

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **43 (1963-1964)**

Heft 7

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

UMSCHAU

ZWEI ITALIENISCHE KUNSTAUSSTELLUNGEN

«*Piemontesischer Barock*» in Turin, «*Carpaccio*» in Venedig

I

Turin liegt nicht an den Heerstraßen der Italienbewunderung. Wer die Stadt nicht kennt, befindet sich immerhin in der guten Gesellschaft Jacob Burckhardts: der «Cicerone» kann das italienischste Handbuch der italienischen Kunst sein, ohne daß darin vom Piemont die Rede ist. In der Tat begnügt sich die Landschaft während Jahrhunderten damit, zwischen Frankreich und Italien zu vermitteln. Es gibt piemontesische Altarbilder des 15. Jahrhunderts, in denen Französisches und Niederländisches unauflöslich in Italienisches eingeschmolzen ist. Im Barock endlich erlebt ganz Piemont eine unerhörte Blüte des Bauens. Sie ist europäisch in ihren Voraussetzungen wie in ihren Wirkungen. Als Guarini im Jahre 1666 dem Ruf Karl Emanuels II. von Savoyen folgte, geschah nichts Geringeres, als daß die Hegemonie der barocken Architektur von Rom auf Turin überging. Dennoch ist das Piemont unter den führenden Kunstlandschaften der Epoche das Aschenbrödel geblieben. Neben Guarini und Juvarra scheint das dritte Genie, Bernardo Vittone, nur den Spezialisten vertraut zu sein, und zahllose kühne Schöpfungen außerhalb der Hauptstadt — von Carignano bis Mondovì, von Vallinotto bis Brà — erfreuen sich der friedlichsten Ruhmlosigkeit.

Wird die großangelegte «Mostra del Barocco Piemontese» dieses Sommers aus dem Piemont ein zweites Bayern machen? Schon einmal, 1937, hat Vittorio Viale in fünfzig Sälen des Palazzo Carignano das Thema exponiert. Die Veranstaltung dieses Jahres darf ihre Hoffnungen weiter spannen. Inzwischen ist ja der Barock allgemein rehabilitiert und

der Begriff des Gesamtkunstwerks wiedergewonnen. Die drei bedeutendsten Profanbauten des Turiner Barocks — der Palazzo Reale, der Palazzo Madama und das Jagdschloß Stupinigi — dienen der «Mostra» als Sitz, ja sie sind deren Protagonisten. Den Grundstock bildet die permanente Ausstattung dieser Säle; ihr sind die Leihgaben aus öffentlichem, kirchlichem und privatem Besitz so lautlos eingefügt, daß man sie kaum als Zuzüger empfindet. Eine Ausstellung also, die keine «Ausstellung» zu sein braucht. Oder: Ausstellung als Wiederherstellung des Gesamtkunstwerks. Vitrinen und graphische Belehrungen sind deshalb verpönt, auf Beleuchtungseffekte wird verzichtet. Es mag sein, daß diese Art von Inszenierung, die sich selbst aufzuheben trachtet, bezeichnend ist für Turin, die Stadt, die Guido Piovene «zugleich bescheiden, sparsam und pompadourhaft» findet. Im Rundgang durch den Palazzo Reale wird auch Einblick gewährt in die Capella della SS. Sindone, Guarinis paroxystische Raumerfindung zwischen Palast und Dom. Und zwischen Palazzo Reale und Palazzo Madama, vollends auf dem Weg nach Stupinigi, nimmt man die Stadt Turin mit ihrem regelmäßigen Grundrißmuster selber als einen Teil der «Mostra» auf. Wer Zeit hätte, erhielte von der Abteilung «Architektur» im Palazzo Madama Stichworte für tage- und wochenlange Itinerare durch die Provinz. Die Ausstellung selbst zählt über zweitausend Objekte und schickt den Besucher auf kilometerlange Barockgänge. Leider steht der Katalog, in drei gewichtigen Bänden, erst im Oktober zur Verfügung. Von einem Team der zuständigen Spezialisten bearbei-

tet, bietet er nicht nur die Summe der bisherigen Forschung, mit einläßlichen Bibliographien, er erschließt auch auf einzelnen Fachgebieten, so der Malerei, der Plastik, der Goldschmiedekunst usw., neue Fakten und Zusammenhänge.

Was im Palazzo Reale vereinigt ist, ergibt das ideale Bild der Residenz, wie es sich vor hundert Jahren etwa dargeboten haben mag. Das Gebrauchskunstwerk ist da zugleich das Gesamtkunstwerk; vom Olymp des Gewölbes bis zum Eßbesteck herrscht derselbe Geist. Die Erwägung solcher Bedingungen ist unerläßlich, zum Beispiel beim Studium der Malerei. Das Bild tritt nicht als selbständiges, museumshaftes Kunstwerk auf, sondern in der Integrierung, ausschließlich in dekorativem Dienst, sei es als Sopraporte, als Täferzyklus, als Deckenmalerei. Selbst die Bildnisminiaturen sind hier in die Spiegelarchitektur des «Gabinetto delle miniature» (1739) einkomponiert. Solche «Heimführung» der Malerei — wie anderer Gattungen — macht manche Eigentümlichkeit auf banale Weise begreiflich, vom Maßstab bis zur «fa presto»-Qualität.

Das Piemont selbst war weder im 17. noch im 18. Jahrhundert imstande, die erforderlichen Dekoratoren zu stellen. Indessen hat das Haus Savoyen ein wahres Genie des Berufens bewiesen. Wenn die Residenz demnach nicht eigenwüchsige piemontesische Kunst repräsentiert, so darf ihr «style international» — wiederum italienisch-französisch-niederländisch — in dem erwähnten Sinn doch als piemontesisch gelten. Das erste Ausstattungsteam, nach dem Neubau von 1645, steht noch unter dem Eindruck manieristischer Formeln, vom Typus Fontainebleau. Nach 1714 übernimmt Juvarra das Regiment und schafft ein bezauberndes, leicht bizarres «Rokoko» eigener Prägung, mit Wandgliederungen, die bei all den Durchbrüchen und all der Spiegelmanie ihr architektonisches Gerüst kaum halten können. Der Equipe gehören Virtuosen von Bildhauern und Ebenisten an, unter ihnen Francesco Ladatte und der Intarsienspezialist Pietro Piffetti. Die von ihnen geschaffenen königlichen Gemächer im Nordosttrakt gehören zu den Spitzenleistungen des euro-

päischen Dixhuitième. Ihr Erbe übernimmt um die Mitte des Jahrhunderts der Graf Benedetto Alfieri, nicht weniger geistreich, aber zarter, insgesamt noch der Formengrammatik des Régence mehr als jener des reinen Rokoko verpflichtet, nie exuberant und asymmetrisch. Noch die Beiträge des klassizistischen Louis XVI. mit G. Bonzanigo als Chef und selbst jene des 19. Jahrhunderts — unter Carlo Alberto, mit Pelagio Pelagi als Intendanten — haben in der Tradition einen so sicheren Rückhalt, daß ihre Qualität kaum absinkt, bis zu dem Ballsaal im vollen Empire-Prunk. Das Mobiliar erlaubt einen Überblick über die gesamte Entwicklung des piemontesischen Möbelbaus von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Was das Haus Savoyen an Malerei gesammelt hat, bildet heute den Stolz der Galleria Sabauda, die ihrerseits zu den obligatorischen Stationen der Veranstaltung gehört. Die «Mostra» selbst bringt im Palazzo Reale die Piemontesen und die eigens für Piemont geschaffenen Werke zu Ehren. Im 17. Jahrhundert stehen die Caravaggio-Nachfolger in Gnaden; unter ihnen ist Tanzio da Varallo («il Caravaggio delle Alpi») die bedeutendste einheimische Begabung. Aber auch die Bolognaesen sind geschätzt, so Albani (die «Vier Elemente»), Guercino, Procaccini. Im 18. Jahrhundert rücken zuerst die Neapolitaner (mit Solimena, Giaquinto, Conca), dann die Venezianer (mit Sebastiano Ricci, Amigoni, Crosato) an die erste Stelle. In solcher Wahl verrät sich ein sicherer Sinn für die Schwerpunkte der italienischen Entwicklung. Auch wächst das Aufgebot der Spezialisten zur Schaffung ganzer dekorativer Serien: Jan Miel liefert Jagdstücke, Cignaroli Landschaften, Olivero Genreszenen, Rapous Blumenstilleben. Die Hauptrolle aber fällt den Deckenmalern zu. Gegen 1690 entfaltet der Wiener Daniel Seyter am Gewölbe der «Grande Galleria» eine Meisterschaft, die auf heitere Weise die römischen und venezianischen Erfahrungen vieler Generationen zusammenfaßt. Die zahlreichen Aufträge an den Venezianer Crosato machen dann die Turiner Decken zu einer venezianischen Provinz. Das letzte Wort hat C. F. Beaumont (1694—1766) mit mühe-

losen, rosig klassizistischen Inszenierungen internationalen Stils. Ihm verdankt auch die Turiner Gobelinmanufaktur, 1730 ins Leben gerufen, die Kartons für mehrere Serien, die, ebenso dekorativ wie dramatisch, zu den brilliantesten Erfolgen der Dixhuitième-Wirkerei zu zählen sind.

Von der Skulptur sind fast nur Kleinwerke zugegen. Es fehlen die ortsgebundenen «Sacri Monti» und Kirchenplastiken, mit Ausnahme einer fulminanten Auferstehungsgruppe des Luganesen C. G. Plura. Einigen Ersatz bieten die Bozzetti von Berretto und Collino und die Kleinbronzen von Ladatte. Das hochstehende piemontesische Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts kommt in kluger Auswahl zum Wort. Unter den Silberarbeiten, die lange Zeit Ruhm und Einfluß bis nach Paris besessen haben, ragen die Virtuosenstücke P. A. Parolettos hervor. Im Katalog wird man willkommene Fortschritte in der Identifizierung piemontesischer Meistermarken bemerken. Die Fayencen und Porzellane, auch jene noblen von Vinovo, reichen an die Spitzenprodukte der Epoche nicht ganz heran. Dagegen zeichnen sich die Stickereien durch ornamentale und technische Vollendung aus.

Das Jagdschloß Stupinigi im Süden von Turin ist in die «Mostra» einbezogen, ohne daß für den Anlaß besondere Vorkehrungen getroffen worden wären. In der Tat reicht die permanente Ausstattung aus, um zum Palazzo Reale die phantasievolle ländliche Ergänzung zu bieten. Die Säle des Erdgeschosses bergen ein Wohnmuseum mit Mobiliar von verschiedener Ambition und Qualität, darunter Meisterwerke von Piffetti und Bonzanigo. Die Hauptrolle im Divertimento Stupinigi spielt aber, wie man weiß, die Architektur Juvarras, und sie ist unter den Schloßbauten Europas ein Unikum.

Der Barockarchitektur des Piemont gilt schließlich die Ausstellung im Palazzo Madama. Sie ist kunstgeschichtlich der Schwerpunkt der Veranstaltung. Allein, wie läßt sich Architektur zu einer Ausstellung domestizieren? Man hat versucht, mit Großfotos auf über dreihundert Stellwänden ein Rendez-vous der Hauptleistungen einzurichten und das Material chronologisch nach

Architekten zu ordnen. Das ergibt eine papierene Gegenwart, zudem sind die Bauten unsystematisch aufgenommen, in verschiedener Größe und Ansicht, oft auch in bloß effektvollen Detail- und «sotto-in-sù»-Perspektiven. Die Beschriftungen sind äußerst spärlich, gewiß in Erwartung des Katalogs. Wie allzu oft in Italien, fehlen genaue Planaufnahmen. Immerhin, es stellt sich eine Gesamtübersicht ein, nicht tauglich zwar für Studien, doch willkommen und eindrücklicher als eine Anthologie. Die wertvollste Dokumentation besteht in den Originalentwürfen und -rissen und in mehreren alten Holzmodellen, unter anderem der Superga und des Schlosses Rivoli.

Anhand dieses summarischen Materials lernt man zuerst die Vorläufer Guarinis kennen, Ascanio Vittozzi und die beiden Castellamonte, denen unter anderem der städtebauliche Nenner Turins geglückt ist. Von Guarini selbst interessieren außer den bekannten erhaltenen Bauten die Entwurfszeichnungen und Stiche zu den untergegangenen Kirchen von Sainte-Anne-la-Royale in Paris und S. Filippo Neri in Turin, ferner die Studienblätter zum Schloß Racconigi und zum Palazzo Carignano, in welchen das Motiv der verschmolzenen Ovalräume selbst auf die Treppenhäuser übertragen ist. Bei Juvarra schätzt man es doppelt, neben Photographien ganze Reihen von Variantenzeichnungen zu finden, Zeugnisse einer unbändigen Phantasie, so die «pensieri» für verschiedene Turiner Kirchen, nicht zuletzt für einen Neubau des Doms. Auch seine römische Frühzeit ist ausgewiesen, mit den Arbeiten für den Concorso Clementino 1705 und die Accademia di S. Luca 1707. Eine besonders dichte Dokumentation gilt seinem Hauptwerk, der Superga bei Turin, doch handelt es sich um bekanntes Material. Wahre Entdeckungsreisen bietet indessen das letzte Drittel des Rundgangs. Die Nachfolger Guarinis und Juvarras sind keineswegs Epigonen; nach dem Tode des «sommomaestro», 1736, wird die Provinz der Schauplatz eines erstaunlich reichen und vielgestaltigen Spätbarock. Während Alfieri die klassischen Möglichkeiten des großen Erbes entwickelt, steht Bernardo Vittone seinen

beiden Vorbildern an Erfindungskraft kaum nach. Als Realisator nicht minder groß denn als Träumer, schafft er mit Vorliebe Zentralbauten mit schwingend rhythmisierten Grundrissen und hoch aufgebrochenen Kuppeln (Vallinotto, Brà, Chieri, Grignasco usw.). Wittkower hat neulich gezeigt, wie in Vittone die beiden Grundkräfte italienischen Bauens, die «klassische» und jene «di scherzo e di bizzarria», am Ende einer dreihundertjährigen Entwicklung zusammenlaufen.

Im Erdgeschoß des Palazzo Madama wird der Besucher zuerst von der Abteilung «Scenografia» empfangen. Das ist eine Herzkammer der Ausstellung. Nirgends hat die Bauphantasie des Barocks kühnere Flüge gewagt als in den flüchtigen Apparaten des höfischen Lebens: für triumphale Einzüge, Hochzeiten, Feuerwerke, Leichenbegängnisse und besonders für das Theater in allen Formen. Den wahren Juvorra offenbaren nur die Bühnenentwürfe, die er für das Teatro Ottoboni in Rom und andere römische, genuesische, neapolitanische und Turiner Theater schuf: Delirien von Raumfolgen, von Durch- und Hochblicken, darin stilistisch viel Manieristisches und schon Neugotisches, manche Vorwegnahme Piranesis, insgesamt eine wahre Hexenküche spätbarocker Raumimprovisation. Einige dieser «invenzioni» hat die Scuola di Scenografia der Accademia Albertina Turin eigens für die Ausstellung in große Modelle umgesetzt.

II

Mit Vittore Carpaccio (ca. 1465—ca. 1525) haben die Veranstalter der historischen Biennale-Ausstellungen in Venedig eine ihrer besten Karten ausgespielt. Der «liebenswerteste Erzähler und Chronist des Quattrocento» spricht mit seinen Legendenzyklen jedermanns Auge und Herz an. Leichtthin läßt sich sein Werk als ein reiner Spiegel Venedigs um 1500 genießen: das Leben in der «Serenissima», zu Hause wie auf den Kanälen, in der Kirche wie im Palazzo, dazu der ewige Traum vom Orient. Doch als Künstler ist Carpaccio problematisch in unerwartetem Ausmaß. Seine Entwicklung ist nicht logisch und zusammen-

hängend, vielmehr voll befremdlicher Vor- und Rücksprünge. Der Meister des Kreuzeswunders malt — 250 Jahre «zu früh» — wie ein Bellotto oder ein Bombelli; umgekehrt verfällt er andernorts in Quattrocento-Archaismen. Und seine Sachlichkeit kann unversehens ins Wanken kommen, sei es durch Ambitionen ins Raffinierte, sei es durch Abfall in eine «peinture naïve». Es verwundert nicht, daß die vielen unsignierten und undatierten Bilder überaus umstritten sind; viele Datierungen differieren um Jahrzehnte. Auch nimmt Carpaccio an der Entwicklung der venezianischen Malerei von Giovanni Bellini bis Giorgione und Tizian nur am Rande teil; sein Werk ist eine eigene Provinz. Zudem bestätigt nun das — allzu grelle — Licht der Ausstellung, daß sich ein beträchtlicher Teil seines Oeuvres in ruinösem Zustande befindet. Ruhmvolle Bilder des Ursulazyklus beispielsweise sind zu zwei Dritteln oder mehr das Werk späterer Restauratoren.

Durch diese und andere Schwierigkeiten hat sich die Ausstellungsleitung das Leben nicht allzu sauer machen lassen. An Bildern ist zusammengetragen, was eben zu erlangen war, das meiste aus Venedig selbst. Es fehlen Meisterwerke wie die frühe, signierte Madonna (Frankfurt), die Flucht nach Ägypten (Washington), die Sacra Conversazione (Caen), die Meditation über die Passion Christi (New York), die Altarwerke der Accademia, und das — qualitativ freilich abfallende, von Carpaccio aber häufig signierte und datierte — späte Schaffen ist nahezu unterschlagen. Wie üblich referiert der Katalog die kurrenten Meinungen (ohne, wie üblich, auf die Ikonographie einzugehen), doch trägt er selber zur Exponierung und zur Lösung der Probleme nicht allzu viel bei. Auch die von Jan Lauts neulich vorgebrachten Thesen (Carpaccio, Gesamtausgabe, Phaidon-Verlag 1962) findet man nur eben vermerkt.

So bleibt das Jugendwerk, vor dem ersten bezeugten Datum 1490 im Ursulazyklus, weiterhin im Dunkel. Einziger Stützpunkt ist der «Salvator mundi» (Florenz, Privatbesitz), ein erstaunlicher Einsatz, ganz auf der Gipfelhöhe der venezianischen Malerei

um 1480. Alles übrige ist kontrovers, in mancher Hinsicht, nicht zuletzt weil die «Mostra» an der Theorie der einzigen Herkunft Carpaccios von Antonello da Messina festhält, während die Annahme seines Anschlusses an Giovanni Bellini (nach Vasari, Lauts und anderen) so bedeutende Würfe wie die New Yorker «Meditation» und andere bellininahe Arbeiten in der Frühzeit zuließe. Ferrara und Perugino sind kaum im Spiel.

Erst in der Ursulalegende definiert Carpaccio sich selbst, als Venedigs größtes episches Talent im Quattrocento. Nicht wie Ghirlandajo, nicht wie Botticelli, nicht wie Perugino! Carpaccios Poesie des Erzählens ist undramatisch, nicht hinreißend, sie hat vielmehr die Wirklichkeit einer «sacra rappresentazione», statisch, hell, genau, mehr in der Bildfläche als im Bildraum ausgebreitet. Die Legende hat so einen stillen, eindringlichen Ton, sie entrollt sich «im Profil», mit Vorliebe in reicher Statisterie, mit Chiffren für das Stehen, Thronen, Knien, nicht minder tektonisch als die Architektur selbst und farbig in der Art eines warmen, kostbaren Teppichs. Das Szenische drängt sich derart vor, daß der Weg zum Architektur- und zum Genrebild unmittelbar offen zu stehen scheint. Zur (beinahe) reinen Vedute, mit dem Rialto und dem Canal grande, entschließt sich Carpaccio im «Miracolo» für die Scuola di S. Giovanni Evangelista: ein Mirakel auch im kunstgeschichtlichen Sinne (wenn es wirklich ganz von seiner Hand ist), indem stracks die Optik und die Technik des Settecento vorweggenommen sind — ein Bellotto «avant la lettre». Den Schlüssel für die Arbeiten um 1500 gibt der «Schmerzensmann» von Udine (1496), eine mystisch-symbolische Repräsentation, im Stil die volle Reifung von Antonello- und Bellini-Voraussetzungen; übrigens erschließt nun den Sinn des Themas ein (vom Katalog nicht erwähnter) Aufsatz von U. Middeldorf in der Festschrift Salmi (1963). Einige Altarbilder derselben Jahre streben einer vorzivilen Quattrocento-Klassik zu, mit Edelköpfen und glatten Prunkgewändern. Doch will sich aus der bloßen «détente» der Bellini-Stufe keine rechte Hochrenaissance

ergeben. Man erinnert sich, daß damals Bellini selbst, ferner Cima da Conegliano, Basaiti und schon Lotto in ähnlicher Verlegenheit vor der Schwelle der Hochrenaissance harren. Gerade in dieser Zeitspanne sind die Carpaccio-Zuschreibungen und -datierungen besonders prekär.

Auf festen, eigenen Boden gelangt der Meister wieder mit seinem zweiten Zyklus, für die Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni (1502—1507/08), mit Erzählungen aus den Legenden der drei Dalmatinerpatrone. Der fabulöse Stil des Ursulazyklus scheint hier vereinfacht, gestrafft, zu kunstvollen Bindungen verpflichtet, und in der edelsteinhellen Farbigekeit gerät das Drama zum Stillleben. Schon hier, in den letzten Bildern dieser Folge, beginnt aber die Erfindungskraft des Künstlers zu erlahmen, auch nimmt die Ausführung durch Gehilfen überhand. Den Abstieg verrät jäh der Marienzyklus für die Scuola degli Albanesi: die Werkstatt begnügt sich damit, Carpaccio-Formeln zu kombinieren. Wessen der Meister selbst noch fähig ist, unter dem Eindruck der jungen Generation von Giorgione und Tizian, zeigt der Stephanuszyklus von 1511/1514. Die Erzählung gibt sich freier und lebhafter, die Typen überwinden ihre spätgotische Spröde, die Malweise wird breit und satt. Es gibt einen Giorgione-Augenblick, und in der Anbetung Gulbenkian von 1505 scheint sich die Hochklassik wenigstens äußerlich anzukündigen. Allein der alternde Meister vermag sich dieser Fremdsprache nicht mehr zu bemächtigen. Die zahlreichen Altarbilder seiner letzten zwanzig Jahre tragen den von Bellini geprägten Stil von 1500 weit in die Epoche Tizians hinauf. Es sagt genug, daß sie nicht mehr für Venedig, sondern für die Terraferma und die istrischen Küstenstädte bestimmt sind.

Ein besonderes Verdienst der Ausstellung besteht in der Würdigung des zeichnerischen Werks, das von Lauts kürzlich bereinigt worden ist. Auch hier spätgotische Tradition: die Zeichnung hat keinen Eigenwert, sondern dient der Bildvorbereitung im Sinne des mittelalterlichen Musterbuchs.

Emil Maurer

DU VALAIS AU JURA

Lettre de Suisse romande

Pas trace d'une création théâtrale marquante; nul chef-d'œuvre romanesque à l'horizon; les peintres se plaignent de l'habitude qu'ont prise nos directeurs de musées de chasser des cimaises, en juillet et août, en faveur de quelque vedette parisienne, les bonnes toiles de chez nous; et les musiciens semblent terriblement silencieux... Été humide et froid, décourageant été!

Signalons, néanmoins, quelques événements heureux de notre vie intellectuelle. Pour une fois, accordons un peu d'attention aux hôteliers. Ceux de Crans ont pris, cette dernière saison, une initiative intéressante. Ils ont organisé une *Quinzaine culturelle*.

Que le tourisme devienne de plus en plus artistique, il faut s'en réjouir. Stendhal est un précurseur qui rêvait de faire de chaque visiteur de Rome un connaisseur averti des splendeurs de la ville impériale. Aujourd'hui, où que vous alliez, dans notre Occident du moins, on vous propose de visiter les monuments historiques, les musées, les églises, les ruines, les lieux où séjournèrent quelques artistes, quelques grands amoureux de l'histoire. Un peu partout, des spectacles du type «son et lumière» font revivre le passé d'un palais, d'un château, d'un temple religieux. Des Pyramides glorieuses aux demeures de la Renaissance française, de Vézelay à Coppet ou Sion, vos itinéraires sont jalonnés par ces fêtes lumineuses et colorées, soulignées d'évocations historiques ou littéraires qui rompent la monotonie des longs voyages. Vous avez roulé longtemps sur le ruban noir des routes nationales; votre regard est un peu trouble de tant d'images cueillies avec négligence: arrêtez-vous! Allez voir cette flambée légère de souvenirs poétiques: vous vous attacherez mieux aux pays où vous passez...

Le tourisme, il n'y a pas si longtemps, avait d'autres ambitions. Des milliers d'Anglais, chaque été, envahissaient notre pays, mais c'est la montagne seule qui les attirait. Ces caravanes s'équipaient au départ pour

les hautes aventures alpines. Après Whymper, chacun voulait mettre son Cervin dans son tableau de chasse. Nos hôtels se construisaient à dix-huit cents, à deux mille mètres d'altitude. Entre les entreprises aventureuses qui conduisaient les alpinistes sur les sommets tout juste conquis, on restait à se reposer dans la maison pourvue d'un confort élémentaire. Et l'on préparait la course prochaine en tapotant le baromètre.

Les spécialistes de la haute montagne ont presque disparu. Toutes les arêtes ont été mille fois vaincues, tous les sommets accueillent aujourd'hui qui veut bien les prendre. L'automobile, d'autre part, permet à chacun de passer, en quelques heures, d'un pays à l'autre. Il pleut à Zermatt? Allons voir le temps qu'il fait à Florence. Montreux nous ennuie: nous serons à Chamonix dans quelques instants...

Il faut donc inventer des distractions à l'usage de cette humanité qui semble se fuir elle-même. Pour freiner ces vastes migrations qui se croisent sur des chemins toujours plus lisses, toujours plus larges, il faut multiplier les séductions locales. Le confort le plus raffiné est offert aux hôtes hier peu exigeants. On allait à la montagne pour se replonger dans la simplicité de la vie primitive: on lui demande aujourd'hui, à cette montagne, d'être pour le moins aussi bien peignée que les jardins publics des grandes cités.

Mais le confort ne supprime pas l'ennui. Il le rend seulement supportable. A prendre les hommes comme ils sont, on s'aperçoit qu'ils fuient la solitude. Le tête-à-tête avec eux-mêmes leur donne le vertige. Habités au mouvement, à l'agitation, au bruit, aux mille rencontres quotidiennes, ils dépérissent et se rongent dès qu'ils se voient immobiles et seuls. Il faut donc les occuper.

Le cinéma s'est implanté jusqu'en nos plus modestes «stations». Impossible d'échapper aux cataractes fiévreuses de l'image filmée. Contre les parois des chalets et des granges, s'étalent de somptueuses re-

présentations de vedettes dépoitraillées. Nos pauvres grand'mères en perdraient le souffle.

Ce n'est plus assez. La France estivale a décentralisé les grandes entreprises de théâtre. Avignon a fait école et les amoureux de beaux spectacles peuvent organiser leurs itinéraires de vacances en songeant aux chefs-d'œuvre qu'ils iront applaudir. Belle revanche de l'art sur les seuls plaisirs de la vitesse!

Nous n'avons encore rien de tel en Suisse romande, et c'est dommage! A ce carrefour qu'est Brigue, par exemple, entre l'Italie, l'Allemagne et la France, sous les admirables arcades du Château Stockalper, on se plaît à imaginer quelque grand jeu scénique qui drainerait chaque soir les estivants de Zermatt, de Riederalp, de Saas-Fée et autres lieux circonvoisins. Non, il n'y a plus de distance et les dizaines de milliers de voyageurs qui, chaque jour, passent le Simplon trouveraient là une excellente occasion de faire halte.

Toujours est-il que les hôteliers de Crans se sont avisés de ces besoins nouveaux. Ils n'ont pas craint de faire appel à des conférenciers prestigieux pour que leur Quinzaine culturelle prenne un bon départ. M. Henri Guillemain parla de Pascal et de Hugo avec la virtuosité qui est la sienne. Virtuose, prestidigitateur, même, il tient en haleine un public comme un grand avocat d'assises. Puis il y eut M. René Huyghe, professeur au Collège de France, ni plus ni moins, qui, en trois leçons, évoqua la vie, l'âme et l'œuvre de Delacroix dont voici justement le centenaire de la mort. Trois leçons éblouissantes de solidité, d'information, de sensibilité, d'intelligence, de mesure. Nul n'oubliera le passage de René Huyghe à Crans. Un autre conférencier évoqua la présence de Rilke en Valais.

Si l'on s'attarde à une initiative locale, c'est qu'elle nous paraît avoir une valeur d'exemple. Des centaines de milliers d'étrangers visitent la Suisse, chaque année: on souhaiterait qu'ils emportent de notre pays une autre image que celle du seul marché de la soupe. Nous avons mieux à proposer à nos visiteurs que le seul spectacle de nos lacs et de nos barrages. Avec un peu d'imagination, on s'apercevrait que chaque région pourrait

offrir à ses hôtes des divertissements intelligents.

Mais laissons ces soucis aux dirigeants de notre tourisme et posons notre regard sur le Jura. Le vent y a quelque peu tourné, cet été, depuis que M. le conseiller fédéral Wahlen a bien voulu reconnaître, courageusement et avec honnêteté, ce qui est. Ce qui est, c'est l'existence de ce *problème* d'une minorité linguistique qui prétend à pouvoir disposer d'elle-même dans un cadre politique qu'elle aurait librement façonné.

Que l'on soit séparatiste ou anti-séparatiste, que l'on soit ou non ami des Bernois, c'est folie de nier l'évidence: une partie considérable de la population jurassienne de langue française désire se détacher de Berne et courir pour son compte l'aventure de son destin.

Que cette sécession n'aille pas de soi; que la majorité des séparatistes soit contestable; que le nouveau canton créerait une nouvelle minorité mécontente, celle des protestants: tout le monde le concède. On sait, d'autre part, que nulle ville jurassienne ne s'impose en qualité de capitale, que le Jura des Juras siens n'est pas le même pour tous, que les modalités mêmes d'une séparation entraîneraient des complications diverses. Il n'en reste pas moins que notre pays, qui se veut respectueux de toutes les libertés, se gratte le talon où le démange cette blessure tous les jours plus profonde.

Le mérite de M. Wahlen est de l'avoir franchement reconnu. Son discours marque donc une étape dans l'histoire de la création du vingt-troisième canton suisse. On ne peut plus prétendre aujourd'hui que le séparatisme est le cheval de bataille d'une poignée d'ambitieux. Une partie importante de la population appartenant jadis à l'Evêché de Bâle se sent mal à l'aise dans le cadre politique qu'on lui a imposé.

A ceux qui aimeraient prendre une mesure sérieuse de la *question jurassienne*, nous recommandons la lecture d'un très récent *Cahier de la Renaissance vaudoise: Le Jura des Jurassiens*.

Pourquoi les Vaudois se mêlent-ils de cette périlleuse affaire? Parce qu'ils se sentent liés à nos Romands du Nord par une sorte

de dette d'honneur. C'est du moins ce qu'affirme le préfacier, M. André Manuel. Dette d'honneur parce que l'ancien Evêché servi de monnaie d'échange lors de la libération définitive du pays de Vaud, en 1815. Et si les Vaudois se sentent bien Suisses à part entière, s'ils ont pu, depuis 150 ans, devenir vraiment eux-mêmes, ils le doivent — sans qu'il y ait du reste de leur faute — à l'immolation des malheureux Jurassiens sur l'autel des exigences bernoises.

Ce livre est évidemment un livre partisan. Mais il l'est, si j'ose dire, avec objectivité. Du reste, il n'est pas consacré, loin de là, à l'unique problème du séparatisme. M. Roland Béguelin, qui est l'âme de ce mouvement, lui dédie, il est vrai, une soixantaine de pages. C'est à la fois une étude historique et un plaidoyer. Sans doute, les «anti» ont-ils beaucoup à répliquer. Notre intention n'est point de choisir entre les uns et les autres; nous ne voudrions que comprendre. Et dans ce sens, il est indiscutable que cette étude est du plus haut intérêt.

Elle est étayée par de nombreuses autres études, de natures fort diverses, dont aucune ne laisse indifférent. M. Auguste Viatte, professeur de littérature française à l'Ecole polytechnique fédérale, signe une excellente page consacrée aux rapports du Jura et de la Culture française; Charles Beuchat, professeur à l'Ecole cantonale, nous entretient, de manière très personnelle, de la *Formation intellectuelle des Jurassiens* tandis que M. Jean-Paul Monnier, le jeune romancier des *Algues du Fond* évoque la *Quête d'une littérature*.

Je ne cite, du reste, que quelques-uns des douze chapitres de ce volume, et je ne jure pas que ce soient nécessairement les plus importants. Une petite anthologie poétique et une évocation de la production artistique plastique dans le Jura complètent cet ouvrage qui ne manquera pas d'être fort bien accueilli.

Que l'on nous permette de nous arrêter

un instant sur les échantillons de poèmes qui nous sont ici offerts. Pas moins de neuf noms attestent, dans une région à l'aire assez modeste, la présence vivante de la création poétique. Faudrait-il d'autres preuves de l'existence d'une âme originale, d'un génie du lieu? De Jean Cuttat à Alexandre Voisard, de Roland Béguelin lui-même à Hilaire Theurillat, à travers Henri Devain, Jean-René Fiechter, Arthur Nicolet, Werner Renfer et Robert Simon, nous parcourons tout un petit univers rempli de sèves, bourgeonnant de désirs, inquiet et nostalgique, tendre et violent. Rien d'une poésie scolaire, appliquée à défendre des charmes locaux. Non, une évocation souvent profonde des élans de l'âme, de ses refus, de ses soifs, de ses apaisements. Une poésie bien vivante, avide de saisir le mystère du monde, et toute frémissante, parfois, de sa propre impatience.

C'est ainsi qu'on entend le grondement sourd de la révolte d'Arthur Nicolet:
Confiné sans espoir à son étroite lice,
Je me sens étranger à ce peuple bâtard,
Qui, de toute grandeur se tenant à l'écart,
Prisonnier, se croit libre, et n'entend point
malice...

Ce n'est pas exemplaire sur le plan poétique, on le concède volontiers, mais ce battement intérieur de la colère semble s'harmoniser à l'impatience d'un petit peuple qui, non, ne se croit pas tellement libre puisqu'il rêve de se libérer.

Il ne se libérera que dans de grandes difficultés, il serait vain de penser le contraire. Mais enfin, le discours d'un grand magistrat a clarifié la situation parce que les choses existent à partir du moment où elles sont vraiment dites. Cette existence du «problème jurassien», nul ne peut plus la nier. Et puisque le problème est là, de manière ou de l'autre, il faudra bien le résoudre...

Maurice Zermatten