter d'une large vue sur Zurich – Brecht, au lieu de vanter la beauté de Zurich, comme on s'y attendait, demanda si je connaissais New-York, ajoutant qu'il fallait absolument que je m'y rendisse, ça en valait vraiment la peine, mais qu'il ne fallait pas que j'attendisse trop longtemps, qui sait pour combien de temps New-York allait encore exister. L'urbaniste cessa d'entretenir la conversation. »⁸⁵⁴

On imagine aisément la frayeur de l'urbaniste et, sans doute, l'embarras de Frisch face aux propos sarcastiques tenus par Brecht. Peut-être faut-il rappeler le contexte historique dans lequel ils sont situés. La composition des *Souvenirs sur Brecht* laisse apparaître une trame chronologique assez limpide, parfois même des dates sont citées, ce qui nous permet d'interpréter les faits évoqués en tenant compte des événements majeurs de cette période de deux années qui correspond au séjour de Brecht à Zurich, ou plus exactement, à Herrliberg, une petite commune située sur les rives du lac zurichois. Le passage que nous venons de citer est précédé d'un paragraphe évoquant la première représentation de la pièce de Bertolt Brecht à Zurich : *Maître Puntila et son valet Matti*, le 5.6.1948. Puis, il est suivi du récit de la première visite de Brecht en Allemagne depuis son retour d'exil. C'était, comme Frisch le signale d'emblée, en août 1948, à Constance. Or, l'année 1948, s'avère une année très tendue sur le plan des relations internationales. (...) Brecht, encore une fois, est furieux de constater que les personnes qu'il rencontre ne semblent pas avoir pris conscience des enjeux politiques, il leur reproche de « faire comme si seules leurs maisons avaient été détruites »⁸⁵⁵ et « d'avoir conclu une paix trop rapide avec leur propre pays »⁸⁵⁶. Il critique également le jeu des acteurs, le « vocabulaire de ces survivants »⁸⁵⁷, leur « conception trop sereine, désincarnée de l'art »⁸⁵⁸. Terriblement déçu par le manque de conscience politique de ses concitoyens, il ne demande

⁸⁵³ Toujours en français dans le texte original.

⁸⁵⁴ „Nur ein einziges Mal sah ich Brecht zusammen mit einem Vertreter der Bourgeoisie; der Stadtbaumeister ließ es sich nicht nehmen, zu einem kleinen Mittagessen einzuladen an einem Ort, wo man auf Zürich schaut – Brecht, statt das erwartete Lob auf Zürich auszusprechen, fragte mich, ob ich New York kenne. Ich müsse es sehen, es lohne sich, aber ich dürfe nicht zu lange warten, wer weiß, wie lange New York noch steht... Der Stadtbaumeister machte keine Konversation mehr.“ Max Frisch, *Tagebuch 1966-71*, p. 29

⁸⁵⁵ „als wären bloß ihre Häuser zerstört“, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁵⁶ „ihr voreiliger Friede mit dem eigenen Land“, *Ibid.*

⁸⁵⁷ „das Vokabular dieser Überlebenden“, *Ibid.*

⁸⁵⁸ „ihre Kunstseligkeit“, *Ibid.*

qu'à retourner en Suisse, concluant qu'il était « nécessaire, en Allemagne, de tout recommencer à zéro. »⁸⁵⁹ Frisch, qui est le spectateur de cette « déclaration de guerre »⁸⁶⁰, pensait-il, comme Brecht, que le travail de mémoire et la reconstruction morale et politique de l'Allemagne ne pouvait se réaliser qu'à travers l'idéal politique incarné par Brecht ? En cette année 1948 que l'on peut considérer comme le début officiel de la période dite de la « Guerre froide », où on assiste, en effet, à un durcissement des relations entre les Etats-Unis et l'Union soviétique, Frisch semble se situer au-delà des fronts.

Encore une fois, et c'est précisément ce qui nous intéresse, c'est à travers ces récits souvent en lien avec une thématique architecturale que nous pouvons mieux appréhender ses conceptions à la fois dramaturgiques et politiques. Au cours des années cinquante, son projet de société se précise. Tout en voulant que la Suisse s'ouvre sur l'avenir, il reste foncièrement attaché à la défense des valeurs individuelles, contrairement à Brecht, qui estimait, par exemple, que la censure était nécessaire tant que les individus n'étaient pas encore prêts pour la transformation marxiste de la société. Partant du constat d'une certaine inertie politique, d'un repli sur le passé qui selon lui caractériserait la culture politique suisse, il intervient dans la discussion publique sur la question de la construction de villes qui permettraient à la société suisse de se tourner vers l'avenir. Afin d'illustrer cette divergence fondamentale de point de vue entre Brecht et Frisch, nous citerons ce passage qui vient clore l'essai polémique *Achtung die Schweiz*, que Frisch écrit en 1953 :

« L'architecte – quand bien même il serait un génie, n'est pas le planificateur de la société, sa mission consiste seulement à donner à la société existante, ou celle qui est souhaitée, un habitat, une forme architecturale qui lui corresponde, et à satisfaire ses besoins tout en captant son esprit : en tant que spécialiste. »⁸⁶¹

Ainsi, Frisch récuse clairement toute utopie politique qui viserait à transformer la société de manière autoritaire. Le fait que cette dernière puisse évoluer dans le sens d'un accroissement du bien-être de sa population, ne lui pose pas de problème particulier. Son premier projet d'envergure n'est-il pas une piscine, précisément située dans un quartier périphérique de Zurich

⁸⁵⁹ „Hier muß man ja wieder ganz nach vorne anfangen“. Propos de B. Brecht rapportés par M. Frisch, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁶⁰ „diese[r] Kampfansage“, *Ibid.*

⁸⁶¹ „Der Architekt, und wäre er ein Genie, ist nicht der Gestalter der Gesellschaft; er ist nur berufen, der vorhandenen oder gewollten Gesellschaft das entsprechende Gehäuse zu schaffen, ihre Bedürfnisse zu befriedigen und ihren Geist zum Ausdruck zu bringen: als Fachmann.“ Max Frisch, *Achtung: Die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*, in: GW, Bd. III-1, p. 338. La citation en question est en italiques dans le texte original.

où habitent majoritairement des ouvriers ? Le chantier de construction de Letzigraben est justement la toile de fond sur laquelle se trament les questions liées à l'art dramatique, à la finalité de tout engagement politique et artistique. Dans les deux domaines, il s'agit pour Frisch d'une expérience pratique, non coupée du réel, ce qui l'immunise peut-être contre toute tentation idéologique. Il nous faut aussi garder à l'esprit que la période pendant laquelle Brecht séjourna à Zurich correspond presque exactement aux deux années qui furent nécessaires à la réalisation ce projet architectural.

Cette période fut aussi extrêmement féconde pour Frisch sur le plan littéraire. On peut considérer que chaque œuvre créée à cette époque, a été nécessairement influencée, plus ou moins directement, par la fréquentation de Brecht et la mise en scène de ses pièces majeures, Frisch assistant aux répétitions ainsi qu'aux représentations. C'est particulièrement le cas de la pièce *Bonhomme et les incendiaires* (*Biedermann und die Brandstifter*), qui, même si elle ne vit le jour qu'en 1958, fut précédée d'une version radiophonique datant de 1953, qui prend elle-même appui sur une esquisse intitulée *Burlesque* (*Burleske*), écrite en 1948, donc précisément dans le contexte qui nous intéresse, et est insérée dans le *Premier Journal*.

Pour Julian Schütt, l'idée de cette pièce doit beaucoup à l'influence de Brecht sur le théâtre de Frisch :

« Depuis sa fréquentation assidue de Brecht, Suhrkamp, et des hommes de théâtre tels que Hirschfeld, Horwitz et Ginsberg, Frisch entra dans une phase d'ivresse créative extraordinaire : entre l'hiver 1947/48 et le début de l'automne 1948, une nouvelle version de *Als der Krieg zu Ende war* vit le jour, [...] tout comme une fable dite *Burleske*, dont fut issue la pièce *Bonhomme et les incendiaires*, [...] »⁸⁶²

C'est à cette œuvre que nous allons nous intéresser à présent, à travers la double perspective du motif architectural en lien avec l'espace scénique, et la question de la dimension politique de la pièce.

⁸⁶² « Seit er mit Brecht, Suhrkamp und den Theaterleuten Hirschfeld, Horwitz und Ginsberg in regelmäßigem Austausch war, geriet Frisch in einem ungeheuren Schaffensrausch: Zwischen Winter 1947/48 und Frühherbst 1948 entstanden eine erste Version von *Als der Krieg zu Ende war*, [...] im Weiteren eine *Burleske*, aus der dann das Stück *Biedermann und die Brandstifter* hervorging, [...] » Julian Schütt, *op. cit.*, p. 390.

5-2-2 Biedermann et le paradigme de la cité en danger

Dans son ouvrage intitulé *La Suisse, territoire de l'utopie*, Anne-Marie Gresser dresse un panorama de la littérature suisse-allemande depuis la seconde moitié du vingtième siècle à l'aune du concept d'utopie sous ses différentes déclinaisons. En se référant à la catégorisation proposée par Wilhelm Vosskamp⁸⁶³ dans *De l'utopie comme réponse à l'histoire* (1990), elle définit la pièce *Biedermann et les incendiaires* comme emblématique de ce que Vosskamp entend par une « utopie stagnante », c'est-à-dire que le motif de la cité qui se croit en sécurité incarnerait précisément cette « idée de quiétude sans faille que la société suisse se fait d'elle-même, et une prise de conscience de la vanité de toute croyance en une utopie politique. »⁸⁶⁴ Si la pièce de Frisch est, en effet, une satire de ce sentiment de sécurité illusoire, elle ne propose pas non plus, à l'inverse de Brecht, d'utopie politique salvatrice. C'est là, en effet, toute la dimension, de prime abord, paradoxale qui sous-tend l'œuvre. Comme nous l'avions souligné précédemment, Frisch influencé par Brecht dans sa dramaturgie et sa pensée politique, mais se réclamant d'un « socialisme humaniste », ne franchira jamais le seuil d'un engagement politique plus radical qui aurait pour but la transformation profonde de la société. S'il reproche à la Suisse son immobilisme, la dénonçant comme un « pays sans utopie »⁸⁶⁵, il récuse aussi tout carcan idéologique, ce qu'il exprime sous forme de clin d'œil posthume à Brecht, décédé en 1956, dans le sous-titre de la pièce : *Une pièce didactique sans doctrine*.⁸⁶⁶ Dans une approche cependant très brechtienne, la pièce peut être perçue comme une dénonciation du confort bourgeois dans lequel se complait le protagoniste, Biedermann, au point de refuser – jusqu'à la catastrophe finale – à voir l'évidence. Selon Anne-Marie Gresser, « l'utopie [y] est assimilable à un travestissement, une idée fausse que la cité imaginée voudrait donner d'elle-même et en laquelle elle s'efforce de croire ; [...] »⁸⁶⁷

À présent, il convient d'analyser la manière dont Frisch, en mobilisant diverses approches de représentation spatiale – parvient à donner une forme à ce qu'il conçoit comme une parabole de l'aveuglement coupable d'une société face à une dérive totalitaire ou à toute

⁸⁶³ Wilhelm Vosskamp, *Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit*. In: *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Representation von Vergangenheit*, in: H. Eggert, U. Proflich, R. Scherpe (hrsg.), Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. Source: Anne-Marie Gresser, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁶⁴ Gresser, Anne-Marie, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁶⁵ Max Frisch, *Die Schweiz ist ein Land ohne Utopie*, GW, Band IV-1, pp. 258-259.

⁸⁶⁶ „Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre“, GW, Band IV-2.

⁸⁶⁷ Anne-Marie Gresser, *op. cit.*, p. 42.

autre menace. La trame narrative est simple, linéaire, et correspondrait en cela aux critères du théâtre épique, tel qu'il fut théorisé par Brecht :

« L'histoire, radicalement non dramatique, dans la mesure où il s'agit d'une progression linéaire sans l'intervention d'un événement quelconque qui viendrait s'y opposer, est un problème type du théâtre épique, [...] »⁸⁶⁸

Le personnage de *Biedermann*, à travers lequel Frisch fustige l'attitude de la bourgeoisie soucieuse de son confort, se détournant de toute remise en question sociale et politique afin de préserver sa tranquillité d'esprit⁸⁶⁹, lui aurait été inspiré lors d'un différend qui l'opposa, en tant qu'architecte, à un client – justement fabricant de lotion capillaire – pour lequel il avait réalisé, en 1950, les plans d'une maison de campagne. En effet, en 1953 – date de la parution de la pièce radiophonique *Herr Biedermann und die Brandstifter* – le propriétaire de la maison intenta un procès à Frisch, lui reprochant d'avoir modifié les dimensions d'un escalier par rapport au projet initial, comme ce fameux escalier qui, dans le récit *Bin oder die Reise nach Peking* (1944) s'était subitement animé, et ne « voulait plus prendre fin, [...] s'élevant toujours plus haut, tel des spirales happées par l'infini »⁸⁷⁰. Ainsi, et contrairement à toute attente, l'architecture est déjà présente de manière indirecte dans la genèse de l'œuvre théâtrale. Et, lorsque nous nous intéressons à la question du traitement de l'espace dans la pièce – comme nous nous proposons de le faire maintenant –, on s'aperçoit qu'elle aussi doit beaucoup au regard de l'architecte, qui s'intéresse nécessairement à cette dimension concrète, matérielle qu'il affectionnait particulièrement dans le théâtre.

Dans la pièce *Bonhomme et les incendiaires*, on s'aperçoit, en effet, très vite que Frisch a apporté un soin particulier à la conception de l'espace théâtral. De prime abord, on remarque que la pièce respecte la fameuse règle aristotélicienne d'unité de lieu, de temps et d'action. L'espace scénique est, en effet, concentré sur un seul lieu : la demeure de *Biedermann*.

⁸⁶⁸ „Die Geschichte, radikal undramatisch, indem es sich um einen gradlinigen Verlauf ohne jedes Gegen-Ereignis handelt, und insofern eine Musteraufgabe für episches Theater, [...]“ Max Frisch: *Materialien zu Max Frisch, Biedermann und die Brandstifter*“, Walter Schmitz (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979, p. 65.

⁸⁶⁹ Chez Frisch, le concept de tranquillité renvoie nécessairement à une certaine paresse intellectuelle et à une tendance à fuir la réalité. Je cite le commentaire de Frisch à propos de sa pièce: „[...] unser Spiel möchte eigentlich nichts anderes zeigen als dies, wie ein Mann, der Ruhe und Frieden wünscht wie wir alle, etwas Höchstgefährliches tut, eben weil er Ruhe und Frieden wünscht und zwar um jeden Preis.“ Max Frisch, in: *op. cit.*, p. 65. **Je traduis** : „A vrai dire, le but de notre pièce est de montrer comment un homme qui aspire, comme chacun d'entre nous, à la paix et à la tranquillité, commet quelque chose de terriblement dangereux, justement parce qu'il veut préserver à tout prix sa paix et sa tranquillité. »

⁸⁷⁰ „[Die Treppe in meinem Rücken], sie wollte überhaupt nicht mehr aufhören und kletterte und kletterte, [...] kletterte in immer weiteren und höheren Spiralen, [...]“ Max Frisch, *Bin oder die Reise nach Peking*, GW, Band I-2, p. 635.

Cependant – et ceci constitue l’originalité de la pièce du point de vue scénique –, en s’appuyant sur l’héritage antique dans lequel le chœur occupait le devant de la scène (l’espace en forme de demi-lune nommé « orchestra »), Frisch a choisi d’organiser l’espace théâtral en différentes unités. Ainsi, le passage d’un lieu à l’autre peut s’effectuer sans changement de décor.

Lors de la première représentation de *Biedermann und die Brandstifter* à Zurich, à laquelle Frisch a participé activement, l’espace scénique a été structuré sur deux niveaux reliés entre eux par des échelles de manière à représenter les deux lieux dans lesquels se déroule l’action de la pièce : la salle de séjour,⁸⁷¹ la pièce où se déroule la scène d’exposition et la plupart des scènes dont la dernière, et le grenier sur lequel s’ouvre la scène III qui correspond au milieu de la pièce, point culminant dans le schéma classique. C’est là que les deux pyromanes, Schmitz et Eisenring, préparent leur forfait. Cette organisation de l’espace permet une représentation simultanée ou « synchronique »⁸⁷² de deux actions parallèles et elle revêt un caractère éminemment symbolique :

« Cette représentation sur deux niveaux n’est pas sans signification : les deux pyromanes sont, au sens littéral du terme, dans une situation de supériorité par rapport au foyer des *Biedermann* et ce qui en constitue le centre : le « foyer du bon bourgeois » ; d’une certaine manière, on peut dire – en empruntant une expression triviale – « que *Biedermann* se laisse marcher dessus. »⁸⁷³

C’est précisément ce lien entre l’espace et l’imaginaire qu’a analysé le philosophe Gaston Bachelard dans son ouvrage intitulé *La Terre et les Rêveries du repos* (1946)⁸⁷⁴. Ainsi, dans sa perspective, le séjour de *Biedermann* représenterait ce « nid rassurant » menacé par « les fantômes du haut ». L’organisation de l’espace imaginée par Frisch dans sa pièce de théâtre remplit une fonction métaphysique : elle matérialise la technique de distanciation empruntée à Brecht et les différents niveaux de conscience du protagoniste de la pièce. En effet, même s’il n’est pas représenté matériellement sur scène, Frisch ajoute un troisième lieu symbolique qui est celui de la cave. Ainsi, dans la scène V, *Biedermann* s’adressant à son

⁸⁷¹ En allemand, c’est le terme de « Stube » qui est utilisé et non pas celui de « Wohnzimmer » qui serait la traduction littérale de « salle de séjour », terme choisi dans la version française chez Gallimard. Ce choix de traduction masque cependant la connotation très suisse du terme de « Stube ».

⁸⁷² C’est cet aspect qu’analyse Bertold Heizmann, in: *Max Frisch, Biedermann und die Brandstifter*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2003.

⁸⁷³ « Diese « Doppelbödigkeit » ist nicht ohne Hintersinn; die beiden Brandstifter sind dem Biedermann’schen Haus und dessen Zentrum, der „guten Stube“, im wahrsten Sinne überlegen; sie tanzen, um es salopp zu sagen, Biedermann sozusagen auf dem Kopf herum. » Bertold Heizmann, *Ibid.* p. 34.

⁸⁷⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Éditions José Corti, 1946.

employée de maison, Anna, signale : « Je suis à la cave. »⁸⁷⁵ L'indication scénique souligne alors la sortie de *Biedermann* que l'on voit ensuite réapparaître au niveau de la rampe, donc à proximité du parterre, et c'est à cet endroit que Biedermann, s'adressant au public, tente de se justifier :

« *Bonhomme avance vers la rampe. Il est descendu une seconde fois à la cave et remonte, les bras chargés de bouteilles.*

Bonhomme : [...] Soyons francs, messieurs : – Depuis quand (exactement) savez-vous que ce sont des incendiaires ? Cela ne se passe pas du tout comme vous l'imaginez, messieurs – Cela se fait lentement, et subitement...des soupçons ! J'en ai eu aussitôt, messieurs, on en a toujours des soupçons – mais soyons francs, messieurs : qu'auriez-vous donc fait à ma place, bon Dieu de bon Dieu ? Et à quel moment ? (*Il écoute, rien*) Il faut que je monte ! »⁸⁷⁶

Il faut souligner qu'il s'agit ici de l'unique monologue de Biedermann dans toute la pièce. Le fait qu'il s'adresse directement au public pour obtenir une réponse à ses questions met en relief son incapacité à penser par lui-même, mais c'est aussi le seul instant où le spectateur, interpellé directement, est amené à se poser la question qui dérange : aurait-il pu, dans des circonstances analogues, se comporter comme le personnage de Biedermann ? Il est également intéressant de relever que ce moment où Biedermann s'adresse au public remplace l'intervention du « chœur de pompiers » qui, à la fin de chaque scène, commente l'action écoulée et préfigure la suite. Il s'agit donc du moment le plus « didactique » de la pièce, celui où les questions qui dérangent et que l'on cherche à refouler, émergent au niveau de la conscience. La cave, non matérialisée sur scène, et pourtant rendue présente par le biais de la mise en scène (Biedermann a « les bras chargés de bouteilles ») remplit une fonction comparable à celle qu'elle assurait déjà dans la pièce radiophonique. Associée au parterre, elle devient une métaphore de l'inconscient. À cet égard, la perspective psychanalytique proposée par Paul-Laurent Assoun, psychanalyste et auteur d'une étude sur Freud et le théâtre, s'avère également fort intéressante :

« Aborder la question du théâtre du point de vue psychanalytique, c'est prendre acte – expression éminemment théâtrale – d'une détermination essentielle : l'affinité profonde de la

⁸⁷⁵ „[...] Ich bin im Keller. *Biedermann geht hinaus.*“ *Biedermann und die Brandstifter*, Scène V, *op. cit.*, p. 372.

⁸⁷⁶ « *Biedermann tritt an die Rampe, Flaschen im Arm.* Biedermann: [...] Hand aufs Herz: Seit wann (genau) wissen Sie, meine Herren, daß es Brandstifter sind? Es kommt eben nicht so, meine Herren, Verdacht hat man immer – aber Hand aufs Herz, meine Herren: Was hätten Sie denn getan, Herrgott nochmal, an meiner Stelle? Und wann? *Er horcht, und es ist still.* Ich muß hinauf!“ *op. cit.*, pp. 373-374.

dramaturgie et de l'inconscient. [...] La scène, emplacement (*Platz*) du regard, du contempler (*schauen*) : voilà qui rend solidaires théâtralité et inconscient. L'espace théâtral dessine cette enceinte dans laquelle le regard peut se déployer, dans l'entre-deux ainsi spatialisé de la conscience et du « parterre ». Qu'on y pense : c'est depuis le parterre que la scène ek-siste. »⁸⁷⁷

Chez Gaston Bachelard également, c'est l'approche psychanalytique qui domine, le philosophe se référant notamment à Carl Gustav Jung, dont on sait qu'il influença la pensée de Frisch. Ainsi, on peut se demander si la technique théâtrale qu'expérimente Frisch à travers la pièce *Biedermann und die Brandstifter* ne lui permettrait pas de concilier le « gestus » – cet élément central du langage dramatique épique théorisé par Brecht »⁸⁷⁸ – avec cette approche psychanalytique du traitement de l'espace qui s'adresse à la conscience du spectateur, avec une intention qui – même dénuée de toute visée idéologique – n'en demeure pas moins didactique. À la manière de Brecht, il entend provoquer une prise de conscience chez le spectateur. Selon Hans Bänziger, le traitement de l'espace scénique dans la pièce de 1958 permet précisément de donner forme à une thématique fondamentale dans le théâtre politique de Frisch :

« [...] La « schizophrénie morale » dont il est question dans le *Premier Journal*, trouve son expression concrète sur scène à travers les deux niveaux de jeu : dans le séjour, on prêche l'hospitalité, dans le grenier, c'est le brasier qui est préparé. Ainsi, la terreur a le champ libre. »⁸⁷⁹

Ainsi, Frisch a recours à la dimension concrète du théâtre pour donner plus de force à son message politique. Si dans *La Muraille de Chine* (1946) l'allégorie architecturale portait le projet ambitieux de représenter l'histoire de l'humanité, son désir prométhéen de dominer le monde au risque de provoquer la catastrophe ultime, dans la pièce de 1958, l'intention satirique – qui ne se prive pas de recourir au registre du grotesque – se fait beaucoup plus précise : à travers le personnage de Biedermann qui « se lie d'amitié avec deux incendiaires par peur d'être

⁸⁷⁷ Paul-Laurent Assoun, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », in : *Insistance* 1/2006 (n°2), pages 27-37 ; le passage cité se situe page 27. www.cairn.info/consulté le 10/08/2021.

⁸⁷⁸ Isabelle Barbéris, *Le théâtre de Max Frisch*, p. 69.

⁸⁷⁹ „[...] die moralische Schizophrenie, von der im ersten Tagebuch die Rede ist, wird im Stück durch die zwei Spielebenen veranschaulicht: in der Wohnstube wird Gastlichkeit gepredigt, auf dem Dachboden die Feuerbrunst vorbereitet. So stehen dem Terror Tür und Tor offen.“ Hans Bänziger, in: *Materialien zu Max Frisch „Biedermann und die Brandstifter“*, Walter Schmitz (éd), Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1979, p. 215.

leur victime »⁸⁸⁰, c'est bien le manque de lucidité politique d'une certaine classe sociale qui, parvenue à une certaine aisance, préfère l'aveuglement à toute réflexion critique, qui est visée :

« Les « Biedermann » de Zurich trouvèrent qu'on abusait de leur bonté et ne rirent pas longtemps ; ils applaudirent avec beaucoup de sérieux...Voilà ce qui arrive quand on laisse entrer les communistes chez soi ! »⁸⁸¹

Comme le signale Frisch vingt ans plus tard, « les paraboles ont leur malice »⁸⁸². Selon le pays où la pièce fut jouée – et elle le fut des deux côtés du Rideau de fer –, les pyromanes furent perçus soit comme des nazis (ce qui selon Frisch « resituait la parabole dans le passé, et par conséquent l'annulait en tant que telle⁸⁸³), soit comme des communistes, ce qui fut le cas à Zurich. Ce qui fascine Frisch, c'est précisément ce lien que permet le théâtre avec un contexte socio-politique donné. Dans le récit qu'il nous livre de la réception de sa pièce, on s'aperçoit que la parabole théâtrale telle qu'il la pratique, agit comme un révélateur des tendances idéologiques de son public. En 1964, dans le discours intitulé *L'auteur et le théâtre*, il évoque la puissance de cette « expérience collective » (*Gemeinschaftserlebnis*) qui, même si elle n'a pas vocation à changer la société, demeure irremplaçable :

« Il se passe tout de même quelque chose, quelque chose que les livres ne permettent pas de vivre, quelque chose de public, une représentation qui se renouvelle chaque soir. On peut tout au moins saisir ce que veulent savoir nos concitoyens, ce qu'ils ne veulent pas, ce qu'ils considèrent comme sacré, ce qui les indigne et ce qui peut les consoler. »⁸⁸⁴

Comme le souligne Isabelle Barbéris, la pièce de Frisch peut aussi se lire comme « une expérimentation avec les moyens concrets du théâtre », ce qui nous renvoie à cet extrait du

⁸⁸⁰ „Biedermann schließt Freundschaft mit zwei Brandstiftern – aus Angst, ihr Opfer zu werden.“ Max Frisch, *Was bedeutet die Parabel?*, in: GW, Band IV-2., p. 70. Ce texte a été traduit en français à l'occasion de la représentation de la pièce à Paris, en 1976.

⁸⁸¹ „Die « Biedermänner » in Zürich fanden, daß mit ihrer Güte Mißbrauch getrieben wurde, und sie lachten nicht lange; sie applaudierten mit großem Ernst...Genau das passiert, ja, das passiert, wenn man Kommunisten zu sich hereinläßt!“ Max Frisch, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁸² „Parabeln haben ihre Tücke“ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁸³ „Später habe ich dieses Nachspiel wieder gestrichen, da es die Parabel in die Vergangenheit verlegte und sie föglicherweise als solche aufhob.“ Max Frisch, *Ibid.*, p. 72.

⁸⁸⁴ „Und doch findet etwas statt, anders als wenn wir Bücher lesen, etwas Öffentliches. Eine allabendliche Kundgebung. Zumindest zeigt sich, was die Mitbürger wissen wollen, was nicht, was sie für heilig halten, was sie empört und womit sie zu trösten sind.“ Max Frisch, in: *Der Autor und das Theater*, Band V-2, p. 341.

roman autobiographique *Montauk* (1975), dans lequel l'écrivain évoque l'expérience de l'architecte lors de la réalisation de son projet :

« Les choses prennent corps là-bas comme ici. Certes, ce sont les autres qui font l'ouvrage, mais j'ai malgré tout le sentiment d'avoir des mains. Quelque chose prend forme. »⁸⁸⁵

En 1958, lorsqu'après six ans d'interruption il se remet à écrire pour le théâtre, c'est bien la même démarche qui l'inspire. À nouveau, dans un petit texte intitulé *Man müßte Hände haben* (1958) lorsqu'il décrit la mise en scène de sa pièce *Biedermann und die Brandstifter*, il établit un parallèle saisissant entre l'expérience scénique et le chantier de construction :

« Ça fait six ans que je n'ai plus écrit de nouvelle pièce de théâtre. Même l'auteur de théâtre dont les pièces sont jouées sur scène, parvient à un point où il ne lui est plus possible d'apprendre quoi que ce soit de nouveau depuis sa table de travail. Il voit d'un théâtre à l'autre ce que font les professionnels de la scène à partir des possibilités qu'il leur offre à travers son travail d'écriture ; il se tient là, lors de la répétition générale, les mains dans les poches, abasourdi devant les réussites et les échecs, finalement reconnaissant et fier (comme lorsqu'en tant qu'architecte, tu vois comment les maçons, les charpentiers, les serruriers et les menuisiers respectent tes plans...), et avec une pointe de mélancolie, qu'il est préférable de ne pas montrer, donc on complimente avec courtoisie. »⁸⁸⁶

Un peu plus loin, Frisch poursuit l'analogie avec le chantier de l'architecte, exprimant sa reconnaissance à l'égard du *Schauspielhaus* qui lui a permis de « mettre la main à la pâte »⁸⁸⁷. Lors des séances de mise en scène, il pouvait tel l'architecte sur son chantier aller d'un

⁸⁸⁵ Verkörperlichung dort wie hier. Zwar bewerkstelligen es die andern, trotzdem habe ich das Gefühl, Hände zu haben. Es entsteht etwas.“ Max Frisch, *Montauk*, in: GW, Band VI-2, p. 707.

⁸⁸⁶ „Ich habe seit sechs Jahren kein neues Stück geschrieben. Auch der Stückeschreiber, der das Glück hat aufgeführt zu werden, kommt ja an einen Punkt, wo er nichts mehr lernen kann, nicht vom Schreibtisch aus. Er sieht von Bühne zu Bühne, was die Meister der Bühnenkunst machen aus den Möglichkeiten seiner unerprobten Schreibtischarbeit; er steht an der Hauptprobe, Hände in den Hosentaschen, verblüfft über Treffer und Nieten, alles in allem dankbar und stolz (wie wenn du als Architekt siehst, daß Maurer und Zimmerleute und Schlosser und Schreiner, lauter ausgewachsene Leute, sich an deine Pläne halten...) und nicht ohne Melancholie, die's zu verschweigen gilt, also lobend, höflich.“ Max Frisch, „Nachbemerkungen zu Biedermann und Hotz. Man müßte Hände haben“, in: Schmitz, Walter (éd.), *Materialien zu Max Frisch „Biedermann und die Brandstifter*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1979, p. 66.

⁸⁸⁷ Frisch emploie plus loin la métaphore du matériau qui doit être travaillé par l'artisan pour donner forme à un objet ; il évoque tour à tour le zinc, puis compare le travail du dramaturge à celui du céramiste, d'où l'expression familière que nous avons choisie.

professionnel du théâtre à l'autre, du « menuisier au tapissier »⁸⁸⁸ comme si « Monsieur Bonhomme était devenu [son] chef de chantier ». ⁸⁸⁹Cette approche artisanale, concrète, qui place le matériau au centre de l'inspiration créatrice, aurait-elle donné plus de force à son intention didactique dans le sens brechtien du terme et permis de dissiper les malentendus liés à son interprétation ? La question reste ouverte. L'ambiguïté du message est liée d'une part au genre de la parabole lui-même qui est conçu, dès ses origines, comme un modèle à visée universelle, et d'autre part à la manière dont Frisch réinvestit le genre pour le mettre au service d'un théâtre de la conscience, qui entend susciter des questions sans donner de réponse trop explicite. Progressivement, il s'éloigne du genre de la parabole dont il finira par dire qu'elle le force à délivrer un message auquel il ne souscrit pas forcément. Pour insister sur le scepticisme de Frisch quant à la vocation qu'aurait le théâtre de transformer la société, nous citerons un extrait du discours de 1964 intitulé *L'auteur et le théâtre*, dans lequel il pose la question de l'utilité politique du théâtre :

« Sans lui – c'était ce que Brecht espérait – les souverains seraient assis plus confortablement. Un espoir modeste, un espoir très audacieux. Des millions de spectateurs ont vu Brecht et vont le revoir, cependant que l'un d'entre eux ait changé de point de vue politique ou l'ait simplement soumis à un examen critique, c'est ce dont j'ose douter. »⁸⁹⁰

Cependant, dans le même discours, il laisse entrevoir qu'il n'abandonne pas pour autant son projet de vouloir « éclairer » le spectateur ; le scepticisme n'étant donc pas synonyme de renoncement :

« Si nous envisageons que le théâtre puisse avoir une fonction politique [...] alors nous nous estimerions déjà satisfaits s'il parvenait à ouvrir les yeux du spectateur par le biais du divertissement, de telle manière qu'il puisse à l'occasion renverser le roi assassin, ou tout au moins, ne pas le réélire. »⁸⁹¹

⁸⁸⁸ « Ich danke dem Zürcher Schauspielhaus, [...], für die Gelegenheit, ein wenig das besagte Zinn in die Hand zu nehmen, nicht auf das Ergebnis zu warten und dann in der Hauptprobe zu stehen mit den Händen in den Hosentaschen, sondern [...] zum Schreiner zu gehen und zum Tapezierer [...]“ *op. cit.*, pp. 67-68.

⁸⁸⁹ „[...] als wäre Herr Biedermann nun mein Bauherr, [...]“ *Ibid.*

⁸⁹⁰ „Ohne ihn – so hoffte Brecht – säßen die Herrschenden sicherer. Eine bescheidene Hoffnung, eine sehr kühne Hoffnung. Millionen von Zuschauern haben Brecht gesehen und werden ihn wieder und wieder sehen; daß einer dadurch seine politische Denkweise geändert hat und auch nur einer Prüfung unterzieht, wage ich zu bezweifeln.“ Max Frisch, „Der Autor und das Theater. Rede an der 12. Dramaturgentagung in Frankfurt am Main“, in: GW, Band V-2, p. 342.

⁸⁹¹ „[...] wenn wir dem Theater eine politische Funktion zutrauen, [...] es würde uns schon genügen, wenn es dem Zuschauer, Staatsbürger am Feierabend, unterhaltsam die Augen öffnete, so daß er gelegentlich den Mörder-König stürzt, mindestens nicht wiederwählt.“ *op.cit.*, p. 342.

Tel est le projet qu'il semble s'être assigné dans la pièce *Bonhomme et les incendiaires* où le modèle de la cité en danger fonctionne comme la métonymie d'une société sourde aux menaces qui pèsent sur elles. Selon Peter von Matt, la catastrophe finale sur laquelle s'achève la pièce est – comme chez Friedrich Dürrenmatt – le signe d'une défiance par rapport à « une Suisse intacte » :

« On pourrait ramener toute la dramaturgie de Dürrenmatt à ce fantasme qui en est le centre, ce fantasme de l'irruption d'une météorite dans un monde bien ordonné, et chez Frisch, c'est toute une ville bien ordonnée qui est réduite à néant à la fin de la pièce *Biedermann*. Ceci peut être ressenti comme une réaction étrange provoquée par la vision d'une Suisse dont les villes, pendant la Seconde Guerre mondiale, sont restées intactes au milieu d'un continent où les métropoles furent dévastées par les bombardements. Ces deux auteurs, semble-t-il, se méfiaient de l'image d'une Suisse intacte. Tous deux, semble-t-il, ne pouvaient concevoir l'ordre existant autrement que sous la forme d'une contrainte factice, comme quelque chose qui doit être brisé... »⁸⁹²

On peut y déceler aussi une méfiance vis-à-vis de l'accélération de la technique qui, censée délivrer l'homme moderne de ses servitudes, s'avère produire une nouvelle aliénation. Dans le cadre de notre réflexion sur le parcours politique et éthique de l'écrivain-architecte, il nous semble important de nous intéresser, dans les deux grands romans que Frisch publia dans les années cinquante, à deux personnages qui, chacun à sa manière, illustre cette articulation entre pensée politique et architecturale qui n'est pas seulement présente dans le théâtre de Frisch mais aussi dans l'œuvre romanesque.

5-2-3 *Homo faber* et la critique du technicisme

La confiance aveugle en un type de société ou de civilisation, en un modèle d'organisation du monde, est incarnée entre autres dans l'œuvre de Frisch par le personnage de Walter Faber, technicien et ingénieur au service de l'UNESCO, protagoniste du roman *Homo*

⁸⁹² „Man könnte die Dramaturgie Dürrenmatts insgesamt auf die Kernphantasie vom Einschlag eines Meteors in eine geordnete Welt zurückführen und bei Frisch fliegt am Schluss des *Biedermanns* eine ganze geordnete Stadt in die Luft. Das mutet an wie eine unheimliche Reaktion auf die Tatsache, dass die Schweizer Städte im 2. Weltkrieg mitten in einem Kontinent der zerbombten Metropolen unbeschadet stehen geblieben waren. Beide Autoren, scheint es, trauten der intakten Schweiz nicht. Beide, scheint es, konnten die bestehende Ordnung nur als falschen Zwang denken, als etwas, das aufgebrochen werden muss.“ Peter von Matt, *Das Kalb vor der Gotthardpost: Zur Literatur und Politik der Schweiz*, München: Hanser Verlag, 2012.

Faber paru en 1957, peu de temps avant *Biedermann und die Brandstifter*. À travers ce personnage qui est, comme *Der Heutige (L'Homme d'aujourd'hui)* dans la *Grande Muraille*, une sorte de « double ambivalent »⁸⁹³ de l'écrivain lui-même, Frisch dénonce la technique comme « nouvelle forme d'absolutisme du rationalisme occidental »⁸⁹⁴ lorsqu'elle se fige en idéologie, en croyance plutôt qu'en savoir. Si « l'ambivalence » du personnage de Walter Faber semble davantage liée au thème de l'identité, et à la double vocation de Frisch, il nous semble néanmoins pertinent de l'analyser sous l'angle de sa signification politique au sens large. En effet, à travers le personnage de Walter Faber, c'est toute une vision du monde basée sur une lecture cartésienne qui s'effondre. Comme *Don Juan*, le héros frischien de la pièce éponyme, il s'est forgé un monde idéal fait de chiffres et de schémas mathématiques, qui lui donnent la certitude de maîtriser son destin :

« Son idéal serait l'être humain fonctionnant comme une machine, toujours capable de s'auto-contrôler, sans dysfonctionnement, car libéré de ses peurs, souhaits et espoirs ; un homme privé de pans entiers de ce qui fonde son humanité. »⁸⁹⁵

L'écriture du roman qui a débuté peu de temps après la dernière visite de Frisch à Brecht dans son appartement de Berlin-Est⁸⁹⁶, s'inscrit dans le contexte d'une double rupture dans la vie de Frisch, qui s'est séparé de sa famille en 1954, et, un an plus tard, a vendu son bureau d'architecte à son proche collaborateur. Cependant, plus que jamais, l'architecture, qui est au centre de ses préoccupations, devient le support à partir duquel il élabore une sorte d'utopie sociale et politique. En 1955 au moment où il commence l'écriture du roman *Homo faber*, paraît la brochure *Achtung : die Schweiz*, dans laquelle il élabore le projet, avec Lucius Burckhardt et Markus Kutter, de fonder une nouvelle ville. En 1956, il est invité à participer à un congrès d'architectes et urbanistes aux États-Unis⁸⁹⁷, qui a lieu à Aspen, au Colorado, puis il séjournera aussi au Mexique, autant de lieux qui constitueront la toile de fond de son roman, dans lequel

⁸⁹³ Barbéris, Isabelle, *Le théâtre de Max Frisch*, Lausanne : Ides et Calendes, 2020, p. 50.

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ « Sein Ideal wäre der Mensch als Maschine, funktionierend, stets selbstkontrolliert, störfrei, weil frei von Ängsten, Wünschen, Hoffnungen, ein Mensch verkürzt um wesentliche Dimensionen des Menschlichen. » Manfred Schuchmann, *Der Autor als Zeitgenosse. Gesellschaftliche Aspekte in Max Frischs Werk*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1979, pp. 388-389.

⁸⁹⁶ Urs Bircher, *Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956-1991*, Zürich: Limmat Verlag, 2000, p. 21.

⁸⁹⁷ „International Design Conference“, cité par Urs Bircher, page 21. «Die Architekturschrift *Achtung: die Schweiz!* hatte eine landesweite Diskussion ausgelöst. Frisch sah sich wüsten Polemiken ausgesetzt. Die Trennung von der Familie hatte Wunden geschlagen? Die Reise nach Amerika, die ihn in zwei Monaten über Rom und Neapel per Schiff nach New York, San Francisco, Los Angeles, Mexico City, auf die Halbinsel Yucatan und nach Havanna führte, brachte Distanz und Entlastung. Und alle diese Orte gingen als Schauplätze in den neu entstehenden Roman ein.“ *op. cit.*, pp. 21-22.

on note la présence de nombreux éléments autobiographiques : Ainsi, Hanna, l'amie de jeunesse de Walter Faber, rappelle Käte Rubensohn, la « fiancée juive »⁸⁹⁸ de Frisch. Comme cette dernière, elle a étudié l'histoire de l'art à l'ETH de Zurich où elle a suivi l'enseignement de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin⁸⁹⁹. Faber qui se dit « technicien et habitué à voir les choses comme elles sont »,⁹⁰⁰ est cependant confronté à l'irruption de l'irrationnel dans sa vie. La nature et le mythe, omniprésents dans le cours du roman, reprennent leurs droits face à la raison, qui, chez Faber, a produit une autre forme d'aliénation puisqu'en excluant toute autre forme de rapport au monde, elle le prive de la possibilité de vivre pleinement, d'être en prise directe avec le réel à travers cette expérience que Frisch désigne par le terme d'*Erlebnis*. Lors d'une intervention dans le cadre de l'aide au développement de pays défavorisés, Faber, qui intervient en tant qu'ingénieur, prend un vol pour Mexico. Or, à la suite d'une panne, l'avion est forcé d'atterrir au beau milieu d'un désert mexicain, qui est enclin à considérer les événements qui se produisent comme un enchaînement de hasards régi par la loi des probabilités, est cependant rattrapé par une sorte de destin : son compagnon de vol n'est autre que le frère de son ami de jeunesse, Joachim, et ce dernier s'avérera être le père de Sabeth, la jeune fille dont Faber tombera amoureux, et qui, en réalité, est sa propre fille, l'enfant d'Hanna. Dans la première partie du roman – intitulée à la manière d'un récit de voyage : « *Erste Station* » – le narrateur, Faber, livre le récit des événements de manière rétrospective jusqu'au moment fatal de la découverte de la nature incestueuse de sa relation à Sabeth, suivie de la mort accidentelle de la jeune fille, en Grèce, face à l'Acropole ; on ne saurait montrer de manière plus explicite le retour brutal du mythe dans la vie de Faber. Quel est le lien avec l'architecture et avec la réflexion politique de Frisch ? De prime abord, il n'est pas évident de déceler le lien avec l'architecture et avec la réflexion politique de Frisch. Toutefois, comme nous l'avons évoqué plus haut, il nous semble que la critique d'un technicisme qui prive l'être humain d'un rapport direct avec le réel, correspond aussi à une conception de l'architecture que Frisch réprouve, notamment dans ses nombreux essais et discours sur les questions d'urbanisme qui se posent avec acuité dans l'Europe d'après-guerre. Nous y reviendrons plus tard. La perte du lien avec le monde que permet l'expérience sensible, est un sujet qui traverse l'œuvre de Frisch depuis le commencement, nous l'avons maintes fois souligné. Dans le *Journal 1946-1949*, ce thème est évoqué à travers le récit d'un voyage en avion, qui devient l'emblème de cette perte

⁸⁹⁸ „Die jüdische Braut“, Max Frisch, *Montauk*, GW, Band IV-2, p. 727. (Paris : Gallimard, traduit par Michèle et Jean Tailleur, p. 135).

⁸⁹⁹ Max Frisch, *Homo faber*, GW, Band IV-1, p. 45.

⁹⁰⁰ „Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind.“ *op. cit.*, p. 24.

de « la mesure humaine »⁹⁰¹ cette « échelle » que Frisch recherche également dans l'architecture. Le texte, écrit en 1946, est aussi une réflexion sur le lien entre la guerre et la technique, et de manière plus générale, il préfigure aussi l'avènement du virtuel dans l'ère postmoderne et l'incapacité pour l'homme postmoderne d'appréhender le monde autrement que par le biais de la technique :

« Au-dessus d'une petite ville – on croirait une maquette d'architecte –, je découvre sans le vouloir que je serais parfaitement capable de lancer des bombes. [...] on ne voit pas de sang, on n'entend pas de râle, tout est parfaitement net et propre, tout est à une distance inhumaine, c'en est presque drôle. [...] Nous ne pouvons plus prendre au sérieux les êtres humains que nos yeux, notre ouïe ou les autres antennes de nos sens n'enregistrent pas ; cela se manifeste aussi dans d'autres situations, dans notre correspondance par exemple : les lettres se font rares dès qu'une prochaine rencontre devient improbable ; [...] Il est tout à fait évident que la capacité qu'à l'homme de saisir les choses est plus ou moins limitée à l'espace que nous pouvons maîtriser avec nos propres moyens – et cela bien que nous soyons capables d'exploits extra-humains dans le domaine technique – ; [...] Il existe, semble-t-il, une échelle humaine que nous ne pouvons pas transformer, nous pouvons tout juste la perdre. Elle est perdue, cela ne fait pas de doute ; reste à savoir si nous ne pourrions jamais la retrouver et comment ? »⁹⁰²

Cette « perte de l'échelle humaine », il nous semble que c'est exactement ce qui est arrivé à Walter Faber, qui d'ailleurs prend beaucoup l'avion, tout au moins dans la première partie du roman. Cependant, à la manière d'un roman d'apprentissage, le point de vue de Faber évolue. Après la mort accidentelle de Sabeth, il envisage de recommencer une nouvelle vie avec Hanna. Face aux coups de boutoir du destin, il est devenu plus humble face à la nature et à l'existence. Il retourne dans le désert de Palenque – un lieu où Frisch a réellement séjourné – là où Joachim, le père de Sabeth, s'était suicidé. Cependant, rattrapé par la maladie qui le rongait

⁹⁰¹ Cette notion de « mesure humaine », comme nous le soulignons, est également revendiquée par Frisch dans le domaine de l'architecture. On se souvient que dans le contexte de l'Exposition universelle de 1939, il l'opposait au « monumentalisme » de l'architecture nazie et fasciste. C'est également cette « mesure humaine » qu'il admire dans sa description de l'architecture arabe qu'il découvrit lors de son voyage en Espagne. Cependant, à son retour d'Amérique, elle prend une connotation moins positive, étant parfois assimilée à un manque d'audace, de faculté d'innovation politique, dont l'architecture suisse serait le signe.

⁹⁰² „Über einem Städtchen, das wie unsere architektonischen Modelle anzusehen ist, entdeckte ich unwillkürlich, daß ich durchaus imstande wäre, Bomben abzuwerfen. [...] man sieht kein Blut, hört kein Röcheln, alles ganz sauber, alles aus einem ganz unmenschlichen Abstand, fast lustig. [...] Daß wir die Menschen, die wir nicht mit dem Auge und dem Gehör und den anderen sinnlichen Antennen erfassen, bald nicht mehr ernstnehmen können, zeigt sich auch sonst; das bekannte Erlöschen unsrer Briefwechsel, wenn eine Wiederbegegnung unwahrscheinlich wird; [...] Es ist ganz offenbar, daß das menschliche Erleben, auch wenn wir uns außermenschliche Leistungen entlehnen können, mehr oder minder an den Bereich gebunden bleibt, den wir mit eigenen Kräften bewältigen können. [...] Es gibt, so scheint es, einen menschlichen Maßstab, den wir nicht verändern, sondern nur verlieren können. Daß er verloren ist, steht außer Frage; es fragt sich nur, ob wir ihn noch einmal gewinnen können und wie?“ Max Frisch, « Nach einem Flug », in: *Tagebuch 1946-1949*, GW, Band II-2, pp. 388-391-392.

déjà sournoisement dès le début du récit, il doit subir une opération et il apparaît probable qu'elle lui sera fatale. Comme Jean-Marie Paul le dit à propos de *Stiller*, Walter Faber n'est « ni un modèle, ni un idéal, tout au plus un contre-exemple paradigmatique »⁹⁰³ et pour le héros moderne, il n'y a pas de rédemption possible :

« Après *Wilhelm Meister*, le bonheur déserte la littérature, comme la philosophie abandonne l'optimisme sur sa route après Feuerbach. »⁹⁰⁴

Si Walter Faber est un « contre-exemple », c'est aussi, nous semble-t-il, parce qu'il est une projection de Frisch en tant qu'architecte, qui, lui aussi, a été parfois enclin à se laisser guider par des considérations purement techniques, oubliant l'essentiel, à savoir que toute ville, tout bâtiment doit s'ajuster à l'esprit d'une société et de ses habitants. C'est la question qui s'est posée dans le cadre de la reconstruction de l'Europe d'après-guerre, une période qui a remis l'urbanisme – qui était le grand sujet du dix-neuvième siècle – au centre des préoccupations :

« En tant qu'architectes, lorsque nous sommes retrouvés face aux champs de ruines de l'Après-guerre, certes nous ne nous sommes pas réjouis – la mort y était encore tellement présente ! – mais plus la destruction était considérable, plus on percevait la chance unique qui s'offrait aux villes occidentales qui, contrairement aux villes américaines, sont des villes qui ont une histoire. Enfin une possibilité ! Et c'était dans cet espoir de spécialistes que germait l'erreur. On oubliait qu'une ville ne peut pas être construite selon le point de vue des architectes (celui des spécialistes), mais qu'elle doit toujours l'être à partir d'une société (par la polis des non-spécialistes). »⁹⁰⁵

À l'opposé de cette conception de l'architecture qui s'intéresse davantage à la solution technique qu'à la société à laquelle elle est destinée, Frisch évoque l'architecture de Mexico City à travers le regard distancié du voyageur qui revient de son long séjour en Amérique :

⁹⁰³ Paul, Jean-Marie, *Pourquoi Max Frisch est philosophe – Pourquoi Max Frisch n'est pas philosophe ?* in : *Germanica* (N°48), 2011, pp. 15-31, ici p. 22.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁰⁵ „Als Architekten, vor die damaligen Trümmerfelder gestellt, frohlocken wir zwar nicht – es war zuviel Tod daran! – doch sahen wir in diesen Trümmerfeldern, je gründlicher die Zerstörung war, eine einzigartige Chance für den abendländischen Städtebau, der nun einmal, im Gegensatz zum amerikanischen Städtebau, mit historischen Städten fertigzuwerden hat. Endlich eine Möglichkeit! Schon in dieser Fach-Hoffnung keimte der Irrtum. Man vergaß, daß eine Stadt nicht von Architekten (von Fachleuten), sondern immer nur von der Sozietät aus (von der Polis der Laien) gebaut werden kann.“ Max Frisch, *Wer liefert ihnen denn die Pläne?* GW, Band III-1, S. 346.

« Mexico City, par exemple, ne connaît pas du tout cette règle selon laquelle il faut adapter la hauteur d'un bâtiment à son environnement⁹⁰⁶, c'est une jungle architecturale, une horreur qui n'aurait jamais été brevetée par notre école supérieure d'architecture, ça foisonne de mauvaises herbes architecturales, puis, on rencontre des exemples d'architecture moderne qui font l'effet d'orchidées, ils sont peu nombreux, mais ils sont merveilleux dans leur logique et, curieusement, ils rendent à eux seuls cette ville désordonnée beaucoup plus agréable à vivre que notre ville de Zurich.⁹⁰⁷

La métaphore de l'orchidée appliquée à l'architecture mexicaine fait écho au titre du récit *Orchideen und Aasgeier. Ein Reisealbum aus Mexico*, dont le roman *Homo Faber* est largement inspiré ; elle symbolise aussi le caractère sauvage et exubérant de la flore mexicaine, cette nature que Faber cherche absolument à dompter et à réprimer. Cette architecture mexicaine, caractérisée par le foisonnement, l'audace, a laissé une forte impression chez Frisch, qui, à son retour d'Amérique, déplore la petitesse de l'architecture suisse, sa pusillanimité. L'architecture qu'il découvre à Mexico City lui apparaît comme extraordinairement libre dans la mesure où rien ne semble plus s'opposer à l'imagination de l'architecte qui n'est plus entravé par un cadre trop contraignant :

« Je n'ai encore jamais vu ailleurs autant de bons, voire d'excellents exemples d'architecture innovante. En particulier, les immeubles à plusieurs étages. L'exécution, le travail des entrepreneurs, quand on y regarde de près, est rarement satisfaisant, même souvent mauvais ; ce qui est de grande qualité, c'est le projet. Ici, on construit ce que, chez nous, on se contente de rêver sur le papier, mais que l'on concrétise rarement avec une telle absence de compromis. Si on était architecte, et rien de plus, on n'éprouverait le plus grand enthousiasme, on irait peut-être même jusqu'à accepter de payer le pot de vin qui s'impose pour pouvoir s'installer. La possibilité de s'affranchir de toute responsabilité ou bien plutôt : l'absence d'égards, le fait d'être libéré de ces égards, de ne pas s'occuper du voisinage, offre à l'architecte moderne la chance unique de pouvoir être soi-même. »⁹⁰⁸

⁹⁰⁶ Je me permets ici une traduction libre afin de rendre compréhensible le raisonnement de Frisch qui parle de « nachbarliche[r] Maßstab », qui caractérise, selon lui, l'architecture suisse et se caractérise par un refus d'édifier des bâtiments trop hauts.

⁹⁰⁷ „Mexico City, zum Beispiel, kennt dieses feine Empfinden für den nachbarlichen Maßstab überhaupt nicht, es ist ein architektonischer Dschungel, ein Graus, den unsere Hochschule nie diplomieren könnte, es wimmelt von architektonischem Unkraut, dann wieder gibt es Orchideen moderner Architektur, nicht viele, aber sie sind herrlich in ihrer Konsequenz und genügen seltsamerweise, jene ordentliche Stadt beglückender zu machen als unser Zürich.“ Max Frisch, *Cum grano salis. Eine kleine Glosse zur schweizerischen Architektur*, in: GW Band III-1, pp. 235.

⁹⁰⁸ « Soviel Gute, sogar hervorragende Beispiele fortschrittlicher Architektur habe ich nochmals nirgends getroffen. Besonders Hochhäuser. Die Ausführung, die Arbeit der Unternehmer, wenn man die Dinge genau anschaut, ist selten befriedigend, oft schlecht; erstklassig ist der Entwurf. Hier wird gebaut, was bei uns meistens

Replacée dans la perspective du roman, cette architecture mexicaine peut également être perçue comme une revanche de la nature sur la technique, et un écho aux propos tenus par Hanna dans le roman *Homo faber* :

« *Discussion avec Hanna ! – à propos de la technique (de son point de vue) utilisée comme astuce pour agencer le monde de telle manière que nous ne soyons plus obligés de le vivre directement. [...] la vie ne se réduit pas à la matière, on ne peut pas l'affronter uniquement par le biais de la technique.* »⁹⁰⁹

Au-delà de la tension entre nature, art et technique incarnée dans le roman par les personnages de Faber et Hanna, on s'aperçoit que l'écrivain-architecte voue un même attachement à un geste créateur fondé sur la liberté, qu'elle soit architecturale ou littéraire. Ceci transparaît aussi bien dans l'œuvre romanesque que dans les essais sur l'architecture et l'urbanisme. Ce qu'il rejette par-dessus tout, c'est une pensée ou un système qui, englué dans ses certitudes, se fige en idéologie ; et cela vaut autant dans le domaine de l'architecture que dans celui de la politique ou de la philosophie. Si dans *Homo faber* la critique de l'idéologie avait une portée assez générale, dans *Stiller*, elle est plus mordante, plus précise, et vise particulièrement la Suisse.

5-2-4 Le personnage de *Sturzenegger* et la satire de la Suisse

Le personnage de l'architecte suisse Willi Sturzenegger, qui vient rendre visite en prison à Anatol Stiller, le protagoniste du roman éponyme, qui, à son retour d'Amérique, persistant dans son refus de reconnaître qu'il est bien celui qu'on prétend qu'il est – sculpteur, marié à Julika – se retrouve en détention provisoire, possède comme *Gotlieb Biedermann* et *Walter Faber*, un nom que l'on pourrait qualifier d'expressif ou de programmatique. Très largement

bloß geplant, auf Papier geträumt wird, doch selten in solcher Kompromißlosigkeit ausgeführt. Wäre man ein Architekt, nichts weiter, käme man in Mexico City nicht aus dem Jubel heraus, ja, man würde sich den Betrag für Bestechung, die zur Niederlassung nötig ist, nochmals überlegen. Das Verantwortungslose oder sagen wir: das Rücksichtslose, das Rücksichtsfreie, das sich um keinen Nachbarn kümmert, gibt dem modernen Architekten einmal die Chance, sich selbst zu sein.“ Max Frisch, *Orchideen und Aasgeier. Ein Reisealbum aus Mexiko. Oktober/November 1951*, GW, Band III-1, p. 201.

⁹⁰⁹ „*Diskussion mit Hanna! – über Technik (laut Hanna) als Kniff, die Welt so einzurichten, daß wir sie nicht erleben müssen. [...] Leben ist nicht Stoff, nicht mit Technik zu bewältigen.*“ Max Frisch, *Homo faber*, GW, Band IV-1, pp. 169-170. En italique dans le texte original.

utilisé dans le genre romanesque au dix-neuvième siècle et chez Thomas Mann,⁹¹⁰ ce procédé est réinvesti par Frisch et fonctionne comme un élément de distanciation. Le personnage de Sturzenegger, ne joue pas un rôle essentiel du point de vue de l'intrigue, mais – selon une technique transmise par Brecht – il semble réduit à une fonction qui est caricaturée par son nom. En effet, ce dernier associe l'idée de destruction, contenue dans le verbe « stürzen » (*renverser*), au vocable « egger », qui, seul ne signifie rien, mais suggère le mot « die Ecke » (*le coin*), proche d'un point de vue sémantique des mots « Kante » (*côté*) et « Winkel » (*angle*). Or, et c'est là que se manifeste l'intention satirique de Frisch, Stürzenegger est tout sauf un architecte révolutionnaire susceptible de renverser les conventions architecturales et les règles imposées par les autorités dont il dépend. À travers le regard distancié du narrateur qui revient des États-Unis, il est au contraire décrit comme une « marionnette accrochée aux fils invisibles de l'habitude, et non pas un humain »⁹¹¹. Comme de nombreux personnages frischiens, il incarne cette incapacité à être « vraiment identique à soi-même » (*mit sich selbst identisch sein*), et à ne pas renier ses convictions. Comme Faber, il est « un homme qui les deux pieds sur terre »⁹¹², et est parfaitement intégré à la société bourgeoise, un « arriviste »⁹¹³, qui a renié ses idéaux de jeunesse : auparavant « passionné de modernité cohérente, [il est] aujourd'hui un homme qui a fait carrière. »⁹¹⁴ Le dialogue qui s'instaure entre les deux personnages reprend point par point les arguments critiques que Frisch a exposés dans ses essais sur l'architecture, notamment dans le pamphlet *Achtung : Die Schweiz !* ainsi que dans la pièce radiophonique *Der Laie und die Architektur*, tous deux écrits en 1954, donc à peu près à la même époque que *Stiller*. Nous ne les analyserons pas en détail, Petra Hagen l'a déjà fait en 1986 dans son ouvrage consacré aux prises de position de Max Frisch sur le sujet⁹¹⁵. Ce qui nous intéresse, en revanche, c'est la manière dont Frisch met en scène cette tension entre deux principes qui, de prime abord, peuvent paraître totalement irréconciliables. En effet, l'articulation entre utopie politique et projet architectural repose d'une part sur l'idée qu'en matière d'urbanisme une planification est nécessaire, et sur l'affirmation, d'autre part, de la liberté de l'architecte en tant que créateur qui

⁹¹⁰ On peut penser, en effet, aux personnages du roman *Doktor Faustus* : Adrian Leverkühn, Serenus Zeitblom, Else Schweigestill, entre autres. Friedrich Dürrenmatt, très proche de Max Frisch, a également utilisé ce procédé dans *La visite de la vieille dame* (*Der Besuch der alten Dame*).

⁹¹¹ „[Dann erscheint er] wie ein Hampelmann an den unsichtbaren Fäden der Gewöhnung, kein Mensch.“ Max Frisch, *Stiller*, GW, Band III-2, p. 591.

⁹¹² « [e]in Mann, der mit beiden Füßen auf der Erde steht, *op. cit.*, p. 591.

⁹¹³ „[als] Arrivierter“, *Ibid.*

⁹¹⁴ „ehedem junger Architekt, der von konsequenter Modernität schwärmte, heute ein Mann von Karriere, [...] *Ibid.*, p. 590.

⁹¹⁵ Petra Hagen, *Städtebau im Kreuzverhör. Max Frisch zum Städtebau der fünfziger Jahre*, Baden: Lit Verlag, 1986.

ne doit pas être soumis à des règles trop strictes. Cependant, dans le contexte des années cinquante, le concept de planification (*Planung*) est très mal perçu, étant assimilé au communisme, et les nombreux voyages dans les pays du bloc communiste avaient sans doute rendu Frisch suspect aux yeux d'une opinion publique helvétique très largement conservatrice, dont Frisch reconnaît toutefois, avec ironie, qu'elle stimule son sens critique :

« La situation suisse a donc aussi ses côtés productifs, c'est certain – quand on les supporte et que l'on prend continuellement ses distances vis-à-vis d'eux. »⁹¹⁶

Le malentendu concernant Frisch et son rapport au communisme est indiscutablement lié au fait que, dans la Suisse de l'Après-guerre, la figure du communisme en tant qu'ennemi s'est substituée à celle du nazi ou du fasciste, le contexte de la Guerre froide ne permettant pas d'établir de nuances. Or, la réflexion dialectique de Frisch qui s'intéresse aux processus, aux mécanismes à l'œuvre dans la société, rejette justement les clichés et les opinions hâtives. Cette incapacité à penser en-dehors de schémas préétablis, est justement incarnée par Sturzenegger, qui, pensant que Stiller est communiste, lui « décrit pendant une demi-heure l'Union soviétique, telle qu'elle apparaît dans les journaux » et reprend à son compte le cliché de l'opposition classique entre l'idéal politique et la réalité⁹¹⁷. Sturzenegger, percevant bien que la critique des villes suisses prend une tournure trop politique, veut ramener le sujet de la conversation sur le seul terrain de l'architecture⁹¹⁸, ce qui ne fera qu'amplifier la teneur satirique des propos de Stiller, en particulier lorsqu'il évoque le rôle de la Suisse en tant que fabricante et exportatrice d'armes :

⁹¹⁶ „Die schweizerische Situation hat also auch ihre produktiven Seiten, gewiss – wenn man sie aushält und sich immer wieder von ihr distanzieren.“ Max Frisch, *Die Schweiz ist ein Land ohne Utopie*, in: GW, Band IV-1, p. 259. Cité et traduit par Anne-Marie Gresser, *La Suisse territoire de l'utopie*, page 54.

⁹¹⁷ „Jaja, mag sein, im Kommunismus steckt natürlich eine große Idee – aber die Wirklichkeit, mein Lieber, die Wirklichkeit“ Fast eine halbe Stunde lang schildert er mir die Sowjetunion, wie sie in den Zeitungen steht, [...]“ Max Frisch, *Stiller*, S. 592.

⁹¹⁸ « Bleiben wir bei der Architektur! » meint Sturzenegger. *Ibid.*, p. 594.

« [il] me montre des photos de son nouveau lotissement situé loin du centre, du côté d'Oerlikon, un faubourg de Zurich, qui doit sa réputation à sa fabrication d'armes pour l'exportation ; un lotissement à l'échelle d'un temps révolu, d'un temps perdu à jamais, une idylle qui n'en est plus une. »⁹¹⁹

Au fil du roman qui alterne les perspectives narratives, le personnage de l'architecte Sturzenegger apparaît pour la première fois dans un passage dans lequel le narrateur est Rolf, Dr. Bohnenblust, chargé de la défense de Stiller et mari de Sibylle ; cette dernière a eu, dans le passé, une relation amoureuse avec Stiller et est également liée sentimentalement à Sturzenegger. Ce passage entre en résonance avec d'autres récits dans lesquels Frisch relate ses expériences d'architecte, notamment l'article *Das neue Haus* (1942). Sturzenegger, alors jeune architecte qui vient de réaliser la maison de Rolf et de Sibylle, s'attend à un remerciement de la part du nouveau propriétaire lors de sa dernière visite, d'autant plus que la maison qui correspond en tout point aux critères de cette « modernité cohérente »⁹²⁰ dont il se réclame, a fait l'objet d'éloges dans une grande revue d'architecture⁹²¹. Or, Sibylle et Rolf, ressentent un « sentiment d'étrangeté »⁹²² face à leur nouvelle maison. En fait, ce que semble dénoncer Frisch à travers cet épisode, est la pratique d'une architecture qui, tout en se présentant comme moderne, dont tournée prétendument vers l'avenir, ne fait que répondre à des injonctions conformistes, et surtout, ne tient pas compte des désirs de ceux à qui elle est destinée. Plus tard, Sturzenegger, dans le passage qui l'oppose à Stiller, sera présenté comme quelqu'un qui craint sa hiérarchie⁹²³, et qui dissimule son manque d'audace architectural – qui est aussi, selon Frisch, en lien avec la politique : « L'urbanisme est une affaire politique »⁹²⁴ – derrière une fausse décontraction, et surtout en prenant le « réalisme »⁹²⁵ comme prétexte. Ainsi, la « modernité cohérente », qui met en adéquation les besoins de la société et les réalités du terrain, ne serait qu'un leurre, un travestissement, si elle ne se donne pas de réel projet et si l'architecte reste

⁹¹⁹ „[er] zeigt mir Fotos von seiner neuen Siedlung draußen bei Oerlikon, einem Vorort von Zurich, in der Welt bekannt durch seine Waffen-Export-Industrie; eine Siedlung im Maßstab einer vergangenen, und zwar endgültig vergangenen Zeit, eine Idyllik, die keine ist.“ *Ibid.*, p. 595.

⁹²⁰ „[...] ein Haus von konsequenter Modernität.“ *Ibid.*, p. 572.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² „[...] doch war es gerade dieses Befremdende, was auf den Fotos, die demnächst in einer Architektur-Zeitschrift erscheinen sollten, ganz besonders hervorgehoben wurde.“ *Ibid.*, p. 572. On remarquera que les rôles sont inversés, dès lors que Frisch n'exerce plus en tant qu'architecte. En effet, dans tous les écrits de la période de sa double activité, le « sentiment d'étrangeté » est celui que l'architecte ressent face à son œuvre réalisée.

⁹²³ [b]leich vor Ernst, solange er sich über die Person ihres Oberbaumeisters ausließ [...]“ *op. cit.*, p. 598.

⁹²⁴ « Städtebau ist Politik » Max Frisch, *Der Laie und die Architektur. Ein Funkgespräch*, in: GW, Band III-1, p. 287.

⁹²⁵ „Was heißt realistisch? Sturzenegger sagt immer: Ideen, nun ja, das ist ja schön und recht, aber wir müssen doch realistisch sein.“ *Stiller*, p. 597. Plus loin, Frisch prête à Stiller, qui répond à Sturzenegger, la formule qui apparaît également dans la pièce radiophonique citée plus haut : « Man ist nicht realistisch, indem man keine Idee hat. »

prisonnier des modèles du passé. À l’opposé, dans le *Journal 1946-1949*, Frisch vante la liberté de l’architecture italienne, entièrement tournée vers le présent :

« [...] le pillage souvent effronté de monuments antiques, pillage non pas de la part de vandales mais d’architectes qui ont besoin de colonnes, de marbre, pour pouvoir construire eux-mêmes. Amenez-nous ça ! c’est notre tour de vivre ! Une prodigieuse passion du présent, dépourvue de piété comme la vie [...] Partout la conscience vivante que ce n’est pas la chose créée qui importe, pas en première ligne, mais le fait de créer. [...] Cela me rend heureux et me fascine chaque fois, en Italie, de voir comment chaque époque se prend au sérieux en tant que présent, ne respectant plus rien quand il s’agit d’affirmer sa propre existence. »⁹²⁶

Qu’est-ce-que cela signifie du point de vue politique ? La réponse se trouve dans la petite pièce radiophonique *Der Laie und die Architektur* (1953) qui met en scène, un peu à la manière des dialogues de Platon, un échange entre le « profane », sa femme, simples représentants de la société civile, et l’architecte, à travers lequel Frisch vante l’œuvre de Le Corbusier, en particulier l’Unité d’Habitation de Marseille⁹²⁷, en tant qu’œuvre architecturale réellement libérée de toute contrainte héritée du passé :

« C’est l’événement de Marseille, en 1952 : un grand architecte de notre temps a enfin l’opportunité de pouvoir réaliser une idée créatrice, libérée des prescriptions dépassées et des préjugés, il peut construire pour l’homme de son temps. »⁹²⁸

⁹²⁶ « [...] die oft schamlose Plünderung antiker Bauten, Plünderung nicht durch Vandalen, sondern Architekten, die Säulen brauchen, Marmor, um selber zu bauen. Her damit! Jetzt leben wir. Ein ungeheures Gefühl für die Gegenwart, pietätlos wie das Leben, [...] Überall das lebendige Bewußtsein, daß nicht das Geschaffene wichtig ist, nicht in erster Linie, sondern das Schaffen. [...] Es gehört zu den Faszinationen von Italien, die sich in persönliches Glücksgefühl verwandeln: zu sehen, wie jede Epoche sich als Gegenwart ernstnimmt, wie rücksichtslos sie vorgeht, um zu sein.“ Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, pp. 511-512. (Paris : Gallimard, 1964, p.166).

⁹²⁷ Œuvre de l’architecte franco-suisse Le Corbusier, elle fut réalisée entre 1945 et 1952.

⁹²⁸ „Das ist das Ereignis von Marseille 1952: ein großer Architekt unserer Zeit hat endlich die Gelegenheit, eine schöpferische Idee verwirklichen zu können, frei von veralteten Vorschriften und Vorurteilen, bauen zu dürfen für den Menschen seiner Zeit.“ *Der Laie und die Architektur*, p. 286.

Plus loin, c'est le concept de planification qui est au centre de l'échange entre l'architecte et le profane, réaffirmant la tension dialectique entre la liberté souhaitée de l'architecte et la nécessité d'une planification en matière d'urbanisme :

„ARCHITECTE Votre dernier mot était planification...

PROFANE Je sais : un mot qui fait peur à beaucoup de gens ! Ça fait penser à la soviétisation, dans le meilleur des cas, à l'américanisation. [...]

ARCHITECTE Liberté et planification, ce n'est pas paradoxal ?

PROFANE Nous ne vivons plus au dix-neuvième siècle. Notre liberté commence à se rétrécir. L'augmentation de la population réduit notre espace habitable. [...] Ce ne sont pas les Russes qui nous menacent ; c'est notre propre histoire qui menace la liberté – et sans planification, on ne pourra pas la sauver, je pense. »⁹²⁹

Selon Frisch, le paradoxe pour la Suisse de son temps consiste précisément à refuser la modernité au nom des valeurs du passé, alors même que ce passé, lui, était tourné vers l'avenir, c'est-à-dire qu'il dénonce ce refus de l'avenir comme une trahison par rapport à l'esprit de 1848, que l'on peut considérer comme la véritable naissance de l'état démocratique suisse. Il s'agit, selon lui, de retrouver l'esprit de pionnier, ce souffle de l'utopie politique qu'avaient insufflé les pères fondateurs. Dans son pamphlet *Achtung : Die Schweiz*, on peut lire cette belle formule : la Suisse est la victoire d'une utopie sur les circonstances.⁹³⁰ Nous pensons que l'idée fondamentale qui sous-tend sa vision politique est celle d'une démocratie conçue comme quelque chose de vivant, « qui se laisse transformer ». ⁹³¹ C'est cette idée directrice qui transparaît dans les écrits d'Après-guerre et que l'on retrouve à la fin de la scène qui oppose Stiller à Sturzenegger :

⁹²⁹ „ARCHITEKT Ihr letztes Wort war Planung.../ LAIE Ich weiß: ein Angstwort für viele! Es erinnert an Sowjetisierung, bestenfalls an Amerikanisierung. [...] /ARCHITEKT Freiheit durch Planung, ist das nicht ein Paradox? / LAIE Wir leben nicht mehr im neunzehnten Jahrhundert. Unsere Freiheit beginnt knapp zu werden. Die Zunahme der Bevölkerung drängt uns mehr und mehr zusammen. [...] Es braucht kein Russe zu kommen; die Freiheit ist gefährdet durch unsere eigene Geschichte – und ohne Planung nicht zu retten, meine ich.“ *op. cit.*, pp. 287-288.

⁹³⁰ „Die Schweiz [...] ist ein Triumph einer utopischen Idee über die Gegebenheiten.“ Max Frisch, *Achtung: Die Schweiz*, p. 336. Cité et traduit par Anne-Marie Gresser, p. 49.

⁹³¹ „Ich verwahre mich gegen die gefährliche Meinung, daß Demokratie etwas sei, was sich nicht verwandeln kann [...]“ Max Frisch, *Stiller*, p. 597.

« Qu'est-ce signifie la tradition ? Je pensais : il est nécessaire d'aborder les défis de son époque avec le même courage que celui qu'ont eu les ancêtres vis-à-vis de leur époque. Tout ce qui ne va pas dans ce sens, n'est que de l'imitation, de la momification, [...] »⁹³²

Cette image de la « momification » est aussi associée à l'idée du travestissement, au mensonge, et ceci concerne autant l'individu, qu'une société ou une nation. Cette quête de vérité à laquelle Frisch aspire suppose d'avoir le courage de renverser les conventions, en politique comme en architecture. Les différents motifs qui traversent l'œuvre de Frisch entrent ainsi en conjonction, réaffirmant l'unité entre la double vocation de l'écrivain-architecte

5-3 *Die Notizen zur Post-Moderne* : architecture et politique dans l'œuvre tardive

Les *Notes sur la post-modernité*⁹³³ sont l'ultime témoignage du lien entre architecture et politique chez Frisch, qui, dans les dernières années de sa vie, est de moins en moins enclin à s'engager dans la discussion publique. Les textes polémiques sur l'architecture suisse, seront, en effet, l'un des derniers moments où Frisch tente de faire coïncider, à travers la thématique architecturale, son projet politique au sens large – c'est-à-dire dans le sens d'une régénération démocratique de la société suisse adossée à une véritable vision d'un avenir meilleur –, et son écriture fictionnelle, notamment dans le roman *Stiller*, emblématique de cette tonalité satirique qui caractérise les textes des années cinquante. Si, comme le souligne Volker Weidermann, le *Second Journal*, paru en 1972, « marque l'alliance parfaite entre l'écrivain de la sphère privée et l'écrivain engagé politiquement », l'architecture, en tant que thème, et bien sûr, de pratique, y est quasiment absente, à l'exception de deux exemples très intéressants que nous souhaitons étudier de plus près avant de nous consacrer au commentaire des *Notes sur la postmodernité*. Ils nous permettront de mieux saisir l'évolution Frisch vers un scepticisme de plus en plus marqué quant à la possibilité de changer le monde, un doute fondamental qui culminera dans le discours prononcé lors des *Journées littéraires de Soleure* : « Au bout des Lumières, il y a le Veau d'or »⁹³⁴ (*Am Ende der Aufklärung steht das Goldene Kalb* ».

⁹³² « Was heißt Tradition? Ich dachte: sich an die Aufgaben seiner Zeit wagen mit dem gleichen Mut, wie die Vorfahren ihn gegenüber ihrer Zeit hatten. Alles andere ist Imitation, **Mumifikation** [...] » *op. cit.*, p. 595.

⁹³³ Cf. ma traduction du texte original dans l'annexe de ce travail.

⁹³⁴ Traduction de Régine Battiston, dans : *Max Frisch-Ludwig Hohl*, Revue Europe, N°1029-1030, Janvier-Février 2015, Paris, pp. 137-145.

Le premier exemple concerne la chronique sans concession que Frisch nous livre, dans le *Journal 1966-1971*, de son voyage en Union Soviétique, un récit emblématique de cette démarche de questionnement qui non seulement sous-tend de nombreux textes de ce deuxième journal, mais est aussi présente sous la forme d'un questionnaire ou d'un dialogue entre deux instances non clairement identifiées, ce que l'on peut considérer comme une sorte de jeu autoréflexif. Du point de vue historique et politique, ils sont tous deux un témoignage saisissant, croqué sur le vif, de la relation entre la société et le pouvoir dans les deux puissances de l'époque, l'URSS et les États-Unis. Lors de sa visite guidée de la ville de Gorki, en compagnie de son traducteur et du responsable des travaux d'urbanisme de la ville, il cherche à déchiffrer la réalité du système politique soviétique à travers son expression architecturale, notamment ces grands ensembles d'habitation construits pour la classe ouvrière à proximité des usines et on perçoit que ce qu'il constate est en contradiction avec ce modèle de la *City*, telle qu'il l'appelait de ses vœux :

« Il y a beaucoup de nouvelles constructions, mais j'aimerais poser des questions. Au lieu de ça, on me montre sans cesse la même chose. Je vois : un alignement de blocs d'habitation, tels des ruches pour abeilles, tous à une hauteur ne dépassant pas cinq étages, un sentiment d'immense désolation. [...] je fais remarquer par l'intermédiaire de mon interprète que j'ai étudié l'architecture dans le passé. [...] La ville-satellite, même dotée d'un cinéma, d'une école et de tout le reste, ne permet jamais de créer un espace social réellement actif ; [...] C'est l'expérience que l'on fait, d'où ma question : est-ce-que la société industrielle, dans laquelle le lieu de travail ne peut plus se trouver dans la *City*, et où on ne peut plus vivre là où on travaille, ne remet pas en cause l'existence même de la ville ? Et – sans aller jusque là – qu'est-ce-qui viendra remplacer la ville en tant que lieu où s'accomplit la vie sociale ? C'est ce que je demande. Pas de discussion possible. Ici, il n'y a que des solutions ; ce qui est mis en œuvre, ce sont les solutions. »⁹³⁵

Ainsi, le modèle architectural auquel il est confronté en URSS, ressemble à une caricature de cet idéal de ville telle qu'il la concevait dans les essais des années cinquante, cette

⁹³⁵ „Es wird viel gebaut, aber ich hätte Fragen. Stattdessen wird dasselbe und nochmals dasselbe gezeigt und nochmals. Ich sehe: Wohnblock neben Wohnblock wie Kisten für Bienen, alles fünfstöckig, eine gigantische Öde. [...] lasse ich durch den Übersetzer daran erinnern, daß ich einmal Architektur studiert habe. [...] Die Satelliten-Stadt, wenn auch versehen mit Kino und Schule und so weiter, wird nie ein gesellschaftlicher Brennpunkt; [...] Das ist die Erfahrung, daher die Frage: ist in der Industrie-Gesellschaft, wo der Arbeitsplatz nicht mehr in der *City* sein kann und auch der Wohnplatz nicht mehr am Arbeitsplatz, überhaupt die Stadt noch möglich? Und wenn nicht, womit ersetzen wir die Stadt als gesellschaftlichen Brennpunkt? Ich frage. Keine Diskussion. Hier gibt es nur Lösungen; was einmal ausgeführt wird, ist die Lösung. „Max Frisch, *Tagebuch 1966-1971*, pp. 147-148-149.

ville qui combine tous les services du quotidien, l'offre culturelle et les lieux d'échange et de convivialité au même endroit. C'est également ce que fera remarquer Volker Weidermann, ajoutant que la parution de ce compte-rendu de voyage en Union Soviétique a provoqué la colère de certains amis de l'écrivain, ardents défenseurs du communisme, tels que Martin Walser, et il signale que Frisch aurait cherché à contrebalancer la teneur critique de ses propos en plaçant le texte en question juste « après des notes [...] sur le Vietnam, sur la dictature en Grèce etc. »⁹³⁶

Le deuxième exemple de cette conjonction entre critique architecturale et critique politique que nous livre le *Second Journal* est en lien avec un énième voyage de Frisch aux Etats-Unis, en mai 1970, où il fut reçu en compagnie de son éditeur Siegfried Unseld à la Maison-Blanche par Henry Kissinger, le conseiller en sécurité du président Nixon :

« C'est le 2 mai, deux jours auparavant des troupes américaines étaient entrées au Cambodge. Il décrit la maison du pouvoir et l'homme qui avait conseillé cette intervention militaire à Nixon. »⁹³⁷

Ce qui frappe le plus dans cette « description de la Maison-Blanche » que Weidermann considère comme « un chef-d'œuvre de prose politique »⁹³⁸, c'est le contraste entre la gravité du contexte lié à l'intervention militaire au Cambodge qui fut effectivement décidée le 29 avril 1970 et cet « intérieur petit-bourgeois », sans commune mesure avec la puissance des États-Unis ; tout en adoptant le point de vue distancié de l'observateur en apparence impartial, Frisch établit un parallèle entre ce lieu où s'exerce le pouvoir suprême et l'Allemagne hitlérienne qui ne peut passer inaperçu :

« Aucune trace de la chancellerie du Reich. Ça pourrait être la salle d'attente d'un dentiste.
⁹³⁹[...] Le restaurant de la Maison-Blanche : intime et avenant comme la salle dédiée aux corporations dans une auberge allemande, la convivialité sur fond de boiseries foncées, on se croirait au bord du lac de Constance. [...] Pourtant je n'ose pas allumer la pipe que j'ai préparée, je la tiens dans la main, ou

⁹³⁶ „nach Notaten [...] über Vietnam, über Diktatur in Griechenland usw.“ Volker Weidermann, p. 281.

⁹³⁷ « Es ist der 2. Mai, zwei Tage vorher sind US-amerikanische Truppen in Kambodscha einmarschiert. Er beschreibt das Haus der Macht und den Mann, der Nixon zu diesem Angriff riet und der nun vor ihm steht, [...]“ Volker Weidermann, *Ibid.*, pp. 281-282.

⁹³⁸ „Die Beschreibung des Weißen Hauses in Zeiten des Krieges ist ein Meisterstück politischer Prosa.“ Volker Weidermann, *Ibid.*, p. 282.

⁹³⁹ „Keine Spur von Reichskanzlei. Es könnte das Wartezimmer eines Zahnarztes sein, [...]“ Max Frisch, *Tagebuch 1966-1971*, p. 272.

l'ai à la bouche sans fumer pour autant. Des murs blancs et des tapis rouges. Je ne sais pas trop que penser...C'est en ces lieux, donc, qu'habite le pouvoir. Il se présente comme un être qui aime le calme, la propreté, [...] »⁹⁴⁰

Le pouvoir, incarné par le président Nixon qui est rapidement évoqué, a la figure de Janus. Il peut cacher sa violence sous des atours débonnaires : tel le tyran Hwang Ti dans *La Muraille de Chine*, qui a une passion pour l'apiculture⁹⁴¹, Nixon « aime surtout les oiseaux »⁹⁴² Ainsi, le pouvoir dissimule sa brutalité, une dissimulation qui trouve son expression architecturale dans la sobriété néo-classique de la Maison-Blanche :

« Ne voulant effrayer personne, le pouvoir se donne une apparence décente ; seule la réalité est colossale, et non pas la villa où cet être habite et reçoit. »⁹⁴³

En soulignant ce décalage entre la brutalité d'un pouvoir qui se cache sous des aspects débonnaires, et son expression architecturale, Frisch utilise déjà un procédé qu'il mettra en œuvre dans *Les notes sur la postmodernité*, qui, sous la forme d'un pamphlet contre l'architecture postmoderne, contient une critique beaucoup plus radicale qu'il n'y paraît de prime abord. Cette critique a, en effet, une dimension éminemment philosophique, l'approche architecturale permettant à Frisch, selon sa méthode habituelle d'observation des lieux et bâtiments, d'interpréter les phénomènes socio-politiques, les lignes de force qui les traversent et les processus qui les déterminent. Ainsi, on constate que c'est encore l'architecture qui permet de faire le procès de la postmodernité en tant qu'Anti-*Aufklärung*, ces « Lumières » dont il déplore la disparition dans une perspective proche de celle de Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (nous y reviendrons plus tard) :

⁹⁴⁰ „Das Restaurant im weißen Haus; traulich-gediegen wie eine Zunftstube, Gemütlichkeit in dunklem Holz, man könnte sich am Bodensee befinden. [...] Trotzdem wage ich nicht die gestopfte Pfeife anzuzünden, halte sie in der Hand oder im Mund, ohne zu rauchen. Wände weiß, Teppich rot. Ich bin unsicher, was ich denken soll...Hier also haust die Macht. Sie gibt sich als ein Wesen, das Ruhe liebt, Sauberkeit [...]“ Max Frisch, *Ibid.*, pp. 277-278.

⁹⁴¹ „HWANG TI Im Grunde bin ich ein innerlicher Mensch. Ein Bungalow genügt mir. [...] und ich werde Bienen züchten.“ Max Frisch, *Die Chinesische Mauer*, p. 177.

⁹⁴² „Nixon liebt vor allem Vögel.“ *Tagebuch II.*, p. 279.

⁹⁴³ „Die Macht gibt sich als dezentes Wesen, das niemand erschrecken möchte; kolossal ist nur die Realität, aber nicht die Villa, wo dieses Wesen wohnt und empfängt.“ *op.cit.*, p. 279.

« [...] pourquoi les Lumières ont-elles échoué ? [...] beaucoup de choses sont allées de travers ! Au bout des Lumières il n'y a pas, comme Kant et les philosophes l'espéraient tous, l'homme majeur, mais le Veau d'or, déjà connu de l'Ancien Testament. »⁹⁴⁴

Mais revenons tout d'abord sur le contexte dans lequel *Les notes sur la postmodernité* furent écrites : dans son dernier appartement zurichois, où il décède le 4 avril 1991, Frisch a sous les yeux la nouvelle gare de Stadelhofen, œuvre de l'architecte Santiago Calatrava,⁹⁴⁵ un bâtiment qu'il qualifie de « confiserie en béton armé ».⁹⁴⁶ Avec le regard du plasticien, de l'architecte, qui encore une fois, lui permet de rendre compte d'un phénomène abstrait – la postmodernité en l'occurrence – Frisch dénonce le recours à « l'ornementation sans aucun rapport avec l'aspect technique de la construction », ⁹⁴⁷ la conception de façades qui cachent davantage qu'elles ne révèlent, sont autant de subterfuges que l'architecture postmoderne utiliserait pour faire croire en la disparition d'une société de classes et tout ceci s'opérerait dans l'ambiance euphorique d'un monde qui se défait. Comme nous l'avons souligné plus haut, la critique du postmodernisme est indissociable de la vision d'un nouveau paradigme civilisationnel, tel que Frisch l'esquise dans le discours dit du « Veau d'or ». Dans l'article qu'il a consacré à l'analyse des *Notes sur la modernité*, dont le titre s'intitule : *Der alte Mann und die muntere Architektur der Postmoderne* (2013), le germaniste Fabian Beer pose la question de la concordance temporelle entre le discours de Frisch, prononcé dans le cadre des « Journées littéraires de Soleure » en mai 1986 et ses *Notes sur la postmodernité*, concluant qu'il n'est pas possible d'établir avec certitude dans quel ordre chronologique ils ont été écrits. Néanmoins, différents indices permettant de situer la rédaction des « Notes » entre le début de l'année 1986 et la fin de l'année 1987, permettent d'établir un parallèle entre cet essai et le discours de Soleure. Quoi qu'il en soit, nous pensons que les deux textes en question témoignent de l'influence des philosophes Max Horkheimer (1895-1973) et Theodor W. Adorno (1903-1969) et de leur ouvrage majeur : *La dialectique des Lumières* (1947) (*Die Dialektik der Aufklärung*), sur la pensée de Frisch, qui, comme Horkheimer et Adorno, se demande comment il est possible que « l'humanité, au lieu d'accéder à un stade véritablement humain, sombre dans une nouvelle

⁹⁴⁴ Traduction de Régine Battiston, pp. 140 et 142.

⁹⁴⁵ Santiago Calatrava Valls, né en 1951, a étudié à l'EPFZ, tout comme Frisch. En 1983, il remporte son premier concours pour le projet de la modernisation de la gare de Stadelhofen, située en face du dernier domicile de Frisch.

⁹⁴⁶ « Konditorei in Eisenbeton » Max Frisch, *Notizen zur Post-Moderne in voller Länge*, www.tagesanzeiger.ch, paragraphe I, 28/01/2011.

⁹⁴⁷ „Ornamentik ohne jeden Zusammenhang mit der technischen Konstruktion“, in: „Notizen zur Postmoderne“.

forme de barbarie »⁹⁴⁸ d'où la Raison est congédiée. C'est la raison pour laquelle nous pensons que la réflexion de Frisch sur la postmodernité s'inscrit dans cette dialectique de la raison critique qui est le trait fondamental qui sous-tend sa pensée, en architecture comme en littérature. Ainsi, dans ses *Notizen zur Postmoderne*, c'est encore l'architecture qui lui permet de faire le procès de cette postmodernité, qui, selon lui, aurait produit une nouvelle aliénation de l'homme moderne, tout en rendant invisibles les nouveaux mécanismes qui l'assujettissent à une sorte de pouvoir omniprésent mais qui se dissimule :

« Le capital aime d'emblée la postmodernité. Ce qui n'est pas surprenant. Ce qu'il ne veut pas, c'est la transparence, il a besoin de dissimulation. Qu'il s'agisse du Parlement fédéral qui gouverne la Suisse, ou bien la capital, les banques, les grandes entreprises, en quoi cela nous concerne-t-il ? Une façade reste une façade, et ce qui se cache derrière, seul le lobby le connaît. Une architecture dont les formes sont arbitraires dans la mesure où elles ne sont pas liées à une fonction technique ou utilitaire, mais font l'effet d'être ajoutées à la manière d'un ornement, est précisément le genre d'architecture dont a besoin ce courant politique anti-Lumières. Ainsi, nous vivons dans un paradis pour les artistes affranchis de toute contrainte. Est autorisé non seulement ce qui plaît, mais aussi ce qui est financé. Pourquoi – dans ces conditions – l'immeuble d'un trust américain ne pourrait-il pas avoir une porte d'entrée d'une hauteur telle qu'un tyrannosaure – le plus grand animal ayant jamais existé sur notre planète –, n'aurait pas besoin de courber l'échine pour en franchir le seuil ? Une esthétique qui nous interdirait la démesure n'est pas de mise aujourd'hui. Comment se fait-il que les édifices postmodernes évoquent parfois l'époque fasciste ? Et pourtant nos architectes s'expriment de façon tout à fait politique, ou tout au plus manifestent-ils un point de vue libéral. Moins il y a d'Etat, mieux c'est ! »⁹⁴⁹

Adossée à une critique de la culture de masse qui rappelle autant celle d'Adorno et Horkheimer, les fondateurs de l'École de Francfort, que celle du philosophe espagnol Jose

⁹⁴⁸ „[...] die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt.“ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994, p. 1 (Vorrede)

⁹⁴⁹ « [...] das Kapital liebt die Postmoderne auf Anhieb. Es will ja nicht durchschaubar werden, das Kapital, es braucht die Verschleierung. Ob es der Bundesrat ist, der die Schweiz regiert, oder das Kapital, die Banken, die Konzerne etc., wen geht es etwas an! Eine Fassade ist eine Fassade, und was dahinter ist, das weiss die Lobby. Eine Architektur, deren Formen beliebig sind, nicht entwickelt aus einer technischen oder betrieblichen Funktion, sondern aufgesetzt, das ist natürlich genau die Architektur, wie die politische Anti-Aufklärung sie braucht. Insofern leben wir in einem Paradies für flotte Künstler. Erlaubt ist nicht nur, was gefällt; erlaubt ist auch, was bezahlt wird. Warum also soll das Hochhaus eines amerikanischen Trusts nicht eine Pforte haben, so hoch etwa, dass ein Tyrannosaurier, das grösste Untier, das es auf unserem Planeten je gegeben hat, sich beim Eintritt nicht ducken müsste? Eine Aesthetik, die uns das Unmass verbieten würde, ist zurzeit nicht im Kurs. Wieso erinnern postmoderne Bauten gelegentlich an die Zeiten des Faschismus? Und dabei reden unsere Architekten, weiss Gott, durchaus apolitisch. Oder allenfalls liberal; je weniger Staat umso besser.“ Max Frisch, *Notizen zur Postmoderne*, § 6.

Ortega y Gasset (1883-1955)⁹⁵⁰, et dont *Mickey Mouse* est l'emblème ultime, cette dissimulation du pouvoir telle que Frisch la dénonce dans le passage ci-dessus, rappelle également le passage extrait du *Second Journal* que nous avons présenté en introduction à ce chapitre. Dans la Maison-Blanche, rien ne laisse soupçonner que l'Histoire s'écrit, que des décisions qui engagent la vie de milliers de personnes sont prises :

« Rien qui puisse rappeler le pétrole, les ordinateurs du Pentagone, et la CIA [...] Et on se retrouve dans la même situation que lors d'une visite de l'Escorial, quand on réalise que c'est bien là que ça s'est passé – ! »⁹⁵¹

Le travestissement, la dissimulation sont aussi, chez Frisch, associée de manière négative à une pratique de l'architecture ou, au-delà, à une conception de l'art qui, s'éloignant du réel, n'est plus que cet « ornement ludique »⁹⁵², ce « décor posé sur la vraie vie » :⁹⁵³

« Là où la beauté d'un bâtiment n'est plus le produit de la transparence, elle doit se signaler comme un ornement au caractère arbitraire, une sorte de parure. »⁹⁵⁴

À travers sa critique de l'architecture postmoderne, il semble que Frisch ait saisi de manière prémonitoire les nouveaux visages du pouvoir qui émergent à l'ère de l'informatique, de la société de l'information qui tend à rendre le savoir obsolète et prive l'individu de sa faculté de penser de manière autonome. C'est dans une perspective similaire que Jean-François Lyotard, dans *La condition postmoderne* (1979) met au jour les procédés qui mènent à une remise en cause, voire à une disparition de l'État :

⁹⁵⁰ José Ortega y Gasset, associé au mouvement littéraire et artistique dit « Génération de 14 ». Nous pensons particulièrement à sa critique de la culture de masse telle qu'elle s'exprime dans son ouvrage majeur : *La révolte des masses* (1929)

⁹⁵¹ „Nichts erinnert an Erdöl, nichts an die Computer im Pentagon, nichts an die CIA, [...] Und so stehen wir denn wie in Escorial, wenn man sich sagen muß: Hier also –!“ Max Frisch, *Tagebuch 1966-1971*, p. 279. L'allusion au palais de l'Escorial, dans les environs de Madrid, est particulièrement acerbe, si on se rappelle que c'était le siège de l'Inquisition sous le règne du roi Philippe II d'Espagne.

⁹⁵² „[eine] spielerische Verzierung“, Max Frisch, *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle*, GW, Band I-2, p. 450. Dans ce passage du roman que j'avais commenté à la page 115 de ce travail, il est intéressant de remarquer que ses pensées sont prêtées par le protagoniste du roman à Amman, l'architecte. Il y a donc un jeu autoréflexif de Frisch avec sa double vocation d'architecte, qui est scindée en deux instances ou personnages.

⁹⁵³ „[einen] Schnörkel am wirklichen Leben“ *op. cit.*, p. 450.

⁹⁵⁴ „Wo die Schönheit eines Gebäudes sich nicht mehr aus der Transparenz ergibt, muss sie als Ornament aufgesetzt werden, als beliebiges Ornament, als Coiffure.“ Max Frisch, *Notizen zur Postmoderne*, § 21.

« C'était le récit des Lumières, où le héros du savoir travaille à une bonne fin éthico-politique, la paix universelle [...] L'État commencera à apparaître comme un facteur d'opacité et de « bruit » pour une idéologie de la « transparence » communicationnelle, laquelle va de pair avec la commercialisation des savoirs. »⁹⁵⁵

Les notes sur la postmodernité se terminent sur le même constat :

« La postmodernité n'est pas un style, son dessein n'est pas de mettre en forme de manière sensible ce qui se produit sur le plan social, et elle n'en fait même pas la tentative, bien au contraire : elle travestit de façon esthétique une société qui ne veut pas reconnaître son vrai visage, et elle est politique tout en se refusant à l'admettre, elle l'est en tant que style architectural d'une époque anti-Lumières. »⁹⁵⁶

N'y a-t-il pas d'échappatoire possible ? La postmodernité signerait-elle, après la fin des grands récits et des grandes utopies politiques l'échec irrémédiable de cette « grande entreprise risquée de la modernité »⁹⁵⁷ qu'étaient les Lumières ? Dans le domaine architectural, Frisch convoque l'exemple du *Seagram Building*⁹⁵⁸ pour illustrer cette alliance entre la forme et la fonction utilitaire qui est, selon lui, la marque d'une architecture réussie. Il aime la lisibilité de sa façade, n'hésitant pas à le comparer avec le Parthénon⁹⁵⁹. Une architecture vraie, qui ne renie pas le réel, doit, selon lui, montrer « ce que les lois de la pesanteur exigent, ce qui est indispensable pour éviter qu'une tour ne s'écroule comme un château de cartes »⁹⁶⁰. Ce faisant, cette architecture pourrait également montrer que « le jeu avec les formes peut s'accomplir dans le cadre contraignant des lois de la statique. »⁹⁶¹

⁹⁵⁵ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, chapitre I, *Les éditions de minuit*, Paris, 1979.

⁹⁵⁶ „Die Postmoderne ist kein Stil, sie bringt nicht zur sinnlichen Erscheinung, was gesellschaftlich der Fall ist, und versucht es nicht einmal, im Gegenteil, sie verziert eine Gesellschaft, die sich selbst nicht erkennen will, und ist politisch, ohne es zu wissen zu wollen: als Bauweise einer Epoche der Anti-Aufklärung.“ Max Frisch, *Notizen zur Post-Moderne*, § 21.

⁹⁵⁷ „Das abendländische Wagnis der Moderne“ („Rede vom goldenen Kalb), traduction de Régine Battiston.

⁹⁵⁸ Frisch loue la „clarté » de la façade qui, contre toute attente, sait préserver son « mystère ». *Ibid.*, § 18. Œuvre de l'architecte américain Mies van der Rohe, que Frisch compte parmi ses maîtres (cf. GW VI, p. 642), le *Seagram Building* « présente une logique et une clarté inégalées jusque-là, du moins dans l'architecture moderniste. » « Mies van der Rohe cherche à réduire les bâtiments à l'unique évocation de leur message. Il y parvient grâce à une vision stricte de la proportion et au minimalisme structurel. Selon ces deux critères, le Seagram Building est un chef-d'œuvre. » Ces deux citations sont extraites de : *Histoire de l'architecture*, Les nouveaux essentiels, National Geographic, Françoise Kerlo (Dir.), 2013.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, § 18.

⁹⁶⁰ „[...] was die Statik fordert und was unabdingbar ist, damit ein Hochhaus nicht wie ein Kartenhaus in sich zusammenfällt, [...]“ *op. cit.*, § 19.

⁹⁶¹ „[...] was Formenspiel ist innerhalb des Unabdingbaren.“ *Ibid.*

De même que toute œuvre architecturale peut se concevoir comme une sorte de résistance et de victoire sur les lois de la pesanteur, à la fin de son discours de 1986 à Soleure, Frisch formule le vœu que l'humanité infléchisse le cours des choses pendant qu'il est encore temps, mais pour cela il lui faut accepter d'entrer en résistance :

« Je suis solidaire de tous ceux qui, où que ce soit dans le monde et par conséquent aussi ici, résistent. [...] je veux dire une résistance à tous les niveaux de cette société maniaque du profit, une résistance pour que l'esprit des Lumières s'impose et le plus tôt possible [...] Sans une percée de la raison morale, qui ne peut venir que de la résistance, il n'y aura pas de prochain siècle, je le crains. Un appel à l'espoir est aujourd'hui un appel à la résistance. »⁹⁶²

Cet « appel à la résistance » est poignant car il est l'ultime témoignage de l'engagement d'un écrivain qui, profondément marqué par les bouleversements majeurs qu'a connus le XXe siècle, s'interroge néanmoins sur les moyens de sauver l'humanité, tout en reconnaissant qu'il ne sera plus de ce combat (Frisch est alors âgé de soixante-quinze ans et il n'écrit quasiment plus). C'est avec la même lucidité qu'il nous livre ses réflexions sur l'architecture postmoderne dans ses *Notes*, basées sur cette méthode de la « mise en parallèle concrète des idées et de la réalité »⁹⁶³. Sa démarche basée sur le questionnement, ne nous livre toutefois ni recettes, ni modèles à suivre, pas plus en architecture qu'en littérature⁹⁶⁴.

⁹⁶² Traduction de Régine Battiston, *Max Frisch-Ludwig Hohl*, in : *Revue Europe*, p. 144.

⁹⁶³ Rolf Niederhauser, *op. cit.*

⁹⁶⁴ C'est le point de vue de Fabian Beer, dans son article intitulé « Der alte Mann und die muntere Architektur der Post-Moderne ». En se référant aux discours de Frisch, prononcés en 1981 aux USA, et parus de manière posthume sous le titre « *Schwarzes Quadrat* », il souligne que ce dernier n'avait pas de « théorie esthétique » et pas de « recette littéraire ». En revanche, il semblerait plus à l'aise sur le plan théorique dans le domaine de l'architecture, sans toutefois développer une vision très précise de ce qu'il préconise, ce que Fabian Beer condense dans la question : « ...und ein Architekt mit Theorie, aber ohne Konzept ? » Fabian Beer, *Der alte Mann und die muntere Architektur der Postmoderne*, p. 29.

Conclusion du chapitre 5

Comme nous avons tenté de montrer dans ce dernier chapitre, la réflexion de Max Frisch entre architecture et littérature laisse apparaître une transversalité des questionnements, en particulier dans son rapport à l'engagement politique et moral dans le contexte d'une Europe qui tente de se relever de ses ruines. Dans son œuvre et sa vie, nous avons distingué ces moments-clefs où l'appariement entre architecture et littérature se révèle de manière significative, se présentant comme un élément essentiel de son parcours intellectuel.

Le premier moment décisif – et c'est une des hypothèses de travail qui sous-tendent notre réflexion –, coïncide avec la réalisation de la piscine de Letzigraben à Zurich, dont le chantier, retardé par la guerre, débute en 1947 et s'achève en 1949. Les nombreux textes qui s'y rapportent – parfaitement intégrés dans la trame du *Premier Journal* – font de *Letzigraben* un objet esthétique à part entière, d'autant plus intéressant pour notre problématique qu'il correspond à ce moment où Frisch entre dans la « vraie vie », où il peut enfin donner une forme concrète à sa démarche créatrice. En lui permettant d'entrer de plain-pied dans la société de son époque, de mieux comprendre les processus qui l'animent, ses rouages socio-économiques et politiques, *Letzigraben* lui a donné les bases tangibles à partir desquelles il pourra élaborer son projet de création d'une ville nouvelle, tel qu'il l'esquissa dans les différents écrits des années cinquante que nous avons évoqués dans ces pages. Comme le fait remarquer très justement Anne-Marie Gresser dans sa réflexion sur l'utopie dans la littérature suisse-allemande, nous attendons toujours les plans de cette ville nouvelle⁹⁶⁵, ce qui laisse supposer que l'intention de Frisch était, avant tout, de donner une impulsion, de bousculer les conventions afin de permettre le déploiement d'un élan nouveau.

Le second moment-charnière dans ce parcours, est la rencontre de Frisch avec Bertolt Brecht en 1947. À travers l'anecdote relatée bien des années plus tard dans le *Second Journal*,

⁹⁶⁵ « On attend les plans et les projets de financement. » Anne-Marie Gresser, *La Suisse territoire de l'utopie*, p. 51.

dans le texte intitulé *Erinnerungen an Brecht*, où on voit Brecht s'offusquer que les ouvriers aient des logements trop confortables, ce qui risque d'émousser leur aptitude au combat politique, il apparaît que Frisch, contrairement à ce dernier, refuse de soumettre ses conceptions architecturales à une quelconque doctrine politique. De même, sa pièce de théâtre *Biedermann und die Brandstifter* (1958) qui comporte le sous-titre *Une pièce didactique sans doctrine*, est le signe d'une pensée politique qui refuse l'emprisonnement dans un système dogmatique. Ce qui l'intéresse – et en ceci, il reste justement très « brechtien », ce sont les « débuts », c'est-à-dire les mécanismes qui peuvent conduire à l'avènement d'un système totalitaire.

Le séjour de Frisch aux États-Unis et au Mexique (1951) constitue finalement cette troisième étape que nous considérons d'une importance cruciale pour l'évolution de Frisch entre architecture et littérature, et la traduction politique de cet appariement. La découverte du « nouveau monde » lui a fourni en effet ce socle d'expériences qui nourrira à la fois son imaginaire littéraire et sa réflexion critique, les deux étant liés de manière indissociable. Cet entrelacement des thématiques architecturales et philosophiques affleure de manière emblématique dans le roman *Stiller* (1955), qui marque l'accès de Frisch à une notoriété internationale. Ce roman est aussi une œuvre complexe, qui, à la manière d'une œuvre architecturale, démultiplie les plans et les perspectives, et dans laquelle Frisch fait un procès au conservatisme helvétique, ce que beaucoup de ses compatriotes ne lui pardonneront pas. Nous avons montré – dans le sillage de l'analyse faite par Petra Hagen – que de nombreux passages du roman à visée satirique réapparaissent quasiment à l'identique dans les essais sur l'architecture écrits à la même époque, notamment dans le pamphlet cosigné par Max Frisch en 1955, *Achtung : Die Schweiz*. En reprenant la technique du « regard distancié » héritée des auteurs du 18^e siècle tels que Montesquieu, Frisch, se livre à travers le personnage de Stiller qui, revenu des États-Unis, nie être un citoyen suisse, à une critique sans concession de son pays, notamment à travers l'échange entre l'architecte Sturzenegger et Stiller que nous avons analysé. Ce que Frisch fustige particulièrement à travers la thématique architecturale, c'est cette politique suisse de « Défense nationale spirituelle » qui se poursuit dans les années cinquante, l'ennemi communiste s'étant en quelque sorte substitué à l'ennemi nazi, désignant toute pensée critique qui serait plus nuancée comme nécessairement suspecte. Pour mieux illustrer la position de Frisch, nous citerons l'historien suisse Hadrien Buclin :

« Cet essai (*Achtung die Schweiz*) pourrait être mis en parallèle avec les travaux du sociologue français Henri Lefebvre sur la ville, développés dans les mêmes années. *Achtung die Schweiz*, livre de tonalité utopiste, qui donna lieu à un débat de presse nourri, dénonçait en effet l'absence de vision et

d'élaboration collectives en Suisse, en particulier concernant les projets urbanistiques, et critiquait plus généralement les rigidités de l'esprit de Défense spirituelle. Il s'agissait peut-être aussi, pour ces auteurs au bénéfice d'une formation d'architecte (Frisch), de sociologue (Lucius Burckhardt) et d'historien (Markus Kutter), de déjouer la figure de l'intellectuel-expert, consultant pour l'État et conseiller pour la mise en œuvre des nouvelles politiques publiques (rénovation urbaine, démocratisation de l'accès à la culture, etc.), une fonction en plein essor dans les pays développés dans les années 1950 et 1960.

On peut surtout voir dans cet ouvrage l'un des premiers manifestes du mouvement « non conformiste » qui, [...] prit son essor en Suisse alémanique au début des années 1960. Cette publication bénéficia d'un écho enthousiaste dans les cercles critiques romands ; [...] Le livre fut, à l'inverse, dénoncé en bloc par la droite conservatrice. Ainsi, Peter Meyer, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Zurich et proche de la direction de Pro Helvetia, suggéra aux auteurs du pamphlet d'émigrer s'ils n'étaient pas contents en Suisse. »⁹⁶⁶

Ces propos éclairants nous permettent de comprendre quel a été l'apport de la réflexion de Max Frisch sur l'architecture, ses écrits critiques ayant en quelque sorte permis de répondre aux aspirations de « nombreux jeunes gens issus de la petite bourgeoisie suisse »⁹⁶⁷ dans un pays « momifié »⁹⁶⁸ et, indirectement, de préparer le terrain aux révoltes de 1968, dont la ville de Zurich fut aussi le théâtre. L'analyse que nous livre Hadrien Buclin nous permet aussi de mieux saisir le climat socio-politique dans lequel la pièce *Bonhomme et les incendiaires* voit le jour, une parabole au vitriol de la folie d'une société qui refuse de voir les dangers qui vont précipiter sa perte. Nous nous sommes particulièrement intéressés à la question de mise en espace de cette parabole, notamment à travers l'organisation de la scène théâtrale, en nous attachant à démontrer que cette dernière montre que Frisch avait une approche du théâtre qui est aussi celle de l'architecte.

Comme le souligne Régine Battiston, qui analyse l'évolution de Max Frisch à l'aune du développement dans son œuvre des trois stades de l'existence définis par Søren Kierkegaard, les dernières années de la vie de l'écrivain sont marquées par « une désillusion qui culmine dans le discours incontournable des « Journées Littéraires de Soleure en mai 1986 »⁹⁶⁹, que nous avons mis en parallèle avec les *Notes sur la post-modernité*. Mais il nous semble que le dernier moment où Frisch s'implique réellement dans le débat public en tant qu'architecte et

⁹⁶⁶ Hadrien Buclin, *Les intellectuels de gauche. Critique et consensus dans la Suisse d'après-guerre (1945-1968)*, Lausanne : Antipodes, Lausanne, p. 272.

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 272. Cet adjectif rappelle le terme de « momification » employé précisément par Frisch dans *Stiller* notamment afin de fustiger l'immobilisme de la société suisse.

⁹⁶⁹ Régine Battiston, « Existence, altérité et transcendance », in : *Germanica*, vol. 48, N°1, 2011, pp. 33-54.

écrivain a lieu entre 1963 et 1965, à l'occasion du projet de reconstruction du théâtre de Zurich, le fameux *Schauspielhaus*⁹⁷⁰. Rejetant tout projet architectural qui vise à supprimer la rampe et l'espace scénique traditionnel, il se dit même « conservateur ». Après *Andorra* (1961), son théâtre devient de moins en moins politique, ce qui transparaît dans le discours de 1964 intitulé *Der Autor und das Theater* où il pose la question de la sincérité de l'engagement politique, une question qu'il adresse d'abord à lui-même. L'engagement de l'artiste ou du dramaturge est peut-être, parfois aussi, une posture :

« Est-ce-que je veux en tant que dramaturge vraiment contribuer à la réalisation d'une utopie politique, ou bien (c'est un soupçon qui m'effleure) aimons-nous l'utopie parce qu'elle est manifestement la posture la plus productive ? »⁹⁷¹

Cette sorte de désengagement progressif est également perceptible dans le deuxième *Journal* :

« De grands changements politiques ont rythmé le siècle entre les années quarante et la fin des années soixante, Frisch a perdu optimisme et utopies. [...] il sait que les objectifs de la révolte des étudiants, en 1968, sont justes mais irréalisables. »⁹⁷²

Cependant, nous avons vu que c'est encore avec le regard de l'architecte que Frisch se livre lors d'un voyage en URSS, puis aux États-Unis à une critique sans concession des deux puissances qui s'affrontent. De la même manière que le chantier de construction de *Letzigraben* constituait une sorte de fil rouge dans la structure du *Premier journal*, il nous semble que Berzona, le nouveau domicile de Frisch à partir de 1964, ce chalet situé dans un village d'une centaine d'habitants situé dans le canton du Tessin, aux environs de Locarno, est une sorte de miroir inversé de *Letzigraben*. Cette fois-ci, il semblerait en effet que Frisch cherche à se mettre en retrait de la société. Parallèlement à ce repli sur sa vie privée, on constate que dans la décennie suivante, dans les années 70, les projets architecturaux de Frisch se raréfient. Le

⁹⁷⁰ Max Frisch, *Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich*, GW, Band IV-1, p. 272-274 et l'article de Bruno Maurer, professeur à l'ETH de Zurich, dans lequel il relate les échanges entre l'architecte danois Jørn Utzon (1908-2008) et Max Frisch : Bruno Maurer, « *Ich bin konservativ* », Max Frisch und das neue Schauspielhaus in Zürich. Ein Beitrag zum Frisch-Jahr. Zeitschrift: Kunst+ Architektur in der Schweiz, N°62, 2011.

⁹⁷¹ „Will ich als Stückeschreiber, wirklich beitragen zur Verwirklichung einer politischen Utopie, oder aber (dies der Verdacht) lieben wir die Utopie, weil das für uns offenbar die produktivere Position ist?“ Max Frisch, *Der Autor und das Theater*, GW, Band V-2, p. 347.

⁹⁷² Régine Battiston, « Les journaux de Max Frisch », in : *Revue Europe*, p. 84.

dernier aura lieu toutefois à la demande de son éditeur, Siegfried Unseld, mais il ne fut pas réalisé (1981). Le dernier témoignage de cette alliance entre l'écrivain et l'architecte sont les *Notes sur la postmodernité* sur lesquelles s'achève notre travail. Elles démontrent, comme les nombreux exemples que nous avons convoqués, que l'architecture est bien un principe structurant dans l'œuvre et la pensée de Max Frisch et qu'elle ne doit pas être dissociée de son univers littéraire.

Conclusion de la deuxième partie

Dans la seconde partie de ce travail, nous avons eu l'intention de mettre en relief cette perspective commune que Petra Hagen signalait dans la pensée littéraire et architecturale de Max Frisch et qu'elle situait au niveau de son engagement social et politique. Dans le chapitre IV, nous avons suivi l'évolution de la conscience politique de Frisch, avec le souci de démontrer que sa pensée, ancrée dans le réel et sensible à son environnement, a besoin de l'expérience sensible pour se déployer et s'affirmer. Ainsi, l'article *Das neue Haus*, publié en septembre 1942, dans la *NZZ*, en pleine Seconde Guerre mondiale, au moment où Frisch qui exerce depuis peu la profession d'architecte est aussi canonnier dans l'armée suisse, est à la fois la mise en forme littéraire de sa première réalisation architecturale mais aussi l'un des premiers textes où se manifeste son esprit critique vis-à-vis de la politique de son pays. Cependant, en nous intéressant au motif architectural des fenêtres à croisillons (*Sprossenfenster*), nous avons souligné que la pensée de Frisch, en littérature comme en architecture, reste encore profondément marquée par cette esthétique de l'intériorité qu'il combatta plus tard quelques années plus tard, notamment à travers le motif du « réduit de l'intériorité » (*Reduit der Innerlichkeit*). Le deuxième moment décisif dans ce parcours intervient au moment de la rencontre de Frisch avec Kurt Hirschfeld, le directeur de la scène zurichoise où furent jouées les pièces des auteurs en exil, tels que Bertolt Brecht. Il donna à Frisch l'opportunité d'écrire pour le théâtre, pour ce *Schauspielhaus* auquel Frisch resta attaché jusqu'à la fin de sa vie. Dans le triptyque que forment les trois pièces *Santa Cruz*, *Nun singen sie wieder* et *Die Chinesische Mauer*, nous avons observé une prégnance du motif architectural qui prend une forme essentiellement allégorique, et qui, dans *Santa Cruz*, fonctionne comme une sorte de miroir de la situation de la Suisse, encerclée par l'ennemi et condamnée à l'isolement ; le motif du château peut être aussi interprété comme l'expression du déchirement de Frisch, qui se sent tel un

« observateur enchaîné » (*gefesselter Betrachter*), condamné à l'inaction. La pièce *Nun singen sie wieder*, écrite seulement quelques mois plus tard, traite de la guerre de manière explicite, cette fois-ci. Nous y avons poursuivi notre observation des motifs architecturaux et avons souligné que ces derniers étaient mis au service d'une réflexion sur la responsabilité individuelle et collective face à la guerre et les exécutions de civils innocents. Le traitement allégorique du motif architectural mis au service d'un théâtre de la conscience, s'exprime de manière encore plus nette dans la pièce *Die Chinesische Mauer*, écrite juste après les bombardements américains sur Hiroshima et Nagasaki. Nous avons montré que cette pièce, très influencée par les conceptions dramaturgiques de Bertolt Brecht, est aussi une mise en scène de l'hybris humaine à travers l'Histoire, dans laquelle le motif de la Grande Muraille a une forte valeur symbolique et rappelle à maints égards cette nouvelle de Franz Kafka, dans laquelle la Muraille est une sorte de composition fractale, une allégorie du mouvement cyclique de l'Histoire vouée à un éternel recommencement. Cette pièce très postmoderne qui fait fusionner les différents niveaux spatio-temporels dans une sorte de ballet baroque où les personnages masqués côtoient des grandes figures historiques issues de différentes époques, est aussi une représentation de la disparition du sens dans l'Histoire, l'abandon du modèle hégélien hérité des Lumières. L'histoire de l'humanité, dans sa dimension universelle, ne peut plus être pensée comme un progrès de la Raison. Enfin, cette pièce, que Frisch désigne aussi comme une « farce », préfigure ce que le philosophe Jean Baudrillard (1929-2007) décrit dans son essai intitulé « Carnaval et cannibale » :

« On peut concevoir ainsi la modernité comme l'aventure initiale de l'Occident européen, puis comme une immense farce qui se répète à l'échelle de la planète, [...] »⁹⁷³

Dans le chapitre suivant, nous avons pris comme point de départ l'année 1947, qui est le moment hautement décisif de la rencontre de Frisch avec Bertolt Brecht et Friedrich Dürrenmatt ; c'est aussi une période d'une extraordinaire intensité créatrice qui coïncide avec le début du chantier de construction de la piscine de *Letzigraben*. Dans les trois phases que nous avons distinguées, nous avons tout d'abord analysé la position de Frisch dans le contexte de

⁹⁷³ Jean Baudrillard, *Carnaval et cannibale*, Paris : Éditions de L'Herne, N°84, 2004, page 7. Plus loin (page 8), ce phénomène que Baudrillard décrit comme une « emprise d'un ordre mondial dont les modèles [...] semblent irrésistibles », est défini aussi par le terme de « carnavalisation », ce qui évoque – tout comme l'ordre mondial (*die wahre, endgültige Ordnung*) – la pièce de Max Frisch.

l'Après-guerre, où il a été l'un des premiers écrivains à vouloir se confronter aux villes détruites, en Allemagne comme en Pologne. Le motif du pont à reconstruire associé aussi à celui du funambule, nous ont révélé un écrivain soucieux de ne pas se référer seulement à des modèles abstraits ou théoriques et pour qui la question du sens à donner à l'écriture ou à l'art en général, se pose avec acuité⁹⁷⁴. La seconde phase que nous avons étudiée à travers le prisme de la relation de Frisch à l'architecture et à la politique, débute avec le *Premier Journal*, et se poursuit avec le roman *Stiller* et les écrits théoriques sur l'architecture des années cinquante. Nourrie de son expérience de l'étranger (USA et Mexique), la réflexion de Frisch sur l'architecture devient également un puissant levier de son engagement qui s'oriente de plus en plus dans le sens d'une utopie politique. La conjonction entre ses positionnements théoriques, tels qu'ils affleurent dans les essais sur les projets d'urbanisme et l'œuvre littéraire – en particulier *Stiller* et *Homo faber*, les deux romans auxquels nous nous sommes intéressés – témoigne de son aspiration à sortir des modèles préconçus, à s'émanciper de ces nouvelles formes d'aliénation que le progrès technique a produites. C'est sous cet angle que nous avons analysé les personnages de *Sturzenegger* et de *Walter Faber*, qui sont une sorte de mise en abyme critique de la double vocation de Frisch. Dans le premier cas, *Sturzenegger* incarne une conception de l'architecture qui est soumise à des injonctions administratives. Tout en se réclamant de la « modernité », il refuse la nouveauté. Walter Faber, quant à lui, est une sorte d'illustration de cet échec de la raison théorisé par Horkheimer et Adorno lorsqu'elle se prive de l'expérience sensible et devient donc le jouet de l'irrationnel, du mythe qu'elle prétendait combattre.

Dans un contexte géopolitique qui se fige en deux blocs hostiles, nous avons aussi tenté de montrer que Frisch, à travers sa double expérience d'architecte et d'écrivain, a essayé de préserver l'autonomie de sa pensée tout en prenant position, notamment contre la guerre en Asie du Sud-Est, et lors du mouvement de mai 1968. Se réclamant de l'héritage des Lumières, cette « entreprise occidentale risquée de l'Époque moderne »⁹⁷⁵, il n'adhérera à aucun parti politique, même s'il fut proche du parti socialiste suisse et du parti social-démocrate

⁹⁷⁴ Comment écrire après Auschwitz ? C'est aussi la question qui est au centre des débats qui eurent lieu dans le fameux *Groupe 47*, dont Frisch fut proche sans toutefois y adhérer.

⁹⁷⁵ Max Frisch : „das abendländische Wagnis der Moderne“ : Traduction du discours de Soleure de mai 1986 par Régine Battiston, page 138 : Max Frisch-Ludwig Hohl, Revue Europe.

allemand⁹⁷⁶. En porte-à-faux avec les milieux conservateurs suisses⁹⁷⁷ qui ne lui pardonnèrent pas ces nombreux voyages dans les pays du bloc soviétique, il dénonce dans l'essai *Cum grano salis* ce manque « d'audace et de créativité » qui caractérise, selon lui, autant l'architecture suisse que sa littérature⁹⁷⁸. Si la dernière décennie de son existence est marquée par la désillusion, la plume critique de Frisch, n'a rien perdu de sa virulence. C'est ce que nous avons analysé dans ses *Notes sur la postmodernité*, dans lesquelles il dénonce l'infantilisme et le caractère arbitraire des nouvelles formes architecturales, cette architecture dont Mickey Mouse serait l'emblème ultime. Dans une perspective similaire, Jean Baudrillard évoque dans « *Y a-t-il un pacte d'architecture ?* » « l'ère d'une paralysie infantile de l'imagination inauguré [e par] Walt Disney »⁹⁷⁹. De même que Frisch dénonce l'absence de lien cohérent entre un édifice postmoderne et son environnement, Baudrillard parle d'édifices tels des « monstres »⁹⁸⁰, qui « ne rythment pas la ville et ses échanges »⁹⁸¹ mais sont « projetés sur elle comme des engins spatiaux chus d'un désastre obscur »⁹⁸².

L'analyse du corpus que nous avons choisi a mis en évidence que la pensée de Frisch, qui témoigne d'une grande lucidité sur son temps, révèle aussi un écrivain et un architecte soucieux de la responsabilité de l'intellectuel vis-à-vis de la société. Il y a une démarche de recherche de la vérité, de la forme authentique, qui est perceptible dans les deux versants de son activité créatrice. Cependant, plus qu'un engagement politique réel au sens où l'entendaient des écrivains comme Jean-Paul Sartre, « la plume de Frisch signale une critique éthique fondamentale. »⁹⁸³

⁹⁷⁶ Il fut notamment proche d'Helmut Schmidt avec qui il fit un voyage en Chine en 1975. Selon son habitude, il en fait le compte-rendu dans ses « petits textes en prose », qui sont une sorte de laboratoire de ses réflexions littéraires, esthétiques et politiques : *Notizen von einer kurzen Reise nach China (28.10-4.11.1975)*, GW, Band VI-2, pp. 787-784.

⁹⁷⁷ « La rupture de Frisch avec la *NZZ* » est un exemple de ce conflit latent entre Frisch et ces milieux. « [Elle] intervint à la fin de la guerre, lorsque Frisch proposa au journal zurichois une tribune dans laquelle il développait sa condamnation de la culture bourgeoise, en particulier allemande. La *NZZ* refusa le texte. » Hadrien Buclin, *Les intellectuels de gauche*, p. 198.

⁹⁷⁸ Anne-Marie Gresser, *La Suisse territoire de l'utopie*, p. 46.

⁹⁷⁹ Jean Baudrillard, *Y a-t-il un pacte d'architecture ?* Paris : Éditions Sens et Tonka (Ed.), 2013 [1987], p. 56.

⁹⁸⁰ *op. cit.*, p. 59.

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² *Ibid.*

⁹⁸³ Anne-Marie Gresser, *La Suisse territoire de l'utopie*, p. 43.

Conclusion générale:

« *Architektur als Umgang mit einem Traum* »⁹⁸⁴

Parvenus au terme de ce travail, il apparaît clairement que c'est bien le motif de l'écrivain-constructeur qui fait le lien entre les deux démarches créatrices de Frisch. Abordée à travers le prisme du « réel » (ou de la « vraie vie ») et de l'utopie – qu'elle soit littéraire ou architecturale – son œuvre nous semble reposer sur une tension dialectique entre des aspirations contraires, en dépit des grandes convergences que nous avons soulignées. Dans la **première partie**, nous avons vu que cette tension se manifeste dans l'opposition entre « vie bourgeoise » et « vie artistique » et prend la forme d'un dilemme entre littérature et architecture qui ne sera jamais définitivement tranché. En effet, cette dernière a joué un rôle fondamental jusqu'à la fin de sa vie. Elle est aussi un élément essentiel dans sa manière de se percevoir en tant qu'écrivain. Ceci apparaît nettement dans les récits autobiographiques, les essais et à travers certaines figures romanesques ou théâtrales qui apparaissent parfois comme un miroir que l'écrivain se tend à lui-même.

Dans la **seconde partie**, nous avons constaté une transversalité des questionnements qui se manifeste à la fois dans son approche littéraire, dans ses conceptions architecturales et sa pensée politique. Là aussi, nous avons pu constater que l'écrivain, soucieux avant tout de préserver son autonomie, rejetait farouchement toute assignation à un quelconque camp idéologique. En littérature comme en architecture, c'est cette « pétrification »⁹⁸⁵ de la pensée qu'il combat avec

⁹⁸⁴ Max Frisch, *Notizen zur Postmoderne*, in: *Tages-Anzeiger*, 31.01.21, § 17. Cette traduction extraite des „*Notes sur la postmodernité*“ est une très belle image de l'activité créatrice telle qu'il la vit et la conçoit.

⁹⁸⁵ « Versteinerung ».

vigueur. Le rejet de la forme figée, quelle qu'elle soit, c'est précisément ce qui est au centre de la pensée de Max Frisch, chez l'architecte comme chez l'écrivain. Lorsque Frisch relate dans le *Journal 1946-49* les phases successives de la construction de la piscine de Letzigraben, on sent poindre cette angoisse face au caractère définitif que revêt la réalisation de tout projet :

[P]armi toutes les étapes de la construction c'est en somme ce que je préfère : le squelette, avant que les toits ne soient couverts. Briques et bois, espaces pleins de ciel que l'on voit à travers tous les étages, pour la première fois le cube est visible, mais transparent, et l'espace où je me trouve maintenant est une dernière fois pénétré par le soleil, une dernière fois pour des dizaines d'années. Au-dessus de ma tête, ils travaillent déjà au coffrage, appliquant une planche à côté de l'autre [...]»⁹⁸⁶

Le ciel, lieu privilégié de l'utopie, ne sera bientôt plus visible. Le travail des couvreurs évoque ici celui du menuisier qui scelle le cercueil. Le projet en cours de réalisation renvoie à la finitude de l'existence humaine. Ainsi, la réalisation du projet anéantit l'utopie en la figeant à jamais dans le réel :

« [T]out est tangible, tel que tu l'as dessiné, impitoyable, que cela te plaise ou non; c'est là devant toi et la meilleure des idées n'y changera plus rien. »⁹⁸⁷

La forme « figée » s'oppose à l'utopie que Frisch conçoit, dans une perspective proche de celle d'Ernst Bloch (1885-1977), comme un « concept dynamique »⁹⁸⁸. Dès les origines, dans l'ouvrage de Thomas More *Utopia* (1516), l'utopie apparaît comme indissociable de la pensée architecturale. Lorsque Thomas More dans son ouvrage fondateur imagine une cité idéale, il se livre également à une description précise de ses bâtiments. Si l'architecture, au sens étymologique du terme, est l'art de clore et de couvrir des lieux, elle n'appartient cependant pas seulement au domaine du réel, du tangible et du définitif. En effet, elle prend d'abord naissance dans l'imagination de son créateur, dans cet espace où l'utopie peut prendre son envol. Le projet

⁹⁸⁶ « [E]s ist mir am ganzen Bauen eigentlich das Liebste: Rohbau, bevor die Dächer gedeckt sind. Backstein und Holz, lauter Räume voll Himmel, den man durch alle Stockwerke sieht, der Kubus ist zum erstenmal da, aber durchsichtig, und der Raum, wo ich jetzt stehe, hat zum letztenmal die Sonne, zum letztenmal, mindestens für Jahrzehnte. Über meinem Kopf arbeiten sie bereits an der Schalung, stoßen Brett an Brett [...] » Max Frisch, *Tagebuch 1946-49*, GW, Bd II-2, p. 593. (Paris: Gallimard, 1964, traduit par Madeleine Besson et Philippe Pilliod, p. 247).

⁹⁸⁷ « [A]lles ist greifbar, so, wie du es entworfen hast, unbarmherzig, ob es dir nun gefällt oder nicht: es ist da, und die beste Idee verändert es nicht mehr. » *op. cit.*, p. 618.

⁹⁸⁸ „ein motorischer Begriff“, p. 64. Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Gesamtausgabe, Bd. 16, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1971 [1918], p. 388. Cité par Anne-Marie Gresser, *La Suisse territoire de l'utopie*, p. 64.

architectural, lui aussi, peut échapper à la « pétrification » et donner accès à « l'étendue des possibles » (*die Weite des Möglichen*)⁹⁸⁹ si chère à l'écrivain :

« [...] l'architecture n'est pas seulement ce bâtiment massif [...] que l'on trouve dans toute ville [...], l'architecture existe avant tout sur la table à dessin en tant que tentative d'appréhender un rêve que l'on poursuit. »⁹⁹⁰

La recherche de la forme qui soit en cohérence avec son environnement, de la juste « mesure », est aussi comme l'écriture un remède pour lutter contre le « chaos », un thème qui jalonne, lui aussi, son œuvre. La démarche créatrice, qu'elle soit littéraire ou architecturale, apparaît dès lors comme la seule échappatoire face au « chaos » qui menace d'engloutir quiconque s'en approche, tout comme Marion, le marionnettiste présent dès les premières pages du « *Journal 1946-49* », qui finit par se suicider après l'avoir « côtoyé de si près. »⁹⁹¹

L'acte d'écrire serait donc un « acte de légitime défense »⁹⁹², une sorte de combat existentiel, avec la conscience aigüe que l'abîme n'est jamais loin. Cette position sera réaffirmée par l'écrivain alors âgé de soixante-dix ans, en 1981, à New-York, dans deux discours qui sont une sorte de manifeste poétique. Écrire pour « ordonner le chaos » : ceci résonne comme une profession de foi. Écrire, c'est également s'approcher de la vérité ou tout au moins échapper au « mensonge », d'où l'importance de « l'indicible », des « blancs entre les mots »⁹⁹³ qui pour Frisch sont seuls réellement importants. L'écriture revêt dès lors aussi une dimension éthique. De plus, le travail du créateur, qu'il soit architectural ou littéraire, permet d'échapper au désespoir. Grâce à lui, le monde devient supportable :

[I]l suffit que la forme d'une seule phrase soit réussie, d'une phrase qui n'a apparemment aucun rapport avec tout ce qui se passe autour de nous – et l'absence de mesure, l'absence de forme en nous-même et dans le monde tout autour de nous ne compte plus! L'existence humaine, soudain, devient vivable, parfaitement! Nous supportons le monde, et même le monde réel, nous supportons la vision de l'absurde: nous la supportons dans le fol espoir de pouvoir ordonner le chaos, de pouvoir le saisir comme

⁹⁸⁹ « Die Weite alles Möglichen », *Santa Cruz*, GW, Bd. II-1, p. 42-43.

⁹⁹⁰ „[...] Architektur nicht nur ein Klotz [ist], der in der Stadt steht, [...], sondern Architektur auf dem Zeichentisch: als Umgang mit einem Traum.“, *Notizen zur Post-Moderne*, § 17.

⁹⁹¹ « weil er so nah am Abgrund wohnte, *Tagebuch I*, p. 378 (Paris: Gallimard, 1964, p. 37).

⁹⁹² „Schreiben als Notwehr“, *Ibid.*

⁹⁹³ « das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten » *Ibid.*

une phrase, et la forme, pourvu qu'elle soit réalisée et peu importe dans quel domaine, la forme nous comble d'un pouvoir consolateur qui n'a pas son pareil.⁹⁹⁴

Dans ce passage crucial, l'écrivain et l'architecte parlent d'une même voix, réaffirmant le pouvoir qui réside dans l'acte de créer, quel qu'il soit. Seul le travail du créateur libère de l'angoisse existentielle. S'il est ce « fil d'Ariane »⁹⁹⁵ qui permet à Frisch de ne pas sombrer dans le « chaos », il peut également nous servir de guide à travers son œuvre. C'est en effet la vision de l'écrivain-constructeur qui réapparaît avec force dans ce texte fondateur⁹⁹⁶ car programmatique pour l'ensemble de l'œuvre de Max Frisch.

⁹⁹⁴ « [W]enn auch nur die Form eines einzelnen Satzes gelingt, der scheinbar nichts mit allem gemein hat, was ringsum geschieht – wie wenig das Uferlose uns anhaben kann, das Gestaltlose im eigenen Innern und rings in der Welt! Das menschliche Dasein, plötzlich erscheint es lesbar, ohne weiteres, wir ertragen die Welt, sogar die Wirkliche, den Blick in den Wahnsinn: wir ertragen ihn in der wahnwitzigen Zuversicht, daß das Chaos sich ordnen lasse, fassen lasse wie einen Satz, und die Form, wo immer sie einmal geleistet wird, erfüllt uns mit einer Macht des Trostes, die ohnegleichen ist. » Max Frisch, *op. cit.*, p. 381 et p. 39 pour l'édition française.

⁹⁹⁵ « der Faden der Ariadne » Max Frisch, *Ibid.*

⁹⁹⁶ En 1981, Frisch alors âgé de 70 ans et résidant à New-York, rédige deux discours en langue anglaise qu'il clôturera par une sorte de manifeste poétique dans lequel il cite ce passage du *Premier Journal*, attestant ainsi son importance pour la compréhension de l'ensemble de son œuvre. Ces discours ont été publiés à titre posthume dans le recueil intitulé « Schwarzes Quadrat », Walter Obschlager (éd.), Frankfurt/M : Suhrkamp Verlag, 2008.

Annexe : Les notes sur la post-modernité

- 1- Ce qui est en train de prendre forme sous mes fenêtres – en l’occurrence la nouvelle gare de Stadelhofen –, commence doucement à révéler, au bout de trois années, ses premiers contours architecturaux. Ça promet d’être drôle : une ornementation sans aucun rapport avec la construction technique, mais si dans ce domaine tout est permis, pourquoi devrait-on s’en priver ? Une architecture conçue comme une pâtisserie en béton armé.
- 2- La ruée vers l’arbitraire. La forme n’a pas besoin de justification. L’histoire de l’architecture n’est plus qu’un supermarché dans lequel on se sert à sa guise. Les formes architecturales n’existent plus en tant qu’expression d’une construction. Elles ne sont plus qu’une simple décoration, par conséquent elles n’ont plus aucun caractère contraignant. Elles sont affranchies de toute conscience historique. L’architecte peut aussi bien se servir chez Palladio que s’inspirer des maisons à haut pignons du Moyen-Âge, ou bien aller voir où bon lui semble. Cependant, il n’est pas aussi libre qu’il en a l’air, semble-t-il, le choix de puiser dans tel ou tel domaine obéissant lui aussi à la mode du moment. L’architecture postmoderne n’est pas un

nouveau style mais une grande braderie qui n'est pas sans euphorie. Il existe une euphorie avant la faillite.

- 3- J'ai eu une conversation avec Ernst Gisel, qui est un très bon architecte, appartenant aujourd'hui à l'ancienne génération. Ce choix de créer des linteaux de fenêtre en béton armé dont le cadre ne repose pas sur les murs de chaque côté, mais qui apparaissent comme « suspendus », c'est quelque chose qu'il pratique depuis déjà pas mal de temps. Ainsi, ce qui est rendu visible, c'est ce qui n'est pas possible techniquement. Quand on demande à Ernst Gisel pourquoi il opte pour cette forme, celui-ci se tait et se contente de sourire. Bien évidemment, tout ceci est une forme de trompe-l'œil. Bien sûr, ce linteau de fenêtre en béton repose sur deux appuis, mais ils sont derrière le mur, là où ils ne sont pas visibles. Le beau mur en brique que l'on voit est un simple « habillage » qui ne supporte rien.

- 4- Lorsqu'on aborde la question avec Ernst Gisel, il me semble qu'il n'est pas très à l'aise, mais il trouve cela plaisant. Et il faut reconnaître que beaucoup de choses qu'il a dessinées dans cet appartement, me plaisent également. En ce qui concerne l'effet architectural produit par cette fenêtre à linteau, on pourrait peut-être dire qu'en niant la réalité sur laquelle repose toute construction, elle suscite chez celui qui la contemple le sentiment réjouissant que les étages sont comme suspendus « en apesanteur » au-dessus des fenêtres. C'est incontestable ! Le spectateur voit seulement que la façade au-dessus de ces fenêtres ne s'écroule pas et la question de savoir pourquoi elle ne s'effondre pas, est une question qui, en tant que profane, ne l'intéresse pas. La forme arbitraire serait-elle la caractéristique principale de l'architecture postmoderne ? L'éclectisme en tant que symptôme d'une faillite culturelle ?

- 5- Dans quelle mesure une architecture postmoderne qui se prétend si apolitique, si libre de toute contrainte, empruntant ses formes à différentes époques, et dépourvue de toute conscience historique, peut-elle être l'expression de notre époque ? Son esthétique est celle de l'idéologie anti-Lumières qui détient le pouvoir politique. Nous ne devons ou ne voulons pas être conscients des enjeux sociaux auxquels nous sommes soumis. Il y a des employeurs et des employés, certes, mais toute conscience de classe est à proscrire. L'architecte – qui est quelque'un d'aimable – ne peut ignorer

en toute bonne foi dans quelle mesure son travail est politique ou ne l'est pas ; c'est un artiste...

- 6- Qu'est-ce qui peut retenir un architecte – par exemple – de construire des arcs de style roman en béton armé, ou peut-être, une autre fois, des arcs gothiques ? D'un point de vue technique, on peut pour ainsi dire, tout réaliser. Plus le cahier des charges de l'architecte est libre, plus libre est l'architecte. Le capital aime d'emblée la postmodernité, ce qui n'est pas surprenant. Ce qu'il ne veut pas, c'est la transparence, il a besoin de dissimulation. Qu'il s'agisse du Parlement fédéral qui gouverne la Suisse, ou bien le capital, les banques, les grandes entreprises, en quoi cela nous concerne-t-il ? Une façade reste une façade, et ce qui se cache derrière, seul le lobby le connaît. Une architecture dont les formes sont arbitraires dans la mesure où elles ne sont pas liées à une fonction technique ou utilitaire, mais font l'effet d'être ajoutées à la manière d'un ornement, est précisément le genre d'architecture dont a besoin ce courant politique anti-Lumières. Ainsi, nous vivons dans un paradis pour les artistes affranchis de toute contrainte. Est autorisé non seulement ce qui plaît, mais aussi ce qui est financé. Pourquoi – dans ces conditions – l'immeuble d'un trust américain ne pourrait-il pas avoir une porte d'entrée d'une hauteur telle qu'un tyrannosaure – le plus grand animal ayant jamais existé sur notre planète –, n'aurait pas besoin de courber l'échine pour en franchir le seuil ? Une esthétique qui nous interdirait la démesure n'est pas de mise aujourd'hui. Comment se fait-il que les édifices postmodernes évoquent parfois l'époque fasciste ? Et pourtant nos architectes s'expriment de façon tout à fait apolitique, ou tout au plus manifestent-ils un point de vue libéral. Moins il y a d'État, mieux c'est !
- 7- Nota bene : Que les pouvoirs publics ou comme on voudra bien les appeler, je veux dire l'État en tant que commanditaire, ou par exemple, lorsqu'une ville courageuse veut s'offrir un nouveau musée, que tous ceux-ci donc attendent de l'architecte qu'il souscrive à une esthétique respectueuse des principes démocratiques, ce n'est pas du tout ce qu'il se passe. Je suis toujours à nouveau très surpris de voir que, dans le Tessin, – dont la surface à bâtir a déjà été largement défigurée, et ceci avant même l'avènement de l'époque postmoderne –, la petite industrie se comporte comme un mécène de la postmodernité ; pas un seul entrepôt, pas un seul hangar, pas une seule tour de refroidissement, pas un seul espace de bureaux, aucun investissement

tessinois ou international qui ne démontre à l'envi à l'automobiliste de passage qu'ici aussi on est à la pointe de la modernité ; pas un seul bâtiment administratif qui ne fasse l'économie de pignons en forme de guérite (Aldo Rossi) ou d'autres ornements, pas un seul immeuble d'habitation petit-bourgeois qui ne se prive de la gaieté multicolore des œufs de Pâques, laissant deviner à notre automobiliste de passage combien il est agréable de vivre en ces lieux, et plus loin, on voit un nouvel atelier de montage dont la façade se devait d'afficher des fenêtres en demi-lunes, ce qui est très peu pratique au niveau de la fabrication et à l'usage, mais représente le summum de la modernité.

- 8- Je vois des couleurs et des formes telles qu'on peut les trouver dans un magasin de jouets et il faut bien reconnaître que c'est plutôt réjouissant après le spectacle offert par les bâtiments gris de l'entreprise Longa, qui aujourd'hui encore, comme au temps de la Seconde guerre mondiale, sont autorisés à enlaidir la vallée, cette entreprise étant si pauvre.
- 9- On assiste à une fuite dans l'infantilisme : on avait déjà pu l'observer un peu plus tôt ; cette percée inexorable de Mickey Mouse nous fait retomber en enfance afin que nous ne puissions pas être conscients de ce qui se passe autour de nous, et que nous ne saissions pas ce qui nous arrive. Je me suis rendu à Disneyland en Californie, et j'y ai vu Mickey Mouse, cet ancêtre de la postmodernité, je ne me risquerais toutefois pas à l'affirmer, je le ressens seulement comme ça.
- 10- Evidemment, l'effet architectural produit par un linteau de fenêtre tel qu'on peut le trouver chez Ernst Gisel, n'est pas un phénomène nouveau ; un arc au-dessus de la fenêtre ou du portail, tel que mon professeur et, pendant un certain temps aussi mon patron, ne l'a pratiquement épargné à aucune des villas qu'il a conçues, est une forme qui découle de la construction elle-même. Ce motif permet de combler un espace vide à l'aide de tuiles, à la condition toutefois qu'il y ait une butée de chaque côté. On observe cette fenêtre en arc bombé sur la façade des fermes méditerranéennes, où l'enjeu n'est pas trop d'ordre stylistique, contrairement aux monuments où le design est de mise. L'arc bombé est moins ennuyeux que le linteau à angle droit, plus élégant et moins solennel, moins monumental que l'arc en plein cintre. Pourquoi un architecte devrait-il se priver de cet arc bombé si cette mélodie

architecturale lui plaît dans son concert personnel ? S'il ne renie pas et ne dissimule pas son bien-fondé architectural, alors l'arc bombé ne choquera personne, bien au contraire. Mais que se passe-t-il si cet arc est en béton armé et recouvert d'un habillage ? Ce n'est pas un crime, non, mais l'effet produit est étrange, à la manière d'un subjonctif mal employé dans une phrase. Il peut même être irritant lorsque l'architecte l'emploie au premier degré au risque de le rendre kitsch.

Dans quelle mesure la post-modernité est-elle kitsch ?

11- Je dois reconnaître que je ne l'ai pas vue réaliser *in situ*, mais seulement sur des images. Il s'agissait d'une banque, je crois. Ce qui est amusant dans cette façade, c'est qu'elle évoque la pyramide de Saqqarah, large à la base et plus étroite vers le haut, à la manière d'un amas de pierres tel qu'on peut le trouver dans la nature, la pyramide, donc, en tant qu'expression géométrique d'une nécessité statique. Ce qui probablement relève de l'esthétique, c'est le fait que la nécessité ne soit pas niée mais transformée en liberté grâce à la forme. Je ne sais pas au juste. A l'opposé de cet exemple, nous avons la façade postmoderne, ample en haut et ouverte à sa base, l'image inversée de la pyramide Saqqarah. Tout ceci est réalisé en béton armé, je sais bien, c'est une affaire de coût, et non pas une question d'esthétique, et encore moins une question d'ordre éthique. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Je ne saurais le déceler. Est-ce que cette façade est censée démontrer que la banque n'est pas soumise aux lois de la pesanteur, contrairement à l'épargnant, qui lui doit s'y soumettre, d'où sa reconnaissance envers sa banque ?

12- Puis je comprends, finalement : le fonctionnalisme ! Quand l'occasion m'a été offerte de pouvoir étudier l'architecture, l'Ecole polytechnique fédérale, cette fameuse institution, n'était pas du tout une bonne école à l'époque, à l'exception du professeur Salvisberg, qui était tout autre chose qu'un enseignant au sens académique du terme, non pas un professeur professant du haut de sa chaire, mais plutôt un maître tel qu'on le concevait dans le passé, un maître qu'on doit, en tant qu'élève, observer dans son ouvrage pour construire son propre savoir-faire, et lorsque ce fut à mon tour de concevoir un projet, tout d'abord en tant qu'employé, puis plus tard, à mon propre compte, l'usage en vigueur à l'époque exigeait que l'on donnât une forme rationnelle aux besoins formels auxquels on cédait. La forme en

tant que produit de l'inspiration seule, était proscrite ; en fait, elle devait nécessairement être issue de la fonction pratique que la construction devait remplir, idem pour le matériau utilisé, etc. Et, bien entendu, une telle conception engendrait beaucoup de problèmes, et ceci pas seulement chez les architectes débutants ; je me souviens, par exemple, comment Werner Moser, un architecte de renom à l'époque, essayait de nous expliquer pour quelles raisons un bâtiment qui me fascinait à l'époque – il s'agissait d'une villa qu'il avait fait construire pour sa bien-aimée –, ne pouvait absolument pas être différent sur le plan extérieur. Par exemple, le toit à pentes décalées – un style qui n'était alors pas encore très répandu – tout cela, d'après lui, se justifiait pleinement du point de vue technique, voire rationnel, et pourtant, tous les arguments qu'il avançait étaient tout à fait contestables. Et lorsque je me mis à réaliser mes propres projets, je tombai dans les mêmes travers. Pourquoi au juste ?

13- J'éprouve fortement le besoin d'avoir un toit en forte pente. Je l'ai déjà dessiné sur ma table d'architecte, mais à présent, il me faut trouver les raisons pour lesquelles ça ne peut être qu'un toit pentu, tout autre forme de toit étant non seulement proscrite mais également impossible, et même si les raisons de ce choix sont très obscures, je suis dans l'obligation de les édicter à mon propre usage. Quelle violence on s'infligeait alors ! Il pouvait arriver qu'un projet m'apparût convaincant et je n'étais pas du tout disposé à le modifier de manière radicale, mais il me fallait tout simplement trouver les raisons qui rendraient ce projet convaincant à mes propres yeux, si artificielles ces raisons fussent-elles. Le fonctionnalisme, un simple bavardage inconsistant, un discours creux ! Dans de telles conditions, il m'est aisé de comprendre l'effet libérateur qu'éprouve l'architecte qui n'est plus obligé de se demander pourquoi il a opté pour une fenêtre en arc-de-cercle. La question même de savoir pourquoi il n'aurait pas fait ce choix, devient superflue : et que peut-il bien faire si ses étudiants – aussitôt que dans leurs projets le choix d'une fenêtre s'impose à eux – se ruent sur leurs compas ? : mystère de la mode.

14- A propos du credo du fonctionnalisme : à titre d'exemple, on peut évoquer ce sentiment de désolation effroyable que l'on éprouve face aux cités qui sont à la périphérie de nos villes, ou face aux bâtiments administratifs. Il m'est arrivé de me retrouver sur la *Paradeplatz* et de regarder ce que Roland Rohn, à l'époque

professeur à l'EPFZ, a édifié : ce palais du capital. A l'angle de celui-ci, à droite, se trouve le palais d'une autre puissance fédérale, la Société Suisse de Crédit, pourvue d'une façade classique qui revêt néanmoins la grâce délicate d'un féodalisme suranné. Cependant, il faut bien noter que le palais de l'Association des banques suisses est tout autre chose qu'un spécimen emblématique du dogme de la fonction au sens strict du terme.

15- Sans aucun doute – mais je ne veux pas être mal compris, bon sang ! – l'époque postmoderne est une libération, ou tout au moins, l'abandon de tout complexe. Et ça ne signifierait rien ? Depuis que l'on utilise le concept de postmodernité, les talents se mettent à pulluler. J'ai traversé le hall de notre Ecole Polytechnique, là où les projets des futurs diplômés sont exposés, et j'ai constaté : là où l'esthétique des Lumières est congédiée, il n'y a à vrai dire plus de mauvais étudiants, même si le nombre d'étudiants a été multiplié par dix. Chacun de nous a le droit à l'ignorance, l'élève comme le professeur. Combien chacun de ces étudiants coûte-t-il à l'État ? – ou aux contribuables, toutes catégories confondues – la question ne se pose pas ici. Moins il y a d'État, mieux c'est ! Et tant que je suis encore capable de lire des plans, je suis en mesure de les décrire tels qu'ils sont : l'architecture en tant qu'ornement plus ou moins réussi pour masquer le statu quo social. Est-ce-que l'architecture a toujours été dévote ? (Bauhaus)

16- Avant que mon aptitude à cerner les problèmes ne se déplace vers les aspects formels, c'est-à-dire ne se concentre sur la question de savoir dans quelle mesure je puis dire que le cadre formel (syntaxe) auquel je suis confronté, coïncide avec le modèle que l'expérience me transmet, ou bien, au contraire, si ce cadre formel me barre l'accès à ma propre expérience, je dois me heurter à cet ensemble d'instruments – la règle et le compas qu'il faut déplacer sur celle-ci, de 45, 30 ou 60 degrés –, qui ont toujours été une réelle contrainte puisqu'il faut bien que les contraintes formelles s'articulent entre elles. Et le problème se pose toujours – même si ce n'est d'abord que sur le papier – en deux dimensions. Et plus tard ça se passe sur le chantier, là où je fis l'expérience bouleversante de la vision de ce corps que l'on a conçu sur le papier et qui s'impose ensuite à nous ; ce qui est le plus stupéfiant, c'est la vision d'un espace que l'on dessine et la confrontation avec cet espace, tel qu'il s'offre à nous dans la réalité. Mais ça n'a rien à voir avec notre sujet.

17- Ce qui s'offre à moi comme une évidence lorsque je parle d'architecture – ou plutôt c'est moi qui force ma conscience à faire ce constat –, ce que je ressens donc, c'est que l'architecture n'est pas seulement ce bâtiment massif que l'on trouve dans toute ville, qu'il soit raté ou au contraire très réussi, mais que l'architecture existe avant tout sur la table à dessin en tant que tentative d'appréhender un rêve que l'on poursuit. Lorsque je vois les plans dont je suis l'auteur, ces plans que j'ai dessinés de mes propres mains, ce n'est pas un sentiment d'épouvante qui m'assaille, mais tout de même, ce sentiment m'effleure quelque peu. Ce que je vois sur la table de dessin, c'est un psychogramme auquel je ne peux me soustraire, même si je me remets à dessiner vingt ou trente années plus tard.

18- Personne ne peut nier que ce credo du fonctionnalisme ait produit des effets dévastateurs. Je pense à la désolation que l'on ressent à la vue de ces lotissements qui ressemblent tous à d'immenses poulaillers si obstinément moroses, à ces bâtiments administratifs ; il fallait absolument qu'un changement se produisît ! Les bons bâtiments se faisaient de plus en plus rares. Une révolution était devenue indispensable, cela ne faisait aucun doute, une révolte contre ce schématisme qui se justifie en se faisant passer pour du fonctionnalisme et qui, en réalité, n'est que le fruit d'une incapacité à imaginer d'autres formes. D'un autre côté, lorsque bien des années plus tard, je me retrouve à nouveau face au Seagram-Building, par exemple, le reproche de schématisme ne peut s'appliquer à ce bâtiment, pas plus qu'on ne pourrait le faire à l'endroit d'un monument comme le Parthénon : la façade est limpide tout en préservant son mystère.

19- Tout autour du Seagram-Building se trouvent d'autres immeubles à l'aspect peu attrayant. Où se situe la différence entre ces deux types d'immeubles ? Manifestement, la forme n'est pas le simple produit d'une fonction statique ; le credo du fonctionnalisme n'a d'ailleurs jamais prétendu que ce fût le cas. Si c'était le cas, ce serait – il faut bien l'admettre – la négation même de l'architecture. Ce que j'imagine – et ce que j'appelle de mes vœux – c'est une forme d'architecture qui soit capable de produire de la forme sans dissimuler les éléments porteurs d'un bâtiment, ceux qui sont portés, et la manière dont ils le sont. Il s'agit d'une architecture qui n'exclut pas le jeu des formes, mais qui montre ce que les lois de la pesanteur

exigent, ce qui est indispensable pour éviter qu'une tour ne s'écroule comme un château de cartes. Ce faisant, cette architecture pourrait également montrer que le jeu avec les formes peut s'accomplir dans le cadre contraignant des lois de la statique.

20- La façade n'est ni un travestissement ni un caprice. Au contraire, son principal critère est la lisibilité. Le bâtiment ne se cache pas derrière la façade, mais à l'inverse, c'est la façade qui nous permet de saisir la raison d'être du bâtiment en lui conférant, dirons-nous, sa lisibilité. C'est là ce que j'entends par architecture, quel que soit le style propre à une époque. Et ce n'est pas surprenant qu'une architecture qui puise ses formes dans la fonction qu'elle assigne à un bâtiment, rendant cette dernière pour ainsi dire transparente, ne soit pas au goût d'une société qui, comme la nôtre à l'heure actuelle, se refuse à appeler les forces sociales par leur nom, une société – dis-je – qui ne veut pas savoir quels éléments ici sont porteurs et quels autres là sont portés. Sur le plan politique, c'est la question de savoir qui exploite et fait du profit d'une part, et qui, au contraire, est exploité, qui est refoulée.

21- Là où la beauté d'un bâtiment n'est plus le produit de la transparence, elle doit se signaler comme un ornement au caractère arbitraire, une sorte de parure. Ces formes, précisément parce qu'elles sont arbitraires et dépourvues de signification, doivent absolument susciter de la stupéfaction. C'est une caractéristique de la postmodernité : elle dissimule, fait illusion et éprouve le besoin de subjuguier pour ne pas avoir à se justifier. Cet effet d'étonnement est le corollaire de tout phénomène de mode ; le style, en revanche, ne captive point mais convainc. La postmodernité n'est pas un style, son dessein n'est pas de mettre en forme de manière sensible ce qui se produit sur le plan social, et elle n'en fait même pas la tentative, bien au contraire : elle travestit de façon esthétique une société qui ne veut pas reconnaître son vrai visage, et elle est politique tout en se refusant à l'admettre, elle l'est en tant que style architectural d'une époque anti-Lumières.

Bibliographie

1-Œuvres de Max Frisch :

Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Werkausgabe in zwölf Bänden. Hrsg. von Hans Mayer und Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1976.

2-Œuvres non publiées dans l'édition des œuvres complètes :

Frisch, Max, „Das erste Haus“, Notizen eines Architekten, in: *NZZ*, 13.09.1942 et 20.09.1942.

Frisch, Max, préface de l'ouvrage: *Wir selber bauen unsre Stadt*, Markus Kutter, Lucius Burckhardt, Berlin: Martin Schmitz Verlag, 2015. [1953]

Frisch, Max, *Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden. 1943-1982*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1983.

Frisch, Max, „Am Ende der Aufklärung steht das goldene Kalb“. Rede, in: *Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*, Walter Obschlager (éd.), Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1990.

Frisch, Max, *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*. Avec une postface de Peter von Matt. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

Frisch, Max, „Notizen zur Post-Moderne“, Zürich: *Tages-Anzeiger*, 31.01.2011.

Frisch, Max, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*. Daniel de Vin (éd.) avec la collaboration de Walter Obschlager, Frankfurt/M : Suhrkamp Verlag, 2008.

Traductions françaises citées⁹⁹⁷:

Journal 1946-1949, traduction de l'allemand par Madeleine Besson et Philippe Pilliod, Paris : Gallimard, 1964.

Montauk, traduit de l'allemand par Michèle et Jean Tailleur, Paris : Gallimard, 1978.

Esquisses pour un troisième Journal, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, texte établi et postfacé par Peter von Matt, Paris : Grasset, 2013.

« Au bout des Lumières, il y a le Veau d'or » (Am Ende der Aufklärung steht das goldene Kalb », traduction de Régine Battiston, dans : *Max Frisch-Ludwig Hohl*, Revue Europe, N°1029-1030, janvier-février 2015, Paris, pp. 137-145.

3-Biographies sur Max Frisch:

Bircher, Urs, *Mit Ausnahme der Freundschaft, Max Frisch 1956-1991*, Zürich: Limmat Verlag, 2000.

Hage, Volker, *Max Frisch*, Hamburg: Rowohlt Verlag, 2011.

Schütt, Julian, *Biographie eines Aufstiegs*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2011.

Weidermann, Volker, *Max Frisch, sein Leben, seine Bücher*, Köln: btb Verlag, 2010

⁹⁹⁷ Sauf mention contraire, je suis l'auteur des traductions.

4-Littérature secondaire sur le thème de l'architecture chez Max Frisch :

Arburg, Hans-Georg von, „Es wird nicht über Literatur gesprochen“. Wie die Architektur bei Max Frisch baden ging“, in: „*Man will werden, nicht gewesen sein*“. Zur Aktualität Max Frischs, Daniel Müller Niebala, Yves Schumacher, Christoph Steier (éd.), Zürich: Chronos Verlag, 2012, pp. 139-163.

Beer, Fabian, „Der alte Mann und die muntere Architektur der Postmoderne“, Max Frisch und seine *Notizen zur Post-Moderne*, in: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur*, N°24, 2013: *Architektur*, pp. 28-31.

Burger, Hermann, „Architektur-Darstellung bei Max Frisch“, in: *Als Autor auf der Stör*, Frankfurt/M: Fischer Verlag, 1987.

Flückiger-Bainier, Edwige, « Le concept d'utopie chez Max Frisch : Point de convergence ou rupture entre création architecturale et littéraire ? », in : Sylvie Grimm-Hamen ; Ingrid Lacheny ; Alain Muzelle (éd.) : *Écrivains et rivalités (XIXe, XXe et XXIe siècles)*, PUN 2019.

Hagen, Petra, *Städtebau im Kreuzverhör. Max Frisch zum Städtebau der fünfziger Jahre*, Baden: LIT Verlag, 1987.

Lang, Brigitte, Judith, *Vergötzte Natur: Architektur, Technik und Naturwissenschaften im Werke Max Frischs*, München: 2003. (thèse)

Matt, Beatrice von, „Das Ärgernis des Definitiven“, *Max Frisch und die fest gebauten Häuser*, in: *NZZ*, 31.01.2001.

Matt, Beatrice von, „Behaust-unbehaust: das Dilemma zwischen Architektur und Schriftstellerei“, in: *Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk*, München: Nagel & Kimsche, 2011.

Obschlager, Walter, postface de „Es wird nicht über Literatur gesprochen“ Zürich, Letzigraben, 1942-1949, *Texte-Fotos-Dokumente*, Max Frisch-Archiv/ ETH-Bibliothek, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 2007.

Peric, Bojan, « Ut architectura poiesis ? Zum werdenden Haus in Max Frischs Bin oder die Reise nach Peking », in: *Kritische Ausgabe- Zeitschrift für Germanistik & Literatur*, N°25, 2013: *Jetzt*, pp. 117-120.

5- Ouvrages critiques sur Max Frisch :

Arnold, Heinz Ludwig, „*Was bin ich?*“ *Über Max Frisch*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2002.

Arnold, Sonja, *Max Frisch und die postmoderne Philosophie*, in: *Germanica* 2011/1 (n° 48), pp. 163-182.

Awad-Poppendiek, Nele, *Die Thematik der Identitätsfindung im Werk Max Frischs*, Heidelberg, 2010.

Barbéris, Isabelle, *Le théatre de Max Frisch*, Lausanne : Ides et Calendes, 2020.

Battiston, Régine, « L'écriture et la vie », préface de la Revue Europe, Paris, né 1029, janvier-février 2015.

Battiston, Régine, « Les journaux de Max Frisch », in : *Max Frisch. Ludwig Hohl*, Paris : Revue Europe, 2015.

Battiston, Régine, « Existence, altérité et transcendance », in : *Max Frisch philosophe, Germanica*, 2011/1, n  48, pp. 33-54.

Battiston, Régine, « L'imposteur amateur de femmes et de géométrie ? Le *Don Juan* de Max Frisch », in: *Germanica*, 35/2004, pp. 21-38.

Bauer-Pickar, Gertrud: „Mosaik von Erinnerung, Traum und Erfahrung“ in: Bin oder die Reise nach Peking: a structural study“, in: *Forum*, Vol. XVII, Autumn, 1976, Number 4, Ball State University, pp. 61-70.

Bedenig, Katrin, „Max Frisch und Thomas Mann. Ihr Weg zu engagierten Staatsbürgern von den Anfängen bis 1947, in: *Max Frisch, sein Werk im Kontext der europäischen Literatur seiner Zeit*, Régine Battiston, Margit Unser (Hg.), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012, pp. 43-68.

Bichsel, Peter, « Un merveilleux clown », in : *Max Frisch. Ludwig Hohl*, Paris : Revue Europe, 2015.

Bienek, Horst, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München: Carl Hanser Verlag, 1962, pp. 23-37 (Max Frisch)

Bloch, Peter André, « Über die Abenteuerlichkeit des Denkrisikos in der Moderne. Erinnerungen und Gespräche mit Max Frisch. », in: *Revue Germanica*, „Max Frisch philosophe?“, N° 48, 2011/1, pp. 183-197.

Breier, Susanne, *Suche nach dem wirklichen Leben und eigentlichen Ich im Werk von Max Frisch*, Bern: Peter Lang Verlag, 1992.

M. Dahms, Erna, *Zeit und Zeiterlebnis in den Werken Max Frischs: Bedeutung und technische Darstellung*, Berlin, New-York: Walter de Gruyter, 1976.

Durzak, Manfred, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart: Reclam, 1972.

Enderlin, Renate, *Kierkegaards Einfluss und Motive des versäumten Lebens bei Max Frisch*, Norderstedt: GRIN Verlag, 2005.

Heizmann, Bertold, *Max Frisch. Biedermann und die Brandstifter*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2003.

Japp, Uwe, „Die Chinesische Mauer in mehrfacher Gestalt (Franz Kafka, Max Frisch)“, in: *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015 – Germanistik zwischen Tradition und Innovation, Bd. 9*, Frankfurt am Main, Bern, Bruxelles, New-York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang Verlag, 2017.

Lengborn, Thorbjörn, *Schriftsteller und Gesellschaft in der Schweiz. Eine Studie zur Behandlung der Gesellschaftsproblematik bei Zollinger, Frisch und Dürrenmatt*, Frankfurt/M: Athenäum, 1972.

Matt, Beatrice von, *Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk*, München: Nagel & Kimche, 2011.

Matt, Beatrice von, „Alle Küsten dieser Erde“, Max Frischs Vorstoß zum Meer, in: *Mein Name ist Frisch. Begegnungen mit dem Autor und seinem Werk*, München: Nagel & Kimche, 2011.

Matt, Peter von, postface de: *Antwort aus der Stille*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 2009.

Matt, Peter von, postface de: *Entwürfe zu einem dritten Tagebuch*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

Niederhauser, Rolf, « Max Frisch et l'architecture de la vraie vie », in : *Revue Europe*, traduit par Régine Battiston, pp. 7-20. Article paru dans le *Tagesanzeiger*, n°15, 12.04.1991.

Obschlager, Walter, (éd.), *Max Frisch. Die Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990.

Paul, Jean-Marie, „Pourquoi Max Frisch est philosophe – Pourquoi Max Frisch n’est pas philosophe ? in : *Germanica*, N°48, 2011, pp. 15-31.

Petersen, Jürgen H., *Max Frisch*, Stuttgart: Sammlung Metzler, Bd. 173, 1978.

Schmitz, Walter (éd.), *Materialien zu Max Frischs Biederman und die Brandstifter*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1979.

Schmitz, Walter (éd.), *Max Frisch. Forderungen des Tages, Porträts, Skizzen, Reden 1943-1982*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1983.

Schütt, Julian (éd.), *Max Frisch. Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente, 1943-1963*, avec une préface de Julian Schütt. Im Auftrag der Max-Frisch-Stiftung, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1998.

Tkachenko, Julia, *Religiöse Gehalte im Werk von Max Frisch*, Berlin: Freie Universität, 2011.

Vogel-Klein, Ruth, « Von der Chaostheorie zur Literatur, „Baustelle“ Montauk“, in: *Max Frisch Citizen und Poet*, Daniel de Vin (éd.), Göttingen: Wallstein Verlag, 2011.

Wellnitz, Philippe (éd.), *Max Frisch. La Suisse en question ?* Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, Centre culturel suisse, 1997. Avec une préface de Jean-Marie Valentin.

6-Ouvrages critiques, thèses ou articles :

Allouche, Raoudha, *La représentation de l’architecture dans l’œuvre de Théophile Gautier*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, Université de la Manouba (Tunisie), 2011.

Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme*, Paris : Gallimard, 2002 [1951].

Bachelard, Gaston, *L’air et les songes*, Paris : José Corti, 1943.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l’espace*. Paris : Editions « Quadrige », PUF, mai 2014 [1957].

Baudrillard, Jean, *Y a-t-il un pacte d’architecture ?* Paris : Éditions Sens & Tonka (Éd.), 2013 [1987]

- Baudrillard, Jean, *Carnaval et cannibale*, Paris : Éditions de L'Herne, N°84, 2004.
- Barreau, Hervé, « Les théories philosophiques de la connaissance face à la relativité d'Einstein », in : Rémy Lestienne et Edgar Morin (Dir.) *Communications*, 41, 1985.
- Biasi, Pierre-Marc de, « Pour une approche génétique de l'architecture », in : *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 14, *Architecture*, 2000, pp. 13-65.
- Böll, Heinrich, „Wanderer, kommst du nach Spa...“, in: *Deutsche Erzähler des 20. Jahrhunderts*, von Joseph Roth bis Hermann Burger, Marcel Reich-Ranicki (Hg.), München: Manesse Verlag, 2006.
- Brahamcha-Marin, Jordi, Chartenay Alice, « Notre-Dame de Paris, le livre de pierre et la cathédrale de papier », in : *Libération*, 19.04.2019.
- Brecht, Bertolt, *Buckower Elegien*, in: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Dritter Band: Gedichte I*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1997 [1953]
- Dalaudière, Isabelle, *Julius Overhoff (1898-1977). Un écrivain témoin de son temps : Le Monde avec Gengis Khan comme roman historique de la guerre froide*, Metz : Université Paul Verlaine, 2008.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres, Hétérotopies », in : *Dits et écrits* 1984, Des espaces autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14.03.1967), in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1971.
- Goetschel, Jacques, « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche », in : *Les Etudes philosophiques*, 2005/2 (N°73), pp. 145-182.
- Gresser, Anne-Marie, *La littérature suisse-allemande d'aujourd'hui, « Seul le mensonge est distrayant »*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- Gresser, Anne-Marie, *La Suisse territoire de l'utopie*, Paris : L'Harmattan, 2015.
- Hamon, Philippe, *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris : José Corti, 1989.
- Heitz, Raymond, « La théorie dramatique de Bertolt Brecht », in : *Etudes germaniques*, 2013/1, N°269, pp. 153-160.
- Hyppolite, Pierre (Dir.), *Littérature et architecture, lieux et objets d'une rencontre*, Aix-en-Provence : Septentrion, n°300, avril 2010.

Hyppolite, Pierre (Dir.), Agnès Verlet, Antoine Leygonie, *Architecture et littérature, une interaction en question XXe-XXIe siècles*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2014.

Kafka, Franz, *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß. Originalfassung*, Frankfurt/M: Fischer Verlag, 2008.

Kafka, Franz, *Das Schloß*, Köln: Anaconda Verlag, 2007 [1926].

Konitzer, Viktor, « Die fraktale Parabel », Franz Kafkas „Beim Bau der Chinesischen Mauer als nichtlineares Erzählprojekt“, in: *Wirkendes Wort*, 67 (2017), pp. 223-246.

Matt, Peter von, *Das Kalb vor der Gotthardpost. Zur Literatur und Politik der Schweiz*, München: Hanser Verlag, 2012.

Labbé, Mickaël, *Philosophie de l'architecture, Formes, fonctions et significations*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2017.

Le Ru, Véronique, « Gaston Bachelard, philosophe du jour, philosophe de la nuit », in : *Les cahiers du CIRLEP*, Université Champagne-Ardenne, 01/04/2016, Diogène : Revue internationale des sciences humaines, Presses Universitaires de France, 2015, 1° (257), pp. 41-52.

Lytard, Jean-François, *La condition de l'homme moderne*, Paris : Les éditions de minuit, 1979.

Mann, Thomas, *Tonio Kröger*, in: *Meisterzählungen*, Zürich: Manesse Verlag, 1987, pp. 79-181 [1903].

Meier-Schaeffer, Francine, „Glötzen ist nicht sehen“ „La faculté de voir“ ou « le plus petit dénominateur commun de la leçon brechtienne », in : *Etudes Germaniques*, 2003, N°250, pp. 273-291, pp. 273-291.

Meziou-Baccour, Olfa, « L'architecture peut-elle être pensée par la littérature ? Le rôle heuristique de l'analogie architecturale. », in : *Revue Genesis*, Site de l'ENS, 27/03/2015.

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*, in : *Œuvres complètes*, vol. 9, Paris : Société du Mercure de France, 6°édition, [1903].

Payot Daniel, *Le philosophe et l'architecte, Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Paris : Aubier Montaigne, 1982.

Perrenoud, Marc, « La place financière suisse en tant qu'instrument politique étrangère helvétique », in : *Relations internationales*, 2005, (N° 121, pp. 25-42)

Rüdiger, Bernhard, « L'expérience à l'arrêt, l'art face au réel », in : « *Images re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art* », Hors-série 2, 2010.

Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris : Édition Burdeau, 2012.

Sennett, Richard, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris : Albin Michel, 2010.

Valéry, Paul, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris : Gallimard, 1957.

Verlet, Agnès, « La ruine des ruines », in : *Littérature et architecture, lieux et objets d'une rencontre*, Textes réunis par Pierre Hyppolite, Aix-en-Provence : Septentrion, N°300, avril 2010.

Vosskamp, Wilhelm, « Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit. In: *Geschichte der Literatur. Formen und Grenzen der Representation von Vergangenheit*, H. Eggert, U. Profilich, R. Scherpe (Hrg.), Stuttgart: Verlagsbuchhandlung, 1990.

Zweig, Stefan, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/M: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2005 [1943] (Paris: Belfond, 1993, traduit par Serge Niémetz)

7- Articles de presse ou sites internet :

Barrès, Patrick, « Motifs et modèles spatiaux dans l'œuvre de Franz Kafka », 1997, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01950020/document>

Bonfils, Jean-Marc, « Jean-Marc Bonfils ou la force du vide », www.larchitectureaujourd'hui.fr «

Boiret, Yves, « Récit d'une expérience », Les fresques de l'église d'Abu Gosh. www.sauvegardeartfrançais.fr

Brahamcha-Marin, Jordi, Chartenay Alice, « Notre-Dame de Paris, le livre de pierre et la cathédrale de papier », in : *Libération*, 19.04.2019.

Bussière, Anne, *Paris capitale du XIXe siècle, Walter Benjamin et la ville*, in : *Humanisme* 2015/1 (N°306), pp. 37-41, www.cairn.info. (consulté le 13/08/21)

Gropius, Walter, *Bauhaus-Manifest*, Weimar : fondation du *Bauhaus* à Weimar, www.dnk.de , avril 2019.

Läubli, Martina, „Max Frisch als Literaturkritiker“, in: *NZZ*, 30.04.2015.

Malraux, André, *Note sur l'islam*, 03/06/1956, www.malraux.org.fr, Source Institut Charles de Gaulle, *Valeurs actuelles*, n° 3395.

Maurer, Bruno, « Ich bin konservativ“ Max Frisch (1911-1991) und das neue Schauspielhaus in Zürich. Ein Beitrag zum Frisch-Jahr, in: *Zeitschrift Kunst+ Architektur in der Schweiz*, 2011/62, Heft 4. ETH-Bibliothek Zürich. <http://www.e-periodica.ch>

Mesnard, Jean, *Figure géométrique et construction philosophique chez Pascal*, Courrier du Centre international Blaise Pascal [en ligne], 33/2011, mis en ligne le 19.11.15. <https://journals.openedition.org/ccibp/288> (consulté le 09/10/2020)

Stegers, Jean, *Hitler et l'extermination de 30 millions de slaves*, in : *Vingtième siècle*. Revue d'histoire, 2001/3, N°71, pp. 3-11, www.cairn.info.fr. consulté le 30.06.2020.

Surber, Peter, « Frischs Wende », in: *St Galler Tagblatt*, 01.04.2011.

8- Ouvrages et revues d'architecture :

L'Architecture d'Aujourd'hui : Joana Lazarova, « L'écrin vide de Niemeyer à Tripoli », *AA*, n° 417, mars 2017.

L'Architecture d'Aujourd'hui, *Le chantier, temps du projet*, n° 423, mars 2018.

Kerlo, Françoise (Dir.), *Histoire de l'architecture*, Les nouveaux essentiels du National Geographic, 2013.

Simitch Andrea, Warke Val, *Le langage de l'architecture, Les 26 concepts clés*, Paris : Dunod, 2015.

Cette thèse est dédiée à mon père, *Jean Flüchiger*, maître-d 'œuvre en bâtiment, architecte autodidacte et amoureux de littérature.

Elle est aussi dédiée à ma mère, *Hélène*, et à ma belle-mère, toutes deux disparues cette année, à mes fils, *Loïc* et *Nathan* et à mon mari *Bertrand*. Je les remercie pour leur soutien pendant toutes ces années. Je pense aussi à mon oncle, *Jean-Paul Balzarini*, et à *Annie*, son épouse. Merci aussi à mes sœurs *Myriam* et *Benjamine* et à mes amis de toujours, *Rolf* et *Inge Meyer*, et *Marina Spirito*.

Je tiens à remercier :

Les professeurs de l'Université de Lorraine, en particulier M. Alain Muzelle et Mme Elsa Chaarani pour leurs conseils et leur soutien lors des réunions de comité de suivi de thèse. Je remercie aussi M. Jean Schillinger qui m'a aidée, il y a dix ans, lorsque j'ai voulu reprendre mes études en Master II.

Je remercie aussi M. Tobias Amslinger, directeur du Centre d'Archives Max Frisch à Zurich, qui a toujours répondu très aimablement à mes demandes, et m'a permis notamment d'avoir accès à l'article « Das erste Haus ».

Et je remercie tout particulièrement et très chaleureusement ma Directrice de Thèse, Madame Sylvie Grimm-Hamen, pour son soutien indéfectible, ses conseils avisés et sa patience. Sans elle, je n'aurais jamais pu mener ce travail à son terme.

Sommaire

Introduction générale.....	13
I La mise en récit d'une double vocation.....	53
Chapitre I De l'écriture vers l'architecture.....	56
Chapitre II La thématique de la « vraie vie » ou le dilemme entre architecture et littérature	88
Chapitre III L'architecture comme enrichissement de la création littéraire	120
II La dynamique de la raison critique : point de convergence entre création architecturale et littéraire ?.....	169
Chapitre IV Architecture et éveil d'une conscience politique.....	174
Chapitre V L'écrivain-architecte entre engagement et désillusion.....	239
Conclusion générale.....	311
Annexe : « Les notes sur la post-modernité »	315
Bibliographie.....	325
Remerciements.....	335
Sommaire.....	337