

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 47 (1967-1968)
Heft: 1

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: 23.02.2026

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

UMSCHAU

«DIE WIEDERTÄUFER»

Uraufführung der Komödie von Friedrich Dürrenmatt im Schauspielhaus Zürich

Mein erster Eindruck ist, was ich die Spannung zwischen Dichtung und Theater nennen möchte. Dürrenmatt hat das Drama *Es steht geschrieben*, mit dem er sich vor zwanzig Jahren im Schauspielhaus Zürich zum erstenmal einem Publikum stellte und gleich einen kleinen Skandal mit Pfiffen und Geschrei noch während der Aufführung hervorrief, wieder aufgenommen und eigentlich ein ganz neues Stück geschrieben, auf den gleichen Stoff und fast mit den gleichen Figuren. Ein Textvergleich war mir einstweilen nicht möglich; was ich über das Verhältnis der beiden Werke sagen kann, stützt sich auf den Vergleich zwischen dem gedruckten Text des Erstlings und meinem Eindruck von der jüngsten Uraufführung. Aus dem wortgewaltigen und szenisch ungeschlachten Wiedertäuferdrama ist eine gestraffte, theatergerechte Komödie hervorgegangen. In den zwanzig Jahren, die Dürrenmatt von seinem aufsehenerregenden Debüt trennen, ist der Autor ein Theaterfuchs geworden, mit allen Wassern des Metiers gewaschen, über Wirkungen und Mittel des Theaters souverän gebietend.

Es gibt spezielle Umstände, die den Eindruck noch verstärken, jenes Wiedertäuferdrama sei vorwiegend aus der Bildkraft und aus dem zwingenden Rhythmus seiner Sprache, die neue Wiedertäuferkomödie vorwiegend aus ihren bühnenswirksamen Möglichkeiten heraus bedeutend: Vor zwanzig Jahren ging es dem damaligen Regisseur Kurt Horwitz darum, einen unbekannten Autor, vielleicht einen Dichter, vorzustellen; Werner Düggelin, der Regisseur der *Wiedertäufer*, sah offenbar keine Aufgaben dieser Art (etwa, gerade in diesem Fall, Dürrenmatt von einer Seite zu zeigen, die man ob all der lauten und höchst ungleichwertigen Bühnenspäße von *Frank V.* bis zum *Meteor*

vielleicht nicht mehr so deutlich sah!), sondern setzte alles daran, Theater zu machen — manchmal auch einfach um des Theaters willen. Der Autor, der an den Proben schon darum mitarbeitete, weil der Text bei Probenbeginn noch keineswegs feststand, hat ihn dabei nach Kräften unterstützt. Hervorragende Schauspieler vereinigen sich in dieser Inszenierung und geben dem Abend durch ihre Kunst den Rang eines durchaus einmaligen Theaterereignisses. Das Bühnenbild und die Kostüme, von Teo Otto und Rudolf Heinrich entworfen und gestaltet, ergeben einen wunderbaren Einklang von großzügiger Raumdisposition und farbigem Detail.

Ohne Verluste freilich ist es bei dieser konsequenten Verwandlung des dichterischen Erstlings in eine repertoirefähige Komödie nicht abgegangen. Der wallende Mantel der Sprache wurde abgelegt. Es weht nicht mehr der Feueratem jugendlicher Unbedingtheit. Jene Szene, in der Jan Bockelson und der Bruder Knipperdollinck in der Nacht miteinander tanzen, steht ebenso auf der Verlustliste wie die strotzende, pantagruelische Vitalität, die *Es steht geschrieben* auszeichnet. Aber freilich: was hier eingebüßt wurde, wird zum Teil wieder aufgewogen durch eindeutigen Gewinn. Das verworrne und düstere Geschehen hat deutlichere Konturen erhalten, alles ist zielstrebig und mit sicherer Hand in Aktion verwandelt. Glücklich hat sich ein starker kompositorischer Wille ausgewirkt, eine künstlerische Kraft, die mit den Gewichten des Stoffs, den Gestalten und Bildern überlegen spielt. Vor allem scheinen mir die Hauptfiguren fast durchwegs plastischer, deutlicher in ihren gegenseitigen Beziehungen und in ihren Funktionen durchgeführt. Ein Beispiel: Karl V. stellt sich in einem Monolog von drastischer Knappheit vor und präsidiert mit

lässiger Gebärde die Versammlung der Fürsten und kirchlichen Würdenträger, eine Gestalt, die sich in Kurt Becks bazingender Darstellung als ein Höhepunkt des szenisch und schauspielerisch ergiebigen Abends erweist.

Es waren ursprünglich offenbar rein praktische Gründe, die Dürrenmatt zur Wiederaufnahme des Stoffs bewogen. Das Wiedertäuferdrama war selbst dann nicht mehr gespielt worden, als sein Verfasser längst zu Weltruhm aufgestiegen war und seine übrigen Bühnenstücke ihren Siegeszug in West und Ost angetreten hatten. Wie konnte man den ungeschlachten Erstling, der doch schon den ganzen Dürrenmatt enthält, wieder auf die Bühne bringen? Der Dramatiker, einmal in dieses Problem verbissen, begann zu experimentieren, stellte um, straffte und erfand hinzu, spielte mit den Figuren seines ersten Dramas ein neues Spiel und nannte es, seinen inzwischen gefestigten theoretischen Überzeugungen folgend, eine Komödie. Es ist eine sehr ernste Komödie, und viel von dem, was die erste Fassung nur im Ansatz oder aber in verworrenen, ungeläuterter Intensität der Empfindung enthält, ist jetzt zu gedanklicher Klarheit emporgetrieben. Ich glaube, das war vor allem möglich durch die Neukonzeption der Figur des Jan Bockelson.

Im Erstling ist Bockelson ein Abenteurer und pantagruelischer Genießer, den religiöser Wahn ebenso ins Verderben treibt wie seine asketischen Brüder. Jetzt faßt ihn Dürrenmatt als einen dämonischen Gaukler auf, als einen Stückeschreiber und gescheiterten Schauspieler, den der Bischof nicht für sein Privattheater engagieren wollte. Bockelson beschließt, seine schauspielerischen Fähigkeiten — da man sie von der Bühne der bischöflichen Residenz fernhält — politisch zu nutzen, indem er den Wiedertäufern in Münster Rhetorik beibringt. Mit allen Mitteln der Demagogie, der Schönrednerei und des abgefeimtesten Komödiantentums schwangt er sich zum König des neuen Jerusalem auf. Die Macht in den Händen eines Schmierenkünstlers: das ist die überraschende und

folgenreiche Umdeutung des Täuferdramas. Dürrenmatt greift — wen könnte es noch wundern? — unzimperlich zu, wo sich aus dem Einfall politische Anspielungen und kabarettistische Seitenhiebe auf falsche Größe und jüngste Geschichte herauschlagen lassen, und ebensowenig versagt er sich vordergründigere Späße (etwa, indem er den Kardinal seinen Bischof fragen läßt, in welchen Kreisen er verkehre ...). Wichtiger scheint mir, daß die Gestalt des Schauspielers und Regisseurs, der Geschichte macht, das personenreiche Stück zur großen Parabel ausweitet. Weltgeschichte erscheint als Welttheater. Verblendet folgt die Bevölkerung der Stadt Münster einem Rattenfänger, der Seneca zitiert und sich als der Erwählte einer Vorsehung aufspielt, an die die Verführten glauben.

Aus dieser neuen Rolle des Bockelson ergeben sich für seine Mit- und Gegenspieler neue und klarere Gruppierungen. Es gibt die ehrlichen Bekenner, wie Matthison und Knipperdollinck, die Mitläufer und die Skeptiker, denen aufdämmert, daß sie einem Possenspieler gefolgt sind. Und es gibt den distanzierten Zuschauer, den Bischof nämlich, sowie die Exponenten der Macht, die in Bockelson einen großen Künstler anerkennen, weil er ihre Rolle so vollendet spielt. Jede dieser Spielarten ist hervorragend vertreten: Ernst Schröder, ein gewaltiger Rhetor, ein verschmitzter, mephistophelisch - wendiger Bockelson, sieht sich dem strengen, im Glauben unbewirraren Jan Matthison gegenüber, den Willy Birgel in unvergeßlicher Schlichkeit, jenseits aller Übertreibung oder Lächerlichkeit des Eiferers, hinstellt; er sieht sich dem Knipperdollinck Gustav Knuths, dem bärbeißig-gütigen Bischof Mathias Wiemans gegenüber. Kein Zweifel, der verworrene Streit um den rechten Glauben, um den Sinn des Gesetzes, um die Ordnung der Welt und die Zuteilung der Macht wird an Bockelsons grotesker Erhöhung zum König der Täufer sichtbar, und dem Theater erwachsen großartige Möglichkeiten, ihn darzustellen.

Aber es gibt eine Szene, in der das nicht

zutrifft. Sie ersetzt jenen Tanz Bockelsons und Knipperdollincks im Mondschein auf den Dächern der Stadt, von dem vor zwanzig Jahren die Provokation ausging. Aber in *Es steht geschrieben* ist diese Szene folgerichtig. Bockelson, der Habenichts, dessen erster Auftritt in einem Mistkarren erfolgt, ist der Herrscher Münsters geworden, mit Krone und Szepter und großem Reichtum. Knipperdollinck, einst der reichste Mann der Stadt, hat alles verschenkt und kennt kein anderes Ziel als die Demut des armen Lazarus. Beide haben einen entgegengesetzten Weg durchmessen, beide gehören dennoch als ein Paar zusammen: zwei extreme Möglichkeiten, geeint allein in der schicksalhaften Verkettung ihres Daseins. Jetzt, in der Komödie *Die Wiedertäufer*, muß man sich fragen, was denn den ehrlichen Bekenner, den demütigen Gläubigen, an den Theatermenschen binde und was ihn veran lasse, mit diesem zusammen jenen schauerlichen Tanz auf leerer Bühne zu vollführen. Die Szene, obgleich völlig neu geschrieben, wirkt wie ein nicht eingeschmolzener Überrest: ein Anlaß zu ausladender Pantomime, ein Vorwand für Theater an sich. Schon in den gereimten Zweizeilern (kabarettistisch zugespitzte Verse sind Dürrenmatts Stärke noch nie gewesen, man denke nur an die Liedlein in *Frank V.*) wird die Umdeutung lediglich durch Banalität erkauft. In dieser Szene ist von der Dichtung nahezu nichts mehr zu erkennen; und das Theater allein vermag sie nicht zu legitimieren.

Dennoch ist dieses Werk in seiner neuen Gestalt ein großer Wurf. Es rettet den

genialischen Erstling für die Bühne, es ist angereichert durch zwanzig Jahre Bühnenerfahrung und steht jetzt, nach der Neukonzeption des Bockelson und ihrer Konsequenzen, als ein großes, farbenprächtiges Gleichnis von den Verstrickungen der Macht und von der großen Not des Menschen da, des Menschen, dessen Schicksal es ist, daß er scheitert.

Düggelins Inszenierung im Schauspielhaus Zürich vereinigt die Elite der Schauspieler. Sie ist reich an prallen Szenen, von denen die zwischen den Feldherren (Walter Richter und Robert Tessen) besonders hervorzuheben wären. Ich möchte wünschen, daß einiges noch weggelassen würde, vor allem auch, daß man die manchmal zur Manie ausartende Sucht nach theatergerechter Bewegung, nach Spiel mit Requisiten und Gängen, erfolgreich bekämpfen könnte. Es ist ein leuchtender Witz, wenn Jan Bockelson sagt, Vielweiberei sei ein Regieproblem; beim Aufmarsch der Gattinnen Bockelsons springt da fürs Theater heraus, was des Theaters ist. Aber wenn auch bei den Prozessionen der Täufer mit Kreuzen und Kerzen oder bei den Dialogen der zwei Feldherren, die das bischöfliche Heer gegen Münster führen, der Inszenierungseifer in regielichen Etüden überbordet, sehnt man sich nach einer Bescheidung auf die schlichte Deutung und Interpretation des Wortes. Am Erfolg dieser ernsten Komödie, zu der sich das wortgewaltige Wiedertäuferdrama des jungen Dürrenmatt gemausert hat, zweifle ich nicht; er ist verdient.

Lorenzo

«ARDEN MUSS STERBEN»

Alexander Goehrs Oper in Hamburg uraufgeführt

Der 35jährige Alexander Goehr ist der Sohn des berühmten deutsch-englischen Dirigenten. Er hat bisher mit Kammer- und Orchestermusik auf sich aufmerksam gemacht. «Arden Must Die» ist — abgesehen von einem frühen Ballett — sein

erstes Bühnenwerk. Es entstand im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper auf ein Libretto von Erich Fried.

«Arden muß sterben» ist — scheinbar — eine historische Oper geworden. Die Autoren entschlossen sich für das englische

Drama «Arden of Faversham» eines unbekannten Verfassers vom Ende des 16. Jahrhunderts. Es stützt sich — nach der Chronik Holinsheds — auf eine Begebenheit: ein reicher Kaufmann wird auf Anstiften seiner Frau und ihres Geliebten umgebracht. Aber auch Dienstboten, Pächter, Nachbarn sind an seinem Tod interessiert. So werden sie alle durch Bestechung, Heuchelei, Nichtwissenwollen am Verbrechen schuldig und können alle mit Mrs. Bradshaw sagen: «Im *Herzen* war ich stets dagegen. / Als man ihn totstach, hab ich weggeschaut, / weil mir vor Mord und Blutvergießen graut.»

Erich Fried, der Lyriker und Shakespeare-Übersetzer, hat die Figuren des alten Dramas übernommen und zugleich das Milieu des Elisabethanischen England verfremdet. Zwar enthält schon das Urstück die Elemente seiner eigenen Parodierung, indem Arden erst nach dem fünften Mordanschlag getötet wird — und zwar nur deshalb, weil er — unvorsichtigerweise — die Verschwörer in sein Haus zum Essen lädt. So konnte eine Oper entstehen, die «weder eine Komödie noch eine Tragödie ist — vielleicht eine moderne Moralität, aber ohne moralische Lehrsätze». Historie wird dabei zur Schablone fürs Heute.

Die Beziehung zu Brecht drängt sich auf. Kein Wunder, wenn die «Drei-groschenoper» in Wort und Ton durchschimmert. Die Handlung ist in sieben Tableaux gegliedert. Metrum- und Reimschemata werden strikt durchgehalten. Die Personen sind prinzipienhaft typisiert und meiden psychologisierende Entwicklung.

Anspielungen aufs Zeitgeschehen — Fried beruft sich auf Praktiken zur Zeit Shakespeares — schaffen absichtsvoll Verzerrungen im Text. So will das Liebeslied von Alice und Mosbie «Am Weg die rote Rose blüht» stillschweigend ergänzt werden mit «wenn die SA nach Moskau zieht». Die Mörder — «Uns liegt das Blut im Blut, / das Morden ist uns lieb. / Auch zahlt Alice uns gut / für unsern Stich und Hieb» — stellen nach vollbrachter Tat sich der Justiz zur Verfügung und werden

als Henker eingestellt: «Ja, die Vergangenheit allmählich überwinden! ...» Doch wer bis dahin noch im Zweifel war über die Absichten der Autoren, wird im Epilog vollends aufgeklärt: Ein Sprecher tritt vor und gesteht dem Publikum, daß es zwar einen Mord miterlebt habe, aber selber nicht am Morden schuldig sei, «weder Täter noch Mitwisser», doch — und bei diesen Schlußworten war der Uraufführungstext gegenüber dem gedruckten abgeändert worden — «selbst wenn ihr es seid, seid ihr's nicht wie Alice im eigenen Haus, sondern weit, weit weg und viel besser organisiert». Kein Wunder, daß sich dabei im Publikum Widerspruch erhob. Doch — wie Fried gewarnt hatte —: «Wer sich beleidigt fühlt, der ist gemeint.» Dabei wurde also «eine Oper über den Menschen, wie er mit seinesgleichen umgeht, also eine politische Oper».

Verständlich, daß bei dieser Anlage die Musik eine untergeordnete Funktion erfüllt. So wird denn Textverständlichkeit durchwegs gewahrt. Die Musik beschränkt sich auf Zitat, Parodie, Anspielung, Illustration. Es erklingen Wagner und Verdi in Momenten, welche die emotionellen Höhepunkte in der traditionellen Oper verspotten. Die Chöre erinnern in ihrer simpel-homophonen Durchführung an den neoklassizistischen Stravinsky. Verständlich, wenn der Orchesterklang bei dieser Schauerhandlung eben die tieferen Register dominieren läßt. Baßlinien, Orgelpunktklänge und Ostinati gliedern die Struktur in Kurz-Abschnitte und vermeiden so, daß Zitate je über sich selbst hinauswachsen. Damit ist der Als-Ob-Charakter auch in der Musik durchwegs gesichert. Bezeichnend, wenn der Orchesterklang vorwiegend auf Bläser und Schlagzeug sich konzentriert: die Soli-Streicher sind höchstens auch nur als ironisierende Anspielung eingesetzt. Verständlich, daß die Musik bei so viel Maskentanz hinter dem Standard der heutigen Produktion zurücksteht. Man ist dabei erinnert an die eklektische Virtuosität des Stravinskyschen Lebenswerkes. Dadurch findet Goehrs Musik beim Publikum

willige Ohren und wird — wohl gegen den Willen der Autoren — mit falschem Applaus bedacht.

Die Hamburger Uraufführung vom 5. März 1967 hat den Parabel-Charakter dieser Oper mit Präzision, Phantasie und Eleganz umgesetzt. Ekkehard Grüblers Bühnenbild hält sich — wohl als Widerschein einer verlogenen Bonhomie — an einen Orgelprospekt. Dadurch wird der Charakter des Theaters im Theater profiliert. Als ätzender Kasperle-Ulk gab sich die Überfahrt im Flußnebel, von Marionetten-Statik war die Mordszene mit Lautenbegleitung. Dabei hatten die Farben der Kostüme mit knalliger Symbolik einzustehen. Kein Wunder, wenn Egon Monks Inszenierung eines amüsierten Premierenpublikums sicher sein konnte. Dabei steigerte er Operngesten zur Parodie ihrer selbst: Ardens Monolog vor dem Geldschrank wurde zu Wagnerschem Pathos, das Liebesduett erschien als heruntergekommener Strauss, das «Lied der Mörder» hielt sich an Weillsche Songhaftigkeit.

Die Sänger-Darsteller boten eine geschlossene Ensembleleistung: Toni Blankenheim schwankte als Arden zwischen Anziehung und Abstoßung, Kerstin Meyer war eine liebestoll-unmoralische Alice, Ronald Dowd erging sich als Mosbie in exaltiert-süßlichen Kantilenen, Ursula Boese überzeugte vor allem schauspielerisch als unschuldig-mitschuldige Nachbarin, Kurt Marschner als Beutelschneid und Manfred Schenk als Schwarzer Bill waren Mörder mit Schmiß und Sympathie.

Charles Mackerras führte das Philharmonische Orchester zu klangschön-durch-

sichtigem Spiel. Er verstand es, die heterogenen Stilschichten — je nach ihrer momentanen Funktion — entweder zu binden oder zu kontrastieren. Die von Helmut Fellmer instruierten Chöre sangen textdeutlich und rhythmusprägnant.

Es gab langen Schlußapplaus: Jubel — untermischt mit Buhrufen und Pfiffen. Nach beinahe einer halben Stunde senkte sich der eiserne Vorhang, bevor sich der Kampf zwischen Zustimmung und Ablehnung entscheiden konnte.

Doch — bei allem mußte eine Frage bleiben: Arden, abstoßend, selbstzufrieden, rücksichtslos, ausbeuterisch, kann doch von den Autoren nicht ohne weiteres als Symbol für fünf Millionen Juden verstanden worden sein — schon gar nicht von Goehr und Fried. Darum mochte man auch nicht recht zustimmen, als nach der Vorstellung einige junge Amerikaner meinten, «Arden Must Die» müßte nun in den USA gespielt werden, denn damit könnte doch nichts anderes als Vietnam gemeint sein. Vielleicht hielt man sich da — und dies bleibt ein Widerspruch in der Oper — am besten doch wieder an die Autoren, die behaupten, der Text diene nicht nur «als Anlaß zu gesellschaftskritischen Seitenhieben», er sei also nicht nur ein «Schlüssel-Libretto» und damit nicht bloß eine «gewaltsame moderne Nutzanwendung». Auch «Arden muß sterben» läßt sich ein mit dem Kulinischen: damit hat das Werk die Voraussetzungen für eine Publikumsoper — selbst wenn es das Publikum wie die Oper stets brüskiert.

Rolf Urs Ringger

Lettre de Suisse romande

ROMANCIERS ET POÈTES

Cette province qui n'en est pas une, aux dires de Ramuz, ne cesse pourtant de s'exprimer. Son activité littéraire ne manque pas d'être réjouissante. Ni les

romanciers, ni les poètes, ni les dramaturges ne semblent se décourager bien que ni les uns ni les autres ne gagnent des fortunes en écrivant. Ils ont peu de lecteurs et les

spectateurs préfèrent leur télévision ou les tournées françaises. Néanmoins, la Suisse romande vit puisqu'on y publie, puisqu'on y joue des pièces nées de son sol, montées dans ses théâtres.

Il est de bon ton d'affirmer que nous périclitons, que nous n'avons plus de maîtres mais il faudrait se souvenir que le même refrain avait cours du vivant de ceux que l'on regarde aujourd'hui comme des artistes irremplaçés. Nous avons volontiers des yeux de taupe pour nos contemporains. Je remarque, par exemple, que notre presse est à peu près muette à l'égard de René Fell qui vient de nous donner un roman exceptionnel: *Les Promesses du Monde*¹. Exceptionnel parce que je ne vois personne avant lui qui ait fait preuve d'une invention aussi riche, aussi débordante, aussi ouverte sur le monde. On nous reprochait de nous complaire dans nos particularismes et nos coutumes locales. Lui, partant de sa petite ville natale des bords d'un lac qui pourrait être celui de Neuchâtel ou de Biel, promène son héros aux quatre coins de la planète. Et le mêle à mille aventures qui tiennent le lecteur en haleine tout au long de plus de quatre cents pages bien tassées. Quel éclatant démenti à ceux qui croient encore à notre moralisme, à notre goût de l'auto-critique, à notre culte de l'interrogation masochiste! Toute la terre, avec ses océans et ses grandes lignes aériennes, ses îles et ses vastes cités, ses aigrefins et ses trafiquants, ses nudistes et son Gotha plus ou moins louche! C'est dans le sillage de Le Sage et de Paul Morand à la fois que le romancier de Biel conduit son héros, Paul-André Bienveu, sorte de Gil Blas des temps modernes, éperdu d'espace, d'honnêteté, d'expériences nouvelles. Une éducation non plus européenne mais aux dimensions de la planète. Sur la toile de fond des grands événements du premier demisiecle...

Oui, l'on s'étonne que cette somme d'une expérience humaine, découpée en minces tranches savoureuses, ne soit pas dans toutes les mains. Voilà une lecture roborative, distrayante et finalement instructive puisque l'homme qui parle à la

première personne, le naïf et pur Paul-André Bienveu, atteint à la sagesse. Si souvent on l'a trompé, berné, si souvent on abusa de lui, si souvent la fortune s'est dérobée devant ses pas après lui avoir fait signe qu'il en acquit une philosophie bienfaisante et communicative. S'il n'y avait pas tant de livres à l'étalage des libraires, *les Promesses du Monde* aurait aujourd'hui cent mille lecteurs. Si nous étions en Amérique!...

A l'autre extrémité de l'éventail littéraire, voici un léger chef-d'œuvre, un petit volume dont le charme est miraculeux, fait de poésie délicate, d'observation minutieuse. *Comptez vos Jours*² d'Alice Rivaz ne s'adresse pas à la foule mais à ces lecteurs délicats, à ces dégustateurs qui tournent les pages lentement et reviennent même sur leurs pas pour savourer à nouveau l'élégance d'une phrase, la sûreté d'une touche, l'équilibre d'un portrait. Tout ici est choix de la note irremplaçable, du détail suggestif, de la révélation murmurée. Littérature de charme, féminine et subtile, révélatrice d'une vie secrète, profonde et douloureuse. Peu d'événements mais une analyse minutieuse des ondes qu'ils suscitent dans l'âme.

Alice Rivaz a peu publié mais tout ce qu'elle signe porte la marque d'une méditation grave et lucide. Elle s'est tue, même, pendant de très longues années, si bien qu'on la croyait perdue à jamais pour les lettres. Grâce à Dieu, la voici de retour, et plus attachante que jamais à l'heure où elle établit une sorte de bilan de son existence, de ses rapports avec son père, sa mère, sa propre expérience de la souffrance et de l'amour. Les faits sont à peine indiqués, avec une délicatesse rare, mais les résonances qu'ils ont eu sur une sensibilité tracent dans la lumière de la conscience une trajectoire que nous suivons avec émerveillement. La finesse la plus vive s'allie à la plus grande simplicité pour suggérer la courbe d'un destin. On prend un plaisir très pur à marcher ainsi sur le chemin suivi par une âme délicate qui ne cèle rien mais ne nous réserve que la fine fleur d'une expérience.

Maurice Métral, dans *l'Avalanche*³, va droit au but, avec une grande simplicité de moyens et sans détour. On apprécie sa franchise, voire sa rudesse, car elle s'applique à faire revivre des gens de la terre, des bûcherons, plus exactement, poètes fermés et silencieux dans le mystère des forêts valaisannes. Deux générations s'opposent d'abord, dans cette haute clairière du val d'Anniviers, puis vont peu à peu à la rencontre l'une de l'autre, et finissent par se comprendre et s'estimer. Ce roman est écrit sans rouerries d'aucune sorte, dans une langue un peu fruste mais on eût mal supporté l'afféterie du style dans un milieu voué à la dure nécessité du pain quotidien. On vit, en revanche, intensément, dans la solitude d'un chalet de la montagne où les bruits du monde ne parviennent que tamisés. On s'y enfonce dans le secret des âmes, peu à peu, cependant que le vent gémit dans les branches et que l'avalanche menace, au haut du couloir. Elle finit par rouler dans le chaos nocturne mais ne détruit rien. La force des éléments n'aura pas prévalu sur la force d'un jeune amour.

Maurice Métral dont c'est, en somme, le premier roman, nous donne ainsi beaucoup d'espoir et déjà des certitudes.

N'aurions-nous que des romanciers ? La poésie est bien vivante dans nos cantons et ce ne fut pas la moins bonne surprise de ces derniers mois que la publication des *Poèmes pour l'Absente*⁴ de Marcel Raymond.

Mais oui, de Marcel Raymond, l'auteur de tant d'ouvrages de critique littéraire, l'une des valeurs les plus sûres de la critique contemporaine... Mais sa critique des poètes n'étaient-elle pas déjà une communion en poésie ? Ne révélait-elle pas une âme extrêmement sensible et une connaissance personnelle et intime des mystères de la création artistique ? Un grand et douloureux événement, la perte de la femme aimée, fit jaillir cette gerbe de chants douloureux, profonds et beaux.

L'accord entre deux êtres est toujours le résultat d'une victoire de chacun sur soi-même. Ce couple avait su protéger à travers toutes les épreuves la fraîcheur de

l'amour. Seule la mort avait pu rompre une communion d'une qualité miraculeuse. Désemparé, dévoré par la solitude, le poète revit dans la méditation la plus bouleversante les heures claires d'une expérience unique. En des mots d'une efficacité constante, il suscite près de lui l'absente inoubliable. Tout se passe au-delà de la littérature, dans le «climat» d'une souffrance déchirante et cependant acceptée. Des mots nus comme des galets sortis du fleuve, lisses et beaux, tels sont ces *Poèmes pour l'Absente*.

Il est plus difficile d'entrer dans les ambitions de Jacques Chessex. Son *Jeûne de huit Nuits*⁵ se réclame d'un hermétisme presque total. On le regrette car le talent, ici, ne semble pas contestable, si l'on conteste le bien-fondé de ce part-pris d'obscurité. Si la poésie veut remplir sa tâche qui est d'établir une communication entre les hommes, il faut qu'elle consente à demeurer accessible sinon à la foule au moins aux lecteurs de bonne volonté. Le mandarinat littéraire rejette toujours plus loin ceux qui ne consentent pas à s'user les ongles contre le mur de l'ésotérisme. Un poème peut être difficile : encore faut-il que si la noix est dure elle nous réserve le profit d'une véritable découverte. Quand elle est incassable, elle cesse d'intéresser qui que ce soit.

Cette année 1967 est l'année de deux anniversaires douloureux. Il y aura vingt ans le 23 mai que C. F. Ramuz nous quittait. Vingt ans d'abord de silence et d'éloignement. Les morts vont vite et l'après-guerre a été si fertile en événements de toutes sortes que les hommes se sont détournés du passé, séduits par un présent aux sollicitations fabuleuses, déchirés encore par une suite de guerres qui donnèrent à l'actualité un poids douloureux.

Ramuz, pendant trois lustres au moins, n'a guère cessé de s'éloigner de nous. Or, on constate avec bonheur que l'ère du purgatoire semble prendre fin. Son œuvre revient assez brusquement à la lumière. De nombreux étudiants lui consacrent des thèses dans nos universités. Tout dernièrement, Mlle Marguerite Nicod étudiait, à

la faculté des lettres de Lausanne, *Du Réalisme à la réalité, évolution artistique et itinéraire spirituel de Ramuz*⁶. C'est un essai dont l'importance n'échappera point à la critique, à la fois sensible et d'une remarquable information. «Mon éducation s'est faite chez les peintres», écrivait un jour le grand poète de Pully. Marguerite Nicod a suivi pas à pas cette formation visuelle en même temps qu'elle montre comment l'âme évolue et se transforme au long d'une expérience quotidienne d'une vie vouée tout entière à la pensée et à l'art.

Le maître de Mlle Nicod, le professeur Gilbert Guisan, qui créa à la faculté des lettres de Lausanne un Centre de recherches sur les lettres romandes, a donné, pour sa part, un excellent *C. F. Ramuz*⁷ dans la collection des *Poètes d'Aujourd'hui*. C'est la meilleure introduction que l'on puisse souhaiter à l'étude d'un homme et d'une œuvre. L'essentiel est dit en un petit nombre de pages, et dit avec autorité, clarté, intelligence. Des textes accompagnent l'étude magistrale, éclairent le commentaire du critique. Ce petit livre fera beaucoup pour rendre l'œuvre de Ramuz plus accessible au public français.

M. Gilbert Guisan, d'autre part, annonce la publication prochaine de plusieurs volumes d'études littéraires dont Ramuz demeurera le centre. De nombreuses lettres inédites viendront éclairer des zones encore mal connues de sa vie et de son activité artistique. Enfin, une grande maison d'éditions reprend à son compte une publication des *œuvres complètes*, celle de Mermod étant depuis longtemps épuisée et celle que *Rencontre* publia naguère étant devenue tout à fait introuvable.

Des manifestations publiques auront lieu, ça et là, au mois de mai, qui rappelleront au grand nombre l'importance de notre plus grand écrivain depuis Rousseau.

On peut donc espérer que 1967 sera vraiment *l'Année Ramuz*, sur le plan de notre vie artistique et littéraire.

Parmi les meilleurs livres, malgré sa minceur, que l'on peut lire encore sur l'auteur de *Derborence*, il faut signaler *Patience de Ramuz*⁸ d'Albert Béguin. Or, la mort d'Albert Béguin, survenue le 3 juillet 1957 à Rome, c'est notre second douloureux anniversaire. Le grand critique s'était réfugié dans un petit hôtel romain pour reprendre des forces, surmené qu'il était par une activité parisienne épuisante. Une crise cardiaque l'emporta en quelques jours. Il avait 56 ans.

Son entrée dans les lettres avait été fulgurante. Son *Ame romantique et le Rêve* l'avait classé d'emblée au rang des maîtres en même temps que ce maître-livre lui valait la chaire de littérature française à l'université de Bâle (1937). Mais, dès après la guerre, Béguin s'était démis de sa magistrature professorale qu'il troqua pour une activité purement littéraire à Paris. Il multiplia les articles, les livres, les conférences, dirigea la revue *Esprit* dès la mort d'Emmanuel Mounier, prit une place de première importance dans la critique parisienne, s'épuisa dans une activité brûlante et passionnée qui le terrassa à un âge où il donnait la pleine mesure de ses dons et de son rayonnement intellectuel.

Tous ceux qui l'ont connu gardent de lui un souvenir bien vivant mais la génération de l'après-guerre ne sait probablement plus, déjà, qui il est. Cet anniversaire nous vaudra peut-être quelques études réparatrices. Ainsi le voudrait, du moins, la justice.

Maurice Zermatten

¹Spes, Lausanne. ²José Corti, Paris.

³Editions du Panorama, Bienne, ⁴Rencontre, Lausanne. ⁵Payot, Lausanne. ⁶Droz, Genève. ⁷Seghers, Paris. ⁸La Baconnière.