

Don Juan et le temps : une géométrie postmoderne ?

Éric Lysøe

Érigé à l'époque baroque au rang de mythe, Don Juan entretient des relations particulières avec le temps. Il s'apparente à cette figure de Protée, chère à Jean Rousset, et fait de l'instabilité du monde le contrepoint de son inconstance. Libertin par essence, il sait que rien n'est éternel, que tout est changement. C'est évidemment pourquoi Molière, à l'acte V de son *Festin de pierre*, fait apparaître un spectre sous les traits d'une femme voilée qui bientôt « change de figure » pour représenter le temps, sa faux à la main :

LE SPECTRE, *en femme voilée*. – Dom Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel ; et s'il ne se repent ici, sa perte est résolue.

[...]

SGANARELLE. – Ah ! Monsieur, c'est un spectre : je le reconnais au marcher.

DOM JUAN. – Spectre, fantôme, ou diable, je veux voir ce que c'est.

Le Spectre change de figure, et représente le temps avec sa faux à la main.

SGANARELLE. – Ô Ciel ! voyez-vous, Monsieur, ce changement de figure ?

DOM JUAN. – Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit.

Le Spectre s'envole dans le temps que Dom Juan le veut frapper¹.

Et c'est cette apparition que le séducteur veut « éprouver » de son épée avant de découvrir qu'il ne saurait avoir le loisir de la toucher. Le protagoniste du drame réduit le temps à l'état de chimère et tout à la fois en éprouve la terrifiante fugacité. C'est que le sentiment de la durée a été, quelques instants plus tôt, clairement associé à la dimension métaphysique de l'existence. Singeant le pécheur converti, censément décidé à se dévouer aux œuvres célestes, Don Juan a refusé d'épouser Elvire, laquelle s'est résolue à se retirer hors du monde. Il prétend alors que tous deux ont été touchés par la grâce « en même temps ». Mômérie de libertin qui inscrit cependant en filigrane la durée dans le domaine du sublime et dans la fulgurance du *kairos*.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'apparition brusque d'interprétations nouvelles du mythe de l'éternel séducteur trouve-t-elle son origine dans la réactivation de cette inquiétude baroque ? Se justifie-t-elle parallèlement par une altération radicale de nos conceptions en matière de temps ? On pourrait le croire quand on voit Max Frisch déclarer dans sa postface à *Don Juan ou l'amour de la géométrie* :

¹ Molière, *Don Juan ou le Festin de pierre*, V, 5, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1962, p. 309.

El Burlador de Sevilla [...] beginnt mit einer Szene, die Don Juan in aller Kürze vorstellt: nicht wie er wird, sondern wie er ist und bleibt, bis die Hölle ihn verschlingt. Und so, ohne Vorbereitung und ohne Entwicklung, sehen wir ihn auch in späteren Fassungen²...

À n'en pas douter, Don Juan dans les récritures qui se font jour durant ces premières années d'après-guerre interroge donc la pensée existentialiste et ce n'est évidemment pas un hasard si la première autorité qu'invoque Max Frisch au terme de sa réflexion sur cette *essence* donjuanesque est celle de Kirkegaard. La géométrie, telle que l'écrivain zurichois en fait l'éloge, force bien précisément le séducteur mythique à profondément se réformer, puisqu'elle l'invite à saisir la signification de figures en devenir :

Was ist feierlicher als zwei Striche im Sand, zwei Parallelen? Schau an den fernsten Horizont, und es ist nichts an Unendlichkeit; schau auf das weite Meer, es ist Weite, nun ja, und schau in die Milchstraße empor, es ist Raum, daß dir der Verstand verdampft, unausdenkbar, aber es ist nicht das Unendliche, das sie allein dir zeigen: zwei Striche im Sand, gelesen mit Geist³.

Pour autant Max Frisch n'envisage-t-il la représentation du temps que sous ce seul aspect : comme un élément de ce débat entre Platon et Jasper que les courants de pensée des années 1940-1950 placent au premier plan ? Ce serait oublier la conclusion ironique que le dramaturge donne à sa postface, laquelle déplace visiblement le débat du côté de l'esthétique et du plaisir d'écrire :

Natürlich sind es nicht diese (nachträglichen) Gedanken gewesen, die den Verfasser bewogen haben, das vorliegende Theaterstück zu schreiben – sondern die Lust, ein Theaterstück zu schreiben⁴.

Les lignes qui suivent s'efforcent de dégager l'originalité profonde de *Don Juan ou l'amour de la géométrie* en ce que, sous couvert de comédie, la pièce offre une représentation terrifiante du temps qui renvoie certes à l'angoisse existentialiste, mais aussi à cette résurgence singulière du baroque que nous avons pour habitude de nommer postmodernisme. On se propose donc d'évaluer de ce point de vue l'originalité de Max Frisch, en comparant son Don Juan à celui que mettent en scène à la même époque trois autres dramaturges : André Obey⁵, Charles Bertin⁶ et Henry de Montherlant⁷. On commencera par évoquer rapidement

² Max Frisch, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* [1953], Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963. Toutes les citations seront empruntées à cette édition, qui reprend le texte tel qu'il fut révisé en 1961. Traduction française d'Henry Bergerot, *Don Juan ou l'Amour de la géométrie*, Paris, Gallimard, « Théâtre français et du monde entier », 2008, p. 94 : « *El Burlador de Sevilla* [...] commence par une scène qui présente Don Juan en quelques traits : non pas comme un personnage en devenir, mais tel qu'il est et restera jusqu'à ce que l'enfer l'engloutisse. Et c'est ainsi que nous le retrouverons dans les versions ultérieures, sans préparation ni évolution ». Toutes les traductions de Max Frisch seront empruntées à cette édition.

³ *Ibid.*, p. 49. Trad. fr. : « Quoi de plus solennel que deux droites sur le sable, deux parallèles ? Si tu regardes le point le plus lointain de l'horizon tu n'atteins pas l'infini, ou bien lève les yeux vers la Voie lactée, c'est une étendue que nul ne peut concevoir, l'immensité même où ta raison s'égarera. Mais ni la Voie lactée, ni la mer ne sont l'infini que te montrent ces deux droites dessinées sur le sol et lues avec intelligence » (*loc. cit.*, p. 50).

⁴ *Ibid.*, p. 102. Trad. fr. : « Naturellement, ce ne sont pas ces notes pour une postface qui ont amené l'auteur à écrire cette pièce, mais l'envie d'écrire une pièce de théâtre » (*loc. cit.*, p. 99).

⁵ *Don Juan ou l'Homme de cendres*, Troyes, C.d.C. « À la recherche du théâtre perdu », 1977. Cette pièce a connu trois versions successives passablement différentes et créées en janvier 1934 pour le Théâtre Globe, en janvier 1937 pour le Théâtre de la Porte Saint-Martin et le 22 décembre 1949 pour la Comédie française. La présente analyse se fonde sur le texte de 1949.

⁶ *Don Juan*, Bruxelles, Luc Pire, « Espace Nord », 2008. La pièce, écrite en 1946, est créée le 27 novembre 1947 par la Radiodiffusion française. Elle est éditée la même année (Bruxelles, Visscher, « Le Rideau de Bruxelles »).

l'inscription du temps dans ces quatre pièces avant de voir comment deux d'entre elles, celles d'Obey et de Frisch, dramatisent profondément la temporalité. Enfin, on ne s'intéressera plus qu'à la pièce du dramaturge suisse pour montrer comment elle remet en question les interprétations modernes de l'histoire jusqu'à s'incarner dans un mythe archaïque qui bouleverse entièrement le projet rationnel du séducteur-géomètre.

Montherlant, Bertin, Obey, Frisch : un temps inscrit

Commençons donc par l'inscription du sentiment de durée dans les œuvres. Les quatre pièces qu'on se propose d'analyser placent en effet le temps au rang de préoccupation première. Chez Henri de Montherlant comme chez Charles Bertin, l'ensemble du personnel dramatique est tout d'abord situé avec précision dans le cours de son existence. *La mort qui fait le trottoir* donne 66 ans à Don Juan et 17 à Ana ou encore la cinquantaine au Marquis de Ventras. Chez Charles Bertin, l'âge des protagonistes tient lieu, pour ainsi dire, de définition : Laura da Risino a fêté ses 28 printemps, Isabelle est son aînée d'un an, etc. Très différente est la solution adoptée par André Obey dans son *Don Juan ou l'homme de cendre* puisqu'on assiste à la naissance puis à la croissance accélérée du héros durant un long prologue. De sorte que le séducteur s'offre d'emblée comme la proie du temps, ainsi que le lui rappelle sa mère au début du premier acte :

LA MÈRE. – Mais sois donc raisonnable. Cesse d'être cet... éternel adolescent. Tu prends de l'âge.

JUAN. – Je sais.

LA MÈRE. – Tu as pris de l'âge. Tu n'es plus assez jeune pour danser ta vie⁸.

« Tu prends de l'âge » / « Tu as pris de l'âge » : en deux répliques, le temps a fui, le présent est devenu passé (composé).

Ainsi les trois auteurs de langue française, prolongeant la tradition du XIX^e siècle⁹, confrontent le spectateur avec un Don Juan *vieillissant*. Max Frisch comme ses contemporains ne nie pas cette emprise du temps sur le personnage, mais il en représente les effets de façon fort différente. Son héros s'offre d'emblée sous les traits d'un jeune homme de 21 ans et conserve cet âge idéal durant les trois premiers actes. Au quatrième et au cinquième cependant, 12 années se sont écoulées. Ce n'est pas tant, toutefois, l'altération physique qui fait peser le temps sur les épaules du personnage que l'improbable embourgeoisement du héros, vivant désormais de rites quotidiens en compagnie d'une épouse qui se prépare à lui donner un enfant. Le vieillissement du séducteur n'est plus comme chez Montherlant ou

⁷ *La mort qui fait le trottoir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972. La pièce est créée au théâtre de l'Athénée le 6 novembre 1958. Elle est publiée quelques mois plus tôt (Paris, Lefebvre, puis Paris, Gallimard).

⁸ *Op. cit.*, p. 80-81.

⁹ Voir entre autres, Théophile Gautier, *La Comédie de la mort* (1838), Jules Viard, *Vieillesse de Don Juan* (1853), Guerra Junquero, *A morte de Don João* (1874)...

Bertin proportionnel à la décrépitude du mythe. Il traduit bien plutôt une réorientation fondamentale de celui-ci. Dans le quatrième acte en effet, Don Juan organise lui-même la mythification de son personnage en mettant en scène, avec tous les artifices du théâtre baroque, sa descente aux enfers. Cette mascarade lui ouvre les portes du château de Ronda dans lequel il peut mener une existence paisible et routinière. Pour autant, l'autre Don Juan, celui du mythe, n'a pas cessé de vivre. En évoquant dans le cinquième acte le succès que rencontre la pièce de Tirso, les personnages révèlent que le temps s'est dédoublé : à l'évolution inattendue, au progrès que traduit la « conversion » de Don Juan à la vie bourgeoise, répond la répétition et l'éternel retour du même dans le discours mythique.

Cette réduplication singulière s'inscrit évidemment dans une perspective postmoderne en ce qu'elle procède de l'association de figurations temporelles concurrentes¹⁰. Et c'est à ce titre qu'elle nourrit en profondeur la matière dramatique mise en œuvre. Le cinquième acte inscrit la temporalité mythique dans une progression historique en évoquant les premières heures de la fortune de Don Juan sur scène. Une date est évoquée, celle que mentionne la postface : 1627¹¹. Parallèlement, ce cinquième acte place les progrès du héros sous le signe du retour invariable du même, puisque toute l'attention des personnages semble devoir se concentrer sur le rite inaltérable du dîner. Ce temps du mythe qui vient de la sorte se réintroduire dans le temps de l'histoire est d'autant plus sensible que le domaine de Ronda peut être vu précisément comme un au-delà du mythe. Aux yeux de tous, Don Juan meurt au terme de l'acte IV. Lorsqu'il rejoint Miranda en sa nouvelle demeure – demeure qui avec ses 24 pièces paraît statufier le temps et sa journée de 24 heures –, il se trouve donc projeté au paradis – un paradis bien matériel –, comme le confirme d'ailleurs cette remarque de l'Évêque :

Da vorn in den Arkaden, wo man die Schlucht von Ronda sieht, die letzte Sonne in den glühenden Astern, rot und violett, dazu die blaue Kühle im Tal, das schon im Schatten liegt, ich denke es jedesmal : Es ist ein Paradies, was euch zu Füßen liegt¹².

Certes Frisch n'est pas le seul à structurer de la sorte sa pièce autour de plusieurs temps. Charles Bertin fait s'écouler trois mois entre son premier et son second acte, et André Obey trois ans. Plus fidèle à la tradition espagnole, Henry de Montherlant fait se succéder trois journées correspondant chacune aux trois actes de la pièce. Mais aucun des trois auteurs francophones ne cherche autant que l'écrivain suisse à soigneusement déconstruire ses matériaux temporels autour de la question du mythe.

¹⁰ Voir sur ce point les modèles que propose Jean-Robert Henry, « Le Désert dans l'imaginaire français » in Kacem Basfao (éd.), *Imaginaire de l'espace. Espaces imaginaires*, Casablanca, Epri, 1988, p. 179.

¹¹ Voir Max Frisch, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, p. 97.

¹² *Ibid.*, p. 84-85. « Quand je me trouve sous ces arcades d'où le regard embrasse la gorge de Ronda, quand le dernier rayon de soleil allume les asters d'un feu rouge et violet, tandis que la brume azurée s'élève de la vallée pleine d'ombre déjà, je me répète chaque fois : c'est un paradis qui s'étend à vos pieds » (*loc. cit.*, p. 83).

Obey, Frisch ou la dramatisation du temps

Or les mêmes singularités se manifestent dans la dramatisation de la temporalité. Si tous les auteurs renforcent le rôle du temps dans leur pièce à travers des répliques ou des monologues¹³, seuls André Obey et Max Frisch parviennent à rendre palpable sur scène l'ordre temporel et ses désordres.

Don Juan ou l'homme de cendre se fonde ainsi sur la représentation traditionnelle des âges de la vie et fait dialoguer trois hommes dès les premières minutes du prologue : « un vieux, un mûr, un jeune »¹⁴. L'entrée en scène de cette figure triple est préparée par la didascalie introductive : « Il fait nuit. Carillon (hispano-flamand) »¹⁵, et par l'apparition de deux femmes puis d'une troisième dont les propos sont intégralement consacrés à l'avancée du temps :

PREMIÈRE FEMME. – Il est tard, hein ?

DEUXIÈME FEMME. – Très tard.

PREMIÈRE FEMME. – Quelle heure à ton idée ? Onze heures ? Onze heures et demie ?

DEUXIÈME FEMME. – Sans doute plus tard encore.

PREMIÈRE FEMME. – Non... (*Elle rit*) Tu crois ?

VOIX DU SERENO. – Il est minuit. Vous qui dormez, dormez en paix. Vous qui veillez, priez pour les trépassés. (*S'éloignant*) Il est minuit.

PREMIÈRE FEMME. – Oh ! Il est merveilleusement tard !

*Rire de femme en coulisse. Entre une troisième femme*¹⁶.

Mais il y a plus, car le Sereno, dont on vient d'entendre la voix en coulisse, manifeste déjà sa présence. Or ce fonctionnaire urbain chargé de veiller sur l'ordre et l'éclairage public va intervenir très régulièrement dans la pièce pour dire les heures et les variations atmosphériques, comme l'exige sa charge en Espagne :

LE SERENO. – Trois heures du matin. Vent d'Est. Ciel pur. Mer calme. Fête de Saint Julien l'Hospitalier. Madame Ténorio, femme du Conseiller du roi, vient de mettre un enfant au monde... (*quelques pas*) un garçon... (*quelques pas*) Juan... (*Il se baisse et mettant sa main à trente centimètres du sol :*) Don Juan !... (*Il rit doucement et se redresse. Il sort*¹⁷.)

Ce marquage régulier du temps a toutefois pour fonction essentielle de désigner, conformément au mythe, la nécessité dans laquelle se trouve Don Juan de s'installer dans un présent perpétuel, en dehors de la progression historique. Telle est en tout cas la posture qui permet au héros de saluer sa mort prochaine en ces termes :

¹³ Voir, par exemple, Charles Bertin, *Don Juan*, p. 44 (« ISABELLE. – ... On ne compte pas le temps quand on est mort. J'étais morte en votre absence. / DON JUAN. – Comme on doit être heureux d'aimer de cette façon. ») ; voir également Montherlant, *La mort qui fait le trottoir*, p. 25, la première réplique de Don Juan : « Il y a un an tout juste, j'avais rendez-vous à l'autre bout de ce pont avec une petite sournoise qui n'est pas venue. Mais peut-être qu'elle est arrivée quand j'étais parti, et qu'elle m'attend là depuis un an. »

¹⁴ André Obey, *Don Juan ou l'Homme de cendres*, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

Pas de passé. Pas d'avenir. Il faut partir tout entier. [...] Ce souffle... qui vit encore... c'est celui, c'est celui qu'en naissant j'ai reçu. (S'anime) Le même ! C'est le même !... De l'un à l'autre souffle, il n'y a rien qu'une vie¹⁸.

Tout comme André Obey, Max Frisch intègre la dimension temporelle à sa dramaturgie, mais c'est une fois de plus pour interroger de façon radicale le temps du mythe. Aux deux temporalités mises en scène à la fin de l'ouvrage répond en effet le temps du premier acte, marqué au sceau du chaos carnavalesque. La pièce commence, on le sait, dans une ambiance de mascarade dont le Père Diego dénonce l'origine archaïque :

Pater Diego. – Die Heiden nannten es die Wilde Nacht. Ein wüster Brauch, sagt der Chronist; jedes paarte sich mit jedem, wie es sie gerade gelüstete, und niemand wußte in dieser Nacht, wen er umarmte. [...] So war es bei den Heiden, [...] doch das ist lange her¹⁹.

Dans ce profond désordre, le temps perd toute dimension collective pour n'être plus mesurable que par de vagues impressions personnelles. « Il est déjà minuit » [Schon ist es Mitternacht] constate Tenorio, le père de Don Juan, quelques instants avant que Don Gonzalo, le commandeur, affirme quant à lui que « minuit n'a pas encore sonné » [Noch ist nicht Mitternacht.]²⁰. Placées dans la bouche des deux principaux représentants de l'ordre patriarcal, ces répliques divergentes montrent à quel point la temporalité moderne se trouve ici battue en brèche.

Car, en ces époques troublées, tout est remis en cause, en particulier les lois fondamentales que les cultures ont élaborées à partir du tabou de l'inceste et qu'il faut bien interpréter comme autant de manifestations sociales de l'écoulement temporel. « J'espère qu'il ne me confondra pas avec la promise » [Hoffentlich hält er nicht mich für seine Braut!]²¹, confie Elvire, l'épouse du commandeur, au début de l'acte I, craignant que Don Juan la préfère à Anna sa fille. On devine la suite : durant sa nuit de noces, c'est avec la mère que Don Juan jouira des délices de l'amour, et non avec la fille, séduite elle la veille... C'est que dans cette grande crise mimétique que connaît le monde²² et qui apparente l'autre au même, l'amour, censé procéder d'une loi de reconnaissance, se fonde essentiellement sur le retour du refoulé et sur le principe de l'Unheimliche. S'identifiant à l'imgo maternelle, Anna est ce visage féminin surgi du passé qui émerge soudain de son voile noir, comme du fond de ténèbres nocturnes, pour répondre à l'attente des pères :

DONNA ANNA. – Wo bleibt der Schleier?

¹⁸ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹ Max Frisch, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, p. 18-19. Tr. fr. : « Pour les païens, c'était la nuit de la grande orgie. Une coutume crapuleuse rapporte le Chroniqueur. Chacun s'accouplait au gré de ses désirs et personne ne savait le nom de celle qu'il avait enlacée cette nuit-là. [...] Telles étaient les mœurs païennes [...], mais ceci remonte à des temps très anciens (*loc. cit.*, p. 21).

²⁰ *Ibid.*, p. 7 et 8 (tr. fr., *loc. cit.*, p. 10).

²¹ *Ibid.*, p. 11 (tr. fr., *loc. cit.*, p. 13).

²² Sur cette question, voir évidemment les travaux de René Girard et en particulier *La Violence et le sacré* [1972], Paris, Hachette, 1998, et *Des choses cachées depuis la fondation du monde* [1978], Paris, Poche, « Biblio essais », 1983.

DONNA INEZ. – Ich sehe euch schon, und wie sie [Pater Diego und Don Juan] dann deinen Schleier heben, der schwarz ist wie die Nacht, und der Pater wird fragen: Don Juan, erkennst du sie? Donna Anna, erkennst du ihn²³?

De ce fait, l'inconscient en vient à gouverner la mise en scène. Le carnaval finit en effet par bouleverser non seulement l'univers de la diégèse mais encore le temps de la représentation. Au début de l'acte I, Elvire invite les pères, Tenorio, Gonzalo et Diego, à participer au carnaval. Un couple masqué paraît sur ses entrefaites, dont les gestes et propos distendent le temps de l'action en retardant les agissements des quatre personnages principaux :

Es erscheint ein Paar in Larven.

SIE. – Und ob du's bist! Ich wette mein Leben, du bist's. Laß mich deine Hände sehen.

ER. – Das muß ein Irrtum sein.

SIE. – Kein Mann hat Hände so wie du !

ER. – Man hört uns.

Don Gonzalo und Tenorio ziehen ihre Larven an.

DON GONZALO. – Gehen wir.

Don Gonzalo und Tenorio entfernen sich²⁴.

Simultanément, cette intervention du couple rend possible un quiproquo qu'il faut bien interpréter en réalité comme un lapsus : le père Diego reconnaît la femme masquée comme étant la prostituée Miranda, laquelle visiblement le fascine. De sorte que lorsque Dona Elvire prie l'ecclésiastique de bien vouloir s'entretenir avec sa fille, celui-ci s'imagine déjà confessant la « gourgandine » [Dirne] devenue l'objet de son désir :

DONNA ELVIRA. – Ein Wort, Pater Diego!

Das Larvenpaar küßt sich.

PATER DIEGO. – Wer ist dieses schamlose Paar? Ich kenne ihre Stimme. Wenn das nicht die Miranda ist!

DONNA ELVIRA. – Sie, müssen sprechen mit ihr.

PATER DIEGO. – Mit Miranda, der Dirne, hier im Schloß?

DONNA ELVIRA. – Mit Donna Anna²⁵.

Fondé sur un jeu temporel qui laisse libre cours à l'élaboration du fantasme, cet élément de mise en scène joue le rôle d'une véritable matrice. On le retrouve en clôture de l'acte I et il fait écho, en amont, à une curieuse rupture du dialogue entre Gonzalo et Elvire, le couple parental donc, une rupture qui anticipe largement sur le quiproquo. Confondue avec sa mère, Anna se trouve une fois de plus associée aux modalités de l'*Unheimliche* :

DON GONZALO. – Wo ist Donna Anna?

DONNA ELVIRA. – Ich bin die Mutter der Braut, aber ich komme mir bräutlicher vor als mein Kind²⁶.

²³ Max Frisch, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, p. 25. Tr. fr. : « DONA ANNA. – Où est donc le voile ? / DONA INÈS. – Je vous vois déjà et je les vois aussi [le Père Diego et Don Juan], ils lèveront le voile qui est noir comme la nuit, et le père demandera : « Don Juan, le reconnais-tu ? Dona Anna, le reconnais-tu ? » (*loc. cit.*, p. 27).

²⁴ *Ibid.*, p. 11. Tr. fr. : « *Un couple masqué paraît.* / ELLE. – Est-ce toi ? Mais oui, c'est toi, je le parie sur ma vie. Montre-moi tes mains. / LUI. – C'est sûrement une erreur. / ELLE. – Aucun homme n'a des mains comme les tiennes. / LUI. – On nous écoute. / *Don Gonzalo et Tenorio mettent leurs masques.* / DON GONZALO. – Allons. / *Don Gonzalo et Tenorio s'éloignent* (*loc. cit.*, p. 13-14).

²⁵ *Ibid.* Tr. fr. : « DONA ELVIRE. – Un mot, père Diego ! / *Les masques échangent un baiser.* / PÈRE DIEGO. – Quel est ce couple sans pudeur ? Je connais la voix de cette femme. Si ça n'est pas la Miranda ! / DONA ELVIRE. – Il faut que vous lui parliez. / PÈRE DIEGO. – À Miranda, la gourgandine, ici même, au château ? / DONA ELVIRE. – À Donna Anna » (*loc. cit.*, p. 14).

²⁶ *Ibid.* Tr. fr. : « DON GONZALO. – Où donc est Dona Anna ? / DONA ELVIRE. – Je suis la mère de la fiancée, mais je suis plus troublée que mon enfant, je suis nerveuse et impatiente comme si j'étais la fiancée » (*loc. cit.*, p. 13).

Bien plus, la méprise du Père Diego et la dilatation du temps qui la rend possible préfigure la structure complète de la pièce. Car la femme masquée est effectivement Miranda – une Miranda éperdument amoureuse de Don Juan, une Miranda dont on va suivre l’histoire dans les deux premiers intermèdes venus ponctuer la fin des actes I et II. Et c’est cette même Miranda qui, devenue Duchesse de Ronda, épousera le séducteur repent. Un temps parallèle à celui de l’action traditionnelle du mythe se met ainsi en place (voir ci-dessous fig. 1).

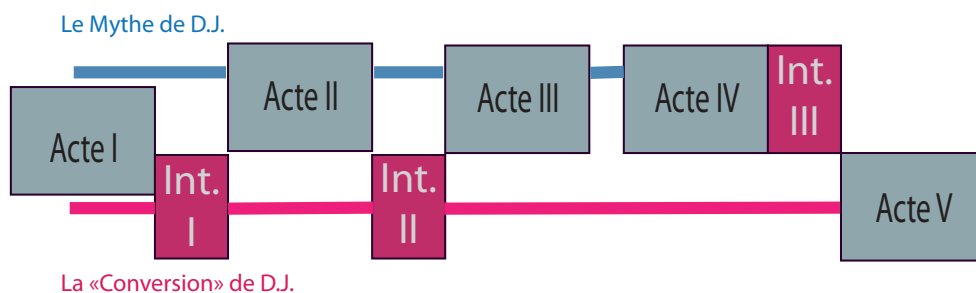


Fig. 1. Jeu des deux temporalités dans *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*

Articulées autour du quiproquo et de la reconnaissance, deux temporalités antithétiques régissent de ce fait l’ensemble de la pièce. Le *temps de la conversion* marqué par une apparente évolution du personnage, s’oppose au *temps du mythe* qui s’achève à l’intermède III par l’emprunt au *Dom Juan* de Molière donné en épilogue à la (fausse) mort du héros. Selon la technique du collage, caractéristique de l’écriture postmoderne, Max Frisch cite en français les derniers mots de Sganarelle. S’ouvrant ainsi à une pluralité de perspectives, l’opposition entre les deux temporalités ne peut être absolument tranchée. Miranda apparaît fugitivement à la fin de l’acte III où elle est la femme voilée que Don Juan prend pour Donna Anna²⁷, et au milieu de l’acte IV, où, devenue Duchesse de Ronda, elle se dissimule une fois encore sous des voiles. Ainsi la structure de la pièce révèle-t-elle son extraordinaire cohérence. Elle réinvestit la signification des deux figures mises en scène par Molière : d’un côté la femme voilée qui se change en temps et qui chez Max Frisch prend le visage de Miranda la prostituée ; de l’autre la statue du commandeur que l’auteur suisse fait interpréter par la Célestine, la mère maquerelle, sous un masque de carton-pâte. Rien d’étonnant dès lors à ce que les deux premiers intermèdes mettent en scène ce couple de courtisanes : la présence de la Célestine dans les espaces scéniques dévolus à la « Conversion de Don Juan » fait très exactement contrepoint à celle de Miranda dans les actes III et IV (voir ci-dessous, fig. 2).

²⁷ Conformément au souhait que formule la jeune prostituée au terme de l’intermède II.

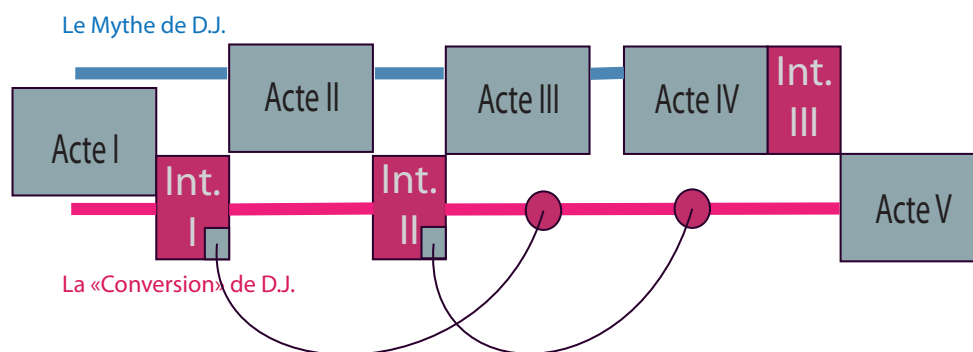


Fig. 2. Miranda et la Célestine : un parfait contrepoint

Les Grands Récits en question

Cette complexité des représentations temporelles conduit tout naturellement à interroger l'Histoire et l'ensemble de ce que François Lyotard désigne sous le nom de grands récits²⁸. Certes Max Frisch n'est pas le seul dramaturge à poser en ces termes le problème de la temporalité. Si l'Histoire est largement étrangère aux propos de Montherlant ou de Bertin, elle joue un rôle non négligeable dans la pièce d'André Obey. « L'Espagne change »²⁹, dit chez ce dernier le roi quelques instants après la naissance de Don Juan, déplorant les premiers effets d'une mondialisation avant la lettre. Et si, dans l'acte I, le séducteur se plaît à tourner en dérision cette « page d'histoire qui s'écrit à [s]a porte »³⁰, dans l'acte II, il revient à Séville après s'être battu aux côtés de Pizarre³¹. Comme celui de Max Frisch, le Don Juan d'Obey est donc sensible au progrès. Mais l'aporie qui s'introduit de la sorte dans le mythe n'est jamais problématisée. Don Juan reste celui dont l'action donne l'illusion d'un mouvement ininterrompu – lequel n'est en réalité qu'itération perpétuelle à laquelle seule le trépas peut mettre terme. Comme l'indique le sous-titre de la pièce, il est « l'homme de cendres », habité par une pulsion de mort.

Toute différente est la position de Max Frisch qui développe une organisation dialectique entre le temps de l'histoire et celui du mythe. Les grands récits qui offrent de donner un sens à l'évolution de la société ne sont en réalité pour lui que des récritures d'anciens mythes. Ils se révèlent aussi inopérants que ces derniers. Le Père Diego, qui déplore les orgies païennes à l'origine de la mascarade nuptiale, rappelle que l'Église a cherché à en modifier le caractère archaïque :

²⁸ Voir François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. Rappelons que les « grands récits » correspondent aux explications globalisantes et unifiées de l'Histoire humaine dont se dotent les sociétés.

²⁹ André Obey, *Don Juan ou l'Homme de cendres*, p. 63.

³⁰ *Ibid.*, p. 108.

³¹ *Ibid.*, p. 159.

Die Christen nannten es die Nacht des Erkennens, und alles bekam einen frommen Sinn. Braut und Bräutigam waren fortan die einzigen, die sich in dieser Nacht umarmen durften, gesetzt, daß sie einander erkannten aus allen Larven heraus: kraft ihrer wahren Liebe. Ein schöner Sinn, ein würdiger Sinn, nicht wahr³²?

Mais avec « le Chroniqueur » [Der Chronist] auquel il emprunte ces éléments historiques, il doit reconnaître que pareils efforts n'ont pas été couronnés de succès. C'est que le grand récit chrétien n'est que travestissement d'une histoire dont le sens perpétuellement nous échappe. La preuve en est la facilité avec laquelle l'Église s'accommode de la mise en scène censée faire croire au trépas du séducteur. Le procédé purement théâtral a beau être dénoncé par Don Lopez, les dames qui assistent au spectacle aspirent à se laisser bernier. C'est qu'on préfère généralement croire aux contes plutôt qu'aux faits. Ainsi, parce qu'elle est un topos du folklore occidental, la légende du vengeur de pierre a toutes les chances d'être prise au sérieux.

... die Geschichte ist glaubwürdig, keineswegs originell, ein alter Sagenstoff, eine Statue erschlägt den Mörder, das kommt schon in der Antike vor, und die Verspottung eines Totenschädels, der dann den Spötter ins jenseits holt, denken Sie an die bretonischen Balladen, die unsre Soldaten singen; wir arbeiten mit Überlieferung³³.

Autant que les histoires individuelles, les grands récits se réduisent donc à des scénarios illusoires. Ce n'est évidemment pas un hasard si Don Juan a 33 ans, l'âge du Christ au jour de la crucifixion, lorsqu'il organise la mise en scène de sa mort. Comme ce n'est pas un hasard si le Sultan de Cordoue offre au commandeur la fine fleur de son harem en paraphrasant tout à la fois la Genèse (1,26-30) et les Évangiles. « Tout ceci vous appartient, héros des Chrétiens, dit-il alors, prenez et jouissez-en » [Dies alles [...] gehört Euch, Held der Christen, nehmt es und genießt es!]³⁴, formule qu'on retrouve chez Luc (22,17) sous la forme : « Prenez ceci et partagez-le entre vous » [Nehmet ihn und teilet ihn unter euch] ou encore chez Matthieu (26, 26) ou chez Marc (14,22) : « prenez, mangez, ceci est mon corps » [« Nehmet, esset; das ist mein Leib. »].

Ne nous y trompons pas cependant. Il ne s'agit nullement de provocation gratuite. Car le grand récit auquel adhère Don Juan, la géométrie, n'est guère mieux lotie. Il n'y a aucune différence entre l'explication progressiste du monde que fournit l'eschatologie chrétienne et cette vision platonicienne, essentialiste des choses que permet de développer la connaissance mathématique. Voilà bien ce que Don Juan suggère lorsqu'il se refuse à épouser Dona Anna :

³² Max Frisch, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, p. 19. Tr. fr. : « Les chrétiens donnèrent à cette nuit un sens religieux, elle devint la nuit de la reconnaissance. Promis et promises furent désormais les seuls qui, cette nuit-là, eurent la permission de s'enlacer, si toutefois un amour véritable leur avait permis de se reconnaître sous le masque. Un sens très digne, un sens très beau, n'est-ce pas ? » (*loc. cit.*, p. 21).

³³ *Ibid.*, p. 72. Tr. fr. : « ... l'histoire n'est pas incroyable et n'est nullement originale : un vieux thème populaire, le meurtrier tué par la statue, on trouve cela chez les anciens ; le meurtrier qui tourne sa victime en dérision et celle-ci l'entraîne en enfer. Songez aux ballades bretonnes que chantent encore nos soldats ; nous restons dans la tradition (*loc. cit.*, p. 72).

³⁴ *Ibid.*, p. 26. Tr. fr., *loc. cit.*, p. 29.

DON JUAN. – Wieso hat er [Pater Diego] denn nicht geheiratet? [...] Er nennt es Gott, ich nenne es Geometrie; jeder Mann hat etwas Höheres als das Weib, wenn er wieder nüchtern ist³⁵.

La religion chrétienne et la géométrie s'incarnent d'ailleurs toutes deux de façon caricaturale dans le même rapport à la culture arabe. C'est « Mohamed, le prince des infidèles » [Muhamed [...] der Heidenfürst]³⁶ qui parodie les paroles du Christ à l'instant de la Sainte Cène, comme c'est dans un livre arabe que se plonge Don Juan pour se perfectionner dans sa science favorite³⁷. On comprend donc que le héros ne ressente aucune haine envers les infidèles³⁸, puisqu'une bonne partie de ses connaissances vient d'eux. Est-ce à dire que sa façon d'utiliser la géométrie ne l'entraîne pas dans des contradictions aussi graves que tant d'autres croyants ? Ce serait aller vite en besogne. Certes la science mathématique présente des avantages. Elle permet de mesurer la citadelle de Cordoue sans risquer d'être blessé dans ses chairs. Bien mieux, elle inscrit la vision de l'amour au rang des projections de la caverne platonicienne :

Ich bin eine Frau. Sieh unsre Schatten an der Mauer, hat er [Don Juan] gesagt, das sind wir: ein Weib, ein Mann! Es war kein Traum³⁹.

Désincarnant de la sorte l'amour, comme il désincarne la guerre, Don Juan en vient toutefois à faire du rapport érotique une relation parfaitement anonyme. Voilà du moins l'une des leçons qu'on tire de sa confrontation avec treize de ses anciennes maîtresses :

DON JUAN. Meine Damen, wir haben einander geliebt. [...] Ich staune selbst, Donna Viola, wie wenig davon geblieben ist.
DONNA ISABEL. Ich heiße nicht Viola!
DON JUAN. – [...] Ja, Donna Fernanda, es ist bitter.
DONNA ISABEL. – Ich heiße auch nicht Fernanda!
DON JUAN. – Meine Liebe –
DONNA ISABEL. – Das hast du jeder gesagt: Meine Liebe!
DON JUAN. – Ich meinte es nie persönlich, Donna Isabel⁴⁰.

Comme tel, il s'oppose radicalement à la Célestine, laquelle incarne – et ce n'est pas un hasard – le Commandeur dans la mise en scène de la mort. La maquerele impose en effet à Miranda de ne voir dans la relation amoureuse que la réalité de la chair :

Ich verkaufe hier keine Innerlichkeit. Verstanden? Ich verkaufe keine Mädchen, die innen herum von einem andern träumen⁴¹.

³⁵ *Ibid.*, p. 34-35. Tr. fr. : « Pourquoi [le père Diégo] n'est-il pas marié [...] ? Pour Dieu dit-il et moi je dis pour la géométrie ; tout homme qui reprend ses esprits retrouve quelque idéal supérieur à la femme » (*loc. cit.*, p. 36).

³⁶ *Ibid.*, p. 26. Tr. fr., *loc. cit.*, p. 29.

³⁷ Voir *ibid.*, p. 9. Tr. fr., *loc. cit.*, p. 11.

³⁸ Voir *ibid.* : « Er hasse die Heiden nicht ». Tr. fr., *loc. cit.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, p. 25. Tr. fr. : « DONA ANNA. – Je suis une femme. [Parlant de Don Juan] « Regarde nos ombres sur le mur, a-t-il dit, c'est nous : « une femme, un homme ! ce n'était pas un rêve » (*loc. cit.*, p. 27).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 75-76. Tr. fr. : « Don Juan. – Mesdames, nous nous sommes aimés [...] Je m'étonne moi-même Dona Viola, qu'il en reste si peu de choses./ Dona Isabelle. – Je ne m'appelle pas Dona Viola./ Don Juan. – [...] Eh, oui, Dona Fernande, cela est amer./ Dona Isabelle. – Je ne m'appelle pas Dona Fernande./ Don Juan. – Mon amour./ Dona Isabelle. – Mon amour ! ce mot tu l'auras dit à chacune d'entre nous./ Don Juan. – C'est un mot qui pour moi est toujours anonyme, Dona Isabelle. » (*loc. cit.*, p. 75-76).

⁴¹ *Ibid.*, p. 23. Tr. fr. : « ...je ne vends pas pas d'intériorité, compris ? Je ne vends pas de filles qui font l'amour tout en rêvant à un autre en leur for intérieur » (*loc. cit.*, p. 25).

Comment dès lors trancher dans le débat entre l'éros géométrique et l'éros corporel ? Avant sa conversion, Don Juan est insensible au sens que prend la forme idéale lorsqu'elle s'enveloppe de chair. De ce fait, si la géométrie, qui donne accès à l'idée, permet la connaissance juste⁴², elle conduit, à force de négliger l'identité des êtres et des choses, à la plus formidable des destructions – un cataclysme dans lequel on peut voir une métaphore de la Shoah et d'Hiroshima. La pièce établit en effet une symétrie terrible entre le « prenez et jouissez-en » que s'entend dire le commandeur lors du siège de Cordoue et cette autre parodie de la Sainte Cène à laquelle se livre Don Juan après avoir trompé Dona Anna. Alors que la malheureuse vient de se noyer par désespoir amoureux, le séducteur, quant à lui, se délecte d'un faisan. Il « mange sans mot dire » [Don Juan ißt und schweigt]⁴³, et ne prend la parole que pour dénoncer la femme comme un être insatiable⁴⁴. Puis lorsque Don Rodrigue l'exhorte à rejoindre sa fiancée, il jette les os du faisan et s'en retourne à sa chère géométrie. On ne peut évidemment que dresser un parallèle entre cette activité de manducation, de destruction des chairs, et l'idéalisation de la femme qui conduit à la dévorer pour ne conserver d'elle qu'une ombre. On comprend que quelques instants plus tard, confronté simultanément au cadavre de Dona Anna et à une silhouette voilée qu'il prend pour sa fiancée, Don Juan tente de fuir avec cette dernière. Ce n'est pas la chair bientôt pourrissante de la jeune femme qui le retient, mais celle qu'il croit être idéale, *géométrique*, et qui, lorsqu'il reconnaît en elle Miranda, le plonge dans le plus complet désarroi. Dès cet instant, tout est joué. Don Juan ne trouvera la paix que s'il accepte de tirer tous les enseignements de cette réinterprétation des vanités baroques. Il devra habiller de chair le squelette de la géométrie, faire le pari de l'existence autant que celui de l'essence et ainsi assumer les déraillements de l'histoire. C'est bien cette double postulation que traduisent les derniers moments de la pièce, lorsqu'on apprend que Miranda, reconnue enfin dans sa réalité singulière et non comme simple figure féminine, attend un enfant.

De ce fait, Don Juan ne laisse pas d'apparaître comme un principe terrifiant qui rend impossible tout rapport pacifié, *géométrique* au temps. Incarnation de cette pulsion de vie toujours affamée d'elle-même, il s'impose comme une manifestation de Kronos. *Le Festin de pierre* tel que l'imaginait Molière se découvre ici un tout autre sens. Sans doute l'ancien séducteur ne dévorera-t-il ni ses enfants ni ses femmes, ni même telle pierre emmaillottée que lui offrirait une nouvelle Rhéa en substitut d'un jeune Zeus. Pour autant, il continuera d'incarner le principe de dévoration auquel, dans le même temps, il est contraint de se plier. La

⁴² Voir *ibid.*, p. 48. Tr. fr., *loc. cit.*, p. 49.

⁴³ Voir *ibid.* p. 44-45 où cette disdascalie revient à quatre reprises. Tr. fr., *loc. cit.*, p. 45-46.

⁴⁴ Voir *ibid.*, p. 45. Tr. fr., *loc. cit.*, p. 46.

première occurrence de « Zeit » dans les dialogues se trouve dans la référence au mariage de Don Juan : c'est ce « Hochzeit », dont on ne rencontre pas moins de 10 occurrences entre le premier et le troisième acte et plus aucune par la suite. Quant à la dernière référence au « Zeit » dans les échanges scéniques, elle se trouve dans le dernier mot, prononcé à deux reprises par Don Juan et son épouse Miranda : « Mahlzeit », terme qui apparaît 6 fois dans le seul acte V. Le substantif « Zeit » n'est employé quant à lui que dans les intermèdes et dans l'acte IV, à l'exception d'une occurrence dans l'acte V, mais une occurrence associée de façon révélatrice à l'action de manger⁴⁵. On passe ainsi du temps de la noce conçu comme apogée de l'existence, au temps de la dévoration, une dévoration rituelle, réglée par une existence routinière. Bref, parce qu'il est progressif et cyclique, partant résolument post-moderne, le temps ne laisse pas d'inquiéter, et ceci jusque dans ce double d'une Suisse idyllique qu'est le domaine de Ronda. Une fois les échos de la guerre éteints, demeure le souvenir des cris et des charniers...

*

* *

On peut donc lire le *Don Juan* de Max Frisch comme une pièce empreinte d'une sourde angoisse, alimentée par ces cataclysmes qui, de la Shoa à Hiroshima, ont démontré la force de nuisance du progrès, sa capacité effrayante à dévorer les chairs. De la sorte, et mieux que les adaptations que font du mythe Charles Bertin, Henri de Montherlant ou même André Obey, l'œuvre du dramaturge suisse témoigne, sinon d'une nouvelle expression du baroque, à tout le moins d'une esthétique qui serait à l'avant-garde ce que fut le baroque à l'égard du classicisme et ceci, évidemment, dans un formidable renversement de l'apparente causalité historique. Quoi de plus naturel dès lors que de voir le héros de Max Frisch s'apparenter, malgré son amour de la stable géométrie, au modèle protéiforme défini par Jean Rousset :

Toujours mobile, et voué à se fuir pour exister, il s'arrache continuellement à lui-même ; son occupation est de se quitter, non pas [...] pour se libérer d'un moi antérieur et préserver un état d'éternelle naissance, mais pour signifier qu'il est fait d'une succession d'apparences⁴⁶.

Tel est bien le message que Don Juan aimerait transmettre à son ami Rodrigue, lorsqu'il le met en garde contre la quête inlassable de vérité :

Wenn wir die Lüge einmal verlassen, die wie eine blanke Oberfläche glänzt, und diese Welt nicht bloß als Spiegel unsres Wunsches sehen, wenn wir es wissen wollen, wer wir sind, ach Roderigo, dann hört unser Sturz nicht mehr auf⁴⁷...

⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 91 : »Ist es Zeit zum Essen?«

⁴⁶ Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circée et le paon*, Paris, Corti, 1983, p. 22-23.

Est-ce d'ailleurs tout à fait un hasard si, avant d'être dévoré par Saturne-Juan sous la forme du faisan, « le paon, ce symbole exemplaire de l'ostentation baroque » selon Jean Rousset⁴⁸ est la première incarnation du temps à paraître dans la pièce, comme la manifestation étonnante d'une angoisse curieusement distanciée, bref : fondamentalement postmoderne.

Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand II)
Centre de recherche sur les littératures et la sociopoétique (CELIS, EA1002)

⁴⁷ Max Frisch, *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, p. 50-51. Tr. fr. : « Si nous refusons le mensonge étincelant de la surface des choses, si nous voulons voir dans ce monde plus que le miroir de nos vœux, si nous voulons savoir qui nous sommes, alors Rodrigue, notre chute ne cesse plus » (*loc. cit.*, p. 51).

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 219.