

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 41 (1961-1962)
Heft: 10

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UMSCHAU

MENSCH UND GESCHICHTE

35. Ferienkurs der Stiftung Lucerna

Die 1924 von dem Luzerner Emil Sidler-Brunner gegründete und seit 1928 in schöner Regelmäßigkeit hervortretende Stiftung Lucerna hat 1961 zum drittenmal ein geschichtliches Thema aufgegriffen. 1938, an der Schwelle des zweiten Weltkrieges und mitten in der Bedrohung durch das nationalsozialistische Deutschland, sprachen Siegfried Frey, Ernst Gagliardi, Werner Kaegi und Werner Näf über die geschichtliche Eigenart der Schweiz in Europa. 1947, nach einer weltgeschichtlichen Katastrophe sondergleichen, bemühten sich Fritz Ernst, Werner Kaegi, Fritz Lieb, Fritz Wehrli und David Lasserre um den Sinn der Geschichte.

Damit ist allerdings die Präsenz der Geschichte an diesen helvetischen Symposien nicht erschöpft. Sie mischt sich in alle Fragen und Werke des Menschen, und da die Kurse der Stiftung Lucerna eben solchen Fragen und Werken gelten: Kultur, Staat, Arbeit, Sprache, Technik, Recht, Kunst, Philosophie, Freiheit, Dichtung — um nur einige Stichworte aus früheren Jahren herauszugreifen, — und sie stets auf eine Mehrzahl von Gesichtspunkten angelegt sind, kann man in der eindrucksvollen Liste ihrer Referenten mit William E. Rappard, Hans Nabholz, Karl Meyer, Henri Miéville, Leonhard von Muralt noch weitere repräsentative Träger der schweizerischen Geschichtswissenschaft entdecken.

Dafür haben dann wiederum im Ferienkurs «Mensch und Geschichte», von dem hier zu berichten ist, die Historiker zunächst hinter dem Philosophen zurücktreten müssen: Die 15 Lektionen wurden eingeleitet, durchsäuert und abgeschlossen von den drei Vorlesungen *Vom geschichtlichen Sein des Menschen* von Prof. Hans Barth (Universität Zürich). Ihr Ausgangspunkt war die Konfrontation des im 17. Jahrhundert als Reaktion

auf den Verlust der Glaubenseinheit entstandenen natürlichen Systems und der in ihren Anfängen nicht viel späteren Gegenbewegung des Historismus. Das natürliche System wollte die durch alle geschichtlichen Wandlungen hindurch feststehende, die Individuen aller Zeiten und Orte auf den Nenner einer gemeinsamen Natur vereinigende, universell gültige, rational erfaßbare und normativ geltende Grundverfassung des Menschen festhalten. Das Geschichtliche wurde in dieser Sicht zum rein Akzidentiellen ohne spezifisches Gewicht, bloß hinweisende Signatur auf einen von ihm nicht berührten Kern. Anders der Historismus. Dieser geht von der faktisch feststellbaren Unbegrenztheit der Möglichkeiten menschlichen Verhaltens und Schaffens aus, deren widerspruchsvolle Fülle eine alles einbegreifende Grundfigur nicht zuläßt. Neben diesem empirisch-materialen Aspekt besteht der philosophisch-anthropologische in der Behauptung der radikalen Geschichtlichkeit des Menschen in der Totalität seiner Existenz bis in sein Wollen und Fühlen, bis in seine scheinbar rein physiologisch bestimmten Verrichtungen hinein. Nicht eine substanzhaft-statische Verfassung, sondern das Agens der Geschichtlichkeit macht die Natur des Menschen aus, und mit ihm tritt auch sein Besonderes, das ihn von allen anderen Lebewesen Unterscheidende hervor: die ihm eingeborene und nicht etwa erst im Laufe der Entwicklung als Fortschritt erworbene Fähigkeit zur Selbstgestaltung durch Bewußtsein und Willen, Erinnerung und Planung, Einbildungskraft und Wahlvermögen. Nur in dieser Selbstgestaltung, das heißt nur in den von ihm geschaffenen kulturellen und zivilisatorischen Gebilden wird der Mensch überhaupt sichtbar; den Naturmenschen hat es nie gegeben. Künstlichkeit ist die Natur des Menschen,

das bewußte Machen sein natürliches Tun. Diesem Machen-Können entspringt die nicht koordinierbare Fülle der Gebilde, die Relativierung ihres Wertes einerseits und die Frage nach Verantwortung und Sinn menschlichen Machens und Denkens andererseits. Perfektion und Korruption sind jedem ihrer dinglichen, sozialen oder geistigen «Gemächte» als alternative Möglichkeiten eigen.

Da man auf der Suche nach einem Kriterium nicht mehr auf eine vorgegebene Natur des Menschen zurückgreifen kann, wird es nötig, einen Gegenbegriff zu suchen, der das bezeichnet, was innerhalb von Kultur und Zivilisation als Entartung und Verderbnis erscheint. Pestalozzi hat erkannt — und damit auch diesen Gegenbegriff geliefert —, daß die Barbarei eine «Folge des Strebens seiner Natur nach Kultur» sein kann, weil Kultur (und Zivilisation) auf jeder Stufe ihrer Ausbildung dem Bewußtsein und dem Willen des Menschen entsprungenes und seiner freien Verfügung anheimgegebenes Gemächte ist. Wie ist nun aber der Unterscheidung von Kultur und Barbarei eine normative Sicherheit zu verleihen, wie sie das natürliche System anbietet? Hier öffnet sich ein Ausweg über die — auf den ersten Blick zwar wenig tragfähige — Gemeinsamkeit des natürlichen und des historischen Systems: Beide gehen davon aus, daß sich das Leben unter Normen entfaltet, in denen Anschauungen über gut und böse, gerecht und ungerecht usw. zum Ausdruck kommen. Während aber jenes sie als absolut gegeben erachtet, sieht dieses sie in ihrer zeit- und ortgebundenen Relativität. Nun besteht aber die Möglichkeit, die Unterscheidung zwischen Kultur und Barbarei genauer zu bestimmen und dem in beiden Systemen zutage tretenden Normbedürfnis zu genügen, indem man, vom Tatbestand der Angewiesenheit des Menschen auf die Gemeinschaft und von Kants ethischer Grundregel ausgehend, den Menschen als Zweck an sich selbst erkennt und die von ihm geschaffene Ordnung und den davon ausgehenden Zwang mit ihrem gleichgerichteten Dienst am Menschen rechtfertigt. Demnach ist die Grenze zwischen Kultur und Barbarei über-

all dort verletzt, wo Menschen überwiegend nicht als Zweck an sich selbst, sondern als Mittel «zum beliebigen Gebrauch für diesen oder jenen Willen» (Kant) behandelt werden. Wo diese Grenze verläuft, ist nicht ein für allemal auszumachen; um der sittlichen Grundnorm entsprechend handeln zu können, bedarf es der Erkenntnis der konkreten Eigenart und Befindlichkeit des einzelnen Menschen. Das an sich unwandelbare Sittengesetz fordert eine permanente praktische Interpretation durch die Erkenntnis des von Fall zu Fall verschiedenen Verhältnisses von Zweck- und Mittel-Sein des Menschen. Darin liegt die Freiheit, aber auch das Risiko der menschlichen Existenz. Sie untersteht wohl einer unverrückbaren universellen Norm; aber die zu ihrer Subsumption notwendige Erkenntnis ist gerade als Funktion und Folge der zutiefst geschichtlichen Natur des Menschen mit der Möglichkeit des Irrtums verhaftet und dem Mut zum Wagnis überantwortet.

PD. Dr. Peter Stadler (Universität Zürich) sprach über den *Wandel des Geschichtsbildes* im Lichte umsichtig ausgewählter Beispiele von Augustin bis Toynbee. Das Anliegen seiner ersten Vorlesung war, den Keimen der modernen Geschichtsbetrachtung nachzuspüren, etwa in der Verbindung christlicher Geschichtsschau — Geschichte als Zeugnis der Wirksamkeit Gottes — mit frühen nationalen Tendenzen oder in der am Politisch-Zeitgeschichtlichen orientierten italienischen Stadtgeschichte (Guicciardini), in der die Sonderentwicklung der Eidgenossen im Rahmen der universalen Reichsgeschichte hervorhebenden Schweizergeschichte Tschudis, in den ordensgeschichtlichen Werken Mabillons, wo überall mit der Archivbenützung der Ansatz zur Quellenkritik erscheint, die es der Geschichtsschreibung erlaubt, sich neben den aufblühenden exakten Wissenschaften zu behaupten. Die zweite Vorlesung galt den Ausprägungen und der Krise des Historismus. Das 18. Jahrhundert hat mit Vico, Voltaire, Montesquieu, Herder, mit dauerhaften Einsichten und modischen Bewegungen Entscheidendes zur Formation des Historismus des 19. Jahrhunderts beigetragen. Daß Deutschland

zum «klassischen Land des triumphierenden Historismus» wurde, lag zum Teil am Format seiner großen Repräsentanten, zum Teil in den einzigartigen Voraussetzungen der Goethezeit, die den Begriffen der Individualität und der Entwicklung neuen Glanz verlieh, zum Teil aber auch an der über die große Revolution hinweggeretteten politischen Kontinuität, die Frankreich völlig abhanden gekommen war. Hier erkannte etwa Tocqueville mit tiefer Einsicht in die hintergründigen Wandlungen seiner Zeit die Bedeutung normativer Kategorien, hier protestierte Michelet aus seinem Gefühl für die Dämonie der Macht gegen die gedämpfte Darstellungsweise Rankes. Dieser erkannte zwar die Gefahr des von Dilthey später als «Anarchie des Denkens» bezeichneten historischen Relativismus, aber sie bewegte ihn, der persönlich in Harmonie mit dem Geschichtlichen wie mit dem Politischen der Gegenwart stand, nicht. Anders ein Droysen mit seinem Zentralbegriff des Gewissens, ein Burckhardt mit der von Schlosser übernommenen Erklärung der Macht als an sich böse, die mitten in der hohen Zeit des Historismus, an der sie teilhatten, auf Gegenkräfte und Grenzbegriffe des Historismus hinwiesen. Völlig anders ein Karl Marx, der seine Sicht der materiellen Produktionsverhältnisse zum Sprengmittel gegen die bestehende Ordnung als Vergangenheitsgeprägt einsetzt. Aber erst der Weltkrieg 1914/18 hat, wie Stadler in seiner dritten Vorlesung darlegte, das Geschichtsbewußtsein des Historismus in Deutschland erschüttert — sichtbar im Erfolg des zum Schlagwort werdenden «Untergang des Abendlandes» von Spengler, sichtbar im Bestreben Troeltschs, den Historiker über das Verstehen seines Gegenstandes hinaus zur Mitarbeit an einer Kultursynthese heranzuziehen und Geschichte durch Geschichte zu überwinden. Mit der Deutung der Geschichte als Ganzheit wird der Versuch unternommen, die Ursachen der Katastrophen aufzuspüren und die Bedingungen des Überlebens zu erforschen, die beide den Menschen des 20. Jahrhunderts intensiver beschäftigen als die vorausgegangenen Generationen. Das geht, wie die zünftige Kritik an Einzelheiten etwa des Toynbeeschen Opus anschaulich

macht, nicht ohne Unstimmigkeiten und Vergewaltigungen ab, bleibt aber den Maßstäben des historischen Verständnisses verpflichtet, die im Bannkreis der Sowjetunion — der ersten Großmacht, die den Anspruch erhebt, die Wissenschaft zu vertreten — in die Dialektik der marxistisch-leninistischen Kampffideologie eingeschmolzen worden sind.

Wer nun von den Vorträgen von Dr. *Karl Schib* (Schaffhausen) über *Wesen und Grenzen des geschichtlichen Wissens* eine Orientierung über die heutige erkenntnistheoretische Situation des Historikers erwartete, kam nicht auf seine Rechnung. Mit einem lachenden und einem weinenden Auge folgte er einem anekdotisch gewürzten Bilderbogen zum vorangegangenen Thema. Fesselnd mit seiner Eloquenz wie seiner konstruktiven Kraft griff Prof. *Louis-Edouard Roulet* (Universität Neuenburg) mit der Frage *Peut-on parler de la mission historique d'un peuple?* ein Schlüsselproblem der Geschichte und der Gegenwart auf. Sein Hauptanliegen war, zu zeigen, wie das Sendungsbewußtsein seit den Griechen in jeder Epoche jeweils in einer beherrschenden und in einer befreienden Version in Erscheinung tritt und daß der ausgebildete totalitäre Staat mit der Präntention, den Sinn der Geschichte zu erfüllen, beide amalgamiert. Prof. *Walther Hofer* (Universität Bern) führte in *Das Problem der zeitgenössischen Geschichte* ein, indem er in der ihm eigenen durchsichtigen Architektur einen Überblick über die Hauptprobleme und Hauptgeschehnisse seit dem ersten Weltkrieg gab und daran anschließend die Quellen- und Methodenprobleme der zeitgeschichtlichen Forschung erläuterte. Dr. *Wilfried Haeblerli* (Basel) sprach über *Sinn und Ziel des Geschichtsunterrichtes an der Mittelschule*. Er forderte einen «existentiellen Unterricht», der in der Geschichte den dem Menschen gegebenen Raum zu eigener Entscheidung und die Geschichte selbst als Folge in eben diesem Raum von Menschen entschiedenen Situationen demonstriert, wobei das damit vermittelte Geschichtsbild heute nicht anders als universal sein kann und die Überfülle des Stoffes durch paradigmatische Wahl zu meistern ist.

Werner G. Zimmermann

VON GROTTEN UND GEIGEN

Ein Querschnitt durch das Pariser Theater

Erinnerung ist eine bestimmende Macht über das Pariser Publikum. Wer es versteht, das ein wenig neu zu sagen, was andere schon gesagt und alle gut aufgenommen haben, der erntet Anerkennung. Was zur Gesellschaft gehört, ihre Lächerlichkeiten und Schwächen teilt, wird von ihr geschützt und nie zerzaust. *Françoise Sagan* hat es unlängst erfahren, als ihr dünnes Spielchen *Les violons parfois* im Théâtre du Gymnase von der Kritik zerupft, vom Publikum aber dennoch beklatscht wurde. Über dies Dreieck: alternde Luxuskurtisane in einer Provinzstadt, ausgehaltener Geliebter und sanfter Jüngling alias reiner Tor, kann man nur das Schlechteste sagen. Das raffinierte Weib versteht es, den Unschuldengel um seine Erbschaft zu bringen; der Lebemann klopft zynische Sprüche, und der Parsifal von Poitiers verkündet, ihm fehle eben der Schmiß, daher seine fade Gutherzigkeit. So rein und engelsgut ist er, daß er selbst das abgestumpfte Hetärenherz bezwingt. Sein Heiratsantrag am Schluß ist unausweichlich, das Gelächter der Umstehenden ebenfalls; aber was soll es sonst sein, damit der Vorhang fallen kann? Schleppende Handlung, abgestandenes Thema aus der Großväterzeit, verbrauchte Anspielungen auf Bettereignisse, wer wollte über diesen Schlafkammermusikabend nicht erzürnt sein? Eben das Pariser Boulevardpublikum, das sich an alle andern Dreiecksplatitüden erinnert, die es seit Jahrhundertanfang gesehen hat. Auch das ist eine französische Tradition, und Traditionen werden hierzulande nicht umgestürzt, trotz rebellischen Gebärdens; nur langsames Aussterben kann sie beseitigen.

Ein interessantes Versprechen gab der junge *François Billetdoux* ab mit seinem neuen Stück. Er hatte die Aufmerksamkeit der Theaterkenner vor knapp zwei Jahren durch ein Zweipersonenstück auf sich gelenkt; *Tschin-Tschin* hieß es. Mit diesem leisen Klang stoßen die beiden Personen des Stücks in regelmäßigen Abständen ihre Whiskygläser aneinander. Denn mit viel Getränk müssen sie

den Schicksalsschlag verwinden, übers Kreuz der Mann vom Eheweib, die Frau vom Ehemann verlassen worden zu sein. Es geschieht auf der Bühne nichts, alles geschah vorher. Schweigen und sanftes Verkommen fängt die Figuren ein, die Lebenserforschung treiben und vom schäumenden Tatenstrom sich abgewandt haben zum unbewegten Tropfen Brantwein. In seinem neuen Stück *Va donc chez Torpe* (im Studio des Champs-Élysées vom begabtesten Pariser Nachwuchsregisseur, Antoine Bourseiller, aufgeführt) finden wir abermals die Faszination des seelischen Verdämmerns, diesmal jedoch mit dem energiestrotzenden Polizeikommissar Töpfer konfrontiert. Er soll abklären, warum sich bei Maria Torpe alle Pensionäre über kurz oder lang das Leben nehmen. In ein Reich des Unfaßbaren tritt er ein. Wie sollte ihm, dem franken Sanguiniker, die Lebensangst der aus allen Ecken Europas zusammengeströmten Gescheiterten verständlich sein? Maria Torpe, diese Sphinx aller Süchte und Nöte ihrer Herbergsgäste voll, ist bereit, sich von ihm gleich dem Sündenbock des Alten Testaments in der Wüste verbrennen zu lassen. Der Bürde aller dieser verpfuschten Leben ist sie müde. Doch zugleich welche Hexe: gemeingefährlich, da von unbegreiflicher Schönheit und ihrer Anziehungskraft gleichsam unbewußt oder zumindest ihrer nicht achtend. Vielleicht weckt sie im Lebenssatten erst das Gefühl der Mattigkeit zum Tode, wer kann es sagen, da sie doch jedes Wort verbietet. Töpfer versteht seine Welt nicht mehr, die gradlinig und simpel war. Der Ausgang des Stücks ist unbefriedigend: die Schließung der Herberge und Töpfers Eintritt in Marias Schlafzimmer geben dem Problem keine Lösung. Keiner verändert sich; ob einer des andern Schicksal wird, unterschlägt uns der Autor, der den Polizeikommissar selbst spielt. Der erste Teil zeugt jedoch von einem ungewöhnlichen Temperament und von einem Denken, das vom Untergründigen gebannt ist. Billetdoux trägt ungebärdige, provokante Züge

wie der junge Dürrenmatt zusammen mit einer Neigung zum Geheimnisvollen unterhalb aller Worte, das Tschechow und die Symbolisten seinerzeit verfolgt hat.

Die Vorliebe der sonst klaräugigen Franzosen für die Dichter der verschwimmenden bürgerlichen Welt ist ohnehin eine Überraschung. Tschechow vor allem erfreut sich in Paris einer Gunst, die sicher größer ist als in deutschsprachigen Ländern, die seiner Geisteshaltung von vornherein mehr Ähnlichkeit entgegenbrächten. *Sacha Pitoeff*, bald ebenso berühmt wie früher sein Vater Georges, führt seit Monaten Tschechows «Möwe» im kleinen «Théâtre moderne» auf; meist ist kein Platz bei ihm frei. Nun hat die Russenvorliebe an der Seine zu einer weiteren Entdeckung geführt: *Iwan Andrejew*s *Der Gedanke* ist im Théâtre de Lutèce ins Licht getreten, gespielt und einstudiert von Laurent Terzieff. Auch er slawischer Herkunft, aber nicht wie Sacha Pitoeff von dämonischer Starre und Abgezehrtheit, sondern von vulkanischem Gemüt, eruptiv, hymnisch (in Claudel-Stücken) oder grüblerisch verzweifelt wie nun in Andrejews psychologisierendem Spiel.

Man kennt diesen Dichter in der Schweiz (wo bei Rascher in Zürich einige seiner Werke erschienen sind) besser als hierzulande; sein absoluter Pazifismus, überschwenglich expressiv vorgetragen, wie's in der Zeit üblich war, hat während und kurz nach dem ersten Krieg von sich reden gemacht. Humanitäre Absicht bewegte ihn mehr als poetische Originalität. So auch im «Gedanken». Ein Psychiater erschlägt seinen besten Freund und wird, da er, der Strafe zu entgehen, Wahnsinn vortäuscht, interniert. Verrückt oder nicht verrückt, das ist seine Frage an alle Ärzte, aber auch an sich selbst. Hat er aus Wahnsinn getötet, oder mimt er des Mordes wegen Wahnsinn; er findet keinen Zugang mehr zur eigenen geistigen Ausgangsposition. Tatmotiv war mitnichten Eifersucht, wie wir anfänglich glauben konnten, sondern Gedankenbesessenheit. Wer frei ist, kann töten, wer tötet, muß ein freier Mensch sein, aus diesem verhexten Gedankenkreislauf kann er nicht ausbrechen. Man sieht sofort die Ahnengalerie hinter dem To-

benden: Nietzsche und Dostojewski haben ihn inspiriert, der junge Gide spitzt auch schon leicht hervor. Von Ähnlichem ging Pirandello etwas später aus, nur rührte er an die Wahrheit schlechthin im Menschen, nicht bloß an eine unentwirrbare fixe Idee. Andrejew erscheint also als ein literarischer Knotenpunkt, durch den viele Geleise hindurchgehen; ihm selbst gehören nur die kurzen Schienenabschnitte inmitten ihrer Kreuzung. Nicht das Stück berührt uns, sondern die großartige Gestaltung der Hauptrolle. Terzieff macht aus dem Pathologen einen Wahrheitssucher, einen Mann, der strauchelt, weil sein Gehirnuhrwerk zerbricht. Was der Autor nur blaß konturiert hat, führt der Schauspieler dreidimensional aus. Er leiht dem Wahnsinnigen nicht allein die Stimme, sondern sein Fleisch und Blut. Feuer echt russischer Erkenntniswut schlägt uns aus dieser Darstellung entgegen, gebändigt jedoch durch französische Disziplin und Zwang zum Maß. Eine packende Verbindung der Gegensätze, die so aus einem Guß nur ihm bisher gelungen ist.

* * *

Seit dreißig Jahren schreibt *Jean Anouilh* Theaterstücke. Keines von ihnen hat den Zuschauer kalt gelassen, keines die Hoffnung der Theaterdirektoren auf volle Häuser enttäuscht. Merkwürdig an diesem Erfolg ist das eine: er kann auf keinerlei schmeichlerisches Werben um Publikumsgunst zurückgeführt werden. Kein Dichter des düstersten Pessimismus, an denen heute kein Mangel ist, kann jenes Maß an quälender Trostlosigkeit erreichen, das Anouilh vom zweiten Bild an jedem Theaterbesucher aufdrängt. Seine Frauen und Männer der Oberschicht sind geschniegelt und tragen Geschmeide, aber ihr Inneres strömt Modergeruch aus, ihre Handlungen und ihre Worte sind verpestet. Schweigen wir von denen, die unten auf der Leiter kauern, deren moralischer Aussatz nicht einmal von schönen Hüllen verdeckt wird. Aber gerade darüber läßt uns Anouilh nicht schweigen in seinem letzten Stück, das im Théâtre Montparnasse-Gaston-Baty vor

kurzem uraufgeführt wurde. Es heißt *Die Grotte*: ein Titel voll übler Vorbedeutung.

Im gräflichen Haus am Faubourg Saint-Germain, das sich auf der Bühne öffnet, bezeichnet die Herrschaft mit diesem Namen die Küche, das Reich von Kammerdiener und Zofe, vom Kutscher Joseph und von Adele, dem Küchenmädchen, vor allem aber von Marie-Jeanne, der Köchin, einem Falstaff in Frauengestalt. Ihr Sohn, Seminarist und ein Jahr vor den Priesterweihen, von dem man nur in der Küche weiß, obwohl vor zwanzig Jahren im gräflichen Bett gezeugt, vertritt seit kurzem den Pfarrer im Lateinunterricht der Kinder des Hauses. Er und Adele vertreten die Reinheit; in zarter Zuneigung haben sie sich gefunden. Ihre Liebe darf jedoch nicht sein, dafür hat der Kutscher gesorgt, der Adele im Stall vergewaltigte. Nun erwartet sie ein Kind, und Marie-Jeanne reicht ihr abtreibende Tränklein. Daneben beeilt sie sich, diese unstatthafte Liebe ebenfalls zu zerstören. Sie wünscht ihren Sohn höher steigen zu sehen: als Pfarrer soll er in der ersten Etage einst seinen Platz haben. Wie alle Armen nimmt sie die starre Rangeinteilung der Welt hin.

Es geschieht wenig in diesem Stück, das sich bemüht, man möchte sagen: auf Ibsensche Art die Vergangenheit aufzudecken. Im übrigen ist die einzige Handlung am Anfang schon vorweggenommen: wenn der Vorhang aufgeht ist der Mord an Marie-Jeanne bereits geschehen. Wer hat die Köchin umgebracht? Diese Frage hallt durchs ganze Stück, aber nicht der Schuldige interessiert uns, sondern das Aufkommen der Schuld. Wir haben es also mit einem statischen Spiel zu tun, in dem sich wenig verändert. Auch das Böse geschieht nicht, es ist einfach da wie ein Sumpf, der bewegungslos aufsaugt, was sich ihm nähert. Bewegung kommt von einer andern Seite ins Stück, vom Schriftsteller alias Spielleiter. Hier zeigt sich Anouilhs Virtuosität in noch nie erlebtem Maße. Er läßt sein Stück sich gleichsam selbst improvisieren, über den Autor hinweg, der schon zu Beginn seine gestalterische Ohnmacht eingesteht. Er propädiert gewissermaßen vor dem Zuschauer einzelne Szene aus, fragt sich nach dem Fortgang der Handlung und dem Publi-

kumseffekt, mokiert sich über Kritiker und Theaterrichtoren, kurz, er tut so, als plaudere er mit Freunden.

Die Freunde sind wir. Wer fühlte sich nicht von soviel Vertraulichkeit geschmeichelt? So wird die Illusion vom auswendig gelernten Theaterspiel scheinbar aufgehoben. Mit Distanzierung zwischen Rampe und Parkett, damit komme man diesem pseudoratlosen Schriftsteller nicht. Mag er sie auch verwischen, wir Zuschauer gehen ihm nach kurzer Zeit nicht mehr auf den Leim, wir sehnen uns nach der Wiederherstellung der Illusion: wir wollen Spiel, nicht Plausch. Daß Anouilh mit seinen Gestalten jongliert, mag angehen, daß er aber sein Verfahren selbst kommentiert, literarische Parallelen zieht, das wird zuviel. Er jongliert mit seiner eigenen Jonglierkunst; virtuoser gehts nicht mehr, künstlicher aber auch nicht. Er beschwört Pirandello herauf, um seinen Kritikern zuvorzukommen; wer übersieht jedoch, daß ihn nur Äußerliches mit dem Sizilianer verbindet. Pirandellos Spielleiter greift mit seinen Worten in die Seele der Gestalten, von innen her mit ihrem Ringen vertraut, lenkt er sie jeweils auf neue Bahnen. Bei Anouilh zieht er an den Fäden einer Marionette, deren man nicht gewahr werden möchte. Bei Pirandello sind Spielleiter und Gestalten eins: ein Doppelkristall, den man zerstört, will man ihn trennen; bei Anouilh stört nicht nur ihr überflüssiges Doppelspiel, sondern ärgert ihr ausgesprochenes Widerspiel. Die Gestalten haben eine grausige Geschichte zu erzählen; ihr Spielmeister löst ihnen nicht hilfreich die Zunge, sondern spricht selbstgenießerisch gegen ihre Zunge. So führt Brillanz und Virtuosität nur zur Zerbröselung der Einheit und zur Verstimmung des Publikums.

Wenn es Anouilhs Ziel war, jede Szene bewußt als Einzelteil, abgetrennt vom Ganzen, erleben zu lassen, dann hat er es vollauf erreicht. Glaubte er damit, auf Brechts Spuren einen eigenen Weg zur Verfremdung zu finden? Bei der heutigen Brecht-Verhimmelung innerhalb der französischen Intelligenz ist die Frage nicht verfehlt. In der Meinung, für sein seit dreißig Jahren behandeltes Hauptthema der besudelten Reinheit eine

moderne Aussage entwickelt zu haben, würde er sich jedoch irren. Heutig wäre etwa ein Aufruf zur Änderung der skandalösen Zustände in der «Grotte», aber den gerade vermeidet Anouilh peinlich. Er will nicht den Prozeß machen, sondern anleuchten, wenn auch mit trübem Licht. Es ändert sich nichts in seiner Welt: die Herren bleiben oben, die Bediensteten unten; Dummheit und Verderbnis sind ewiges Erbteil. Dem Konformismus des Zuschauers wird somit das Wort geredet. Was tut's, wenn das Wort auch hart ist? Anouilhs Welt war von jeher abgeschlossen, undurchlässig für alles von außen Kommende. Auch das Herrschaftshaus dieses Stücks steht in einem Sperrkreis, der alle Dramen im Innern abschirmt und alle Stürme von draußen abfängt, mithin unerschütterlich solide scheint. Daß dieser Schein trügt, merken Anouilhs Theaterbesucher zuletzt.

Immer wieder fragt man sich, ob dieser unübertreffliche Zauberkünstler der Bühne es denn ernst meine. Wenn der Seminarist und Adele sich gegenüberstehen und ihre Liebe nicht zu bekennen wagen, ist Anouilh dann mit seinem Herzen dabei oder weiß er aufs raffinierteste, Gefühle zu suggerieren, ohne sie zu erleben? Er beeilt sich jedenfalls, aufkommende Rührung durch schneidenden Zynismus sogleich zu ersticken.

Er wäre also ein Spieler, einmal menschlichem Gefühl zugänglich, ein andermal spöttischer Illusionsdurchbrechung verschworen? Wer seine frühen Stücke kennt, in denen schon alle Konflikte und Charaktertypen vorgebildet sind, findet für die Ergrif-

fenheit des Autors angesichts der beschmutzenden Reinheit überzeugende Stellen. Was danach kam, ob «pièce rose» oder «pièce noire», wandelte unablässig die Grundposition ab. Je raffinierter die Form, um so gleichlautender der Inhalt. Anouilh ist ein Meister der Bühne mit nur einem Effekt. Er blieb also auch stehen, entwickelte sich nicht. Auf ihn paßt nun das Barrès-Wort: «Entwicklung ist selten, wir verhärten vielmehr an den einen Stellen und weichen an andern auf.» Das geschlossene System ist mithin nicht nur kennzeichnend für die Welt seiner Gestalten, sondern für ihn selbst. Zusammen mit dem Personal des Grafen haust er in der Grotte; mehr noch: Alles wird Grotte, was er sich ausdenkt. Heraus aus dem Dunkel und dem allseitigen Druck kommt der Mensch nur tot oder jämmerlich gebrochen. Niemand freilich ist zum Eintritt gezwungen, aber das bürgerliche Publikum der gehobenen Wohngegenden strömt mit Begeisterung hinein. Es spürt nicht das Gestrige darin, das allein schon in der Tatsache des Eingemauerten liegt. Die Theatergestalten von heute leben im Offenen, das sie nicht genau zu definieren wissen. Als Ausgestoßene, zumindest als Beladene kriechen sie vielleicht im Schlamm. So elend sie dran sein mögen, falls ein dichterischer Kopf sie erfunden (und deren gibt es heutzutage), dann ahnen wir in ihrem Schicksal ein mögliches Entrinnen aus dem Schlamm. Wann und wohin, das können wir nicht sagen. Aus dem Sumpf von Anouilhs Grotte gibt es jedoch kein Entrinnen.

Georges Schlocker

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Deutschland

- Baden-Baden*, Staatliche Kunsthalle: Jubiläums-Ausstellung der Stuttgarter Akademie (13. 1.—11. 2. 62).
- Berlin*, Jagdschloß Grunewald: Deutsche und niederländische Gemälde 15.—18. Jh. (bis März 1962).
- Galerie Meta Nierendorf: E. L. Kirchner (bis Februar 1962).
- Bonn*, Städtische Kunstsammlungen: Arbeiten von Franz Radziwill (bis 7. 1. 62).
- Bremen*, Staatliche Kunsthalle: «Daphnis et Chloë». Buchillustrationen von Maillol, Bonnard und Chagall (bis 7. 1. 62).
- Dortmund*, Museum am Ostwall: Gemälde und Aquarelle von Vincent Weber 1951—1961 (bis 7. 1. 62).
- Dresden*, Kupferstichkabinett: Otto Dix (bis 6. 1. 62).
- Düsseldorf*, Kunstverein; Kunsthalle: Keramik von Pablo Picasso. Wandteppiche, Keramik und Lithographien von Jean Lurçat. Ölbilder und Gouachen von Friedrich Valentin (bis 21. 1. 62).
- Frankfurt*, Haus des Kunsthandwerks: Slg. Sonja Henie-Nils Onstad (bis 7. 1. 62).
- Historisches Museum: «Bilderbogen und Puppenstuben (bis 14. 1. 62).
- Göttingen*, Städtisches Museum: Jahresausstellung 1961 des Bundes Bildender Künstler, Gruppe Südhannover (bis 7. 1. 62).
- Hamburg*, Kunstverein: Maillol (bis 7. 1. 62).
- Hannover*, Kestner-Museum: Picasso — Graphik (bis 14. 1. 62).
- Kestner-Gesellschaft: Teppiche (bis 28. 1. 62).
- Karlsruhe*, Staatliche Kunsthalle: Neuere französische Malerei aus der Staatsgalerie Stuttgart (bis 14. 1. 62).
- Köln*, Verkehrsamt: Im Spiegel der Plakate: Die besten deutschen Plakate 1960 (bis 15. 1. 62).
- Kunstgewerbemuseum: 2000 Jahre Glas (bis Februar 1962).
- Mannheim*, Städtische Kunsthalle: Neuerwerbungen der Kunsthalle Hamburg (bis 7. 1. 62).

- München*, Museum für Völkerkunde: Japanisches Kunstgewerbe (bis 7. 1. 62).
- Die neue Sammlung: Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne (bis 8. 1. 62).
- Galerie Schumacher: A. und E. Reinboldt (bis 14. 1. 62).
- Galerie Günther Franke: Arbeiten von Werner Gilles, Hans Breustedt und Margret Bilger (bis 15. 1. 62).
- Galerie Günther Franke: Xaver Fuhr, Aquarelle aus jüngerer Zeit (bis 15. 1. 62).
- Galerie van de Loo: Ölbilder und Zeichnungen von Antonio Saura (bis Ende Januar 1962).
- Offenbach*, Klingspor-Museum: Internationale moderne Buch- und Schriftkunst (bis 10. 3. 62).
- Stuttgart*, Staatsgalerie: Schwarz-Weiß 61, Deutsche Graphik 1960/61 (bis 24. 1. 62).
- Staatsgalerie: Hans Thoma und sein Kreis (bis 14. 1. 62).
- Ulm*, Museum: Puppen von Sasha Morgenthaler (bis 14. 1. 62).
- Wiesbaden*, Museum: Graphik zur Weihnacht (bis 28. 1. 62).
- Kunstverein: Ars Viva 61 (bis 7. 1. 62).

Frankreich

- Paris*, Maison de la Pensée Française: Gouaches et aquarelles de maîtres contemporains (bis 21. 1. 62).
- Galerie du Rond-Point: Suite à la Française (bis 15. 1. 62).
- Galerie Art du Faubourg: M. Jadot et Ph. Stockford (bis 13. 1. 62).
- Galerie Stadler: Laganne (bis 6. 1. 62).
- La Cour d'Ingres: Harloff (bis 8. 1. 62).
- Musée du Petit Palais: 7000 ans d'art en Iran (bis Mitte Januar 1962).
- Musée Bourdelle: Oeuvres monumentales de Bourdelle.
- Musée du Louvre: L'Atelier de Braque.
- Musée des Arts décoratifs: Le tabac dans l'art.
- Raphèle-les-Arles*, Château de la Jansonne, Maison des Arts: Auguste Durand-Rosée (bis 31. 1. 62).

Großbritannien

- London*, The Hanover Gallery: Rezvani Rik-ko (bis 13. 1. 62).
— O'Hana Gallery: Mixed Christmas Show (bis 31. 1. 62).
— Upper Grosvenor Gallery: Music in Painting (bis 15. 1. 62).

Italien

- Turin*, Galleria d'Arte Moderna: Piranesi (bis 21. 1. 62).

Niederlande

- Amsterdam*, Rijksmuseum: Bronzen der italienischen Renaissance (bis 14. 1. 62).
— Stedelijk Museum: Der Mensch in Europa, Photographien (bis 15. 1. 62).
— Rembrandthuis: Rembrandts curieuze saecken (bis 30. 4. 62).
Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum: Ecole de Paris; Das menschliche Antlitz Europas (bis 12. 2. 62).
Rotterdam, Bouwcentrum: Levend erfdeel (bis 1. 3. 62).
Utrecht, Centraal Museum: Moderne Graphik aus Eigenbesitz (bis 21. 1. 62).

Österreich

- Linz*, Neue Galerie Wolfgang-Gurlitt-Museum: Kasimir Malewitsch (bis 14. 1. 62).
Wien, Künstlerhaus: 5000 Jahre ägyptische Kunst (bis 15. 2. 62).

Schweden

- Stockholm*, Moderna Museet: Pionierausstellung des Sted. Museum Amsterdam (bis 28. 1. 62).

Schweiz

- Basel*, Kunsthalle: Basler Künstler (bis 7. 1. 62).
— Kunsthalle: Sammlung Sonja Henie-Niels Onstad / Kunst aus Nigeria (20. 1.—18. 2. 62).
— Museum für Völkerkunde: Kopffäger und Kannibalen (bis 30. 4. 62).
— Museum für Volkskunde: Volkstümliche Malerei vom ausgehenden 18. Jh. bis zum Beginn des 20. Jh. (bis 31. 1. 62).
— Galerie Münsterberg 8: Das alte Basel (bis 31. 1. 62).
Bern, Kunsthalle: Bernische Maler und Bildhauer (bis 14. 1. 62).
— Galerie Spitteler: Ferdinand Maire (20. 1. bis 10. 2. 62).
Biel, Städtische Kunstgalerie: Naturfreunde photographieren (bis 7. 1. 62).
La Chaux-de-Fonds, Musée des beaux-arts: Peintres locaux (bis und mit 1. 1. 62).
Frauenfeld, Galerie Gampiroß: Fritz Pauli (bis 5. 1. 62).
Genf, Galerie Elphenor: Art africain (bis 10. 1. 62).
— Galerie M. Motte: Carzou (bis 15. 1. 62).
Luzern, Kunstmuseum: Innerschweizer Künstler (bis 15. 1. 62).
St. Gallen, Kunstmuseum: Ostschweizer Künstler (bis 7. 1. 62).
— Galerie Im Erker: Otto Dix (bis 17. 1. 62).
Solothurn, Kunstmuseum: Weihnachtsausstellung (bis 7. 1. 62).
Thun, Thunerhof: Thuner und Oberländer Künstler (bis 14. 1. 62).
Winterthur, Galerie ABC: 14 Zeichnungen von Paul Klee (bis 15. 1. 62).
Zürich, Kunsthaus: GSMBuK, Sektion Zürich (bis 14. 1. 62).
— Kunstgewerbemuseum: Gute Möbel (bis 7. 1. 62).
— Galerie Daniel Keel: Pablo Picasso (bis 6. 1. 62).
— Galerie Palette: Alberto Longoni (bis 11. 1. 62).
— Galerie am Stadelhofen: G. Koref-Musculus und E. Baumann (bis 21. 1. 62).
— Galerie Walcheturm: Edouard Vallet (bis 20. 1. 62).

PRÉSENCE D'UNE ABSENTE...

Lettre de Suisse romande

Qu'on nous pardonne ce jeu léger sur les pas de Valéry: nous voulions parler de l'édition romande. Chaque automne, dans le flot des livres parisiens, nous guettons le petit filet qui nous justifie. Chaque année, nous comptons trois ou quatre romans d'écrivains suisses dans la pile où s'entassent les nouveaux-venus du monde de la fable. Mais en Suisse romande?

Notre édition serait-elle donc cette grande absente dont on ne peut que déplorer du moins la timidité? Elle existe, elle peut même citer des chiffres impressionnants aux colonnes des statistiques mais les statistiques mentent à son service comme nos domestiques italiennes: comme elles respirent. Elles alignent des millions mais de quoi s'agit-il? De la fabrication de manuels à l'usage interne, de livres d'art à l'usage externe — coup de chapeau donné à notre technique d'imprimerie et d'illustration — d'ouvrages religieux enfin et de rééditions des auteurs classiques... On voit bien que cela ne saurait faire le compte ni des romanciers ni des poètes d'aujourd'hui.

Je le sais, ce n'est pas toujours la faute des éditeurs: ils se cantonnent dans une si prudente réserve parce que le public boude, disent-ils, le roman qui ne vient pas de Paris. Je n'en suis point si assuré. On me dit qu'un écrivain vaudois, dont les qualités d'écrivain sont pourtant très minces, vend ses romans à des dizaines de milliers d'exemplaires. Comment s'y prend-il? Je n'en sais trop rien; je pense qu'il applique, lui ou son éditeur, à la vente d'un livre les procédés de la publicité moderne. Rien de plus. Et tout un public se révèle que ni les éditeurs ni les libraires n'avaient jamais su atteindre.

Il est bien vrai que la lecture est considérée comme une perte de temps par ceux qui se sentent pressés du besoin de gagner leur vie. Ni l'ouvrier, ni le paysan ne pénétrant jamais dans une librairie et le petit bourgeois, la petite bourgeoise, plutôt, s'abonne à une bibliothèque circulante. Cela

ne fait point avancer le chiffre de vente d'un livre qui sent encore son encre fraîche. Et pourtant, notre romancier vaudois a su traquer jusqu'en leurs retraites des lecteurs qui s'ignoraient.

Il est bien clair que si l'éditeur se drape dans sa dignité et attend que l'on vienne lui arracher des mains les trésors de culture qu'il destine pourtant au public, il perdra de l'argent et renoncera d'entreprendre. C'est bien ce qui nous est arrivé. Hors quelques comptes d'auteur, hors quelques titres choisis par le gérant de quelque club de lecteurs, nous ne voyons plus rien paraître chez nous au rayon des «belles-lettres». Il faut en prendre son parti¹.

Que font alors nos romanciers et nos poètes qui n'ont nulle envie d'assumer eux-mêmes les frais d'une édition? Ils tâchent de se faire éditer à Paris.

C'est tant mieux pour ceux qui y parviennent. Nous l'écrivions tout à l'heure, chaque année, nous pouvons lire les noms de trois ou quatre des nôtres dans les listes des «nouveau-tés» françaises. Paris est une grande dame qui ne fait pas de distinction entre les hôtes qui passent le seuil de son salon. Les chances d'un écrivain romand, sur les bords de la Seine, sont sensiblement les mêmes que les chances d'un écrivain d'outre-Jura. Quelques-uns des nôtres ont ramené dans leur petit coin de terre des «prix» que l'on se dispute âprement de part et d'autre du grand fleuve français. Il faut applaudir à cette générosité qui considère la langue et non les nationalités.

Mais il y a ceux à qui la chance ne sourit pas, ceux dont les livres ne peuvent trouver grâce dans les monceaux des manuscrits qui s'entassent chez les grands éditeurs. A ceux-là, il ne reste plus en partage que le silence.

On se console de certains échecs car il faut bien le dire: il y a beaucoup trop de gens, aujourd'hui, qui s'emparent d'une plume alors qu'aucune nécessité intérieure ne les pousse. Les succès de quelques vedettes,

les tirages de certains livres qui font dire à chacun: après tout, je pourrais en faire autant... ont troublé bien des esprits. Il est bien vrai que la foire littéraire est livrée essentiellement au hasard. Il n'est plus possible de lire seulement la centième partie de la production annuelle, puisqu'il faut employer ici les termes de l'industrie. Il paraît en France, chaque année, 13.000 volumes... Si vous pouvez vous y retrouver!

Mais enfin, il y a quelque part ce cœur brûlé, cet esprit en fièvre qui ne s'apaisent que devant la page qui se couvre de signes. Pourquoi écrit-on? Pour communiquer; pour communier. Pour rassembler autour de soi quelques âmes fraternelles. Pour vivre avec elles l'inquiétude de notre condition. Et le livre est ce fil qui relie le poète à son public. Pas de livre, pas de fil, pas de communication. Le silence. Le désespoir, la détresse et la mort...

A ce niveau d'un drame déchirant, l'indifférence de notre édition paraît coupable. Que faire pour lui redonner un peu d'audace? Peut-être se lèvera-t-il un jour un jeune homme entreprenant qui saura trouver les chemins de ces milliers de lecteurs possibles mais qui pratiquent encore, comme les électeurs, l'abstentionnisme. Nous verrions alors refleurir le roman romand, la poésie romande, non toujours sublimes, non toujours élevés à la condition des chefs-d'œuvre, mais fleurant bon la menthe et le thym que nous aimons à respirer le long de nos routes de l'été.

* * *

Parmi les romans de la cuvée française 1961, il nous plaît de distinguer *Ni la Mort ni la Vie* de Pernette Chaponnière (Edition Julliard).

Que voilà bien un nom genevois! Et familier aux amis des lettres romandes! Paul Chaponnière, le père de notre romancière, nous donna plusieurs ouvrages charmants, légers, spirituels, où courait une sagesse allègre et fine. Ce disciple de Töpffer est loin d'être oublié.

Sa fille s'est déjà signalée par deux romans dont l'un reçut, il y a quelques années, à Lausanne, le prix international du roman de langue française Charles Veillon. Le jury

avait aimé la justesse de touche d'une artiste délicate. Le roman que nous signalons aujourd'hui à nos lecteurs est cependant d'une qualité plus évidente.

L'histoire se situe à Varbonne, petite ville vaudoise entre Genève et Lausanne. Est-ce Nyon? Pas tout à fait car le lac en est absent. Petite ville, presque un village au-dessus de la Vezelle, au pied d'un château où la Grande Mademoiselle, une de Mancy, veille sur l'héritage et les traditions d'une famille dont elle est l'avant-dernière du nom. Une attachante maison, ma foi, avec ses salons, son boudoir aux singes, sa terrasse aux balustres et ses colonnades vermoulues. Mlle de Mancy surveille l'éducation d'une nièce, Michèle, petite fille insensible et belle. C'est d'elle que viendra le drame.

Mais c'est la petite ville tout entière qui vit: son pasteur, un saint homme de Dieu qui se tue à la tâche, parce qu'il sait que la vie et la mort n'ont de sens qu'ordonnées à Dieu. Il est malheureusement affligé d'une femme inconsistante qui gémit entre ses migraines et ses soucis dérisoires, et d'un petit voyou de fils, assez *nouvelle vague*, qui ne pense qu'à ses petits plaisirs et à ses succès féminins. Autour du ministre s'agite encore ce que les catholiques appellent une punaise de sacristie, Mlle Gromieux, amoureuse en silence, jalouse ostensiblement, raidie dans ses bonnes œuvres et figée à jamais dans une vertu sèche qui lui donne le droit de critiquer tout le monde. Ce petit monde est peint, pour autant qu'un papiste en puisse juger, avec un à-propos remarquable.

Le médecin représente à lui seul la bourgeoisie cultivée, incrédule, un peu voltairienne, sympathique du reste, aimant le whisky et les petits soupers. Il est célibataire, notre docteur Droux, et se donne les libertés qu'il faut pour que la vie soit supportable dans ce monde où l'on s'ennuie.

Un degré plus bas, le petit employé de banque. Une étroite petite existence, entre l'appartement et le bureau, derrière des horizons bouchés, avec quelques pincées de tendresse dispensées par une jolie femme, une Parisienne qui fut actrice, juste assez pour être malheureuse et laisser à sa fille, Christine, le goût des planches.

Le petit monde des artisans, ensuite, une repasseuse qui épousa un maçon italien, petit monde gai, insouciant, sympathique; le maçon est souvent ivre mais sa femme dispose d'un héritage de patience infinie, d'une bonne humeur inaltérable, d'un courage devant l'épreuve qui émeut. Quel beau portrait d'ouvrière et de mère de famille! Son fils, Nicolas, c'est la santé morale et physique, l'espoir de demain, la force droite et l'esprit vif d'une race saine. Mystère de la vie: pourquoi faut-il que ce soit lui qui tombe amoureux de la poupée du château? Une telle erreur du destin ne pouvait aboutir qu'à la catastrophe.

Enfin, dernier échelon de cette société en raccourci: l'aveugle un peu fou, mais sa folie rejoint la sagesse parce qu'elle domine l'épreuve et baigne dans une obscure joie.

A travers une succession rapide de tableaux, nous allons de l'un à l'autre de ces milieux, pendant la durée qu'il faut pour que les enfants deviennent des enfants puis des jeunes gens en âge de se marier. On devine dès lors la difficulté de l'entreprise: la romancière devait sans cesse avoir l'œil non seulement sur tout ce monde dont les passionnettes puis les passions s'enchevêtrent mais aussi, mais surtout, sur le temps... La Vezelle coule sous le village, insensible, indifférente: c'est elle qui mesure les mois, les saisons, les années. Elle est comme ces pelures de citrons sur les tableaux flamands dont Paul Claudel nous dit qu'elles représentent le ressort de la durée. Les enfants se battent, s'attirent ou se repoussent; la petite Christine récite *Le Lac* avec passion; Michèle rêve à d'étranges bonheurs; Nicolas s'éveille à la tendresse... Un jour, tout cela va se durcir. Et ces passages sont notés par Mme Chaponnière avec une perspicacité extrême.

Ce n'est pas le moindre intérêt de son livre. Ceux qui lisent un roman pour suivre une *histoire* jusqu'au jour du mariage ne seront pas déçus bien que le mariage attendu ne soit pas le bon. C'est pourtant au-delà qu'il faut chercher le mérite considérable de cette affabulation, au-delà même de la juste

peinture des milieux sociaux telle que le roman balzacien les pouvait surprendre dans la vérité quotidienne. Il nous semble que la meilleure preuve de son grand talent, la romancière nous l'administre à travers cette perception subtile de l'écoulement des heures dont chacune marque les visages, les caractères, et les sentiments.

Dans ce sens, comme au point de vue du style, il faut louer Pernette Chaponnière de ne pas succomber aux tentations du nouveau roman. Le nouveau roman n'aime pas à lier ensemble ce qui doit aller ensemble. Il procède comme le cinéma, par le décousu, la juxtaposition des contraires et la superposition absolument hasardeuse des temps. *Ni la Mort ni la Vie* est un roman bien fait, classique, si l'on veut, dans le sens large, et l'étude des caractères y est poussée avec habileté, avec un bonheur constant, en un rythme parallèle à l'étude des milieux. Le lecteur éprouve à lire ce livre le sentiment de sécurité que donnent les œuvres concertées.

Nous voudrions pourtant faire un reproche à la romancière: la mort de Mlle de Mancy, la Grande Mademoiselle, nous laisse incrédule. Nous n'arrivons à croire ni au meurtre ni à l'accident et comme cette mort implique le drame du fils de la blanchisseuse, Nicolas, amoureux de Michèle, toute la dernière partie nous semble un peu «en l'air». Jusqu'ici, nous avons oublié la fiction parce que tout nous paraissait marqué du sceau de l'observation la plus juste; or, nous glissons brusquement dans l'invraisemblable, ce qui dérange la belle ordonnance de notre plaisir.

Il n'en reste pas moins que voici l'un des bons romans romands de ces dernières années. Oui, notre littérature suisse d'expression française est présente quand-même, malgré les carences de notre édition, dans la «récolte» de 1961, récolte dont les critiques français disent cet automne un assez grand bien.

Maurice Zermatten

¹ Depuis que cette notice a été rédigée, nous avons reçu: Mireille Kuttel: Au bout du Compte. Spes, Lausanne.