

FRANÇOISE WILLMANN

**Stiller et l'autre:  
de la difficulté à se choisir soi-même**

## Stiller et l'autre : de la difficulté à se choisir soi-même

Le premier grand roman publié par Max Frisch en 1954 est constitué pour l'essentiel par les 7 cahiers rédigés en prison par le personnage principal et s'ouvre sur sa déclaration "Je ne suis pas Stiller"<sup>1</sup>. Cette négation d'une identité qui ne fait aucun doute pour son entourage, négation à laquelle il ne renoncera pas, déclenche une enquête judiciaire destinée à en déterminer la vérité. La dernière et huitième partie du roman se présente comme une postface ajoutée par Rolf, le procureur devenu ami du narrateur, qui, après que le procès aura entériné l'invalidation de la première phrase, prendra le relais d'un personnage qui achève son existence dans le silence et la solitude.

L'histoire démarre par un incident à la douane suisse. Un voyageur nie être celui pour qui on le prend, à savoir le célèbre sculpteur zurichois Anatol Stiller disparu depuis presque 7 ans. Il affirme au contraire s'appeler White et être citoyen américain. Mais le passeport se révèle être faux et le prétendu White est incarcéré en attendant que le mystère soit élucidé. Il faudra une enquête assez longue pour que la justice parvienne à sa conclusion, et en attendant, le prisonnier rédigera son journal, sur l'injonction de l'avocat qui entend lui donner ainsi l'occasion de prouver, en accumulant les faits, sa véritable identité.

En réalité, le lecteur ne tarde pas à rejoindre le camp des sceptiques, qui ne comprend qu'une exception, le gardien, qui finit lui aussi par se ranger à l'avis général: il s'agit bien de Stiller, au sens de l'état civil, même si Max Frisch laisse planer le doute, ou le

---

<sup>1</sup>Toutes les citations renvoient à l'édition suivante: *Stiller*, Max Frisch, Suhrkamp, st 105, 1973. C'est moi qui traduis.

ravive à l'occasion. Le narrateur en effet joue le rôle de White, et se met sur les traces de Stiller à travers les rencontres avec ses anciennes connaissances, à commencer par son épouse, revenue pour l'occasion de Paris où elle habitait entre temps, et que n'effleure pas l'ombre d'un doute quant à la personne qui nie obstinément être son mari. Ainsi fait-il alterner les confrontations avec son passé zurichois, qu'il s'efforce de considérer de l'extérieur, et les notations concernant plus directement son séjour en prison, entremêlées de retours sur son séjour aux USA et de récits symboliques destinés à essayer de faire entendre sur un autre mode ce que son entourage refuse de prendre en considération.

L'issue du procès n'étonne personne, et Stiller semble se résigner au verdict, sans se dédire pour autant. Cette issue correspond à la fin des 7/8èmes du roman, la dernière partie racontant la dernière phase du mariage de Stiller et de sa femme Julika, ultime tentative qui échoue et s'achève avec la mort de celle-ci. C'est là que Rolf prend la parole, Stiller se réfugiant dans le silence dès lors que la société le condamne à être celui qu'il prétend ne pas être. Cette partie du récit prend les allures d'un bilan; la justice a rendu son verdict, c'est au tour de l'ami de tenter de comprendre et d'interpréter ce qui peut passer pour un entêtement à la limite de la puérité, une fuite, manquée, devant l'échec d'une vie.

Frisch met son roman sous le signe de Kierkegaard<sup>2</sup>, et fait mettre à son personnage deux citations de *Ou bien ou bien* en

---

<sup>2</sup>Ceci a donné lieu à de nombreuses polémiques, induites en particulier par la traduction très controversée utilisée par Frisch. Il semble en effet que les phrases de Kierkegaard ici citées s'éloignent sensiblement de ce que, dans leur contexte précis, elles signifient chez leur auteur (c'est le cas en particulier pour la première). Aussi sont-elles considérées ici par rapport à une lecture possible du roman de Frisch, c'est-à-dire qu'elles sont mises au service d'un éclairage particulier de *Stiller* et non pas d'une exégèse de Kierkegaard. C'est pourquoi, je

exergue de son journal de prison. Toutes deux se réfèrent au choix et à la liberté, elles sont deux clés possibles, parmi d'autres, de la singulière attitude de Stiller. La première dit d'emblée pourquoi l'entreprise de Stiller est vouée à l'échec : "Car vois-tu, s'il est si difficile de se choisir soi-même, c'est parce que dans ce choix l'isolation absolue est identique à la plus profonde continuité, parce que à travers elle, toute possibilité de devenir quelque chose d'autre, ou plus précisément de se recréer en autre chose, est absolument exclue".

Dans son roman, Max Frisch expérimente le pouvoir de la négation tout en confrontant d'emblée le lecteur avec le caractère inéluctable de l'aporie dans laquelle s'engage son personnage. Décider que je est un autre se heurte pour commencer à tout ce qui, dans cette décision et dans cet autre, est du même. Et ce même poursuit Stiller sous de multiples formes. Malgré l'expérience cruciale que constitue pour lui un suicide manqué, il n'est pas radicalement transformé comme il se plaît à le croire. D'être passé à deux doigts de la mort lui donne la liberté de choisir une nouvelle vie, croit-il, sans être conscient de ce qui le rend incapable de jouer véritablement le jeu. C'est dans ses rapports avec autrui que les pesanteurs de son ancienne identité se font jour, et ceci dans une double dimension: lui-même est à la fois transparent pour les autres, et incapable de les voir avec le regard neuf qu'il attend d'eux. C'est bien sûr avec Julika que ces deux aspects s'imposent le plus nettement: à son grand désespoir, elle lui renvoie à ce point sa propre image passée qu'il ne peut s'empêcher de réagir à son égard comme l'époux qu'il fut: par une agressivité physique, qui au lieu de

---

retraduis les deux phrases telles qu'elles figurent chez Frisch, et non pas en retournant au texte de Kierkegaard. Du reste, si dans le détail, Frisch ne reflète pas le sens de Kierkegaard, il ne s'ensuit pas pour autant que l'esprit du texte de *Ou bien... ou bien...* ne nous apprend rien sur *Stiller*.

s'inscrire dans la rupture revendiquée, apparaît comme l'aboutissement logique d'une relation ancienne. Mais lui-même, tout en s'efforçant de nous brosser un tableau objectif de cette femme qu'il prétend voir pour la première fois, ne cesse de se trahir et ne parvient pas à nous faire voir autre chose que la danseuse narcissique et frigide qui continue de le fasciner (et non pas qui le fascine à nouveau). Ainsi, le roman met en scène la façon dont les divers personnages s'enferment les uns les autres dans des images préconçues, en s'en accusant réciproquement.

Stiller ne vient pas à bout de son entreprise et la première phrase mise en exergue du journal de prison nous en avertit d'emblée: il ne s'agit pas de chercher les causes de son échec dans son tempérament, dans sa médiocrité, dans ses incapacités personnelles. Les raisons de cet échec sont bien plus profondes: elles résident dans la structure même de toute personnalité. Ultime tentative de se dérober? Lucidité suprême du personnage? La question reste ouverte; il faut en tout cas laisser à Stiller la responsabilité de l'interprétation, puisque les deux phrases figurent bien à l'intérieur du journal, et non pas en ouverture du roman même. En outre, il ne peut compter sur le soutien effectif de personne, mais tente vainement d'imposer une équation qui, visiblement, heurte le sens commun. Faisant l'unanimité contre lui, il s'enferme dans le solipsisme. L'entourage tient prudemment la menace à distance, cette menace que représente la mise en question de certitudes élémentaires, et enferme le fou. Stiller reste en prison jusqu'à ce que les certitudes soient rétablies et que l'on sache à quoi s'en tenir. Mais une fois "libéré", il s'enferme dans le mutisme, et, tout porte à le penser, dans la répétition tant redoutée d'une relation de couple morbide.

Et pourtant, la deuxième citation de Kierkegaard vient justifier cette entreprise condamnée d'avance: "la passion de la liberté naissant en lui (et elle naît dans le choix, de même qu'elle se présuppose elle-même dans le choix) il se choisit lui-même et lutte pour cette possession comme pour sa félicité et c'est cela sa félicité." Stiller lutte donc, contre lui-même et contre les autres, une lutte qui se livre sur un terrain privilégié qui ne cesse de faire ses preuves: la lutte contre l'autre, ou le drame conjugal.

Dans une version originale du mythe de Don Juan publiée en 1953, c'est-à-dire conçue à la même époque que *Stiller*, le célèbre héros souffre comme d'une plaie vive de la différence des sexes. Harcelé par les femmes, il finit par être contraint de se laisser prendre au piège du couple, prisonnier volontaire de l'une pour échapper à toutes les autres. Mais c'est la géométrie qui est sa seule passion, cette science "virile", "pure", "précise"<sup>3</sup>, qui ne suscite pas de désir trouble et jamais ne fait perdre à son amant le contrôle de soi, ce refuge de la vérité, qui ne trompe ni ne berce d'illusions celui qui s'y adonne, cette science enfin où l'on "sait ce que l'on sait"<sup>4</sup>. La géométrie est à l'homme, ce que Dieu est au prêtre, une alternative à l'amour et à la femme, l'esprit opposé à la chair, mieux encore, ce qui permet à l'homme de dépasser la femme et lui fait dire au deuxième acte : "Il appelle cela Dieu, j'appelle cela la géométrie, tout homme a quelque chose de plus élevé que la femme, dès lors qu'il est dégrisé"<sup>5</sup>.

Pour Stiller, qui n'est pas un personnage mythique, les choses sont plus complexes. Certes, la femme, Julika en l'occurrence, est sa

---

<sup>3</sup>*Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, Max Frisch, Stücke 2, Suhrkamp, St 81, 1974, acte III, p. 43

<sup>4</sup>*ibid.* acte I, p. 17

<sup>5</sup>*ibid.* p. 33

croix, mais son identité virile est loin d'être aussi affirmée et à la différence de Don Juan, il ne peut vivre sans femme, et n'a pas d'idéal assez fort pour la remplacer. A la peur de la femme et du sentiment qu'elle est censée incarner, s'oppose ici l'obsession du mystère féminin qu'il faut percer. C'est pour quitter Julika qu'il est parti de Suisse, la laissant à Davos dans un état critique. Compensant son manque de courage par le cynisme, il l'abandonne en l'assurant de l'inutilité de ses larmes comme moyen de pression, car, dit-il, "nous mourons tous un jour"<sup>6</sup>. Mais s'il revient six ans plus tard, bien après cette métamorphose induite par son suicide manqué, il finit par l'avouer à Rolf, c'est bien parce que, tout autre qu'il se sente désormais, il reste obsédé par le mystère de cette femme qu'il compare à une porte dont il n'a pas réussi à trouver la clé.

Avant le moment où il choisit d'être un autre, sa vie est marquée par divers échecs. Sculpteur reconnu, il n'en doute pas moins de lui-même comme artiste. Sympathisant communiste, il s'est engagé dans la guerre d'Espagne et s'est distingué par son impuissance à assumer son rôle : en situation de tirer sur l'ennemi, il s'en révèle incapable et abandonne le terrain, avec le sentiment d'une humiliation dont il ne se remettra jamais. Amoureux de Julika, il réussit à l'épouser, mais leur mariage se transforme en désastre, car il ne vient pas à bout de sa frigidité, diagnostique-t-il rétrospectivement. Enfin, une idylle d'un été avec Sibylle, rencontrée à un bal masqué se termine en déroute parce qu'il ne parvient pas à se décider clairement pour elle. Tout cela nous montre une personnalité angoissée - "féminine"<sup>7</sup> décrète le narrateur avec le recul du temps et soutenu par le récit de l'entourage -, en proie au

---

<sup>6</sup>Stiller, *op. cit.* p. 151

<sup>7</sup>*ibid.* p. 251



doute, à la recherche de soi. Sibylle, la bien nommée, lui donne une clé essentielle, en lui suggérant la nécessité de s'accepter lui-même et en détectant chez lui un idéal du moi destructeur. Sa relation problématique avec Julika s'explique, de son propre aveu, par son sentiment d'infériorité, par sa peur de ne pas être à la hauteur de la situation face à une femme saine qui exigerait un homme, un vrai, l'homme qu'il sait bien ne pas être.<sup>8</sup>

Mais qui est Julika ? Il est difficile pour le lecteur de s'en faire une idée: Stiller l'enferme dans une image et est lui-même enfermé dans l'image qu'il se fait d'elle, réduisant ainsi à néant toute chance de pouvoir la rencontrer. A en croire ses dires, ce n'est qu'en la retrouvant après sa fugue en Amérique, en prison, qu'il prend conscience de ce qui les a séparés, et surtout de sa frigidité. Ce diagnostic, qui se passe du reste de l'avis de la principale intéressée, est porté par le rédacteur du journal, celui qui n'est pas Stiller et qui par conséquent prétend juger des faits en toute objectivité et en toute neutralité (d'après le récit que fait Julika de sa vie avec Stiller). Le lecteur est frappé par deux faits: l'absence totale d'humour dans cette partie, d'autant plus remarquable qu'il arrive à Stiller, vitupérant la Suisse dès que l'occasion s'en présente, de se prendre lui-même en flagrant délit de manque d'humour et de s'en justifier. Lorsqu'il est question de Julika au contraire, le ton atteint des paroxysmes de perfidie et de cynisme.<sup>9</sup>

Le deuxième moment étonnant, c'est la façon dont en l'occurrence Stiller se raccroche aux faits, prétendument

---

<sup>8</sup>*ibid.* p. 90

<sup>9</sup>Citons un exemple : *Stiller, op. cit.* p. 99 : "Il est probable que la belle Julika ait toujours souffert, véritablement souffert et dans la plus grande solitude, du fait que la sensualité masculine l'a toujours un peu dégoûtée, bien que ce ne soit évidemment pas une raison pour avoir l'impression qu'on est une créature incomplète, une femme ratée ou même une artiste."



scientifiques, lui qui par ailleurs ne cesse d'en récuser la validité et de tourner en dérision l'avocat pour qui une vie se résume en données quantifiables. Réclamant pour lui-même le droit à la libre création de son existence, il ne cesse d'emprisonner Julika dans un carcan normatif, ce dont il semble parfaitement inconscient, tant son interprétation lui paraît "naturelle" et c'est parce qu'elle est "naturelle", que la science (de la nature) devient ici son alliée. C'est ainsi qu'il affirme que la frigidité existe "non pas comme phénomène pathologique mais au contraire comme phénomène naturel".<sup>10</sup>

Julika en revanche semble parfaitement artificielle, une nouvelle version de la poupée automate : elle est danseuse, et Stiller nous la décrit comme vivant uniquement pour son art, qui n'est, à l'en croire, que mise en scène narcissique. Le rideau tombé, elle trouve refuge dans un bavardage futile limité au monde de la danse, à moins qu'elle ne se retranche dans le sommeil - épuisée par les répétitions - et plus tard dans la maladie: autant de situations qui lui servent de remparts contre le réel. Un réel dont elle-même ne semble guère faire partie: un réseau de métaphores du verre et du froid nous donnent l'impression d'un être inanimé, isolé dans un monde inaccessible. Une "fée de cristal"<sup>11</sup>, enfermée dans la verrière *Jugendstil* du sanatorium à Davos, emmitouflée dans sa couverture, seule et réduite à l'attente.

Mais la prison n'est pas que contingente, elle fait partie de son essence même. La description que donne de Julika le pseudo-White

---

<sup>10</sup>*ibid.* p. 98. Kinsey, dont le rapport sur la sexualité de la femme était paru en 1953 s'exprime à ce sujet avec infiniment plus de nuances. Il est vrai qu'il s'efforce de parler en scientifique. (Vu le succès de scandale qu'il eut immédiatement, on ne peut imaginer que Frisch n'en ait pas eu connaissance: *Stiller* en porte sans doute des traces.)

<sup>11</sup>L'expression revient à plusieurs reprises. ex. *Stiller, op. cit.* p. 98, 108, 110

est éloquente<sup>12</sup>: cheveux teints, peau d'albâtre, yeux évoquant le verre, sourcils épilés, visage d'une dureté gracieuse de masque, avec une expression figée d'étonnement : rien, dans cet être qualifié d'étrange, mais de beau, ne donne l'impression d'être de chair et d'os. Stiller ne cesse d'évoquer sa fragilité fascinante de poupée. Le seul élément troublant est cet étonnement, dont Stiller va jusqu'à suggérer qu'il n'est peut-être qu'un effet de l'épilation! Naïveté de cet étonnement infantile, puérilité de celle qui se refuse à comprendre l'insatisfaction de Stiller. Et s'il fallait pourtant le prendre au sérieux, cet étonnement? Si, contrairement à ce que Stiller insinue constamment, il n'était pas feint? S'il nous donnait la clé du fameux mystère féminin? L'étonnement de Julika ne serait que l'indice de l'erreur de Stiller, trahissant la perplexité de la femme devant l'obstination de son compagnon à vouloir résoudre un mystère sans objet, qui correspond à son désir à lui, mais non à sa réalité à elle. Et peut-être pourrait-on aller plus loin. Cet étonnement même n'est peut-être pas celui de Julika, mais simplement le reflet de la conscience de Stiller. Car Julika pourrait bien n'être que sa projection.

Aussi reste-t-il désespérément prisonnier de son aveuglement, *a fortiori* là où il est le plus proche de la solution du mystère. Dans la dernière scène décisive avant que le jugement ne soit rendu, dans une ultime confrontation dans l'atelier du sculpteur, Stiller compte sur Julika pour prendre son parti, c'est-à-dire pour s'abstenir de le désavouer. Au moment où tout est perdu, où il s'est trahi lui-même en jetant ses œuvres par la fenêtre, Julika et Stiller se font face, muets l'un et l'autre. Dans le récit qu'il en fait par après, il décrit une attitude dont l'interprétation se fait sans équivoque: la mère souveraine, triomphante devant le comportement puéril et déplacé de

---

<sup>12</sup>*ibid.* p. 55-56

son enfant, prête cependant à lui infliger une fois de plus l'humiliation de son pardon. Et Stiller, bouleversé, rêve de pouvoir pleurer mais : "Je le voudrais, mais il ne se passe rien, c'est comme si les larmes rentraient, et je suis là, debout, *inchangé comme elle*."<sup>13</sup> Formulation-clé où Stiller semble exprimer à son insu - et passer à côté de - la banale et tragique réalité de l'impossible communication par incapacité à sortir de lui-même (à l'image de ses larmes), à simplement imaginer que l'autre pourrait elle aussi, et, pourquoi pas, elle aussi sans le vouloir, donner d'elle une image qui trahit ce qu'elle éprouve, sinon ce qu'elle est.

L'impuissance qu'il confesse après cette scène décisive peut certes s'interpréter de diverses façons. C'est en tout cas celle de convaincre son entourage de la pertinence de sa déclaration initiale, mais avant même de clore son récit par l'évocation décisive de son suicide manqué, il avait accepté l'échec de son entreprise. La formulation relevée ci-dessus le contient: la métamorphose ou simplement la renaissance avait été l'expérience d'un moment et non pas le fondement d'une nouvelle vie. Auparavant, dans l'acte même de destruction désespérée des œuvres qu'on lui attribue et qu'il ne veut pas reconnaître, il avait eu cette sensation éloquente d'être enfin "libéré de la peur de ne pas faire ce qu'il fallait et d'être enfin lui-même"<sup>14</sup>: lui-même au moment où il prouve de la plus éclatante façon qu'il est bien Stiller, autrement dit: libéré de l'angoisse de faire ce qu'il ne faut pas au moment où il le fait. Moment fugitif d'adéquation entre la pulsion destructrice et l'acte, comble du grotesque, moment de détermination virile qui s'épuise dans le ridicule. La scène s'achève sur son désir d'étrangler Julika,

---

<sup>13</sup>*ibid.* p. 377; c'est moi qui souligne.

<sup>14</sup>*ibid.* p. 376

ce qu'il ne fait pas "évidemment"<sup>15</sup>, Julika qui, la dernière sculpture détruite, avait demandé "Et maintenant ?"<sup>16</sup>

La sobre cruauté de ces deux mots contraste vivement avec le discours pathétique et circonstancié que Stiller avait médité dans sa solitude carcérale, discours destiné à faire comprendre à Julika pourquoi leurs destins étaient irrémédiablement liés, malgré toutes les difficultés qu'il leur resterait à surmonter. Stiller, paradoxalement inquiet - puisque Julika n'a jamais fait mine de vouloir le quitter, mais c'est au Stiller qu'elle a épousé qu'elle prétend rester fidèle, ce dont l'ex-Stiller ne cesse de se désoler - , Stiller, donc, craint surtout de ne pas trouver le ton juste et de tomber dans la solennité. "Pourvu que je ne me mette pas à être solennel"<sup>17</sup> se dit-il, faisant écho à une situation où les circonstances avaient mis fin brutalement à un état d'esprit voisin.

Au début du roman, Stiller, assis dans sa cellule, rêve de l'Amérique et se remémore une traversée du désert en jeep. Il se laisse aller à l'enthousiasme suscité par le sentiment de puissance que lui confèrent, dans cet environnement étranger et fascinant, cet instrument de sa mobilité, produit de la technologie occidentale, ainsi que la capacité interprétative de la science: double efficacité en effet, lui permettant d'avancer concrètement et de comprendre l'univers : "Nous roulions aussi vite que notre jeep le permettait, non sans la conscience solennelle que nos yeux étaient bien les seuls à voir tout cela; sans eux, sans nos yeux d'hommes mortels, qui traversaient ce désert, il n'y avait pas de soleil, rien qu'une énorme masse d'énergie aveugle, sans eux, pas de lune, sans eux pas de terre, pas d'univers du tout, pas de conscience de la création. Nous

---

<sup>15</sup>*ibid.* p. 378

<sup>16</sup>*ibid.* p. 377

<sup>17</sup>*ibid.* p. 341

étions remplis, je m'en souviens, d'une fièvre solennelle; peu après, le pneu arrière éclatait."<sup>18</sup>

Alors que dans *Don Juan*, la géométrie représentait le champ de la création libre, le domaine de l'épanouissement viril des facultés intellectuelles, dans *Stiller*, la science n'est plus qu'un réquisit de l'homme qui reprend à son compte des théories incomprises, nourrissant un vain orgueil des conquêtes de ses congénères.<sup>19</sup> Il est remarquable que Frisch tourne en dérision la vanité virile et scientifique de Stiller d'une façon qui fait étrangement écho à *Don Juan*.

En effet, non seulement Don Juan perd la bataille contre la femme, mais il n'est pas certain que la géométrie tienne ses promesses; le spectateur sent bien combien toutes ses belles qualités qui enthousiasmèrent le jeune homme au sortir de l'adolescence sont menacées lorsque l'évêque de Cordoba, rendant visite à Don Juan dans sa prison dorée, évoque non sans perfidie une hypothèse que ce dernier lui a exposée lors d'une de leurs dernières rencontres: il serait question de plusieurs dimensions, d'une géométrie dans laquelle se représenter la vérité n'irait plus de soi. Don Juan ne répond pas à cette sollicitation. Apparemment, il a d'autres soucis, imposés par la vie conjugale, la torture du quotidien<sup>20</sup>. Mais s'il

---

<sup>18</sup>*ibid.* p. 27

<sup>19</sup>Citons à ce propos Françoise Collin dans *Le sexe des sciences, Autrement*, octobre 1992, p. 14: "Hommes et femmes ne relèvent pas de la même logique des ensembles. Une femme géniale confirme l'imbécillité générale des autres: elle est une exception. Il est peu d'intellectuels, même des plus pâles, qui ne se targuent d'être de la race des Hegel ou des Einstein, dont il est entendu que ne peuvent se réclamer les femmes."

<sup>20</sup>Frisch excelle dans la peinture de l'enfer conjugal en exploitant habilement l'importance du détail apparemment insignifiant. Ainsi dans cette scène Don Juan expose à son visiteur la souffrance que représentent pour lui les retards répétés de son épouse et geolière lors des repas. Lorsque la duchesse arrive enfin, Don Juan refoule son exaspération et l'accueille avec une prévenance qui n'est pas

élude le débat, c'est aussi parce que la géométrie a cessé de lui offrir les certitudes de sa jeunesse, elle n'est plus l'alternative à l'amour parce qu'en elle "ce qui est valable aujourd'hui l'est encore demain"<sup>21</sup>. Ce qu'il soupçonne désormais fait ironiquement écho à l'exaltation juvénile qui le faisait s'écrier : "Y a-t-il rien de plus solennel que deux traits tracés sur le sable, deux parallèles?"<sup>22</sup>

Dans les deux cas, la géométrie comme la physique ou la technique sont de piètres soutiens dans les vicissitudes de l'existence. Julika, à Davos, fait la connaissance d'un jeune Jésuite qui la reconforte par ses conversations amicales et instructives. Il l'entretient des Pères de l'Eglise et d'Einstein, des uns et de l'autre avec autant de compétence et d'objectivité. Les Pères de l'Eglise et Einstein fonctionnent comme métaphores de la religion et de la science: ni l'une ni l'autre ne semblent susceptibles de lui apporter autre chose qu'une simple distraction.<sup>23</sup>

Stiller lui-même ne trouve de secours ni dans l'une ni dans l'autre. C'est ainsi que la tuberculose de Julika donne lieu à des conjectures d'ordre psychologique, mais lorsqu'elle meurt, Rolf note expressément le désintérêt complet de Stiller pour l'aspect médical. La science ne propose ni vision du monde, ni idéal, tout juste quelques certitudes auxquelles se raccrocher, certitudes dont la fragilité ou le caractère illusoire sont fréquemment mises en cause par l'ironie de Stiller ou de Frisch. Lorsque Stiller soupçonne son épouse de tomber malade pour le culpabiliser ou pour s'assurer de sa sollicitude, les avis des experts ou les plaques radiographiques

---

hypocrite: de fait, il l'aime, et l'enfer consiste précisément dans cette tension irréductible entre amour de soi et amour de l'autre. *Don Juan, op. cit.* acte V

<sup>21</sup>*ibid.* acte I, p. 44

<sup>22</sup>*ibid.* acte I, p. 44

<sup>23</sup>*Stiller, op. cit.* p. 115 et suivantes



apportent la preuve de la nature somatique de la maladie. En contrepoint, la scène chez le dentiste, où l'appel aux radiographies conforte l'erreur, réintroduit la distance nécessaire, l'ironie qui est l'un des instruments de la polysémie du roman.<sup>24</sup>

Stiller récuse la validité des données chiffrées et des faits, qui l'enferment dans le carcan dont il prétend s'échapper, et c'est pourquoi il oppose à l'obsession des données quantifiables de l'avocat, qu'il achève de tourner en dérision par l'indication au centime près (9361,05 francs suisses) de l'amende que lui inflige le tribunal, une mise en scène parfaitement fantaisiste des chiffres et des dates. C'est ainsi qu'il fait croire à l'avocat qu'il a vécu la naissance du volcan de Paricutin, au Mexique, en brodant sur une réalité historique, l'événement ayant bien eu lieu, mais en 1943, alors que Stiller a quitté la Suisse en 1946.<sup>25</sup> Il se constitue un passé américain qui est un mélange de genres remarquable: au détournement de prospectus touristique et de document, il ajoute le récit fantasmagorique d'inspiration jungienne et la parodie de western (à l'intention du gardien). Il utilise le conte de Sven Hedin inspiré d'Irving, *Rip van Winkle* pour tenter de se faire comprendre par son avocat. Il se sert également de ses rêves, et du récit didactique, sorte de mise en garde symbolique à l'intention de Julika (l'histoire d'Isidore), lequel fonctionne du reste comme le mythe grec: Julika a beau être prévenue, elle n'en agit pas moins à contretemps. A la définition claire et nette d'une identité, reposant sur une démonstration vérifiable, Stiller préfère le mythe comme instrument de vérité, de sa

---

<sup>24</sup>Celui qui prétend ne pas être Stiller ayant mal aux dents, on l'envoie chez le dentiste de Stiller, lequel ayant pris sa retraite, est remplacé par son neveu. Le dossier, où se trouvent également des radiographies, contient des données qui ne correspondent pas à ce que le dentiste trouve dans la bouche de son patient. La scène réactive le doute du lecteur, et lui laisse le soin de l'interpréter.

<sup>25</sup>Stiller, *op. cit.* p. 46 et suivantes



vérité, et se heurte au verdict répété et unanime de son entourage (qui le reconnaît bien là!) : son discours passe pour un tissu de "chimères"<sup>26</sup>.

Or la confrontation aux autres est le point ultime où se décide la pertinence de sa négation initiale. Le suicide manqué d'où il tire la légitimité de sa démarche contient le fantasme d'auto-engendrement qui fonde son droit à repartir à zéro. Mais c'est là une expérience intime que la société refuse de valider, et qu'elle refuserait probablement de valider même s'il parvenait à la communiquer. L'impuissance à en parler qu'il invoque pour renvoyer le récit de ce moment fondateur à la fin de son journal, n'est peut-être que l'obscur conscience de la vanité de cette entreprise d'explication. Au mieux, la société, représentée par la cour de justice, pourra-t-elle s'évertuer à lui faire entendre la voix de la raison, comme le tentera Rolf: qu'il avoue être Stiller du point de vue de l'état civil, et accepte de faire de sa métamorphose une affaire privée.

Mais la liberté de Stiller est précisément de ne pas céder aux pressions qui le poussent dans cette voie. Ce n'est pas parce qu'un ange lui a dicté son choix après son suicide manqué qu'il est irréversible.<sup>27</sup> Au contraire, l'image de l'ange traduit cette irréversibilité. En s'obstinant à assumer cette liberté de ne pas être celui pour qui on le prend, Stiller joue son rôle d'artiste et reste méconnu dans son œuvre. Figure christique jusque dans les doutes qui le traversent quant à la pertinence de son entreprise, il prend sur lui la mission de donner à voir les contradictions qui traversent la société en se mettant lui-même en scène. L'attitude de Stiller n'est ni révolte pubertaire, ni simple quête d'identité d'un individu en

---

<sup>26</sup>*ibid.* p. 57, 60, 346 notamment

<sup>27</sup>*ibid.* p. 355: "je ne peux faire un aveu que mon ange m'a interdit de faire."

désarroi. S'il peut détruire ses sculptures, reliques de son passé, en ayant la sensation d'être enfin lui-même, c'est aussi parce qu'il vient en effet de se réaliser, de réaliser ce qu'il avait échoué à faire dans ces ébauches: en portant sur la place publique une expérience de la plus haute intimité, suscitant et acceptant la confrontation conflictuelle du privé et du social qui en résulte, il remplit éminemment sa fonction d'artiste. Ainsi s'explique également qu'il ne reprenne pas la plume après le verdict. L'épisode est clos, l'œuvre achevée, le sacrifice accompli. Le journal de prison en est la trace, la négation d'une identité périmée répétée et maintenue tout au long de la détention et du procès qui s'ensuivent est le véritable acte de création: lutte pour sa liberté (le choix de lui-même) et pour la reconnaissance de sa lutte.

Mais cette nouvelle tentative se solde par un nouvel échec, puisque personne n'y comprend rien. L'entourage marque dans l'ensemble peu de sympathie pour la démarche de Stiller et se retranche surtout dans une distance perplexe. La Suisse réagit en terme d'amende, et clôt l'épisode de son côté par le recours à l'équivalent universel. Cependant, que Julika, la seule dont Stiller escompte la complicité, dont la complicité suffirait à le sauver, ne le suive pas, nous met sur la voie d'une insuffisance fondamentale de sa construction: son propre aveuglement narcissique. Car à la négation "Je ne suis pas Stiller" aurait dû pouvoir correspondre "Je ne suis pas Julika". Or Stiller est loin de soupçonner cette nécessité, il est résolument prisonnier de la conviction profonde de son altérité radicale. A cet égard, il est - en particulier - victime et acteur de la différence des sexes, ignorant combien elle est une construction sociale.

Françoise Willmann, Nancy