Germanica

35 | 2004

La figure de l'imposteur dans la littérature de langue allemande au xx^e siècle

L'imposteur amateur de femmes et de géométrie ? Le *Don Juan* de Max Frisch

Max Frischs Don Juan als Betrüger und Frauen- sowie Geometrieliebhaber ?

Régine Battiston

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1781>

DOI : 10.4000/germanica.1781

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 21-38

ISBN : 9782913857148

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Régine Battiston, « L'imposteur amateur de femmes et de géométrie ? Le *Don Juan* de Max Frisch », *Germanica* [En ligne], 35 | 2004, mis en ligne le 05 octobre 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1781> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1781>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

L'imposteur amateur de femmes et de géométrie ? Le *Don Juan* de Max Frisch

Max Frischs *Don Juan als Betrüger und Frauen- sowie Geometrieliebhaber* ?

Régine Battiston

- 1 Quel personnage représente plus l'imposture que Don Juan et quelle fascination son jeu de dupes exerce-t-il sur le lecteur, le public et les écrivains eux-mêmes ? Car ce motif a inspiré de nombreux auteurs (surtout au XX^e siècle en Europe) qui lui ont consacré des centaines d'œuvres, la plupart sous forme de pièce de théâtre comme son original espagnol du XVII^e siècle¹. Ce foisonnement nous pousse à questionner l'identité du sujet et du mythe qu'il est devenu, la tradition littéraire le respectant comme un héros. Elle en a fait un personnage tragique qui se heurte aux règles de la société de son époque en tentant de les ignorer. C'est bien cela qu'essaie de faire le Don Juan ambivalent et atypique de Max Frisch (1911-1991) dans la pièce *Don Juan ou l'amour de la géométrie* (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*² créée en 1952 et réécrite dans une version définitive en 1961). Cette comédie en 5 actes joue sur l'identité des personnages et sur leur destin, en montrant les aspects sociaux cachés de relations interpersonnelles ambiguës. Tous les personnages mis en scène ont une identité fluctuante et en devenir, et particulièrement Don Juan qui s'intéresse plus aux mathématiques qu'aux femmes. Déjà le titre de la pièce en fait une parodie, mettant en avant, en même temps que le mythe de Don Juan et ce qu'il induit comme pré-requis, une attirance certaine pour la géométrie comme science de l'exact, comme fuite hors de la complexité et de la subjectivité de la réalité. Ce paradoxe, souligné par le titre, induit d'emblée une distanciation par rapport au mythe classique – la géométrie prenant la place qui était laissée aux femmes ou la concurrençant, en mettant l'esprit à la place du corps, en opposant intellect et amour physique. Le titre suggère donc déjà une certaine mise en question du mythe, un recentrage sur une valeur non attendue par ses pré-requis (les mathématiques et la pensée cartésienne), tout en laissant ouverte l'option de l'amour, domaine par excellence du héros emblématique du théâtre baroque qu'est Don Juan.

Séducteur et imposteur ?

- 2 Le constat de départ est simple chez Frisch aussi, le personnage est marqué par son nom, sa réputation le précède. Pris dans la légende et le mythe que lui a tissés la littérature, le personnage et son histoire promettent imposture et duplicité. Séducteur et coureur de jupons, il est attendu comme un maître de la manipulation et du subterfuge. Pourtant d'entrée de jeu Don Juan se place délibérément hors de son rôle classique (au risque de provoquer déception du lecteur et du spectateur). Dès le début du premier acte on note l'absence du héros : on le cherche sur scène, mais aussi de façon symbolique. D'emblée nous avons affaire à deux niveaux, celui de l'action et celui de l'histoire littéraire. Jürgen Ritte affirme à ce sujet : « La lecture de la pièce doit donc se situer à deux niveaux distincts : celui de l'action (sa logique inhérente), et celui de l'histoire littéraire (l'intertexte culturel). Et c'est l'oscillation permanente entre ces deux niveaux qui produit non seulement le charme ironique de la pièce, mais qui est aussi porteuse de sa signification profonde »³. La tromperie de l'imposteur consiste aussi à se faire attendre (effet de retardement), car ce n'est que dans l'acte III qu'il devient le séducteur mythique, dont la liste des conquêtes reste somme toute peu étendue, sa « lista » ne comporte que treize noms et non « mil et tre ». D'emblée il refuse le mariage arrangé qu'on lui destine et se dérobe jusqu'au moment de la noce (acte II), où il finit par prendre la fuite. Refusant mariage et contraintes sociales, il se retrouve pourtant dans le rôle du séducteur : cette séduction est-elle une « logique de la compensation » ? comme le pose Sarah Kofman⁴ ou la révélation d'un élément féminin en lui, sa part de féminité⁵ ? Il veut simplement avoir le choix, la liberté de choisir qui il aimera, ne pas être attaché à un être par des contraintes sociales. Amoureux dans l'acte I de Donna Anna, car conquis par elle, il devient ensuite seulement le Don Juan séducteur et entre dans le rôle qui lui est prescrit : séducteur et imposteur, il ne l'est pas, mais le devient. Finalement on se rend compte à partir de l'acte III que comme « Kierkegaard l'affirmait, Don Juan n'a pas à déployer des trésors de rhétorique pour conquérir les femmes ; la seule puissance de son désir le rend désirable, est séductrice. Un pacte secret semble se nouer entre le 'pervers et la femme', qui se fonde sur une identité d'être : de Tirso à Max Frisch, nous verrons se déployer l'idée d'une communauté d'essence entre Don Juan et le féminin, d'une mise en perspective de sa jouissance et de celle de la femme »⁶. Malgré le retardement Don Juan reste chez Frisch un héros rivé au désir, un être d'excès. La logique du défi n'est respectée qu'en partie, Don Juan est ici peu viril et pas un homme d'armes ; certes la provocation existe, mais il tue son adversaire Don Gonzalo par simple auto-défense. L'espace est en partie respecté : l'action se passe en Espagne, dans un temps irréel (« un temps de beaux costumes », soulignant déjà les anachronismes à venir), mais il y a absence d'unité d'action et de temps. Le début de la pièce se passe devant le château de Don Gonzalo, futur beau-père de Don Juan à Séville, l'acte II dans le château, l'acte III sur les escaliers devant le château, l'acte IV dans une salle de la maison de Don Juan, l'acte V au château de Ronda. Le temps est fluctuant, puisqu'il est censé se passer au XVII^e siècle, mais la pièce commence en faisant de Don Juan le héros de Cordoue, dont le siège et la reprise par la Castille ramènent l'action en 1236. Don Juan a au début de la pièce une vingtaine d'années, dans l'acte IV explicitement 33 ans (une douzaine d'années sont donc passées entre l'acte III et IV), il a encore un peu vieilli dans le dernier acte. Si les actes I à III sont liés, il en va de même des actes IV et V. La

transgression de la loi qui est de mise est représentée par la figure du père, Don Juan apparaît certes comme transgresseur, mais comme il ne reconnaît pas la loi, il ne ressent aucune culpabilité. L'éthique (chrétienne) défendue par le mythe est sauvée par la disparition de Don Juan, mais cette disparition à la fin de l'acte IV est toute relative. Le dépassement des limites dont les dieux étaient les gardiens n'est sanctionné qu'en apparence. Don Juan n'envisage pas sa mort, mais simplement sa disparition et la met en scène, en conservant les apparences il sort du jeu dans lequel il ne désire plus évoluer. Il semble certain que le libertinage de Don Juan reflète celui de la société espagnole, Célestine et sa maison close reconnues d'utilité publique en sont une preuve. Le motif trivial de la poursuite des femmes, le défi à la loi ou/et à Dieu, cette unité du mythe est complètement remise en cause par Frisch – cette histoire sombre et drôle parfois est ici déconcertante, tragique et grotesque, le désir ayant un statut flou, car « Don Juan est un mythe du désir, c'est-à-dire qu'il en offre une vision mythique, associée à cette sorte de fantôme ou de simulacre détaché de toutes ses œuvres, vivant dans nos esprits comme une quintessence de toutes les variantes, et qui s'appelle Don Juan » affirme très justement Camille Dumoulié⁷. Les intermèdes traditionnels dans le théâtre espagnol permettent le changement de décor, ils sont joués sur l'avant-scène en rapport avec l'action principale, ce qui est le cas ici. Ces intermèdes laissent apparaître la figure traditionnelle de l'entremetteuse espagnole Célestine qui n'a rien à voir avec le mythe de Don Juan et dont le personnage est apparu dans une pièce du même nom de Fernando de Rojas (1465-1541). À travers le rôle social et privé des personnages, sont dénoncés les faux-semblants de la société espagnole, ainsi peu de personnages sont innocents et Don Juan a beaucoup de complices. La société devient un théâtre de mensonges, une vaste comédie grotesque et sans valeurs. Sont bafoués l'honneur et la morale : Don Balthazar Lopez veut venger l'honneur de sa femme (son infidélité) mais se rend au bordel de Célestine. La critique des faux-semblants de cette société est mise en avant particulièrement dans les intermèdes où règne l'entremetteuse nationale Célestine. Elle, comme Don Juan, perce les faux-semblants de cette société qui vit sur les apparences et la tradition douteuse de valeurs qui ne sont plus respectées. Mais elle s' imagine à tort que ses clients abandonnent leur masque dans son commerce de la chair pour se montrer tels qu'ils sont (là ils croient à tort trouver un amour charnel désintéressé...) – elle tire profit de cette illusion et des faux-semblants et aide à les entretenir. Elle accorde de l'importance à la vénalité des choses, en se déguisant au besoin en commandeur et en trompant l'ordre céleste par la mascarade qu'elle soutient. La société sévillane accepte comme une aubaine la fin mise en scène par Don Juan, car toujours preneuse de punitions exemplaires pour sauver les apparences. Idem pour les veuves trompées qui attendent encore quelques avantages de Don Juan (acte IV) – même l'évêque est un faux, toutes les valeurs sont renvoyées dos à dos. Elvira aussi se tait quand Célestine vient lui dire la vérité au couvent, elle se fait complice du système. Don Lopez, celui qui répète la vérité pour tenter de l'imposer publiquement, est chassé de la ville et précipité dans le suicide. Les faux-semblants sont fondamentalement entretenus pas l'Eglise, personnifiée par Pater Diego. Présenté comme une sorte de tartuffe, trompeur, bigot mais prudent, il est de surcroît suggéré comme amant de Donna Elvira. Son explication à Donna Anna de la nuit de noces des païens est éloquente, il qualifie le mariage de jeu. Pour lui la notion de péché ne peut être de chair... Frisch donne peu d'indications scéniques, la plupart sont liées au déplacement des personnages permettant une mise en scène très libre. Un aspect important dans les pièces classiques, de Tirso à Molière en passant par l'opéra de

Mozart, est le pécuniaire : la dette occupe une place restreinte chez Frisch, l'allusion courte de Leporello à la fin de l'acte IV et dans l'intermède qui suit reste un clin d'œil au mythe classique d'un homme criblé de dettes au bord de la faillite financière. Enfin il faut souligner que chez Frisch le personnage et la pièce de Don Juan veulent échapper à la « banalité de [i.e. leur] biographie littéraire »⁸.

Le rôle : masques et doubles – un rôle dans le rôle : comment échapper à la répétition ?

- 3 Dans un contexte de dissimulation et de tromperie le masque⁹ est un accessoire scénique important, faisant partie de la tradition du théâtre baroque. Le masque est un élément dont s'est servi Frisch à plusieurs reprises, notamment dans la pièce *La Muraille de Chine* (*Die Chinesische Mauer* – 1946), où le personnage de Don Juan Tenorio est mis en scène, on lui rattache nom, identité et obligation de jouer un rôle, alors qu'il fait partie de la société des masques. D'entrée de jeu seuls les fiancés en sont exemptés dans le bal qui précède leur mariage, toute la société qui les entoure en est revêtue et donne le ton – cette tradition souligne cyniquement que les fiancés vont glisser dans le jeu des mensonges sociaux – à la lumière de cet argument, la fuite de Don Juan et de Donna Anna est salutaire, au lieu d'endosser le rôle qu'on attend d'eux, ils choisissent la vérité et refusent tous deux de se prêter à un jeu cynique. Le masque fait place au voile de la mariée pour Donna Anna et Miranda, tous deux permettent de doubler les personnages en les dissimulant et en rendant les apparences trompeuses et floues. Ainsi Miranda s'écrie dans l'acte III : « Pourquoi tout ce que nous faisons n'est-il qu'apparences ?¹⁰ ». On assiste à un jeu dans le jeu, à une mise en abyme de situations, Miranda la prostituée, amoureuse de Don Juan depuis qu'elle a vu celui-ci dans la maison close de Célestine, tente de se substituer à la fiancée Donna Anna le lendemain de la noce manquée. Sa constatation est double et cynique, puisqu'elle met en pratique ce qu'elle déplore. Le masque ou le voile permet de doubler les personnages, de les mettre eux aussi en abyme. Ainsi Donna Anna qui a un double en Miranda en a un autre dans le personnage de sa mère Donna Elvira, qui séduit Don Juan (retournement des valeurs) et lui permet, en le faisant accéder à ses appartements, d'échapper à ses poursuivants pendant la nuit qui suit la noce manquée. Si le commandeur peut être interprété comme le double de Don Gonzalo dans la mort, ce double, de par la comédie grotesque de Célestine qui se déguise en commandeur à la demande de Don Juan, est remis en question. Don Juan, qui s'amuse dans la pièce de Tirso à se faire passer pour son valet Leporello, va ici garder son identité entière et n'en joue pas. Si Don Juan évolue dans un monde de doubles, il est lui-même le double de tous les hommes.
- 4 La notion de double permet d'accéder à la répétition des choses et des gens, à leur multiplication (mais aussi à leur division et séparation), à celle qu'impose en premier lieu le désir comme répétition dont le parallélisme des conquêtes successives est la règle. La répétition qui est dans le mythe classique un des principes structurants de l'action et du temps, laisse ici une grande place au discontinu et aux anachronismes. Le jeu de rôles au sens propre et figuré est un thème central et récurrent dans l'œuvre de Frisch. Il met en lumière la problématique de l'identité – par le refus de Don Juan de jouer un rôle qu'on lui impose, Frisch remet en tant qu'auteur ce rôle de la tradition du théâtre en question. Le jeu d'identification permet aussi son contraire, avoir une identité floue et non marquée, pour échapper à un rôle qu'on ne veut pas jouer et qui

est imposé par le regard des autres ou de la société. Nous touchons ici à un concept clé de l'œuvre de Frisch, celui de l'image qu'on se fait d'autrui (« Bildnis-Motiv »), les personnages de Frisch souffrent de l'identité qu'on leur prête, que leur entourage projette sur eux et dont ils n'arrivent pas à se défaire¹¹. Tiré du deuxième commandement biblique et transposé de Dieu à l'homme, ce concept est développé dans le *Journal 1946/49* (*Tagebuch 1946/49*¹² – 1950). L'illustration la plus flagrante et aussi la plus cynique en est celle de son ami Rodrigue qui se représente Don Juan en ami sûr (page 137), alors que celui-ci va le tromper en séduisant sa fiancée. Don Roderigo veut convertir Don Juan, il a un caractère droit et arrive à exprimer ce qu'il ressent : amitié et tromperie le mènent à douter de la vie – il reste pourtant rivé au code de l'honneur en se précipitant dans la mort. Seuls Roderigo et Anna échappent à la fausseté des choses en essayant de rester fidèles à leurs sentiments, mais cela les mène tous deux à la mort.

- 5 La pièce montre l'opposition des sexes et joue sur leur identité. Don Juan a peur de l'autre et craint la perte de soi dans la relation amoureuse, il s'enferme dans la solitude d'un monde taillé sur mesure – à travers ce désir égocentrique de ne vivre que pour lui et à travers lui, il tombe dans le rôle type de la société : le séducteur et parjure de Dieu. Sa rébellion contre la société est rébellion contre la nature même, car les catégories de la géométrie n'existent pas dans la nature. Comme il ne parvient pas à combiner érotisme et amour de la personne, il fuit devant toute liaison durable et tombe dans une contradiction pire que le mal qu'il veut éviter. Son refus de l'autre et de jouer un rôle social pré-établi ou projeté sur lui le cantonne dans la solitude, sa marginalité est voulue et cultivée. « Don Juan se définit en effet par le refus de l'interdépendance insérant tout individu dans un réseau de liens, liens qu'il n'en finit pas de tisser et de défaire » souligne avec justesse Monique Schneider¹³. Cyniquement il constate après la mort de Donna Anna qui l'a débarrassé définitivement d'un mariage qu'il refuse : « Je me sens libre comme jamais »¹⁴.

Un héros à contre-courant

- 6 Nous avons affaire à un héros en crise qui refuse de porter les attributs du rôle que la tradition littéraire lui impose. Au début de la pièce il est vierge et apparaît sur la première page comme un personnage mélancolique. Il recherche l'auto-effacement en pratiquant l'absentéisme et essaie de se soustraire au monde des apparences sans y parvenir. Ainsi lui qui rejette l'amour allié aux conventions et aux contraintes succombe au désir. Frisch ne lui prête pourtant pas de discours de séducteur, mais le montre inconstant et fugueur devant une femme. Sa fuite le mène hors des convenances de la société dont il ne veut pas. Il n'est pas capable de sentiments amoureux stables, considère que l'amour perturbe les sens et l'esprit. Ce qu'en psychanalyse on appelle compulsion de la répétition fait passer Don Juan d'une conquête à une autre. Remarquant en Donna Anna et Miranda que les personnes sont interchangeables, il se renferme sur lui, par manque de confiance en lui peut-être comme le montre bien Michael Butler¹⁵ en se basant sur une théorie d'Eric Fromm (*Fear of freedom*, 1942) – son narcissisme n'est pas un amour de soi, mais une surcompensation de son manque de reconnaissance, de confiance en soi. Ceci le met en difficulté devant les femmes et lui rend toute relation durable impossible. Il a du mal à mettre un terme au scandale du séducteur et pour pouvoir sortir de son rôle il se

transforme en metteur en scène, pour mettre sa descente aux enfers en scène et a ainsi un rôle hors texte littéraire. En accord avec la maquerelle tenancière du bordel de Séville, Célestine, il met en scène un festin auquel il invite treize de ses conquêtes (le chiffre a sa symbolique) et l'évêque de Cordoue, faux-évêque mais vrai mari cocufié par lui ayant disparu sans laisser de traces. À l'évêque il propose un marché de dupes : disparaître dans une grotesque mise en scène pour pouvoir vivre en paix en s'adonnant à la géométrie dans une cellule de moine et offrir à l'opinion publique une légende de justice dont l'Église a besoin. Toute la mise en scène repose sur du faux : le châtiment n'est qu'une parodie, le commandeur est bafoué par Célestine qui se déguise pour la circonstance, les enfers sont une vulgaire trappe (de théâtre) dissimulée sous la table du festin, et Don Juan lui-même est victime de sa supercherie. A la sortie de la trappe il est enlevé par celle qui le poursuit depuis sa nuit de noces, la prostituée Miranda, qui n'est autre que la femme du comte de Ronda. Malgré les protestations de l'évêque, la légende est plus forte que la réalité et engendre le mythe : « Du théâtre et c'est tout »¹⁶ s'écrie Don Juan en prenant la statue par la main. La création de la légende lui réussit.

- 7 Personnalité ambivalente et fragmentée, il est aussi cynique et la mort, sauf celle de son ami Roderigo, le touche à peine, devant la cadavre d'Anna il a juste un instant de doute. Moqueur et distant, il se rapproche dans l'acte III du rôle chez Tirso et Mozart et n'a pas conscience d'être une force de la nature. Après cette nuit de deux conquêtes son arrogance lui fait dire : « J'ai fini d'aimer »¹⁷. Il se défend, mais le sentiment amoureux est le plus fort et son inconstance prend le dessus. Comme le désir n'est pas bien montré on peut se demander si la jouissance est le but de la transgression des limites ou si simplement il ne parvient plus à sortir d'un rôle dont il est devenu le prisonnier malgré lui (ce qui le rapproche du personnage d'Hamlet). Son ambivalence lui fait révéler l'inauthenticité des sentiments, de l'amour et du code de l'honneur mais lui fait aussi bafouer l'amitié. Il veut dénoncer une société dont les codes tournent à vide, mais il échoue dans son rôle de révélateur et de catalyseur. Son discours et ses actes le prouvent. Il ne peut accepter la totalité de son être : sa crise d'identité se déclenche au-dessus de la citerne dans les eaux noires de laquelle il voit son portrait anonyme – il craint désormais de perdre son moi dans la relation amoureuse. Ici se profile déjà son échec futur, car « perdu ou sauvé, Don Juan est déjà mort avant que le drame ne commence pour n'être plus à la hauteur de son désir »¹⁸. Comme Frisch le souligne dans la postface de la pièce¹⁹, il a peur de l'élément féminin qui est en lui, il se fait passer ainsi pour un homme scientifique et non imaginaire, un esprit supérieur. L'amour physique lui apparaît comme une nature indomptée, qui court-circuite l'esprit. En penseur et mathématicien il rejoint la croyance de géomètre déjà présente chez Molière (« Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit »²⁰). Camille Dumoulié précise que « la pièce de Max Frisch, Don Juan ou l'amour de la géométrie, bien que teintée de romantisme, parachève la figure moliéresque d'un Don Juan cartésien »²¹. En effet, le cartésianisme implicite là, devient explicite chez Frisch (voir entre autres l'éloge de la géométrie page 132), tout en permettant une critique de son statut, qui le mène à l'athéisme et à la solitude. Le côté implacable et logique, clair de la géométrie montre une recherche de l'absolu, pour lui l'ordre des vérités nécessaires est dans la géométrie. Sa passion pour les mathématiques, la soif de savoir, de se dépasser sur le plan intellectuel lui confèrent un caractère très faustien. Finalement c'est la géométrie qui a fait de Don Juan le héros de Cordoue. Il ne parvient à sortir ni du rôle du héros, ni à s'adonner à la géométrie.

Maurice Molho tente une intéressante lecture socratique du géomètre que veut être Don Juan :

Mais la géométrie n'est pas la première des sciences dont l'ensemble forme le prélude de la dialectique, laquelle a pour terme la connaissance du vrai. Le fait que la géométrie ait encore partie liée aux opérations de guerre, et qu'elle ne saurait se concevoir indépendamment des figures qu'elle met en œuvre, lui confère le caractère d'un seuil au-delà duquel se profile la dialectique qui conduit à la vérité. La géométrie certes, saisit quelque chose de l'essence de l'être, mais elle est impuissante, selon Socrate, à la faire voir en pleine lumière (République, VII, XIII).

Don Juan est mauvais géomètre, parce qu'il n'est que géomètre. La géométrie lui permet de faire la guerre mieux que les généraux bornés, et de se prévaloir de sa passion des certitudes. Entre les vérités nécessaires et la contingence, il choisit la nécessité. Mais c'est une nécessité momentanée et par là même fallacieuse, dans la mesure où elle ne lui permet pas de dominer l'avènement de l'imprévisibilité. Le voilà marié et patriarche au pouvoir d'une duchesse de pacotille, et incapable de se défaire de cette prison où l'a enchaîné sa géométrie.

Ceci revient à dire, pour peu qu'on veuille parier sur cette lecture socratique du Don Juan géomètre, que le sort de Don Juan est de demeurer rivé au mythe. Le mythe n'est pas la raison, mais une contrefaçon bricolée de la raison faite pour la rendre accessible à ceux qui, prisonniers d'une quelconque caverne, ne sont pas en état de s'élever à la vérité. Le mythe est un univers verrouillé : Don Juan n'en sortira pas²².

- 8 S'il n'en sort pas, c'est bien elle, la géométrie qui en fait le héros de Cordoue et qui le précipite dans une grotesque mascarade où il devient un héros en n'ayant pas risqué sa vie, puisqu'il mesure grâce à la géométrie la taille de la forteresse de Cordoue. La réaction stéréotypée qui veut qu'on le taxe de héros ne se fait pas attendre et devient un piège pour lui. Elle participe à lui élaborer une identité dont il ne veut pas, il se trouve placé dans une hiérarchie et une belle-famille qu'il n'a pas choisies, dont même les sentiments amoureux sont téléguidés par un mariage arrangé, récompense suprême de son acte. L'ironie sous-jacente de la mascarade qui sert de prétexte aux quatre premiers actes est très forte et souligne la déviation de la valeur fondamentale du mariage chrétien.
- 9 Don Juan apparaît comme un personnage qui se cherche, qui est à la recherche de l'essentiel. Tout ce qu'il a refusé finit par le vaincre et fait de lui une victime blasée. Il remarque qu'il ne peut pas échapper à la nature humaine. Devenu un homme banal qui veut échapper à l'idylle, il devient aussi père – c'est le coup fatal porté au mythe. La présentation de Don Juan comme victime souligne la fatalité du mythe et de l'amour. Déniant le mythe qui lui demande de garder sa jeunesse, de ne pas avoir d'enfants pour rester fidèle à lui-même il endosse silencieusement un nouveau rôle qu'il ne s'est pas choisi. Ce Don Juan que Frisch positionne entre l'amour physique, le plaisir des sens et la pensée cartésienne n'existerait pas sans les femmes, même s'il leur préfère la géométrie : la victoire finale n'est-elle pas pour les femmes, la jouissance et la maternité ? Le dieu de Don Juan n'est finalement pas la géométrie. Par ce parcours initiatique il ne parvient pas à sortir de l'ordre profane des choses, la victime Don Juan ne trouve pas d'issue à son scepticisme.

Les personnages féminins ou les victimes abusées ?

- 10 Le personnage le plus entier et le plus fascinant est celui de Donna Anna. Personnage pâle sans personnalité marquée, peu consistante, elle parle peu, sauf sous l'empire des

sentiments et reste prise dans les conventions sociales en se laissant marier. Naïve, elle est pourtant le seul personnage qui aime sans arrière-pensée, car elle met les sentiments au-dessus de la rationalité. Son suicide correspond au code de l'honneur espagnol, elle ne comprend pas la logique de celui qu'elle aime et renonce, en victime de ses sentiments, au monde (ce qui la rapproche d'Ophélie). Anna qui est un personnage clé pour l'intrigue et sa mise en route, est peu présente. C'est pourtant elle qui confronte pour la première fois Don Juan avec le sentiment amoureux.

- 11 Donna Elvira est une mère moderne, hors des conventions de son époque. Coquette et plus fille que sa fille, car expérimentée, elle projette ses propres désirs et ses regrets sur cette situation. Elle comprend mieux que son mari que Don Juan renonce à sa fille. Mais en amoureux du fiancé de sa fille elle manque de clairvoyance personnelle, même si elle évite temporairement le duel : pour ses besoins personnels elle devient la séductrice. Déçue par la vie et son échec d'avoir perdu Don Juan en croyant l'avoir gagné à jamais, elle est très effacée comme nonne (dans Molière elle est aussi religieuse) et s'érige en gardienne du mythe de Don Juan en ne voulant pas prendre en compte ce que Célestine lui dit.
- 12 De par son rôle Miranda s'exclut de la société et perd son emploi à cause de ses sentiments. Elle joue sur l'identité, le masque, le voile et la tromperie sans devenir ouvertement séductrice. Elle rend ainsi le personnage de Don Juan tragique, car le trompeur, trompé, devient plus cynique et impitoyable lorsqu'il découvre son identité à elle. Elle a mûri en devenant épouse et mère, mais a fait de son époux un bourgeois ennuyeux et qui s'ennuie : son amour triomphe en lui imposant un enfant, mais à quel prix ! Cet amour victorieux d'une femme interdite et impossible fait chavirer ironiquement le mythe de Don Juan.
- 13 Le personnage de la mère de Don Juan est défini par son absence, il est présenté comme négatif par le père qui dit de son fils : « Je l'affirme, il n'a pas de cœur comme sa mère »²². La plainte véhémement du père dès les premiers mots de la pièce mettent déjà en lumière le conflit homme-femme. Ici aussi la figure de la mère reste écartée de la scène de la vie de son fils, la mère est hors jeu (comme dans toute l'œuvre de Frisch d'ailleurs). La mère disparaît au profit d'un super père qui s'accapare les attributs de la parenté à lui seul. D'un point de vue symbolique et psychanalytique le gouffre dans lequel se précipite volontairement Don Juan est l'autre maternel, l'utérus de Miranda, (puisqu'au bout de la trappe par laquelle il s'échappe elle l'attend pour le tenir prisonnier de son château de Ronda, dont le nom seul est déjà tout un programme – figure géométrique sans début, ni fin, ni sortie – et en dit long sur ses perspectives de vie). Par cet acte s'arrête la fuite de Don Juan.

Don Juan ou l'échec d'une résistance

- 14 Don Juan est constamment partagé entre une pulsion de fuite et la tentation de l'immobilité. Il ne parvient donc pas à se choisir lui-même comme le préconise Kierkegaard et choisit de ne pas choisir. Le coup de théâtre avec Célestine est pour Don Juan le moyen de se débarrasser d'un rôle qu'il ne supporte plus ; Célestine ne prend pas le rôle du commandeur comme celui qui met en garde, c'est Miranda qui occupe ce rôle en essayant de sauver Don Juan dans les trois premiers actes. Si le faux mort qu'est Don Balthazar Lopez, qui revient en évêque avant de se suicider, laisse faire Don Juan dans sa grotesque mise en scène de sa sortie infernale, c'est pour savourer déjà sa

victoire. Car par son acquiescement à la sortie honorable par la trappe, il scelle cyniquement le destin de mari et d'époux (ce que Don Juan ne veut pas) et détient ainsi sa vengeance. Et nous sommes d'accord avec Maurice Molho pour dire que « si l'on consent à décrypter la pluriparodie de cet inépuisable Don Juan, le héros, vendu par son judas, trouve sa croix dans le mariage : un mariage chrétien, et de surcroît bourgeois »²³. La trappe qui se referme sur Don Juan n'est pas une tombe ou la porte d'une cellule de monastère, mais le mariage (que Frisch a d'ailleurs qualifié de tombe dans le roman *Le désert des miroirs – Mein Name sei Gantenbein* 1964). « Don Juan mène avec sa duchesse la vie monotone de la monogamie bourgeoise, non sans accrocs ou dissensions sur les choses minimes, dont la petitesse fait écran à l'ennui quotidien, comme l'impossibilité que Madame soit exacte au service des repas »²⁴. La prison dorée (un château de 44 pièces) de la vie commune se referme sur lui et constitue sa punition et sa fin.

- 15 Don Juan tente de se précipiter dans l'abstraction et la cérébralité de la géométrie. Renouant avec des valeurs classiques comme la mesure, l'ordre, la clarté, il contrecarre ses sentiments et sa vie sentimentale qu'il n'arrive pas à maîtriser. Déçu par la vacuité de la société il se précipite dans l'autre vacuité, celle du narcissisme et de l'ennui dans la complaisance de soi : ceci lui donne une identité contestable, celle de l'homme esthétique mélancolique, comme l'a décrit Kierkegaard. Le philosophe danois développe dans sa philosophie existentialiste la théorie des trois stades de la vie : les stades esthétique, éthique et religieux. Il place notamment Don Juan au premier stade. L'homme esthétique essaie toutes les possibilités de la vie sans en tirer aucune expérience, c'est un être de jouissance. L'homme éthique se développe par hasard, sans avoir choisi son développement, il ne se sent pas lié par son choix de vie. L'homme religieux choisit son développement, en répétant son choix (concept de la répétition ou de la reproduction). Il choisit notamment l'entrée dans la foi et s'accepte tel qu'il est. Seul ce stade permet à l'homme de surmonter la précarité de la vie²⁵. La géométrie, son seul refuge, ne parvient pas à le maintenir hors des normes de la société et provoque en lui une crise d'identité cernable dans l'acte V. Cette crise et son résultat constituent le cœur du renversement des valeurs de Don Juan et sa démythification. La pièce de Max Frisch repose comme ses autres œuvres sur la philosophie existentialiste de Kierkegaard auquel il est fait allusion de façon directe à travers le personnage de Don Juan²⁶. Le mythe qui est une forme de norme se retourne contre son héros-titre, ici prisonnier de la liberté qu'il a rêvée et incapable de s'accepter lui-même.

Démontage du mythe à quelle fin ?

- 16 Il est indéniable que Max Frisch a commis ici un démontage des rouages du mythe traditionnel²⁷ : en lui retirant des ressorts de fonctionnement importants, il l'a perverti. Les éléments pour le prouver ne manquent pas, rappelons simplement Don Juan qui déroge au code de l'honneur en ne voulant pas se battre, le renversement des valeurs par la prostituée déguisée en mariée ou l'amour des hérétiques par Don Juan, la mise en scène d'un coup de théâtre fondamental en le faisant passer pour faux et l'absence de divin (dans le châtement entre autres), pas d'enfer et de mort, car pas de sacré, le commandeur n'a donc pas lieu d'être puisqu'il représente les limites du divin sur terre (ainsi disparaît le festin de pierre). La notion de sacré qui est essentielle au mythe et qui en garantit en quelque sorte la survie disparaît complètement. Le père reste présent,

car indispensable au jeu et sorte de pâle alter ego du fils – la force du commandeur qui traditionnellement est dans sa mort, ne bénéficie pas d'une victoire morale : comme il ne disparaît pas, les faux-semblants restent aussi et Don Juan n'y échappe pas, car restant en scène (ironie derrière sa mise en scène grotesque). Le Don Juan de Frisch désacralise à ce point le mythe qu'il montre même comment on le fabrique (page 147), ce que souligne bien Maurice Molho : « Avec Max Frisch, Don Juan s'achève sur la fabrication du mythe par son protagoniste »²⁸. Le retournement du mythe réside aussi dans l'absence de stérilité de Don Juan qui en procréant devient un être banal et ordinaire. Léoporello qui clôt l'acte IV par les paroles en français de la pièce de Molière (page 160) souligne ainsi qu'on n'échappe pas à la tradition et qu'on veut garder le bouc émissaire traditionnel. Pour de nombreux critiques tel Maurice Molho « l'œuvre est de toute évidence la plus profonde parodie-synthèse du mythe, dont elle paraît clore définitivement la trajectoire : plus d'au-delà possible pour un Don Juan lourd de tout son passé dramatique »²⁹. Le choix des motifs et leur agencement montre la position de Max Frisch par rapport au mythe, à son personnage et à son époque. Michael Butler fait très justement remarquer que toutes les pièces de théâtre de Frisch (hormis *Santa Cruz* et *Nun singen sie wieder*) sont datées d'après la Deuxième Guerre mondiale. Elles sont donc empreintes des idées de l'époque, existentialisme et humanisme libéral – à cela on peut ajouter le pessimisme culturel apparu au moment de l'expressionnisme et encore très marqué jusque dans les années cinquante³⁰.

Les variations de Don Juan

- 17 Si les sources de Max Frisch sont Tirso de Molina, Molière, Mozart/Da Ponte, Zorilla, Shaw, probablement Hasenclever et Lenau³¹, il s'inscrit dans une tradition de la littérature allemande qui consiste à retravailler ce mythe dont les adaptations sont nombreuses, particulièrement au xx^e siècle.
- 18 Si nous commençons notre rapide rétrospective par le xix^e siècle, ETA Hoffmann (1776-1822) place le personnage de son conte « dans un univers manichéen où son âme est disputée entre Dieu et Satan »³². Grabbe (1801-1837) rapproche Don Juan de Faust, le mythe latin du mythe germanique. Paul Heyse (1830-1914) tente une fin de Don Juan, en présentant un personnage sentimental et superstitieux. Lenau (1802-1850), dans un long poème inachevé montre un Don Juan à la recherche de la femme idéale qui les représenterait toutes et aussi son échec et l'écœurement qui le submerge. Il donne une descendance à son héros dionysiaque³³ et panthéiste. Camille Dumoulié souligne à propos de panthéisme que « le Don Juan de Lenau offre la meilleure figuration du héros messianique, à la fois libérateur des femmes et prêt au sacrifice de soi, Christ gnostique en rébellion contre l'ordre injuste d'un mauvais demiurge et prosélyte d'une nouvelle religion panthéiste³⁴. » Chez Frisch il n'est pas question de libération de la femme (Lenau est très en avance sur son époque), alors que le sujet est dans les années cinquante présent dans l'air du temps. On notera entre autres similitudes entre l'œuvre de Lenau et celle de Frisch, l'absence de désir, l'amour présenté comme associé à la nature tropicale indomptée, la descendance (plusieurs enfants chez Lenau), sa disparition dans le gouffre qu'il a lui-même entrouvert sous ses pieds (chez Nietzsche également), mais ce que le Don Juan de Lenau refuse c'est le repli sur soi, l'introspection et l'auto-analyse. Il apparaît un peu comme porte-parole de la nature contre la culture³⁵. Ödon von Horváth (1901-1938) dans un triptyque montre l'évolution

de la société allemande contemporaine et de son héros, en mettant l'accent sur l'angoisse et l'insécurité. Il base sa pièce sur l'actualité politique de son époque.

- 19 Du côté des philosophes Nietzsche (1844-1900) met l'accent sur un Don Juan de la connaissance, le trompeur devient un chercheur de la vérité³⁶, un savant rigoureux (on notera ici comme chez d'autres auteurs de la même époque une approche faustienne du mythe). Au personnage en échec il oppose Dionysos, le surhomme qui possède l'amour pour la vie et les choses. Kierkegaard (1813-1855) fut hanté par le personnage de Don Juan, pendant une courte partie de sa vie il s'est conduit lui-même comme un séducteur débauché. Dans son œuvre *Ou bien...ou bien* et dans la partie *Le Journal d'un séducteur*³⁷, il place le personnage dans le premier stade de sa théorie des trois stades (voir note 26), dans une vie de l'instant. Très impressionné par l'opéra *Don Giovanni* de Mozart, sa passion pour la musique le fera méditer sur l'amour de Dieu. Ici ce n'est pas Don Juan qui est séducteur, mais la sensualité intrinsèque à la nature humaine qui est séductrice, Don Juan devient donc une victime de lui-même, il se subit : pas de conscience et de réflexion pour ce personnage, seule la musique de Mozart est capable de montrer cette nature bouillonnante, ses moments intenses. D'après Frisch : la meilleure introduction au Don Juan en dehors de la lecture de Kierkegaard est un spectacle de tauromachie... À la lumière de notre étude le *Don Juan* de Frisch apparaît comme une antithèse à la philosophie de Kierkegaard.
- 20 Le Don Juan de Frisch montre une crise existentielle, un essai de révolte qui échoue. On retrouve ici l'échec du héros Stiller dans le roman éponyme qui ne parvient pas à endosser une nouvelle identité (le roman qui paraîtra en 1954 est en préparation lors de la parution de *Don Juan*). Comme pour les personnages de l'œuvre narrative, le refus du choix d'une identité est le fondement de la ligne de vie du « héros ». Séducteur séduit et trompé, amoureux, usurpateur, personnage mythique contrasté et atypique, il incarne la figure du perdant, tout comme Stiller. L'intrigue est riche en inventions par rapport au mythe originel et se base sur la problématique de l'identité, fil conducteur de toute l'œuvre de Frisch, et sur la reconnaissance de l'Autre ; elle remet en cause les fondements de la société que sont le mariage et la fidélité, tout en brouillant les cartes des rôles traditionnellement impartis aux personnages de base de l'intrigue. Frisch construit sa pièce avec beaucoup de liberté et développe sa philosophie existentialiste de la vie. Don Juan est par ses prises de position proche de la figure romantique de Don Juan, car son penchant pour la séduction provient d'une aspiration irrationnelle impossible à satisfaire ; au gré des échecs et des morts qui jalonnent son destin, il apparaît peu à peu davantage comme une victime que comme un malfaiteur. Frisch maîtrise ici les concepts de rôle (son jeu et son inversion) et d'identité (multiple, changeante et en constant devenir) qu'il reprend d'ailleurs tout au long de son œuvre narrative.
- 21 Frisch s'inscrit dans une tradition « donjuanesque » de la littérature germanique, mais s'en démarque dans la mesure où il démonte complètement les rouages du mythe en brouillant les cartes de l'intrigue. La dialectique de l'individu et de la société montre l'éternel conflit entre l'un et le multiple. Don Juan reste finalement rivé à son échec et à sa déception, et à travers son évolution il souligne la fin du mythe dans un temps sans mythes. Chaque auteur adaptateur de ce mythe en fait une projection de sa vision de la vie et des relations interpersonnelles, ainsi on n'échappe pas à son destin chez Frisch. Et même si aujourd'hui le mythe semble bien malmené, voire condamné³⁸, nous concluons que, même si « avec le temps, d'œuvre en œuvre, de Tirso à Lenau et plus,

Don Juan devient de plus en plus philosophe »³⁹, « le Don Juan de Max Frisch est une pièce anti-métaphysique »⁴⁰⁴¹.

BIBLIOGRAPHIE

Littérature

Max Frisch : *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998.

Molière : *Dom Juan ou le festin de pierre*. Comédie. Paris, Classiques Hachette, 1991.

Littérature critique

Régine Battiston-Zuliani, Philippe Forget (Ed.) : *Relire Max Frisch. Les chemins de l'identité*. Paris, Les Editions du Temps, 2001.

Camille Dumoulié : *Don Juan ou l'héroïsme du désir*. Paris, PUF, 1993.

Sarah Kofman et Jean-Yves Masson : *Don Juan ou le refus de la dette*. Paris, Galilée, 1991.

Maurice Molho : *Mythologiques. Don Juan – la vie est un songe*. Paris, Corti, 1995.

Jean Rousset : *Le mythe de Don Juan*. Paris, Armand Colin, 1978.

Walter Schmitz : *Frisch's Don Juan*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Materialien, 1985.

Monique Schneider : *Don Juan et le procès de la séduction*. Paris, Aubier, 1994.

Martin Stern : « Bildnisverbot, Varianten durchspielen, Selbstannahme. Zu einigen zentralen Themen im Werk von Max Frisch. » In : *Schweizer Monatshefte*, Hf. 6, Juni 1992, S. 499/507.

Dictionnaires

Pierre Brunel : *Dictionnaire de Don Juan*. Paris, Laffont, 1999.

NOTES

1. Tirso de Molina (1571-1648) : *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, dont la première représentation date de 1664. On remarquera d'emblée le double titre de la pièce première, parue en 1630 : *L'abuseur de Séville et l'invité de pierre*.

2. Max Frisch : *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge (que nous reprendrons sous le sigle GW)*, Bd. 3. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998. La pièce fut montée pour la première fois au Schauspielhaus de Zurich le 5 mai 1953.

3. Jürgen Ritte : « Les jeux de l'amour et de la scène. La théâtralité de Don Juan. » In : Régine Battiston-Zuliani, Philippe Forget (éd.) : *Relire Max Frisch. Les chemins de l'identité*. Paris, Les Editions du Temps, 2001, p. 241.

4. Sarah Kofman et Jean-Yves Masson : *Don Juan ou le refus de la dette*. Paris, Galilée, 1991, p. 97.

5. Monique Schneider se demande ainsi si on doit « ...déduire que sa figure est construite à partir d'un métissage réalisé grâce à l'insertion, dans un personnage masculin, d'attributs spécifiquement féminins ? ». In : *Don Juan et le procès de la séduction*. Paris, Aubier, 1994, p. 250.
6. Camille Dumoulié : *Don Juan ou l'héroïsme du désir*. Paris, PUF, 1993, p. 30/31.
7. *Ibid.*, p. 8.
8. Jürgen Ritte., *op. cit.*, p. 237.
9. Voir « Die Chinesische Mauer ». GW, Bd. 2., *op. cit.*
10. « Warum ist alles, was wir tun, nur Schein ? ». *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie (que nous reprendrons sous le sigle DJ)*. GW, Bd. 3, *op. cit.*, S. 126. La traduction des passages de *Don Juan* a été effectuée par nos soins.
11. Martin Stern affirme à ce sujet que cette thématique est à l'origine du succès de l'œuvre de Frisch, des romans *Stiller* et *Mein Name sei Gantenbein*, mais aussi des pièces *Andorra* et *Don Juan* : « Das Bildnis-Problem entsteht für Frischs Figuren mit der enervierenden und konstatierenden Erfahrung, dass Partner, Mitmenschen, die Umwelt überhaupt, einen quasi aus kognitiven und seelischen 'Kostenersparnisgründen' festlegen auf einige symptomatische Verhaltensweisen, welche wiederum Mustern im Ich entspringen, aus denen man nicht heraus kann, die einem keine Chance zur Veränderung, zur Freiheit eines eigenen Selbstentwurfs und damit einer autonomen Identität übriglassen. Ein Leiden also an Determination – wobei die Figuren sich aber merkwürdig selten die großen Fragen des 19. Jahrhunderts stellen, inwiefern der Mensch ein Produkt seiner Erbmasse, seiner frühkindlichen Erfahrungen oder der Klassen- und sozio-ökonomischen Verhältnisse ist. ». Martin Stern : « Bildnisverbot, Varianten durchspielen, Selbstannahme. Zu einigen zentralen Themen im Werk von Max Frisch. » In : *Schweizer Monatshefte*, H. 6, Juni 1992, S. 500.
12. *Journal 1946/49 (Tagebuch 1946/49 – 1950)*. GW, Bd. 2., *op. cit.*, notamment les pages 369 et suivantes, où ce concept est développé sous le titre : « Du sollst dir kein Bildnis machen » et l'esquisse d'*Andorra* – *Der andoranische Jude*, pages 374 et suivantes dont voici un extrait parlant qui en constitue la fin : « Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten : Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie es sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen - / ausgenommen wenn wir lieben. »
13. Monique Schneider : *Don Juan et le procès de la séduction*. Paris, Aubier, 1994, p. 259.
14. « Ich fühle mich frei wie noch nie ». *DJ*, *op. cit.*, S. 131.
15. Michael Butler : « Die Flucht in die Abstraktion ». Zu Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. In : Walter Schmitz : *Frischs Don Juan*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Materialien, 1985, S. 297.
16. « Nichts als Theater. » *DJ*, *op. cit.*, S. 158.
17. « Ich habe ausgeliebt » *DJ*, *op. cit.*, S. 134.
18. Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 9.
19. GW, Bd. 3, p. 168 et suivantes.
20. Molière : *Dom Juan ou le festin de Pierre. Comédie*. Paris, Classiques Hachette, 1991, acte III, scène 1, p. 58.
21. Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 123.
22. Maurice Molho : *Mythologiques. Don Juan – la vie est un songe*. Paris, Corti, 1995, p. 250.
23. « Er hat kein Herz, ich sag's, genau wie seine Mutter ». *DJ*, *op. cit.*, S. 97.
24. Maurice Molho, *op. cit.*, p. 247.
25. *Ibid.*, p. 249.
26. Voir à cet effet l'œuvre de Kierkegaard : *La reprise*. Paris, Bouquins Laffont, 1993.
27. Se référer notamment à : *Ou bien... ou bien*. Paris, Bouquins Laffont, 1993.

28. Jean Rousset propose une analyse de l'aménagement du mythe dans la littérature contemporaine, voir le chapitre « Don Juan aujourd'hui » dans : *Le Mythe de Don Juan*. Paris, Armand Colin, 1978, p. 169-181.
29. Maurice Molho, *op. cit.*, p. 235.
30. *Ibidem*.
31. « Frischs ständige Beschäftigung mit dem soziokulturellen und moralischen Relativismus und mit der daraus resultierenden Ich-Zersplitterung hat ihre Wurzeln in der literarischen Tradition jener Jahre, genau wie seine oft wiederholte Thematisierung der Suche nach dem ‚wirklichen Leben‘, einer menschlichen Schöpferischen Existenz also, mit dem individualistischen Neue-Mensch-Topos des deutschen Expressionismus verwandt ist. » Michael Butler : « Die Flucht in die Abstraktion ». Zu Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. In : Walter Schmitz : *Frisch's Don Juan*, *op. cit.*, S. 289.
32. Walter Schmitz propose une intéressante rétrospective des Don Juan de la littérature allemande dans : « Don Juans Dasein in der europäischen Literatur : Kapitel aus der Geschichte einer Symbolgestalt. » In : Walter Schmitz : *Frisch's Don Juan*, *op. cit.*, S. 241.
33. Pierre Brunel : *Dictionnaire de Don Juan*. Paris, Laffont, 1999, p. 472.
34. *Ibid.*, p. 548.
35. Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 20.
36. Sarah Kofmann et Jean-Yves Masson, *op. cit.*, p. 136.
37. Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 695.
38. Sören Kierkegaard : *Ou bien... Ou bien. La reprise. Stades sur le chemin de la vie. La maladie à la mort*, *op. cit.*
39. Jean Rousset conclut dans un sens moins philosophique et plus optimiste : « Dira-t-on que Don Juan, comme mythe, semble condamné ? Oui, sans doute, si l'esprit général, la température culturelle ambiante demeurent ce qu'ils sont. Mais qui sait ? Les temps changeront, et avec Don Juan rien n'est jamais joué ; il a manqué périr au XVIII^e siècle ; il pourrait renaître une fois encore. » In : *Le mythe de Don Juan*, *op. cit.*, p. 180.
40. Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 28.
41. Jürgen Ritte, *op. cit.*, p. 246.

RÉSUMÉS

Cet essai d'analyse met en lumière l'ambivalence de l'imposteur Don Juan dans la pièce *Don Juan ou l'amour de la géométrie* (*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* – 1952) de Max Frisch (1911-1991). L'intrigue de cette comédie est riche en inventions par rapport au mythe originel et se base sur la problématique du rôle (son jeu et son inversion), de l'identité (multiple, changeante et en constant devenir) et sur la thématique du double, elle remet en cause les fondements de la société que sont le mariage et la fidélité, tout en brouillant les cartes des rôles traditionnellement impartis aux personnages du mythe. Frisch construit sa pièce avec beaucoup de liberté et développe sa philosophie existentialiste de la vie ; Don Juan est par ses prises de position proche de la figure romantique du héros. Au gré des échecs et des morts qui jalonnent son destin, il apparaît peu à peu davantage comme une victime que comme un malfaiteur. En conclusion nous avons replacé cette pièce dans la perspective donjuanesque de la littérature allemande, en montrant comment Frisch s'inscrit dans cette tradition, mais aussi comment il s'en démarque.

Dieser Beitrag unterstreicht die Ambivalenz des Betrügers Don Juan im Stück *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* – (1952) von Max Frisch (1911-1991). Die Verwicklung dieser Komödie bietet zahlreiche Varianten zum Urmythos und basiert auf der Problematik der Rolle (Spiel und Umkehrung), der Identität (vielfältig, wechselhaft und sich ständig erneuernd) und auf der Thematik des Doppelgängers ; sie stellt Ehe und Treue als Basis der Gesellschaft in Frage, indem sie die traditionellen Werte des Mythos durcheinander bringt. Frisch gliedert sein Stück mit großer Freiheit und entwickelt dabei seine Existenzphilosophie ; durch seinen Standpunkt ist Don Juan der romantischen Figur des Helden sehr nahe. Nach und nach durch Misserfolge und Tote, die seinen Lebensweg ausmachen, erscheint er eher als Opfer als ein Missetäter. Schlussendlich haben wir das Stück in die Don-Juan-Tradition der deutschen Literatur versetzt, indem wir versuchen zu zeigen, inwiefern Frisch sich in diese Tradition einschreibt und auch wie er sich davon abhebt.

AUTEUR

RÉGINE BATTISTON

Université de Haute-Alsace