nouvelle revue neuchâteloise

N° 65 - 17e année

Printemps 2000

nouvelle
revue
neuchâteloise

17e année
Printemps 2000 – N° 65

Publication trimestrielle
ISSN 1012-4012

Administration
Case postale 1446
CH 2001 Neuchâtel 1
Natel: 079/644 77 09

Comité de rédaction
Caroline Calame, rédactrice responsable
Maurice Evard
Jean-Bernard Grüring
Michel Schlup

Impression
Imprimerie Favre SA
9, allée du Quartz
2300 La Chaux-de-Fonds

Abonnement pour une année civile
4 numéros: Fr. 40.–
Etranger: Fr. 50.–
Abonnement de soutien dès Fr. 45.–

Sauf avis contraire, abonnement renouvelé d'office

Prix de ce numéro: Fr. 28.–

Compte de chèques postaux: 20-61-6
(pour s'abonner, le versement au CCP suffit, avec adresse complète lisible)

Couverture
Page 1:
Friedrich Dürrenmatt sur la route des gorges du Verdon, 1964.
Photo Pierre Lachat

Page 4:
Friedrich Dürrenmatt et *l'Arche de Noé*, une œuvre commandée au sculpteur Siebold.
Photo Peter Bach Studios Inc.

Prochain numéro
Portraits, silhouettes et caricatures neuchâtelois (XVIIIe - XIXe siècles)

Visites à Friedrich Dürrenmatt

Etudes et témoignages

Zu Besuch bei Friedrich Dürrenmatt

Betrachtungen und Erinnerungen

Maurice Billeter, Ruth Bossard, Max Frisch, Peter Gasser, Manfred Gsteiger, Pierre Lachat,
Monique Laederach, Jean-Louis Leuba, Hans Liechti, Bernard Liègme,
François Loeb, Norbert A. Martin, André Opel, Pierre Raetz, Ulrich Weber, Walter Weideli

Préface
Vorwort

Blaise Duport

Textes traduits par
Übersetzung von

Janine Gass, Monique Laederach,
Isabelle Montavon Gasser, Madeleine de Salis, Josef Winiger

Publiés par
Herausgeber

Laurent Gobat et Michel Schlup

Remerciements

La réalisation de ce numéro spécial a été rendue possible
grâce à un don important de la

LOTERIE ROMANDE

et à l'appui de :

Ville de Neuchâtel
Fondation Neuchâteloise Assurances du 125e anniversaire
Fédération des Coopératives Migros, Pour-cent culturel
Métaux Précieux SA Metalor
Fabriques de Tabac Réunies SA
Bernoise Assurances

Et avec la précieuse collaboration de la Bibliothèque nationale suisse.

Qu'ils trouvent ici l'expression de notre profonde gratitude.

Nous tenons aussi à remercier vivement les personnes,
éditeurs, photographes ou institutions
qui ont bien voulu apporter leur aimable collaboration
à cette publication en autorisant notamment
la reproduction de textes ou de documents :

Archives littéraires suisses
Editions Diogenes
Editions Suhrkamp
Editions Zoé
Fondation Saner Studen

Mmes Ruth Bossard, Janine Gass, Patrizia Guggenheim Varlin, Katrin Küenzi.
MM. Joël von Allmen, Pierre Lachat, Hans Liechti, Walter Weideli.

Préambule

L'histoire de ce numéro spécial commence à Saint-Gervais Genève en 1994. La Fondation pour les arts de la scène organise alors, en collaboration avec les Archives littéraires suisses, le Nouveau Théâtre de Poche de Genève et le Teatro Malandro, une série d'événements culturels autour de la personne et de l'œuvre de Friedrich Dürrenmatt. Au programme figurent des représentations théâtrales – *La Visite de la Vieille Dame, Play Strindberg* – une exposition – *Friedrich Dürrenmatt. Traversée. L'œuvre littéraire* – et un colloque – *Journée Dürrenmatt* – dont le rôle de déclencheur sera déterminant pour la réalisation du présent cahier.

Encore faudra-t-il l'heureuse conjonction de plusieurs éléments pour que finalement celui-ci voie le jour. En premier lieu, la présence de Pierre Lachat dans l'auditoire. Un inconditionnel de Dürrenmatt depuis que dans sa jeunesse il est «tombé dans la marmite dürrenmattienne» – selon sa formule. Son activité de précepteur des enfants de Dürrenmatt lui valut en effet de connaître l'hôte du Vallon sous un angle tout à fait insolite. Depuis lors, il ne ménage pas ses efforts pour divulguer et faire apprécier l'œuvre de Dürrenmatt car – comme il se plaît à le rappeler – «quand c'est pour la bonne cause, on ne compte pas». Aussi est-ce chez lui que l'on a pris l'habitude d'envoyer lycéens et quidams en mal d'informations sur Dürrenmatt.

L'intérêt des étudiants va principalement aux études scientifiques, à condition toutefois qu'ils puissent en disposer en français. Rares sont ceux, en effet, qui s'embarrassent à lire l'allemand. Fort dépourvu, Pierre Lachat ne peut que leur proposer l'incontournable *Friedrich Dürrenmatt, Vallon de l'Ermitage,* de la *Revue Neuchâteloise* et l'introduction de Jeanlouis Cornuz aux pièces radiophoniques. Ainsi, lorsqu'à Saint-Gervais il assiste à la conférence, en français, de Ulrich Weber, conservateur du fonds Dürrenmatt aux Archives littéraires suisses, l'idée s'impose d'elle-même: voilà le texte qu'il lui faut pour ses étudiants.

Aussi attractive que l'idée puisse paraître, sa concrétisation se heurte à un problème de taille: le texte, rédigé spécialement pour la conférence, est inédit. Il ne peut être publié en l'état. Pierre Lachat parle de son projet à Ulrich Weber qui accepte de remettre l'ouvrage sur le métier pour le rendre publiable. Quant au choix de l'éditeur, il n'hésite pas une seconde. En libraire averti, soucieux de servir au mieux sa clientèle neuchâteloise, il pense d'emblée à la *Nouvelle Revue neuchâteloise*.

A la rédaction, la proposition rencontre un vif intérêt. Un concept est défini, qui intègre également la vocation neuchâteloise de la *Revue*. La section «Etudes», composée alors uniquement du texte de Ulrich Weber, est complétée par un volet «Témoignages», regroupant portraits et anecdotes de personnalités «neuchâteloises» ayant côtoyé Dürrenmatt. Les auteurs pressentis sont contactés, le projet démarre. Pourtant, le chemin à parcourir jusqu'à la publication de ce cahier sera encore long et semé d'embûches. Aussi ne pouvons-nous pas conclure ici sans adresser aux auteurs, tout spécialement à Ulrich Weber, l'auteur du texte originel, notre plus profonde gratitude pour la patience dont ils ont su faire preuve. Nos remerciements les plus vifs et les plus sincères vont également à Pierre Lachat – celui par qui tout est arrivé – qui n'a ménagé ni son temps ni ses efforts pour que ce numéro puisse voir le jour.

Laurent Gobat

SOMMAIRE

INHALT

Le Centre Dürrenmatt, Neuchâtel, vu depuis le Rocher de L'Ermitage.
Photo NRN.

Préface

Blaise Duport
conseiller communal
directeur des Affaires culturelles
de la Ville de Neuchâtel

Friedrich Dürrenmatt: rebelle et dissident

« Du nombre des rebelles dépend la respiration d'un peuple. »

Che Guevara

Friedrich Dürrenmatt est mort le 14 décembre 1990.

Passant devant sa maison du vallon de l'Ermitage, au lendemain de son décès, je n'y ai vu qu'un corbillard et les voitures de quelques intimes, ainsi qu'il le voulait. Mais j'ai surtout ressenti comme une sorte d'indifférence qui contrastait avec le vibrant hommage que lui avait rendu le monde politique et universitaire neuchâtelois le 5 janvier 1981, à l'occasion de son 60e anniversaire et de la collation du titre de docteur honoris causa. Etait-ce dû à sa dernière apparition en public, dont on se souvient qu'elle avait été diversement appréciée? S'adressant, en effet, le 22 novembre 1990 au président tchécoslovaque Václav Havel, il avait notamment déclaré: « Vous recevez un beau prix, un prix suisse. Mais ce prix ne peut être réciproque. Il est en effet à peine imaginable que Havel puisse un jour, à Prague, remettre un prix à un objecteur de conscience suisse pour saluer son courage civil, son intégrité et sa tolérance. »

Dans les milieux officiels, une telle déclaration ne pouvait que provoquer des remous, comme d'ailleurs le reste de son discours consacré à la Suisse, « pays - prison dont les détenus sont devenus leurs propres gardiens ». Et pourtant, ceux qui l'avaient invité à cette manifestation n'ignoraient pas qui était Dürrenmatt, cet ennemi de la complaisance et ce « patriote » exigeant qui écrivait en 1970, dans *Cantique suisse I*: « Je t'aime, mais autrement que tu ne voudrais être aimé; je ne t'admire pas, mais je ne te lâche pas, comme un

Vorwort

Blaise Duport
Stadtrat
Kulturreferent der Stadt Neuchâtel

Friedrich Dürrenmatt Rebell und Dissident

« Von der Zahl der Rebellen hängt ab, ob ein Volk atmen kann. »

Che Guevara

Friedrich Dürrenmatt starb am 14. Dezember 1990.

Als ich am Tag nach seinem Tod vor seinem Haus im Vallon de l'Ermitage vorbeikam, sah ich nur einen Leichenwagen und die Autos einiger Vertrauter, so, wie er es gewollt hatte. Aber ich empfand vor allem auch etwas wie Teilnahmslosigkeit, die im Gegensatz stand zur emphatischen Verehrung, die ihm die politischen und akademischen Kreise Neuenburgs anlässlich seines sechzigsten Geburtstages und der Verleihung der Ehrendoktorwürde entgegengebracht hatten. Lag es an seinem letzten öffentlichen Auftritt, der bekanntlich nicht nur auf Zustimmung stiess? Er hatte da, am 22. November 1990, anlässlich der Verleihung des Gottlieb-Duttweiler-Preises an Václav Havel zum tschechoslowakischen Präsidenten unter anderem gesagt: « Ein schöner Preis, ein schweizerischer Preis, aber irgendwie unumkehrbar. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Sie einem schweizerischen Dienstverweigerer einen Václav-Havel-Preis verleihen würden für Zivilcourage, Ehrlichkeit und Toleranz. »

Solche Töne mussten in offiziellen Kreisen Unmut hervorrufen, auch die Rede insgesamt, die der Schweiz galt, dem Gefängnis-Land, wo die « Gefangenen Wärter sind und sich selber bewachen ». Aber auch diejenigen, die ihn zu diesem Auftritt eingeladen hatten, kannten doch Dürrenmatt und wussten, dass er ein Feind von Gefälligkeiten war, dazu ein fordernder « Patriot », der 1970 in *Schweizerpsalm I* geschrieben hatte: « Ich liebe dich anders, als Du geliebt sein willst

loup qui serre sa proie; (...) Je n'aime ni ce que tu es, ni ce que tu fus, mais le possible en toi...»

Et puis, n'était-ce pas précisément ses qualités de visionnaire, son franc-parler et son indépendance d'esprit que célébrait l'Université de Neuchâtel, dans sa *laudatio,* lorsqu'elle conférait à «l'un des grands écrivains de ce temps» un doctorat *honoris causa* pour «ses paraboles et ses satires virulentes» par lesquelles il «dénonce la rigueur cadavérique des idéologies, la puissance de l'argent, la culpabilité de ceux qui prétendent juger les autres, la responsabilité du savant face à un pouvoir prêt à utiliser le fruit de ses recherches pour détruire. Toute son œuvre rend compte d'un monde menacé de ruine, mais elle ne cultive pas le désespoir puisque le pessimisme y est tempéré par une grande tendresse pour l'individu de bonne volonté qui persiste à se battre».

Dans son testament, l'écrivain a souhaité que son œuvre picturale et ses dessins soient montrés au public par le biais d'une fondation instituée à cet effet. Cela confirme l'importance que la peinture a jouée dans la vie de l'écrivain. On sait même que dans sa jeunesse, Dürrenmatt a longtemps hésité entre ce mode d'expression et l'écriture. Dans une lettre à son père, il écrivait: «Il ne s'agit pas de décider si je vais devenir un artiste, car cela ne se décide pas, on le devient par nécessité. Et je sais et sens que je peux et dois devenir un artiste. Pour moi, le problème est ailleurs. Dois-je peindre ou écrire? Les deux m'attirent.» S'il a finalement choisi d'écrire, jamais il n'a cessé de peindre. Ecrire était sa profession tandis que sa passion était de peindre. «Mes tableaux et mes dessins ne sont pas des annexes de mon œuvre littéraire mais bien des champs de batailles peints et dessinés sur lesquels se jouent mes combats, aventures, expériences et défaites littéraires», affirmait-il. Et d'ajouter: «Techniquement, je peins comme un enfant. Je peins pour la même raison que j'écris, parce que je pense. (...) Aussi, peindre et dessiner sont pour moi un complément à l'écriture – j'y mets tout ce que je ne peux exprimer que par l'image.»

A la lecture de ces lignes, on comprend encore mieux pourquoi la seconde épouse de l'écrivain, Mme Charlotte Kerr Dürrenmatt, a consacré tant de persévérance et d'énergie pour convaincre la Confédération, le Canton et la Ville de Neuchâtel de réaliser le

/ Ich bewundere Dich nicht. Ich lasse nicht ab von Dir, / ein Wolf, der sich in Dich verbiss.»

Und hatte die Universität von Neuchâtel in ihrer Laudatio nicht gerade sein Visionärtum, sein freies Wort und seine geistige Unabhängigkeit gepriesen, als sie «einem der grossen Schriftsteller unserer Zeit» die Ehrendoktorwürde verlieh für «seine Gleichnisse und seine beissenden Satiren», in denen er «die Ideologien mit ihrem Kadavergehorsam, die Macht des Geldes, das Verschulden derer, die sich zu Richtern über andere aufwerfen, die Verantwortung des Wissenschaftlers einer Macht gegenüber, die seine Forschungsergebnisse vielleicht zum Zerstören einsetzt. Sein ganzes Werk beschreibt eine von Vernichtung bedrohte Welt, gleichwohl kultiviert es nicht die Hoffnungslosigkeit, weil der Pessimismus gedämpft wird von einer grossen Sympathie für den einzelnen, der sich ehrlich bemüht, der dennoch weiterkämpft.»

In seinem Testament äusserte der Schriftsteller den Wunsch, sein malerisches und zeichnerisches Werk möge durch eine zu diesem Zweck zu gründende Stiftung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Das beweist den Rang, den die Malerei im Leben des Schriftstellers einnahm. Wir wissen sogar, dass Dürrenmatt in seiner Jugend lange gezögert hat zwischen diesem Ausdrucksmittel und der Schriftstellerei. In einem Brief an den Vater schrieb er: «Es handelt sich hier nicht darum zu entscheiden, ob ich ein ausübender Künstler werde oder nicht, denn da wird nichts entschieden, sondern das wird man aus Notwendigkeit. Und dass ich ein Künstler werden kann und muss, weiss und fühle ich. Das Problem liegt ja bei mir ganz anders. Soll ich malen oder schreiben? Es drängt mich zu beidem.» Auch wenn er sich schliesslich für das Schreiben entschied, so hörte er nie auf zu malen. Das Schreiben war seine Profession, das Malen seine Passion. «Meine Zeichnungen sind nicht Nebenarbeiten zu meinem literarischen Werk, sondern die gezeichneten und gemalten Schlachtfelder, auf denen sich meine schriftstellerischen Kämpfe, Abenteuer, Experimente und Niederlagen abspielen», sagte er selbst. Und: «Ich male technisch wie ein Kind, aber ich denke nicht wie ein Kind. Ich male aus dem gleichen Grund, wie ich schreibe: weil ich denke. (...) So stellt denn mein Malen und Zeichnen eine Ergänzung

Le Centre Dürrenmatt, Neuchâtel. Photo NRN.

projet élaboré par Mario Botta pour le Centre Dürrenmatt, sis tout en haut du chemin du Pertuis-du-Sault, en lisière de forêt, et qui opère une liaison horizontale entre un nouveau bâtiment et la première résidence de l'écrivain.

On attend de ce Centre qu'il remplisse une triple mission. Il devra, conformément au désir de l'auteur exprimé dans son testament, permettre d'exposer de façon permanente les œuvres picturales de l'écrivain, afin de mettre en évidence les rapports qui l'unissent à l'œuvre écrite. Le Centre devra aussi proposer au public des manifestations temporaires destinées à favoriser la réflexion sur l'œuvre de Dürrenmatt, concrétisant ainsi la présence des Archives littéraires suisses en terre romande. Enfin, le Centre devra offrir des infrastructures permettant aux chercheurs de travailler sur l'œuvre picturale et littéraire de l'écrivain. Mais il devra surtout nous rappeler en permanence que, jusqu'à son décès brutal, Dürrenmatt aura été un rebelle, un empêcheur de fêter en bonne conscience ainsi qu'un diagnostiqueur de nos plus profonds malaises. Un homme courageux aussi, au sens où ce fils de pasteur a lui-même écrit dans *La Mise en œuvre,* que «Le courage consiste à jeter la première pierre. Les autres sont jetées par lâcheté».

Le Centre Dürrenmatt aura ainsi pour mission, à la fois difficile et exemplaire, de rendre hommage à un contestataire sans le récupérer. De prolonger sa pensée et son œuvre. Et de réaffirmer qu'ici comme ailleurs, les artistes, les poètes et les écrivains dissidents et rebelles ne le sont souvent que parce qu'ils sont en avance sur leur temps.

meiner Schriftstellerei dar – für alles, was ich nur zeichnerisch ausdrücken kann.»

Man begreift angesichts dieser Zeilen, warum die zweite Ehefrau des Schriftstellers, Frau Charlotte Kerr Dürrenmatt, sich mit soviel Ausdauer und Energie beim Bund, beim Kanton und bei der Stadt Neuchâtel dafür eingesetzt hat, dass das von Mario Botta entworfene Dürrenmatt-Zentrum gebaut wird, das am oberen Ende des Chemin du Pertuis-du-Sault, direkt am Waldrand, eine horizontale Verbindung zwischen einem neuen Gebäude und dem ersten Wohnsitz des Schriftstellers herstellt.

Dieses Zentrum soll eine dreifache Aufgabe wahrnehmen. Es soll, dem letzten Willen des Dichters entsprechend, die permanente Ausstellung seines bildnerischen Werks aufnehmen und dadurch die enge Verbindung mit dem geschriebenen Werk verdeutlichen. Das Zentrum soll dem Publikum auch temporäre Veranstaltungen anbieten, um die Reflexion über das Dürrenmattsche Werk zu vertiefen und gleichzeitig die Präsenz des Schweizerischen Literaturarchivs in der Romandie zu konkretisieren. Schliesslich soll das Zentrum Forschern, die über das bildnerische und literarische Werk des Dichters arbeiten, die nötige Infrastruktur anbieten. Vor allem aber soll es uns ständig daran erinnern, dass Dürrenmatt bis zu seinem plötzlichen Tod ein Rebell gewesen ist, ein Störer der Gewissensruhe und Diagnostiker unseres tiefsten Unbehagens. Ein mutiger Mann zudem, in dem Sinne, als es dieser Pastorensohn selbst einmal sagte: «Der Mut liegt darin, den ersten Stein zu werfen. Die anderen werden aus Feigheit geworfen.»

Dem Dürrenmatt-Zentrum wird auch die schwierige und beispielhafte Aufgabe zukommen, einen unbequemen Geist zu würdigen, ohne ihn zu vereinnahmen. Sein Denken und sein Werk fortzuführen. Und ein weiteres Mal aufzuzeigen, dass, hier wie anderswo, Künstler, Dichter und Schriftsteller oft nur deshalb zu Rebellen und Dissidenten werden, weil sie ihrer Zeit voraus sind.

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Témoignages

Erinnerungen

Friedrich Dürrenmatt
lisant sur sa terrasse
à Sainte-Maxime, 1963.
Photo Pierre Lachat.

Pierre Lachat

Traces

«Qu'avez-vous donc à vous intéresser encore à Dürrenmatt? Ne vous a-t-il pas, vous aussi, *laissé au bord de la route*?» Cette répartie agacée émanait d'une vénérable dame, d'ordinaire pleine d'humour et d'entrain, qui me refusait son témoignage sur l'époque héroïque – qu'elle avait bien connue – où Dürrenmatt, fraîchement installé au Vallon de l'Ermitage avec sa famille, tirait encore le diable par la queue.

Certes, comme tant d'autres, je fus *laissé au bord de la route,* mais c'est tellement compréhensible: pour mener à chef son œuvre immense, Dürrenmatt devait se protéger et foncer devant lui, sans état d'âme. Nombre de ses concitoyens lui reprochèrent cette attitude qu'ils jugeaient suffisante et inamicale. Quelques-uns lui en gardent rancune aujourd'hui encore.

A l'évidence, l'homme n'était pas facile à vivre, mais la prodigieuse richesse de sa personnalité en estompe les aspérités. Il m'a tant donné (et me donne encore à travers son œuvre) que je rougirais de me plaindre d'avoir été *laissé au bord de la route*. Je m'en félicite au contraire: après dix ans de proximité, à un âge où l'on est encore influençable, j'ai pu me ressaisir et suivre mon propre chemin plutôt que de rester servilement dans son sillage. Je n'oublie pourtant rien de tout ce que je lui dois. En voici quatre traces.

Divergences

La Nartelle / Sainte-Maxime (Var) 1963.

Pour les vacances de Pâques, comme il le fera cinq ans de suite, Dürrenmatt a loué Le Val d'Antiboul. La mécène et claveciniste Antoinette Vischer lui a fait découvrir cette demeure isolée en bordure de mer, immergée dans les mimosas, ombragée de palmiers et de pins parasols. Il y séjourne avec sa famille, quelques amis dont, cette année-là, le sculpteur Pierre Siebold, de Versoix, la cuisinière et moi.

D'ordinaire, la maisonnée s'anime vers dix heures. Elle se rassemble autour d'un copieux petit déjeuner,

Pierre Lachat

Spuren

«Was wollen Sie denn noch mit Dürrenmatt? Wurden Sie nicht auch *irgendwann uninteressant für ihn?*» Eine verehrungswürdige Dame, sonst voller Humor und Temperament, fertigte mich mit diesen Worten ab, als ich sie um Ihre Erinnerungen an jene – ihr gut bekannte – heroische Zeit bat, in der Dürrenmatt eben mit seiner Familie das Haus im Vallon de l'Ermitage bezogen hatte und noch zusehen musste, wie er finanziell über die Runden kam.

Sicherlich wurde ich, wie viele andere, *irgendwann uninteressant für ihn,* aber es ist auch sehr verständlich: Um sein riesiges Werk zu schaffen, musste er sich abschirmen und ohne Rücksicht auf Gefühle voranstürmen. Viele seiner Weggefährten machten es ihm zum Vorwurf, sie empfanden es als dünkelhaft und unfreundschaftlich. Einige tragen es ihm bis heute nach.

Der Umgang mit ihm war bestimmt nicht einfach, doch das, was seine Persönlichkeit bot, war so fabelhaft reich, dass es die unerquicklichen Seiten ausglich. Er hat mir so viel gegeben (durch sein Werk bis heute), dass ich mir schäbig vorkäme, würde ich mich darüber beklagen, *für ihn uninteressant* geworden zu sein. Ich bin im Gegenteil froh darüber: Nach zehn Jahren der Nähe, in einem Alter, wo man noch beeinflussbar ist, konnte ich mich auf mich besinnen und meinen eigenen Weg gehen, anstatt sklavisch dem seinen zu folgen. Ich weiss gleichwohl, was ich ihm verdanke. Gewisse Erinnerungen hinterliessen Spuren, vier davon mögen es verdeutlichen.

Unterschiedliche Sichtweisen

La Nartelle - Sainte-Maxime (Côte d'Azur) 1963.

Für die Osterferien hat Dürrenmatt Le Val d'Antiboul gemietet, was er nun fünf Jahre hintereinander tun wird. Die Cembalistin und Kunstmäzenin Antoinette Vischer hat ihn auf dieses einsame, hinter Mimosen,

avant la dispersion générale dans des activités diverses. Chaque jour, à tour de rôle, les uns ou les autres se lèvent plus tôt, pour les courses à la ville toute proche. Siebold, un matin, doit faire un téléphone compliqué à l'étranger – c'est encore en France le temps des opératrices – et il préfère avoir un visage en face de lui, à qui montrer des indications écrites, plutôt que de languir à l'écoute d'une voix distraite ou mal disposée.

Avec Dürrenmatt, qui l'accompagne en voiture jusqu'à la poste de Sainte-Maxime, il se charge d'acheter victuailles et journaux… et de boire l'apéro. Retour tardif: la meute affamée grogne d'impatience! Les deux compères, pour se faire pardonner, se lancent dans le récit de leur escapade avec force détails et surenchères. Arrivés à l'épisode du téléphone, ils se disputent. La pierre d'achoppement, c'est la postière. Chacun campe sur ses positions, chacun se met à dessiner pour mieux convaincre.

Siebold, esthète, acteur pour l'occasion, placé face à la postière, rempli de gratitude pour sa serviabilité efficace, l'a trouvée belle, douce, aimable.

Dürrenmatt, critique, aussi enclin à décortiquer l'espèce humaine qu'à occuper le devant de la scène… mais réduit en l'occurrence au rôle de spectateur muet, désœuvré, impatient… placé de biais par rapport à la postière, l'a trouvée laide et acariâtre! C'est à croire qu'ils ne parlent pas de la même femme, ni du même jour à la même heure.

Rageur devant le succès de son rival, dans cette joute qu'il estime inégale, Dürrenmatt pose le stylo après trois esquisses qu'il froisse et réduit en boulettes. Il les jette dans la corbeille à papier où je les recueille aussitôt, presque religieusement. Siebold, généreux vainqueur, m'offre volontiers les siennes.[1]

Je ne tranche en faveur ni de l'un, ni de l'autre. Je n'ai pas qualité d'arbitre et ne songe même pas à juger *de visu:* ma propre opinion divergerait encore! Telle quelle, l'anecdote me suffit. Elle relativise aussi toute évocation de souvenirs.

Genèse

Pendant les vacances à Sainte-Maxime, je passais des heures avec les enfants en promenades, jeux et

Palmen und Pinien versteckte Haus am Meer aufmerksam gemacht. Anwesend sind seine Familie, einige Freunde, darunter der Bildhauer Pierre Siebold aus Versoix, die Köchin und ich.

Normalerweise kommt gegen zehn Uhr Leben ins Haus. Man trifft sich zum ausgiebigen Frühstück, bevor alle zu verschiedenen Aktivitäten ausschwärmen. Jeden Tag stehen einige früher auf, um im nahen Städtchen einzukaufen. An einem Morgen muss Siebold ins Ausland telefonieren – das ging damals noch über das Fräulein vom Amt – und er will ein Gegenüber haben, dem er einen Zettel vorlegen kann, statt ewig am Hörer zu warten, bis sich endlich eine verschlafene oder mürrische Stimme meldet.

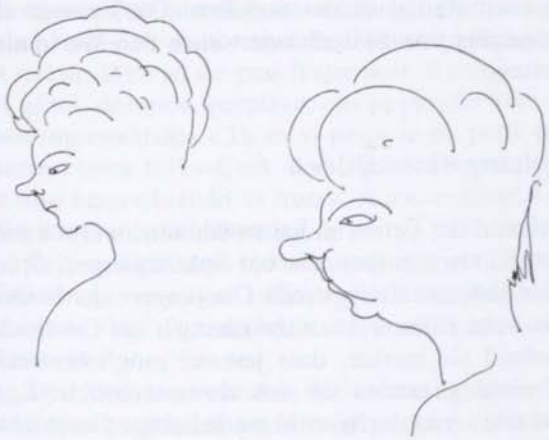
Dürrenmatt fährt ihn zur Post von Sainte-Maxime, danach besorgen sie gemeinsam Lebensmittel und Zeitungen… und genehmigen sich einen Aperitif. Sie kommen spät wieder, die hungrige Meute ist äusserst ungehalten. Um sich herauszureden, schildern die beiden Herren aufs Umständlichste, was ihnen alles passiert sei. Als sie beim Telefonieren anlangen, geraten sie aneinander. Stein des Anstosses ist die Posthalterin. Beide beharren auf ihren Ansichten, beide fangen an zu zeichnen, um uns zu überzeugen.

Siebold, Ästhet und mitunter ein rechter Schauspieler, ist der Posthalterin unendlich dankbar für ihre effiziente Hilfsbereitschaft, er findet sie schön, sanft, liebenswert.

Dürrenmatt, überkritisch und von der Menschheit allgemein nicht viel haltend, doch selbst gern im Vordergrund stehend, im Postamt freilich zum stummen, untätigen, ungeduldigen Zuschauer verurteilt und die Frau auch nur schräg von der Seite sehend, findet sie hässlich und mürrisch! Als sprächen die beiden weder von derselben Person noch vom selben Zeitpunkt.

Wütend über den Sieg seines Gegners in diesem als ungleich erachteten Zweikampf, legt Dürrenmatt den Kugelschreiber hin, nachdem er dreimal eine Skizze versucht und sie jedesmal zusammengeknüllt hat. Er wirft sie in den Papierkorb, aus dem ich sie fast andächtig sogleich wieder herausfische. In grossmütiger Siegerlaune schenkt mir Siebold die seinen.[1]

Ich gebe weder dem einen noch dem anderen recht. Ich bin nicht befähigt zum Schiedsrichter und denke nicht daran, *de visu* zu urteilen: Meine eigene Meinung



DIVERGENCES

LE COUP D'OEIL DU DRAMATURGE ET DU SCULPTEUR

Friedrich Dürrenmatt et Peter Siebold,
La Postière de Sainte-Maxime, 1963.
Technique mixte.
Prop. Pierre Lachat.

autres distractions. La plus jeune des filles consommait alors beaucoup d'histoires. Dès qu'elle découvrait quelque bonne volonté disponible, elle se montrait insatiable: n'importe où, n'importe quand – mais pas n'importe quelle histoire. Elle savait demander à chacun selon son registre. Si elle réclamait à sa mère des histoires de la Callas, elle me demandait à moi des «histoires de Jésus», quitte à me les faire ressasser maintes fois.

Un jour, en guise de diversion, j'avais bifurqué du côté de David et Goliath. Je dessinais pour illustrer mes propos. En brave étudiant en théologie que j'étais alors, je m'attardais sur un monstrueux Philistin tout ce qu'il y a de plus conventionnel (le front bas, l'œil exorbité – injecté de sang – des mâchoires ricanantes

Friedrich Dürrenmatt, *David et Goliath I*, 1961.
Feutre.
Prop. Pierre Lachat.

würde noch einmal anders ausfallen! Die Episode als solche genügt mir. Sie relativiert auch den Wert jeder Erinnerung.

Entstehung eines Bildes

Während der Ferien in Sainte-Maxime war ich viel mit den Kindern zusammen, bei Spaziergängen, Spielen oder anderem Zeitvertreib. Die jüngere der beiden Töchter hatte einen wahren Heisshunger auf Geschichten. Sobald sie merkte, dass jemand möglicherweise darauf einging, erwies sie sich als unersättlich: Egal wo und wie – nur durfte es keine beliebige Geschichte sein. Jedem konnte sie das entlocken, was zu seinem Fach gehörte. Ihre Mutter musste ihr über die Callas erzählen, von mir verlangte sie «Jesus-Geschichten», selbst wenn es noch so oft dieselbe war.

Zur Abwechslung machte ich einmal einen Abstecher ins Alte Testament: David und Goliath. Ich zeichnete dazu. Als braver Theologiestudent, der ich damals noch war, versah ich den riesenhaften Philister mit den konventionellsten Attributen (niedrige Stirn, vorstehende, blutunterlaufene Augen, höhnisches Grinsen, zottiger Pelz auf der Brust). Da kommt Dürrenmatt. Er blickt mir über die Schulter, ist überhaupt nicht einverstanden und fängt selber zu zeichnen an. Mit dickem schwarzem Filzstift wirft er einen lieben, netten, harmlosen Riesen aufs Papier, der ganz verlegen ist und sich besorgt zu David hinunterbeugt: «Du bist so klein, gegen dich kann ich nicht kämpfen!» Der schlaue Hirte nutzt nach Dürrenmatt die Situation aus, um mit seiner Steinschleuder den Riesen zu töten. Hinterlist überschattet die Heldentat.[2]

Es folgt sofort eine zweite Zeichnung mit schwarzem Filzstift. Goliath verwandelt sich in einen monokelbewehrten preussischen Offizier, auf dem Kopf eine Pickelhaube mit Stierhörnern.[3]

Der Schaffensprozess ist in Gang gekommen. Es geht nicht mehr um eine Kindergeschichte, sondern um eine Figur, die ihre Identität sucht. Dürrenmatt findet Geschmack an der Sache. Auf einem dritten Blatt kommt er zu Goliath zurück. Zeichnend, kritzelnd, schabend nimmt er selbst den Kampf mit ihm auf.[4]

au-dessus d'un bestial poitrail). Surgit Dürrenmatt. Un regard par-dessus mon épaule, il proteste déjà et prend la relève. D'un jet de gros feutre noir, il campe un gentil géant, désarmé, perplexe, qui se penche vers David avec mansuétude: «Tu es si petit, je ne peux pas me battre contre toi!» C'est alors, selon Dürrenmatt, que le rusé berger brandit sa fronde et tue le géant. La traîtrise supplante la bravoure.[2]

Suit aussitôt une seconde esquisse au feutre noir. Goliath se mue en officier prussien, affublé d'un monocle et d'un casque à pointe avec cornes d'aurochs.[3]

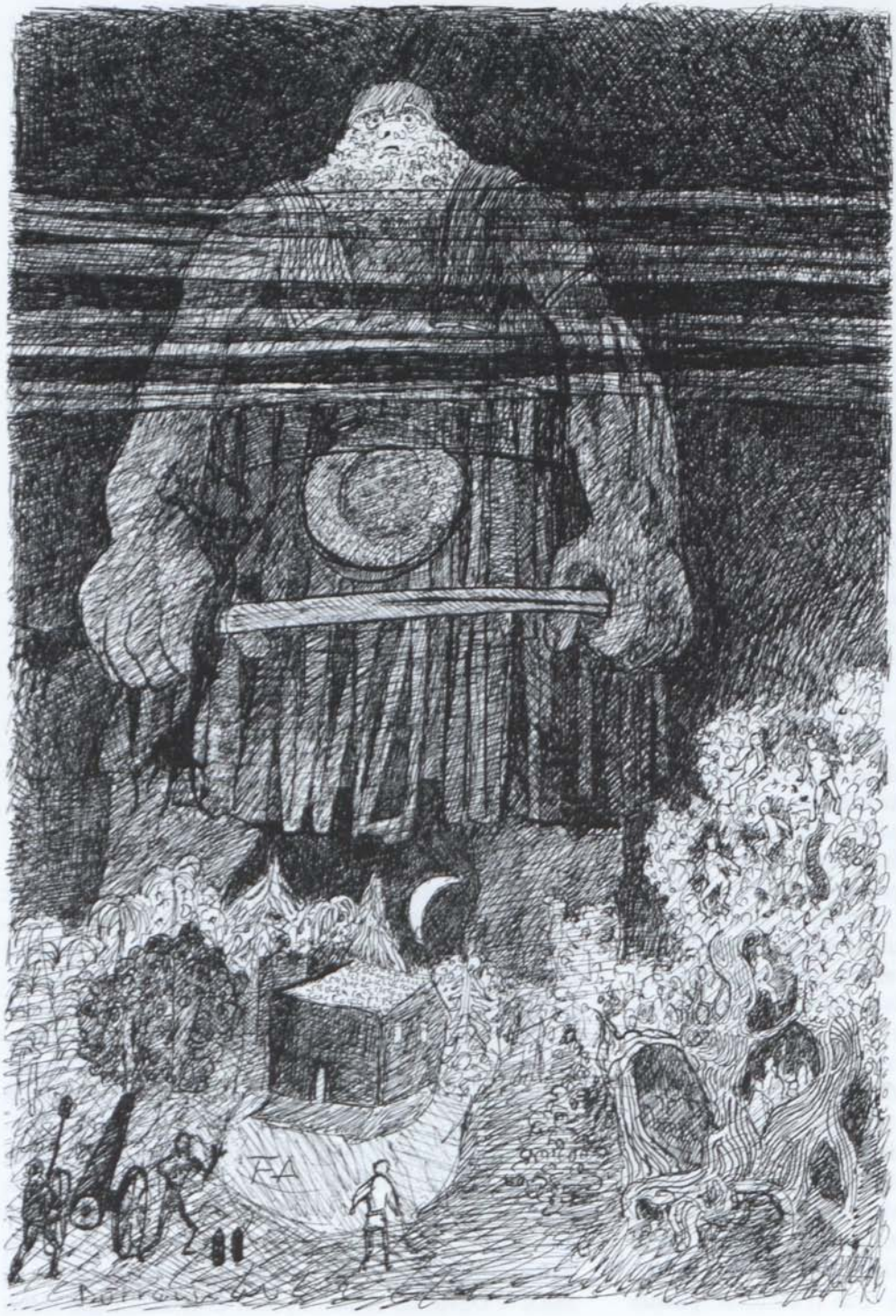
Dès lors, le processus de la création s'amorce. Il n'est plus question d'une histoire pour les enfants, mais d'un personnage en quête d'identité. Dürrenmatt se pique au jeu. Sur une troisième feuille il revient à Goliath. C'est lui-même qui l'affronte maintenant, traçant, grattant, frottant.[4]

David n'est plus qu'un prétexte blafard dans la grisaille ambiante. Tout juste signifié avec sa fronde, lilliputien face au colosse, il nous tourne le dos. Il est flanqué d'un anachronique canon avec deux canonniers qui semblent surtout habiles à cracher des nuages de fumée noire, tandis que les autres guerriers d'Israël, embusqués dans les bosquets, ne veulent rien manquer du spectacle. De la tête, Goliath transperce les nues. Droit, immense, massif, solide. Les maisons lui arrivent à mi-mollet et la lune brille entre ses genoux. Il porte sur le ventre une plaque ronde comme un petit bouclier. De deux arbres déracinés, il s'est confectionné une épée, qu'il tient à pleines mains. Il ne parle plus. Il regarde dans l'espace, hagard… sans chercher David à ses pieds. La scène reste figée… et le doute reparaît de plus belle: comment David pourrait-il venir à bout de ce Goliath grand comme une montagne, même à l'aide du canon!

Cette troisième étape ne constitue qu'un tremplin pour la quatrième. Dürrenmatt perd pied, le thème s'avère trop mince. Goliath devient Atlas.[5] Mais il s'effondre. Ses genoux fléchissent. La tête toujours dans les nues, il hurle sa défaite… parmi les astres, parfois habités, qui tourbillonnent, s'amoncellent et s'entrechoquent comme de gros ballons. Il lâche – une liberté de plus que s'octroie Dürrenmatt – le soleil en fusion qu'il retenait à bout de bras (l'ancienne plaque

Friedrich Dürrenmatt, *Goliath*, 1961. Feutre.
Prop. Pierre Lachat.

David ist nur noch Beiwerk im Gekritzel unterhalb die Hauptfigur. Gerade noch an seiner Steinschleuder zu erkennen, ein Liliputaner vor dem Riesen, in Rückenansicht. Neben ihm eine anachronistische Kanone mit zwei Kanonieren, deren Kunst vor allem im Erzeugen von schwarzen Rauchwolken zu bestehen scheint, während die übrigen israelitischen Kämpfer, hinter Büschen hervorspähend, das Schauspiel gespannt verfolgen. Goliath durchstösst mit dem Kopf die Wolken. Riesig, massig, kraftvoll steht er da. Die Häuser reichen ihm knapp bis zum Knie, und zwischen seinen Beinen scheint der Mond hindurch. Auf dem Bauch eine runde Scheibe, wie ein kleiner Schild. In der Hand ein aus zwei entwurzelten Bäumen hergestelltes Schwert. Er spricht nicht mehr. Er stiert in den Weltraum – David zu seinen Füssen beachtet er gar nicht.



Friedrich Dürrenmatt,
David et Goliath II, 1961.
Plume et encre de Chine.
Prop. Pierre Lachat.

ventrale a grandi). Au premier plan, des groupuscules de manifestants brandissent leurs pancartes:

«ATLAS N'OSE PAS LÂCHER»
«ATLAS NE DOIT PAS LÂCHER»
«ATLAS NE PEUT PAS LÂCHER».

Le seul qui proclamait la vérité:

«ATLAS VA CRAQUER»

a vu sa pancarte fracassée… avant de subir torture et décapitation… sous les yeux du pasteur et du médecin qui ne se détournent pas encore de lui. Lucides, mais veules, ils ont laissé massacrer le prophète, malgré l'imminence de l'ultime catastrophe.[6]

En juxtaposant deux visions du monde, l'une terre-à-terre, l'autre universelle, Dürrenmatt crée une tension dramatique. Entre ces deux séquences d'un même devenir, il prend le spectateur en tenaille et le fait glisser du regard d'un simple voyeur à celui d'un humain concerné, confronté à des questions existentielles.

Les trois premiers essais me furent offerts – une fois n'est pas coutume – pendant ces mêmes vacances au Val d'Antiboul. Les deux esquisses au feutre noir, sur-le-champ (elles n'étaient que notation d'idées jaillies dans la fulgurance de l'instant): le premier dessin à la plume, quelques jours plus tard, d'une manière caractéristique. Un vieil ami de la famille, industriel russe de passage, retenu à dîner, s'extasie devant cette petite encre de Chine qui, fixée par des bouts de scotch, orne le manteau de la cheminée. Il veut l'acquérir sans attendre pour une somme importante, mais Dürrenmatt refuse. Une fois l'ami russe parti, il reprend la quatrième version, à laquelle il travaillait depuis une bonne semaine. Il s'y acharne malgré l'heure tardive et la joyeuse compagnie de ceux qui boivent un dernier bordeaux avec lui, avant d'aller dormir. Alors, à brûle-pourpoint, Lotti lui lance:

– Pourquoi n'as-tu pas voulu vendre ce dessin?

– Simplement comme ça.

– Et s'il plaît à Pierre[7] et qu'il te le demande, tu le lui donnes?

– Tout de suite! fut la réponse… et la réalité.[8]

Die Szene ist erstarrt – und alles ist wieder in Zweifel gestellt: Wie sollte David je diesen Riesenberg von Goliath bezwingen können, selbst mit der Kanone!

Diese dritte Phase ist nur das Sprungbrett zu einer vierten. Dürrenmatt verliert den Zugriff, das Sujet trägt offenbar nicht. Aus Goliath wird Atlas.[5] Doch dessen Kräfte versagen. Seine Knie kommen ins Wanken. Der Kopf ist noch über den Wolken, doch er brüllt vor ohnmächtiger Wut. Um ihn fliegen Sterne und Planeten herum, auf einigen sind Menschen zu sehen; die Sterne sind wie grosse Bälle, die aufeinanderprallen und sich zu einem Haufen türmen. Altas hielt – eine weitere Freiheit, die Dürrenmatt sich nimmt – die Sonne in der Hand (es ist die grösser gewordene Scheibe auf dem Bauch von vorhin), doch sie ist in Auflösung begriffen, und er hat sie schon losgelassen. Im Vordergrund halten Demonstrantengrüppchen Schilder hoch:

«ATLAS DARF NICHT VERSAGEN»
«ATLAS MUSS NICHT VERSAGEN»
«ATLAS KANN NICHT VERSAGEN»

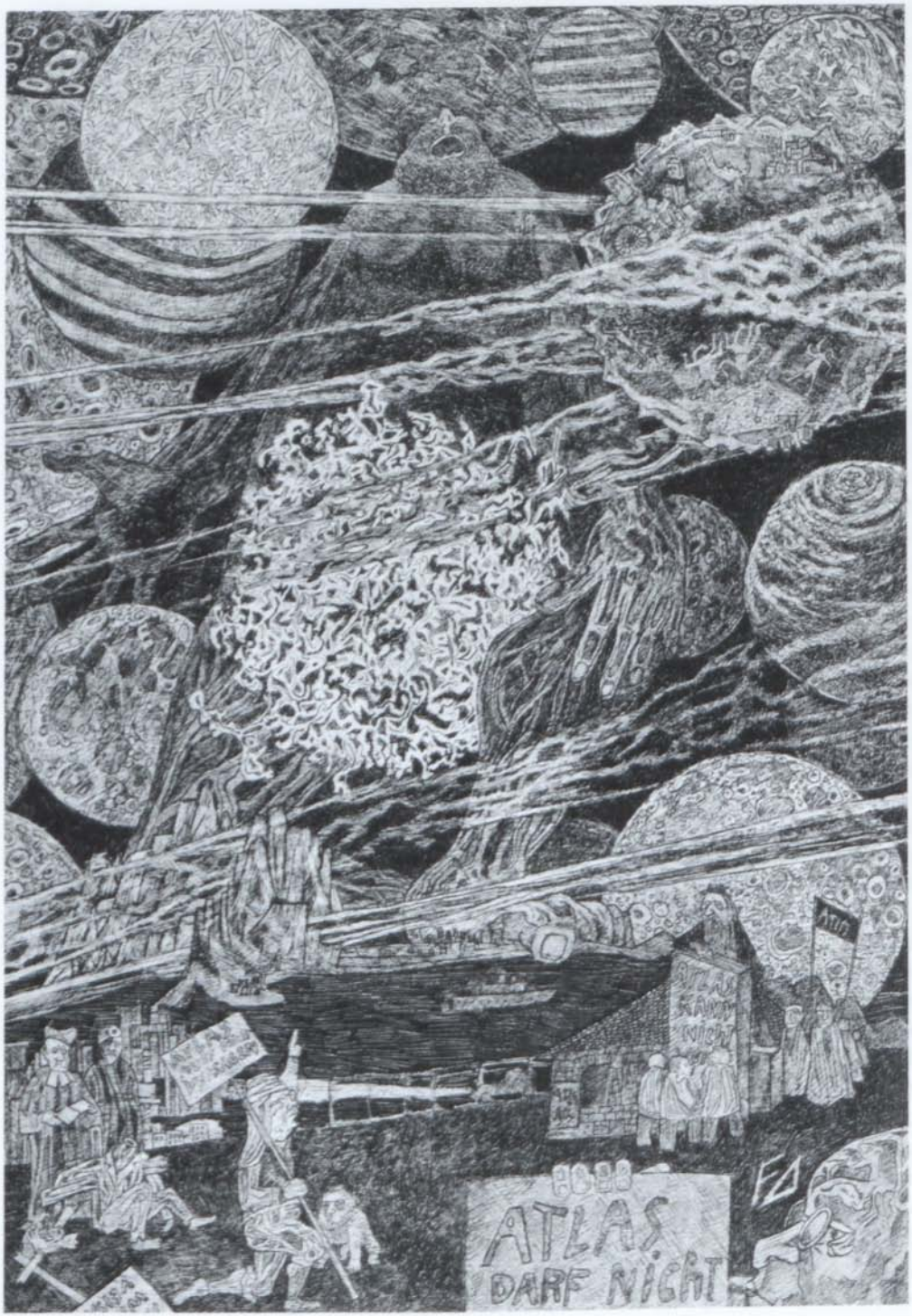
Ein einziger hatte die Wahrheit verkündet:

«ATLAS WIRD VERSAGEN»

Doch sein Schild ist zerbrochen, ihn selbst hat man gefoltert und enthauptet – vor den Augen des Pastors und des Arztes, die noch hinter ihm stehen und auf ihn herabblicken. Sie wussten, dass die Katastrophe kommt, doch sie waren schwach und haben zugelassen, dass der Prophet hingemordet wird.[6]

Indem er zwei Perspektiven nebeneinanderstellt – die Welt von der Erde und vom Universum aus gesehen –, erzeugt Dürrenmatt eine dramatische Spannung. Der Betrachter wird von den beiden Ansichten desselben Geschehens gleichsam in die Zange genommen, wodurch er vom blossen Zuschauer zum Beteiligten wird und sich mit existentiellen Fragen konfrontiert sieht.

Die ersten drei Versuche erhielt ich – es war keine Gewohnheit – noch in jenen Ferien im Val d'Antiboul geschenkt. Die beiden Filzstift-Skizzen sofort (sie waren eine Art Notizen, rasch hingeworfene Eingebungen des



Augenblicks), die erste Federzeichnung einige Tage später und auf typische Art und Weise. Ein russischer Industrieller und alter Freund der Familie, der zu einem Kurzbesuch kommt und gebeten wird, zum Abendessen zu bleiben, begeistert sich für die kleine Tusche, die mit zwei Klebestreifen über dem Kamin befestigt ist. Er will sie auf der Stelle für eine bedeutende Summe erwerben, doch Dürrenmatt lehnt ab. Als der russische Freund weg ist, holt er die vierte Version hervor, an der er seit einer guten Woche arbeitet. Trotz der vorgerückten Stunde und der fröhlichen Runde, die mit ihm einen letzten Bordeaux leert, verbeisst er sich in die Arbeit. Auf einmal fragt Lotti:

«Warum wolltest du diese Zeichnung nicht verkaufen?»

«Einfach so.»

«Und wenn sie Pierre[7] gefällt und er dich darum bittet, schenkst du sie ihm?»

«Sofort!» war die Antwort – und die Wirklichkeit.[8]

Friedrich Dürrenmatt,
Der versagende Atlas, 1961.
Plume et encre de Chine.
Prop. Archives littéraires suisses.

Portraits

Neuchâtel, mai 1967.

Chez Dürrenmatt, il se passait toujours quelque chose. Encore fallait-il être là au bon moment. On ne venait pas vous chercher. Une exception toutefois: Lotti m'annonce un jour avec enthousiasme l'arrivée prochaine du peintre Varlin[9] et de Franca, sa femme. C'est Ernst Schröder[10] qui les amènera en voiture. Ils resteront quelques jours et feront de la peinture. «Ce sera *très* intéressant», m'assure-t-elle. «Il faut absolument que tu viennes. Les enfants sont loin, il y a assez de place!»

Des jours mémorables. Eblouissants... mais éprouvants. Le temps, versatile, se faisait volontiers lourd et orageux. L'occasion confrontait trois soleils habitués chacun à briller sans partage. Au programme: bonne chère, bons vins, bons cigares... Balades en voiture aussi, dans la longue américaine décapotable couleur crème de Schröder – autour du lac notamment, pour que Varlin puisse revoir Boudry, le village où il était venu jadis apprendre le français... Mais d'abord et avant tout *la peinture*. Sur un thème choisi: *le portrait*. Chacun des protagonistes doit faire le portrait des deux autres.

Varlin est venu sans pinceaux, ni couleurs. A quoi bon? Il trouvera tout sur place, puisque Dürrenmatt *peint* et dispose d'un atelier *ad hoc* dans sa nouvelle maison. Après la joie des retrouvailles, et subséquentes ripailles, il est convenu que les choses sérieuses commenceront le lendemain après le petit déjeuner.

Première déconvenue: la lumière. Mais qu'est-ce que cet *atelier*, si mal éclairé? Une seule baie vitrée, et côté sud, en plus? On ne peut pas travailler comme ça! Pour peu qu'on veuille y voir quelque chose, on a le nez sur son modèle!

Bien sûr, les forces sont inégales. Mais cette forte complicité, qui a suscité le projet, va sans doute s'affirmer? Au contraire, le match se focalise entre Dürrenmatt et Varlin. Schröder, avec sa propre boîte de couleurs, *bricole* dans son coin. C'est un personnage ventripotent, la carrure imposante, le cheveu rare et clair sur un large front, avec de petits yeux bleus perçants au-dessus de bonnes joues rondes et rougeoyantes.

Porträts

Neuchâtel, im Mai 1967.

Bei Dürrenmatt war immer viel los. Allerdings musste man im richtigen Moment da sein. Benachrichtigt wurde man nicht. Ausser jenes eine Mal, als mir Lotti begeistert ankündigte, der Maler Varlin[9] und seine Frau kämen nächstens auf Besuch. Ernst Schröder werde sie im Auto herbringen.[10] Sie würden einige Tage bleiben und man würde gemeinsam malen. «Das wird *sehr* interessant», versicherte sie mir. «Du musst unbedingt kommen. Die Kinder sind weg, Platz ist genug da!»

Denkwürdige Tage. Hinreissend – aber anstrengend. Das Wetter war wechselhaft, oft schwül und gewittrig. Als Konstellation stelle man sich drei Sonnen vor, von denen jede gewohnt ist, allein zu scheinen. Auf dem Programm: Gutes Essen, gute Weine, gute Zigarren. Auch Ausfahrten in Schröders langem, crèmefarbenem Amerikaner-Kabrio, vorzugsweise um den See herum, damit Varlin Boudry wiedersah, das Dorf, in dem er gewohnt hatte, als er hier Französisch lernte. Absoluter Hauptpunkt ist aber *das Malen*. Das Thema ist vorgegeben: *Porträt*. Jeder der drei Protagonisten muss die beiden anderen porträtieren.

Varlin hat weder Pinsel noch Farben mitgebracht. Wozu auch, es ist doch alles da, nachdem Dürrenmatt *malt* und in seinem neuen Haus über ein *extra Atelier* verfügt? Nach der Wiedersehensfreude wird erst einmal getafelt, am nächsten Morgen nach dem Frühstück soll es dann ernst werden.

Erste Ernüchterung: das Licht. Was ist denn das für ein *Atelier*, mit so schlechter Beleuchtung? Eine einzige Fensterfront, noch dazu gegen Süden? So kann man doch nicht arbeiten! Wenn man hier was sehen will, muss man mit der Nase am Modell kleben!

Natürlich sind die Kräfte ungleich. Aber wird die enge Malerfreundschaft, die das Vorhaben reifen liess, entscheidend sein? Doch nein, das Ringen spielt sich mehr und mehr zwischen Dürrenmatt und Varlin ab. Schröder, der seinen eigenen Farbkasten mitgebracht hat, *pinselt* vor sich hin. Er ist ein Mann von beeindruckendem Leibesumfang, breitschultrig, spärliches helles Haar fällt ihm über die breite Stirn, und über leicht geröteten, wohlgerundeten Backen blitzen kleine

Plus barbouilleur du dimanche que prévu, il se trouve marginalisé. L'insignifiance de son travail fait l'unanimité – j'avoue n'en garder aucun souvenir – mais au lieu d'une franchise amicale, il récolte quolibets sur quolibets, de la part de Varlin surtout. Tente-t-il de reconquérir du terrain? Ses remarques tombent à faux et jettent de l'huile sur le feu. On atteint le paroxysme, quand c'est à lui de poser. Varlin rechigne à faire son portrait et règle l'affaire en deux heures à peine, sans cesser de maugréer et de disséquer le modèle à haute voix.[11]

Dürrenmatt a-t-il seulement essayé de peindre Schröder durant ces jours? J'en aurais gardé la trace. A moins qu'il n'ait travaillé directement à l'huile, puis tout saccagé dans un accès d'impatience. Quoi qu'il en soit, le sujet Schröder le fascinait moins que le sujet Varlin. Il l'avait d'ailleurs déjà traité dans une toile en partie constituée de petites touches à la Van Gogh, de nuances ocres, où il parodiait le jugement dernier avec les justes d'un côté et de l'autre les damnés que des diablotins font bouillir dans de grandes marmites. Le tout est couronné par un Schröder-Bockelson qui domine la scène comme un Christ en majesté.[12] Dürrenmatt préférait s'en prendre à Varlin: dans une palette vert-bleu assez dure, pour autant que je m'en souvienne, un peintre, recroquevillé devant sa toile, jette un regard oblique, incisif, sur le spectateur-modèle.[13]

Varlin, quant à lui, ronronnait avec délice, à la barbe de ses modèles: «Que l'humanité est laide!» Aussi ne songeait-il pas à peindre Lotti, tandis que la petite bonne espagnole, trapue et redoutable, éveillait sa gourmandise picturale. Dans ma candeur, j'aurais souhaité capter son attention, mais j'étais banal. Seule l'attirait la couleur de mon pull, dont les assauts répétés du soleil avaient fané le rouge – Il aurait même voulu que je le lui donne! Par contre, il insistait pour que je dessine. Je risquai de timides croquis à la plume, dont deux de lui: je possède encore le plus sage, car l'autre, Varlin m'a fait la surprise à *double tranchant* de me l'acheter *un franc quatre-vingts!* J'oubliai l'ironie au profit du symbole. J'étais aux anges: je gagnais de sa main le prix exact d'un paquet de Westminster – le Sobranie du pauvre[14] – de quoi regarnir ma blague à tabac aussi plate que mon porte-monnaie.

blaue Augen. Er ist dem Sonntagsmaler weit näher als gedacht und wird schnell zur Randfigur. Was er macht, ist nach einhelliger Meinung kaum der Rede wert – ich gestehe, dass ich keinerlei Erinnerung daran habe –, doch statt freundschaftlicher Kritik erntet er reihenweise abschätzige Bemerkungen, vor allem von Varlin. Hofft er, verlorenes Terrain wettzumachen? Er wehrt sich, doch ungeschickt, und was er sagt, ist eher Öl ins Feuer. Als er posieren soll, ist die Stimmung auf dem Tiefpunkt. Varlin hat keine Lust, er erledigt das Porträt in weniger als zwei Stunden, immerzu laut maulend und am Modell herumkrittelnd.[11]

Hat Dürrenmatt damals überhaupt versucht, Schröder zu malen? Ich hätte bestimmt irgendeine Erinnerung daran. Es sei denn, er habe unmittelbar in Öl gearbeitet und sich auf einmal so geärgert, dass er das Bild zerfetzte. Fest steht jedenfalls, dass ihn das Sujet Schröder weniger faszinierte als das Sujet Varlin. Er hatte Schröder übrigens schon einmal gemalt, in einer in Ockertönen gehaltenen, aus kleinen Farbtupfern in Van-Gogh-Manier bestehenden Parodie auf das Jüngste Gericht: auf der einen Seite die Gerechten, auf der anderen die Verdammten, von kleine Teufelchen in grossen Kesseln gekocht. Über dem Ganzen ein Schröder-Bockelson, der als Majestas Domini die Szene beherrscht.[12] Varlin hingegen reizte Dürrenmatt: Soweit ich mich erinnern kann, beugt sich in ziemlich harten Blau- und Grüntönen ein Maler über seine Leinwand und fixiert aus den Augenwinkeln sein Modell und damit den Betrachter.[13]

Wenn Varlin malte, murmelte er genussvoll und so laut, dass es seine Modelle hörten: «Wie hässlich doch der Mensch ist!» Lotti zu malen, fiel ihm gar nicht erst ein, doch das untersetzte und grimmige spanische Dienstmädchen weckte seine Malergelüste. In meiner Unbedarftheit hoffte ich insgeheim, seine Aufmerksamkeit zu erregen, doch ich war zu banal. Einzig die Farbe meines Pullovers interessierte ihn, ein Rot, dem zu reichliche Sonneneinstrahlung zugesetzt hatte. Er fragte mich sogar, ob er das Stück haben könne! Andererseits bestand er darauf, dass ich auch zeichnete. Ich machte zaghafte Versuche mit der Tuschfeder, zwei von ihm: Das bravere Blatt habe ich noch, denn das andere, oh *zweischneidige Überraschung,* wollte Varlin mir für *einen Franken achtzig* abkaufen! Ich übersah die Ironie

Varlin, *Ernst Schröder,* 1967. Feutre.
Prop. Pierre Lachat

Ces enfantillages agaçaient Dürrenmatt. Au soir du premier jour, nous n'étions pas réunis dans son bureau pour parler de mes *gribouillis,* mais pour commenter les travaux des *trois grands*. Il prenait ombrage de me voir accaparer Varlin. L'heure était solennelle: il filtrait, avec autant de coquetterie que de soin, de vieux bordeaux de plus en plus exceptionnels, à déguster dans un profond recueillement. Pourtant les commentaires tournèrent à l'aigre. Dürrenmatt n'appréciait pas son image peinte par Varlin. Quelque chose clochait dans ce portrait. C'était l'avis général, mais nul n'en pouvait définir la cause. De boutades en sarcasmes, l'atmosphère devint lourde. Lotti, à court d'inspiration, proposa d'aller faire du café. Je la suivis d'un pas discret dans la petite cuisine attenante, moins pour l'aider que pour lui confier du bout des lèvres l'impression qui s'imposait soudain à moi: «Ce qui ne va pas, c'est les sourcils en circonflexes, ils sont trop aigus; ça lui donne un air de vieux hibou!» Lotti, d'habitude, excellait dans l'art de la diplomatie, mais à son retour dans le bureau, elle décréta tout de go ce que je venais de lui murmurer. Ses propos firent l'effet d'une bombe. Fritz sauta en l'air: cette idée ne pouvait venir que de moi. Elle était fausse et stupide. Il fallait plutôt chercher du côté de l'oreille. Varlin prit mon parti avec véhémence: j'avais raison et même tellement raison, que pour me remercier, il m'offrirait une lithographie – que j'attends toujours! Le ton monta. Il s'agissait de *savoir* ou de *ne pas savoir* dessiner une oreille. Excédé, Varlin saisit un feutre, en dessina une, ajouta au-dessous *Fahr hin.*[15] à l'adresse de Dürrenmatt, et signa *Varlin*.

Varlin, *Fahr hin,* 1967.
Feutre sur papier calque.
Prop. Pierre Lachat.

zugunsten des Symbols. Und fühlte mich im siebten Himmel: Mein Verdienst war exakt das, was ein Paket Westminster – der Sobranie des Armen[14] – kostete, und in meinem Tabakbeutel herrschte dieselbe gähnende Leere wie in meinem Geldbeutel.

Diese Kindereien ärgerten Dürrenmatt. Am Abend des ersten Tages sassen wir nicht in seinem Arbeitszimmer, um über mein *Gekritzel* zu reden, sondern um die Arbeiten der *drei Grossen* zu kommentieren. Er sah es nicht gern, dass ich Varlins Aufmerksamkeit auf mich zog. Der Augenblick war feierlich: Mit der Sorgfalt eines Zeremonienmeisters dekantierte Dürrenmatt alte, immer ausgesuchtere Bordeaux, die mit höchster Andacht zu geniessen waren. Die Unterhaltung wurde dennoch zunehmend gereizt. Dürrenmatt gefiel das Porträt nicht, das Varlin von ihm gemalt hatte. Irgend etwas war daneben. Insofern waren sich alle einig, doch niemand konnte sagen, woran es genau lag. Die Witze wurden sarkastisch, die Stimmung drückend. Lotti, der auch nichts mehr einfiel, sagte, sie wolle Kaffee machen. Ich folgte ihr unauffällig in die kleine Küche nebenan, weniger um ihr zu helfen als um ihr verschämt mitzuteilen, was mir plötzlich gekommen war: «Die Augenbrauen-Dreiecke stören, sie sind zu spitz; dadurch sieht er aus wie eine alter Waldkauz.» Die ansonsten höchst diplomatische Lotti ging stracks ins Zimmer zurück und posaunte aus, was ich ihr zugeflüstert hatte. Es schlug wie eine Bombe ein. Fritz sprang auf: So etwas könne nur ich gesagt haben. Es sei falsch und idiotisch. Beim Ohr müsse man den Fehler suchen. Varlin ergriff vehement meine Partei: Ich habe recht, so völlig recht, dass er mir zum Dank eine Lithographie schenken wolle – auf die ich immer noch warte! Der Ton wurde heftiger. Ein Ohr zu zeichnen, sei eben eine Frage des *Könnens* oder *Nichtkönnens*. Erregt griff Varlin nach einem Filzstift, zeichnete eines, schrieb darunter ein an Dürrenmatt gerichtetes «Fahr hin.»[15] und signierte «Varlin».

Am nächsten Tag wollte er vor dem Spaziergang «nur schnell die kleine Retusche» anbringen, von der er am Vorabend gesprochen hatte. Er bat Dürrenmatt, sich noch einmal auf den roten Samtsessel zu setzen und ergriff einen Pinsel. Niemand ahnte, was uns noch bevorstand.

Wenn Varlin entspannt war, konnte er die Freundlichkeit selbst sein und vor Humor sprühen: Er spielte

Varlin, *Friedrich Dürrenmatt*, 1967. Huile sur toile. Prop. Patrizia Guggenheim Varlin.

Le lendemain, avant la balade, il prétendit apporter la «petite retouche» évoquée la veille. Il pria Dürrenmatt de reprendre place sur la bergère de velours cramoisi et se saisit d'un pinceau. Personne ne se doutait de ce qui nous attendait encore.

Dans les moments de détente, Varlin débordait de gentillesse et pétillait d'humour: il simulait des maladresses, trébuchait ou s'asseyait à côté de sa chaise... pour le plaisir d'affoler l'assistance – même les habitués se laissaient surprendre. Dans les moments de labeur: il devenait impérieux, absolu, frénétique. Sur quelques mètres carrés, on assistait médusé, à une manière de danse du scalp. Si le modèle finissait par garder sa chevelure, pour autant qu'il en eût une, il ne sortait pas moralement indemne d'une séance de pose.

Imaginez maintenant Dürrenmatt posant sept heures d'affilée pour ce diable déchaîné. Imaginez-le harcelé, bousculé, écorché sans relâche! «Assieds-toi là! Tiens-toi autrement, change de chemise, ce n'est pas une couleur ça! Allume ta pipe! Mets une autre chemise, elle ne va pas non plus celle-là! Tu n'en a pas une verte? Verte, pas olivâtre! Alors mets-en une bleue! Tu peux pas fumer une pipe en écume? Elle est trop brune celle-ci! Prends le chien sur tes genoux! Reste tranquille! Non vraiment, trouve une autre chemise, c'est pas un beau bleu! Pose le chien! Reprends-le! Quel siège stupide cette bergère, avec ces grandes oreilles! Tu ne pourrais pas trouver autre chose? Non, laisse, ce sera pire, je n'ai qu'à l'ignorer! Mais que veux-tu que je fasse avec quelques misérables pinceaux et tubes de couleurs? On ne peut rien faire avec ça! Il n'y a même pas de *rose chair,* ni de ceci... ni de cela...» Suivait une liste de lacunes *fondamentales.*

Alors Dürrenmatt, pour abréger le supplice, m'enjoignait de combler au plus vite lesdites lacunes. Je sautais dans ma branlante coccinelle et fonçais en ville de Neuchâtel. Pendant ce temps, les jérémiades varlinesques redoublaient: «Quelle panoplie d'amateur! Il n'y a même pas les pinceaux les plus élémentaires!» – les quelques-uns qui *se couraient après* étant toujours sales, Varlin envoyait sans cesse Franca et Lotti les laver dans le bidet de la salle de bain. Quand je remontais de la ville, c'était pour y redescendre, parce qu'il manquait encore cette nuance-ci, ou cette den Tolpatsch, stolperte absichtlich oder setzte sich neben den Stuhl – nur um die Leute zu erschrecken, selbst gute Bekannte fielen darauf herein. Sobald er jedoch arbeitete, wurde er herrisch, despotisch, extrem ungeduldig. Auf wenige Quadratmeter zusammengedrängt, erlebte man starr vor Entsetzen eine Art Skalptanz. Auch wenn das Modell danach seine Haartracht, sofern es eine hatte, noch besass, seelisch unversehrt überstand es die Sitzung nicht.

Nun versuche man sich vorzustellen, wie Dürrenmatt geschlagene sieben Stunden für diesen wildgewordenen Teufel posiert. Wie er da permanent herumgeschubst, herumdirigiert, zusammengestaucht wird. «Setz dich dorthin! Setz dich anders hin! Zieh ein anderes Hemd an, das ist doch keine Farbe! Zünd deine Pfeife an! Zieh nochmal ein anderes Hemd an, das geht auch nicht! Hast du kein grünes? Grün, nicht olivgrün! Dann halt ein blaues! Deine Pfeife ist mir zu braun, kannst du keine Meerschaumpfeife rauchen? Nimm den Hund auf den Schoss! Halt ruhig! Nein, wirklich, such ein anderes Hemd, das ist kein schönes Blau! Tu den Hund runter! Hol ihn wieder! Was für ein idiotischer Sessel, mit diesen grossen Ohren! Könntest du nicht was anderes holen? Nein, lass, es wäre nur noch schlimmer, ich lasse ihn einfach weg! Was soll ich eigentlich mit so miesen Pinseln und Farben? Mit denen kann man überhaupt nichts machen! Nicht mal *Fleischrosa* ist da, überhaupt nichts ist da...» Es folgte eine Aufzählung *grundlegender* Mängel.

Um die Qual abzukürzen, trug Dürrenmatt mir schliesslich auf, die beanstandeten Lücken schnellstens aufzufüllen. Ich setzte mich in meinen klapprigen VW Käfer und raste ins Stadtzentrum hinunter. Varlins Jeremiaden gingen währenddessen unvermindert weiter: «Was für eine Amateur-Ausrüstung! Da gibt es nicht einmal die allerwichtigsten Pinsel!» – und die wenigen, die *da herumlagen,* waren ständig schmutzig, weshalb Franca und Lotti unaufhörlich ins Bad laufen und sie im Bidet auswaschen mussten. Als ich von der Stadt zurückkam, durfte ich gleich wieder losfahren, weil noch dieser Ton und jene Nuance fehlte. Einmal, zweimal, dreimal... bis zur allgemeinen Erschöpfung. Und das alles für ein Ergebnis, das angeblich nicht sehr überzeugend ist. Ich selbst mag das Porträt. Es spricht eine Spannung aus ihm, die ich nicht so schnell

teinte-là. Une fois, deux fois, trois fois… jusqu'à l'épuisement général. Pour un résultat peu convaincant, paraît-il. Quant à moi, j'aime ce portrait. Il reflète une tension peu commune, que je ne suis pas près d'oublier: Dürrenmatt a l'air d'un mauvais poil, goitreux[16] et embrumé… C'est une magistrale quintessence de ce grand moment de peinture, de ce choc de titans dont je reste peut-être le seul survivant.

En 1989, je visitais la Foire de l'Art à Bâle, quand, au détour d'une allée, je suis tombé en arrêt devant ce portrait. On imagine le choc… et la frustration: je ne disposais pas des soixante mille francs requis! En désespoir de cause, j'avais signalé l'aubaine à André Bühler, alors responsable des Affaires culturelles de la Ville de Neuchâtel. Bien qu'il fût mon ami, je n'étais jamais parvenu à lui insuffler ma flamme dürrenmattienne – peut-être gardait-il de certaines confrontations quelque blessure secrète? Il dépêcha néanmoins sur place un émissaire peu motivé qui revint naturellement bredouille. Je continue de penser que ce portrait épique d'un illustre Neuchâtelois d'adoption, peint *au Vallon de l'Ermitage, par Varlin,* mériterait d'être accroché au mur d'une institution neuchâteloise.[17]

Expédition

Dürrenmatt ignorait le virus du collectionneur. Quand il achetait, c'était par amitié pour un peintre, un sculpteur, un galériste. Il avait quelques Lermite, des Siebold, des Eric Fischer, un Pierre Raetz, un Kupka, un Sonderborg, un Wegmüller, deux Falk, un bronze de Bänninger, quelques dessins de Paul Flora, un autre d'Auberjonois, une encre de Chine d'Edwin Scharff, des gravures de Piranèse, ainsi qu'une série de lithographies prestigieuses dont raffolait sa femme: Chagall, Miro, etc.

C'est à Varlin qu'allait son inclination profonde. Par goût de l'énormité comme de la provocation, il en avait acquis la fameuse *Heilsarmee.*[18] Ce tableau couvrait, dans la *maison du haut,* une paroi de son vaste bureau: neuf personnages debout, plus vrais que nature, accueillaient le visiteur d'un air grave. Ils faisaient mouche à tous les coups. Aussi Dürrenmatt caressait-il le projet d'acquérir d'autres œuvres de ce féroce

vergessen werde: Dürrenmatt erscheint als Grantler, kropfig,[16] der Blick umwölkt. Es ist eine meisterliche Quintessenz dieses grossen Malereiereignisses, dieses Titanenkampfes, dessen letzter noch lebende Zeuge ich vielleicht bin.

Als ich 1989 durch die Gänge der Kunstmesse Basel wanderte, stand ich auf einmal vor diesem Porträt. Welcher Schock… und welche Enttäuschung: Die sechzigtausend Franken hatte ich wirklich nicht flüssig! Ich sandte einen Notruf an André Bühler, der damals Kulturbeauftragter der Stadt Neuchâtel war. Obwohl wir befreundet waren, gelang es mir nie, in ihm die Flamme der Dürrenmatt-Begeisterung zu entzünden – hatten ihn gewisse Zwistigkeiten zu sehr verletzt? Er entsandte gleichwohl einen Emissär, der wenig motiviert war und natürlich unverrichteter Dinge zurückkam. Ich meine nach wie vor, dieses epische Porträt eines illustren Neu-Neuenburgers, gemalt von *Varlin im Vallon de l'Ermitage,* verdiente es, in einer Neuenburger Einrichtung zu hängen.[17]

Expedition

Dürrenmatt lag Sammelleidenschaft fern. Wenn er etwas kaufte, dann aus Freundschaft für einen Maler, Bildhauer oder Galeristen. Er besass einige Lermite, Siebold, Eric Fischer, einen Pierre Raetz, einen Kupka, einen Sonderborg, einen Wegmüller, zwei Falk, eine Bronze von Bänninger, mehrere Zeichnungen von Paul Flora, eine von Auberjonois, eine Tusche von Edwin Scharff, Stiche von Piranese sowie etliche Lithographien von Berühmtheiten, für die seine Frau schwärmte: Chagall, Miro usw.

Mit Varlin verband ihn eine tiefe Neigung. Sein Hang zum Monströsen und Provokativen hatte ihn bewogen, die berühmte «Heilsarmee» zu kaufen.[18] Das Bild bedeckte im *oberen Haus* eine Wand seines grossen Arbeitszimmers: Neun überrealistische Gestalten empfingen mit ernstem Blick den Besucher. Sie verfehlten nie ihre Wirkung. Und schon länger trug sich Dürrenmatt mit dem Gedanken, andere Werke dieses grimmigen Sängers der Menschengattung zu erwerben. Eines Abends plauderten wir zu Dritt bei einem Whisky im Salon des *unteren Hauses* (wo sich damals der Steinway befand und sich heute noch die Bibliothek befindet), in

chantre du genre humain. Un soir, sa femme, lui et moi, nous devisions en buvant un whisky dans le salon de la *maison du bas* (où se trouvait à l'époque le Steinway et où se trouve encore la bibliothèque), assis dans ces grands fauteuils Louis XVI, jaunes et carrés, dont maints arrière-trains illustres ont goûté l'inconfort. Et Dürrenmatt de revenir sur son envie d'acheter des Varlin, de *grands* Varlin. Mais comment les transporter en voiture? Même dans son *Impala?* L'opération semblait trop délicate pour y envoyer un camion... Il fallait pouvoir prendre son temps, regarder, discuter... et *emporter tout de suite*. Séduit par l'idée, je suggère d'emprunter à mon oncle, entrepreneur à La Neuveville, l'un de ses pick-up. Autrement dit, un rude véhicule de chantier: direction molle et suspension fatiguée.

Le samedi suivant, je viens chercher Dürrenmatt, au volant de l'engin. Il se hisse sur la banquette à côté de moi, raide comme une statue. Nous voilà prêts à endurer des heures de tapecul. Mais *pour des Varlin,* rien d'insurmontable! Comme souvent, Lotti n'est pas du voyage; elle a renoncé en dernière minute. Je jubile de partager cette journée exceptionnelle avec Dürrenmatt et Varlin en exclusivité.

Dürrenmatt voulait arriver avant midi à Zurich, cueillir Varlin à son atelier, l'inviter à un somptueux repas, dans un endroit confortable et discret, au bord d'un parc. Je n'ai pas retenu le nom de cette bonne table. J'ai même oublié les mets et les vins, sauf un fabuleux Château Yquem, auquel, conscient de ma responsabilité exceptionnelle, je n'avais qu'à peine osé goûter. Mais je me souviens de conversations feutrées, ponctuées des rosseries de Varlin. Dürrenmatt se montrait enjoué, serein, attentif, pour ne pas dire attentionné. La qualité des préliminaires laissait présager d'âpres combats!

Je ne peux plus préciser non plus la durée de cette visite d'atelier: ce fut pour moi un moment de bonheur si intense, que les heures passèrent en un souffle. A peine la porte franchie, Dürrenmatt se dirigea vers un fauteuil de cuir usé, s'y laissa choir et n'en bougea plus. Il y trônait comme un empereur accordant droit de vie ou de mort à ses sujets. Varlin, lui, tout de nerfs et de vivacité, monte par un escalier étroit dans une sorte de mezzanine pour *choisir* parmi d'innombrables toiles

diesen grossen Louis-seize-Sesseln sitzend, die schon so manches illustre Hinterteil gequält hatten. Dürrenmatt kam wieder auf seine Lust zu sprechen, Varlin-Bilder zu kaufen, *grosse* Varlin. Aber wie sie transportieren. Selbst in seinen «Impala» passten sie wohl nicht. Einfach einen Lastwagen hinschicken konnte man auch nicht, man musste sich Zeit lassen, die Sachen anschauen, bereden – aber *dann sofort mitnehmen*. Da mir die Idee gefällt, biete ich an, ich könne von meinem Onkel, einem Bauunternehmer in La Neuveville, einen Kleinlaster ausleihen. Anders gesagt: ein ruppiges Baustellenfahrzeug mit schwammiger Lenkung und ausgeleierten Stossdämpfern.

Am darauffolgenden Samstag hole ich Dürrenmatt mit meinem Fahrzeug ab. Er setzt sich neben mich auf den Beifahrersitz, steif wie eine Statue. Wir haben eine stundenlange Holperfahrt vor uns. Doch was tut man nicht alles, wenn es um *Varlins* geht! Wie so oft, fährt Lotti nicht mit; sie hat sich in letzter Minute dagegen entschieden. Ich freue mich kindlich, diesen so besonderen Tag mit Dürrenmatt und Varlin exklusiv erleben zu können.

Dürrenmatt wollte vor Mittag in Zürich sein, Varlin in seinem Atelier abholen und ihn zu einem fürstlichen Essen an einem komfortablen und diskreten Ort am Rande eines Parks einladen. Den Namen dieses guten Lokals weiss ich nicht mehr. Auch das Menü und die Weine habe ich vergessen, bis auf den grandiosen Château Yquem, an dem ich, meiner ausserordentlichen Verantwortung eingedenk, kaum nippte. Aber ich erinnere mich an die gedämpfte Unterhaltung, die ab und zu von Varlins derben Spässen aufgelockert wurde. Dürrenmatt war fröhlich, heiter, aufmerksam, fast zuvorkommend. Das Niveau des Vorgeplänkels verhiess erbitterte Kämpfe!

Ich kann auch nicht mehr sagen, wie lange der Besuch im Atelier gedauert hat: Für mich waren es Stunden eines so intensiven Glücks, dass die Zeit im Nu vorbei war. Kaum zur Tür hereingekommen, strebte Dürrenmatt einem abgewetzten Ledersessel zu, liess sich darauf sinken und rührte sich nicht mehr vom Fleck. Er thronte wie ein Kaiser, der über Leben oder Tod seiner Untertanen entscheidet. Varlin hingegen, voller Leben und Energie, steigt über eine enge Treppe in eine Art Zwischengeschoss hinauf, um unter

soigneusement rangées à la verticale, serrées les unes contre les autres. Et moi, je fais la navette de l'artiste à l'acheteur. Je cours comme si je dressais l'inventaire de la caverne d'Ali Baba. Je descends avec une toile, je la présente à Dürrenmatt et la tiens devant lui dans l'attente de son verdict. Le plus souvent, il l'élimine et je la remonte à Varlin. Parfois, il hésite et me demande de la mettre de côté. Puis, je remonte chercher d'autres toiles et encore d'autres toiles. L'atmosphère se tend. L'impatience croît, les petites phrases fusent. L'orage éclate lorsque j'amène le portrait en pied d'une serveuse napolitaine, coiffée d'un chignon en tour de Babel, à la mode des années soixante. Dürrenmatt le connaissait déjà, mais désirait le revoir. Il crie au scandale (après coup, Varlin avait peint, derrière la jeune femme, une violente surface jaune): «Mais qu'est-ce qu'il t'a pris de saccager ce tableau?» Et Varlin, mi-figue, mi-raisin de répondre: «C'est un jour qu'il me restait trop de couleur sur ma palette, je voulais l'utiliser quelque part!» Et Dürrenmatt de rétorquer: «On devrait te mettre sous tutelle ou te confisquer tes tableaux dès que tu les as terminés!»... Comme si lui-même n'était pas homme à souvent remettre ses textes sur le métier.

Au bout du compte, nous repartions avec une demi-douzaine de toiles de dimensions respectables. Le trajet nous parut interminable. Dürrenmatt, plongé dans ses pensées, parlait peu. Et moi, la tête pleine d'images et d'impressions fortes, je me concentrais sur ma route. Le pick-up dansait et tressautait de plus belle. Je songeais à notre arrivée au Vallon: comment réagiraient Lotti et les enfants devant cette invasion massive? Je n'étais pas convaincu de tous les choix et j'eus l'audace de m'en ouvrir. Dürrenmatt resta inébranlable. Mais quand je lui avouai qu'à la place du grand portrait d'Hugo Loetscher,[19] méditatif et sentencieux, j'aurais préféré qu'il achète la *putain* qui coud à la machine,[20] il éclata d'un rire énorme que j'entends encore: «Ha! ha! ha! parce que tu crois que les putains ont le temps de coudre à la machine!»

unzähligen Leinwänden, die hier sorgfältig eine an der anderen senkrecht gelagert sind, *etwas herauszusuchen.* Und ich spiele den Boten zwischen dem Künstler und dem Käufer. Ich laufe, als hätte ich die Schätze aus Ali Babas Höhle vorzuführen. Ich bringe ein Bild hinunter, zeige es Dürrenmatt und halte es vor ihm hin, damit er sein Urteil spreche. Meistens verwirft er es, und ich bringe es zu Varlin zurück. Manchmal zögert er und sagt, ich solle es beiseite stellen. Dann gehe ich wieder hinauf und hole ein anderes und so weiter. Die Atmosphäre wird gespannt. Es kommt Gereiztheit auf, einzelne Giftfeile fliegen. Das Gewitter bricht los, als ich das Ganzfigur-Porträt eines neapolitanischen Dienstmädchens mit Zuckerhutfrisur in der Mode der sechziger Jahre bringe. Dürrenmatt hat es bereits gekannt, aber er will es wieder sehen. Er schreit, das sei ein Skandal (Varlin hatte nachträglich hinter der jungen Frau eine knallgelbe Fläche gemalt): «Was ist in dich gefahren, dass du dieses Bild so versaut hast?» Varlins Antwort ist doppelsinnig: «Ich hatte mal zuviel Farbe auf der Palette und wollte sie irgendwo anbringen!» Dürrenmatt darauf: «Man müsste dich unter Aufsicht stellen oder dir die Bilder sofort wegnehmen, wenn sie fertig sind!»... Als gehörte er selbst nicht zu jenen, die ihre Texte immer wieder neu bearbeiten.

Schliesslich traten wir mit einem halben Dutzend Gemälden von beachtlichem Format die Rückfahrt an. Sie kam uns endlos vor. Dürrenmatt war in Gedanken versunken und sprach wenig. Und ich musste mich, obwohl ich den Kopf voller Bilder und starker Eindrücke hatte, auf die Strasse konzentrieren. Das Fahrzeug schwankte und hüpfte. Ich überlegte, wie es zu Hause sein würde: Wie würden Lotti und die Kinder auf diese Bilderinvasion reagieren? Ich war nicht mit allen Entscheidungen einverstanden und besass die Keckheit, es zu sagen. Dürrenmatt focht es nicht an. Doch als ich gestand, ich hätte es vorgezogen, wenn er statt des grossen Porträts mit dem nachdenklichen, etwas schulmeisterlich blickenden Hugo Loetscher[19] die *Hure* an der Nähmaschine[20] gekauft hätte, brach er in ein brüllendes Gelächter aus, das ich heute noch höre: «Ha! Ha! Ha! Weil du glaubst, Huren hätten Zeit, an der Nähmaschine zu sitzen!»

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

1 Le regard du dramaturge et celui du sculpteur: la postière de Sainte-Maxime vue par Dürrenmatt et par Siebold, avril 1963, p. 15.

2 Esquisse N° 1, 1961, 42 x 29 cm, p. 16.

3 Esquisse N° 2, 1961, 42 x 29 cm, p. 17.

4 Dessin N° 1, 1961, 29,8 x 20,3 cm, plume et encre de Chine, p. 18.

5 Dessin N° 2, «Atlas 1: der versagende Atlas» («Atlas 1: l'Atlas en train de craquer») 1961, 51 x 36 cm, plume et encre de Chine, p. 20. Ce dessin fait l'objet d'une malencontreuse erreur de datation dans *DURRENMATT Bilder und Zeichnungen* / Diogenes Verlag, Zurich 1978, pl. 23), reprise dans *FRIEDRICH DURRENMATT / SCHRIFTSTELLER UND MALER* (Bundesamt für Kultur - Schweizerisches Literaturarchiv, Bern, und Kunsthaus, Zurich 1994, p. 106; cité ci-après «*SCHRIFTSTELLER UND MALER*»). Il ne date pas de 1958, mais de 1961: je ne suis jamais allé à Sainte-Maxime avant 1961 et c'est donc là que j'ai assisté à sa genèse!

6 Dans *La Visite de la vieille dame,* c'est l'humaniste et le médecin qui risquent une tentative désespérée auprès de Claire Zachanassian, pour éviter le meurtre… auquel ils finiront par prêter main forte.

7 Dürrenmatt et sa femme appelaient naturellement leur fils *Peter* et moi *Pierre* – ce qui donnait dans sa bouche à lui plutôt *Pi- ér'!*

8 Le second dessin à la plume requit une gestation laborieuse, que je suivis avec passion. Il reçut pour cadre une très classique baguette dorée et prit place sur les murs du Pertuis-du-Sault 34 (aujourd'hui 76). Le 5 janvier 1971, pour marquer le cinquantième anniversaire de Dürrenmatt, je lui consacrais une vitrine à La Neuveville, en face de l'Ecole de Commerce: j'avais emprunté ledit dessin qui rayonna quelques semaines sous l'œil ébahi des étudiants et des badauds. Chez Dürrenmatt, la place béante s'était comblée. J'accrochai donc, à titre provisoire, le *Versagende Atlas* à mes propres murs. Il y resta deux ans jusqu'à ce que ma conscience de fils de pasteur m'incite, malgré moi, à le restituer. Je m'en mordis les doigts: Dürrenmatt n'y pensait plus, il l'avait totalement oublié. Mais il ne me proposa pas de le garder – à mon grand regret.

En relation avec l'exposition de l'œuvre graphique de Dürrenmatt au Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel, en 1985, j'exposais parmi d'autres les deux esquisses et les deux dessins dans l'une des grandes vitrines de la Librairie Reymond qui, en ce temps-là, n'avait pas renoncé à sa vocation de défendre la littérature et la culture.

9 Pseudonyme de Willy Guggenheim, né à Zurich en 1900 et mort à Bondo (GR) en 1977. Il épouse en 1963 son modèle, Franca Giovanoli, dont il a une fille, Patrizia, née en 1966.

1 Das Auge des Dramatikers und das Auge des Bildhauers: Die Posthalterin von Sainte-Maxime, wie Dürrenmatt und Siebold sie sahen, April 1963, S 15.

2 Skizze Nr. 1, 1961, 42 x 29 cm, S 16 .

3 Skizze Nr. 2, 1961, 42 x 29 cm, S 17.

4 Zeichnung Nr. 1, 1961, 29,8 x 20,3 cm, Feder und Tusche, S 18.

5 Zeichnung Nr. 2, «Atlas I: der versagende Atlas», 1961, 51 x 36 cm, Feder und Tusche, S. 20. Diese Zeichnung ist leider falsch datiert in: Dürrenmatt, *Bilder und Zeichnungen,* Diogenes Verlag, Zürich 1978, Tafel 23), ebenso in: *Friedrich Dürrenmatt, Schriftsteller und Maler,* Bundesamt für Kultur - Schweizerisches Literaturarchiv, Bern, und Kunsthaus, Zürich, 1994, S. 106. Sie entstand nicht 1958, sondern 1961: Vor 1961 war ich nie in Sainte-Maxime, und dort habe ich ihre Entstehung miterlebt.

6 Im *Besuch der alten Dame* versuchen der Lehrer und der Arzt, Claire Zachanassian umzustimmen, um den Mord zu verhindern an dem sie sich schliesslich beteiligen.

7 Dürrenmatt und seine Frau nannten ihren Sohn natürlich «Peter» und mich «Pierre» – was bei ihm eher wie «Pi-ehr» klang.

8 Die zweite Federzeichnung entstand in einem langen Reifungsprozess, den ich fasziniert mitverfolgte. Sie erhielt einen sehr klassischen Rahmen aus vergoldeten Profilstäben und einen Platz an einer Wand im Haus Nummer 34 (heute 76) von Pertuis-du-Sault. Zur Feier seines 50. Geburtstages am 5. Januar 1971 widmete ich Dürrenmatt eine Vitrine in La Neuveville, gegenüber der Handelsschule: Ich hatte mir dazu die besagte Zeichnung ausgeliehen, die hier einige Wochen lang bei den Studenten und Passanten für verwunderte Blicke sorgte. Inzwischen war bei Dürrenmatt der leere Platz an der Wand anderweitig besetzt worden. Ich hing also den *Versagenden Atlas* provisorisch in meiner eigenen Wohnung auf. Hier blieb er zwei Jahre lang, bis sich in mir das Gewissen des Pastorensohn regte und ich ihn schweren Herzens zurückbrachte. Wie dumm von mir: Dürrenmatt hatte die Sache völlig vergessen, er dachte überhaupt nicht mehr an das Bild. Leider bot er mir nicht an, es zu behalten.

Anlässlich der Ausstellung von Dürrenmatts grafischem Werk im Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel im Jahre 1985 stellte ich die beiden Skizzen und die zwei Zeichnungen neben anderem in einem der grossen Schaufenster der Buchhandlung Reymond aus, die damals noch ihrer Berufung eingedenk war, ein Hort der Literatur und der Kultur zu sein.

9 Pseudonym von Willy Guggenheim, geboren 1900 in Zürich und gestorben 1977 in Bondo, Graubünden. 1963 heiratete er sein Modell Franca Giovanoli, 1966 wurde die Tochter Patrizia geboren.

[10] Grand acteur allemand (1915-1994). Lors de la création des *Wiedertäufer* au Schauspielhaus de Zurich en janvier 1967, il interprétait le rôle principal: Johann Bockelson de Leyden. La pièce lui est dédiée.

[11] Je conserve de ce tableau une esquisse préparatoire au feutre noir, qui, elle non plus, n'était pas destinée à passer à la postérité (29,8 x 21 cm, sur papier calque – non signée, mais elle n'en a pas besoin, tellement elle est caractéristique du style de Varlin et préfigure bien le portrait définitif – p. 23).

[12] *Die Wiedertäufer* (1966, huile, 60 x 81 cm, cf. *SCHRIFTSTELLER UND MALER*, p. 133).

[13] Selon toute vraisemblance, ce portrait devrait être encore en possession de la famille de Varlin.

[14] Dans ses fameuses pipes de tout gabarit, précieuses et innombrables, Dürrenmatt fumait un tabac anglais raffiné: le *Balkan Sobranie Smoking Mixture*. Le *Westminster* n'en est qu'une pâle imitation.

[15] *Vas-y.* (26,2 x 21 cm, sur papier calque, p. 10, encore en ma possession aussi).

[16] La vue plongeante, ajoutée à la distance trop courte entre l'œil du peintre et son modèle, engendrait une vision déformée que Varlin avait accentuée à plaisir.

[17] *Friedrich Dürrenmatt.* (1967, huile sur toile, 92 x 73 cm, intitulée *Friedrich*, en haut à droite, en lettres bigarrées, cf. *GALERIE IRIS WAZZAU «MODERNE KUNST» 9*, Davos, 1988-1989, p. 103). Ce tableau apparaît à plusieurs reprises dans une vidéo en noir et blanc consacrée à Varlin (et présentée en continu lors de l'exposition rétrospective de ses œuvres à la Casa Rusca, à Locarno, en 1991): il gît sur le sol de l'atelier, puis il est accroché au tronc d'un arbre du verger, comme pour appliquer l'idée de Cézanne, chère à Varlin, selon laquelle on ne se montre jamais assez rude avec une toile. C'est dire que longtemps après, ce tableau restait pour Varlin lui-même une pomme de discorde.

[18] *L'Armée du Salut* (1963-64, huile sur trois panneaux de bois juxtaposés, 239 x 86 cm, cf. *SCHRIFTSTELLER UND MALER*, p. 171 et 172-173) peinte en même temps qu'un autre tableau du même format, pour traiter le thème de la joie des sens et de la joie de l'esprit – commande de l'Expo 64, pour son pavillon de *La joie de vivre*.

Die Heilsarmee, après avoir séjourné près de 25 ans au Vallon de l'Ermitage, a été offerte en legs par Dürrenmatt au Kunstmuseum de Zurich, à condition qu'il soit exposé en permanence.

[19] 1964, huile sur toile, 239 x 86 cm, cf. *SCHRIFTSTELLER UND MALER* p. 175.

[20] Le vrai titre est *Ella an der Nähmaschine – Ella à la machine à coudre*, (1960, huile sur toile, 186 x 88 cm, cf. *VARLIN*, Electa Milan, 1992, p. 73). Je désignais de mon mieux une magnifique toile rouge, où une femme nue coud sur une vieille machine à pédale.

[10] Grosser deutscher Schauspieler (1915-1994). Bei der Uraufführung der *Widertäufer* im Schauspielhaus Zürich (Januar 1967) spielte er die Hauptrolle: Johann Bockelson von Leyden. Das Stück ist ihm gewidmet.

[11] Ich besitze von diesem Bild eine vorbereitende Filzstift-Skizze, die ebenfalls nicht für die Nachwelt bestimmt war (29,8 x 21 cm, Pauspapier, unsigniert, doch auch ohne Signatur ist sie vom Stil her unverkennbar Varlin und ausserdem im endgültigen Porträt eindeutig wiederzuerkennen S. 23).

[12] «Die Wiedertäufer» (1966, Öl, 60 x 81 cm, vgl. *Friedrich Dürrenmatt: Schriftsteller und Maler*, a.a.O., S. 133).

[13] Aller Wahrscheinlichkeit nach müsste sich dieses Bild noch im Besitz der Familie von Varlin befinden.

[14] In seinen bekanntermassen kostbaren und unzähligen Pfeifen der verschiedensten Grösse rauchte Dürrenmatt einen raffinierten englischen Tabak: *Balkan Sobranie Smoking Mixture*. Davon war der *Westminster* nur ein blasser Abklatsch.

[15] 26,2 x 21 cm, Pauspapier, S. 10. Ebenfalls noch in meinem Besitz.

[16] Durch die Perspektive von oben und die zu kurze Distanz zwischen dem Auge des Malers und dem Modell entstand eine Verzerrung, die Varlin noch kräftig akzentuierte.

[17] «Friedrich Dürrenmatt» (1967, Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm, oben rechts in bunten Buchstaben betitelt: «Friedrich». Vgl. Galerie Iris Wazzau: «Moderne Kunst» 9, Davos 1988/89, S. 103). Das Bild erscheint mehrmals in einem Schwarzweiss-Video über Varlin (ständig vorgeführt auf der Werkretrospektive in der Casa Rusca, Locarno 1991): Erst liegt es im Atelier auf dem Fussboden, dann hängt es am Stamm eines Obstbaumes im Garten, als sollte Cézannes Meinung (der Varlin anhing), wonach man mit einem Bild nie grob genug umgehen könne, in die Tat umgesetzt werden. Das hiesse, dass dieses Porträt für Varlin selbst noch lange Zeit ein Apfel der Zwietracht war.

[18] «Die Heilsarmee» (1963/64, Öl auf drei aneinandergefügten Holzplatten, 239 x 86 cm, vgl. *Friedrich Dürrenmatt: Schriftsteller und Maler*, a.a.O., S. 171 und 172/173) entstand gleichzeitig mit einem anderen Bild vom selben Format; beide Bilder, die um das Thema sinnliche und geistige Freude kreisen, waren Auftragsarbeiten für den Pavillon *La joie de vivre* der Expo 64.

Dürrenmatt vermachte das Bild, das fast fünfundzwanzig Jahre lang in seinem Haus im Vallon de l'Ermitage hing, dem Kunstmuseum Zürich mit der Auflage, es ständig auszustellen.

[19] 1964, Öl auf Leinwand, 239 x 86, vgl. op. cit. S. 175.

[20] Der richtige Titel ist: «Ella an der Nähmaschine» (1960, Öl auf Leinwand, 186 x 88 cm, vgl. *Varlin*, Electa Mailand 1992, S. 73). Ich nannte das Bild in prächtigem Rot so, weil es eine nackte Frau an einer alten, fussbetriebenen Nähmaschine zeigt.

Le Centre Dürrenmatt, Neuchâtel.
Photo NRN.

Walter Weideli

Traduire Dürrenmatt: l'amitié et les affaires

En octobre 1947, j'entrai à la faculté de Lettres de l'Université de Genève. Or il se trouva que je tombai aussitôt follement amoureux d'une petite Bâloise au visage rond et rieur, assise un peu de biais devant moi dans l'aula où Marcel Raymond donnait son premier cours de la saison. Je n'entendis rien de ce qu'il raconta ce soir-là sur Pascal, fasciné que j'étais par les lèvres attentives, entrouvertes sur des éclats de perles, de cette jeune personne que j'allais escorter, ma bicyclette à la main, durant tout un semestre, sans jamais oser lui avouer une passion aussi brûlante qu'indécise, que son accent, ses moues, ses moindres mouvements de nuque ravivaient inépuisablement en moi.

Un après-midi, au parc des Bastions où le soleil, entre deux séminaires, nous offrait ses dernières tiédeurs, elle me parla d'une pièce qui avait scandalisé tout Zurich quelques semaines plus tôt et que son oncle, éditeur à Bâle, venait de publier. L'oncle promettait un intéressant avenir à son jeune auteur, quant à la nièce, elle en était si emballée qu'elle ne trouva, pour le qualifier, d'autre adjectif que *toll,* ce qui pouvait signifier aussi bien génial que fou. Elle consentit à me prêter pendant deux jours ce petit livre à sage couverture blanche et c'est ainsi que je devins peut-être bien le premier lecteur de Dürrenmatt en Suisse romande.

Son œuvre inaugurale a moins marqué ma mémoire que l'étudiante qui me la révéla. Les scènes qui me plurent furent naturellement celles qui avaient le plus irrité les spectateurs zurichois. Bientôt, cependant, Brecht vint éclipser Dürrenmatt dans mes admirations. Il m'apportait un système clos, structuré, rassurant, là où l'autre n'avait à m'offrir que désarroi et sarcasme.

Cinq années plus tard, la revue *Rencontre,* publiée à Lausanne par une poignée de jeunes gens plus ou moins de gauche à une époque où il y avait encore quelque risque à l'être, me chargea d'ouvrir dans ses colonnes une chronique des lettres alémaniques. L'air, dans ce pays, devenait irrespirable; à l'encerclement avait succédé la guerre froide, partout et en tout régnait la prudence, la petitesse; on aspirait violemment à

Walter Weideli

Dürrenmatt übersetzen. Oder: Die Freundschaft und die Geschäfte

Im Oktober 1947 begann ich mein Studium an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Genf. Es traf sich, dass ich mich gleich unsterblich in eine kleine Baslerin mit rundem, neckischem Gesicht verliebte. Sie sass schräg vor mir in der Aula, in der Marcel Raymond seine erste Vorlesung des Semesters hielt. Was dieser über Pascal erzählte, ging an mir völlig vorbei, zu gebannt betrachtete ich die Lippen dieser jungen Person, zwischen denen es funkelte wie von Perlen. Ein ganzes Semester lang ging ich, mein Fahrrad schiebend, neben ihr her, ohne ihr je meine ebenso heisse wie zaghafte Liebe zu gestehen, die sie mit ihrem Akzent, mit ihrem Minenspiel, mit jeder ihrer Kopfdrehungen immer wieder neu entfachte.

Einmal, als wir nachmittags zwischen zwei Seminaren im Parc des Bastions die letzten Strahlen der Herbstsonne genossen, erzählte sie von einem Theaterstück, das einige Wochen zuvor in Zürich einen Skandal hervorgerufen habe und das von ihrem Onkel, einem Verleger in Basel, eben herausgebracht worden sei. Der Onkel prophezeite dem jungen Autor eine vielversprechende Zukunft, die Nichte hingegen war von ihm so begeistert, dass sie nur noch das Wort «toll» für ihn fand, das ja nicht nur «begeisternd», sondern auch «verrückt» bedeutet. Auf meine Bitte hin lieh sie mir das Büchlein mit dem unscheinbaren weissen Einband für zwei Tage, und so war ich möglicherweise der erste Dürrenmatt-Leser der französischsprachigen Schweiz.

Das Erstlingswerk blieb weniger in meinem Gedächtnis haften als die Studentin, die es mich entdecken liess. Mir gefielen natürlich gerade die Szenen, von denen die Zürcher Theaterbesucher am meisten schockiert waren. In meiner Bewunderung stieg freilich Brecht bald höher als Dürrenmatt. Bei ihm fand ich ein geschlossenes, geordnetes, aufbauendes System, wo der andere nur Verunsicherung und Sarkasmus zu bieten hatte.

Fünf Jahre danach beauftragte mich die Zeitschrift *Rencontre,* in Lausanne von ein paar jungen Leuten

ouvrir toutes grandes des fenêtres, interdites de préférence, sur le grand large. Le vieux professeur Charly Clerc était alors l'intermédiaire autorisé entre nos deux littératures qui s'ignoraient superbement l'une l'autre. Consulté par moi, il me recommanda trois noms: Frisch, Dürrenmatt et Walser. J'eus tout juste le temps de présenter les deux premiers, que les responsables de la revue, menacés dans leurs emplois d'enseignants, la sabordaient.

J'ai pu relire sans trop de confusion l'étude que je consacrai en 1953, alors qu'il n'avait pas encore écrit *La Visite de la vieille dame* et que sa notoriété commençait seulement de franchir timidement nos frontières, aux quatre premières pièces de Dürrenmatt. Les paradoxes, les antinomies, les interrogations essentielles de son œuvre à venir y sont perçus en germe, sa problématique intime devinée. J'avais cru le tenir à distance, comme un investigateur son objet d'observation; je m'aperçois à présent qu'il éveilla en moi des échos et peut-être même y laissa des traces que je ne voulais, ni même ne pouvais reconnaître à l'époque, caparaçonné que j'étais dans une idéologie choisie pour me protéger de moi-même.

Je m'étais fait de Dürrenmatt une image cohérente qu'il me déplaisait de voir remise en question et m'estimai en quelque sorte quitte envers lui. Aussi n'éprouvai-je pas le besoin de lire ni de voir les grandes œuvres qui diffusèrent, durant les années qui suivirent, sa gloire aux quatre vents de la planète.

Or, comme je courais vers d'autres découvertes, brûlant de réparer des oublis ou de révéler de nouveaux noms, la toute jeune télévision suisse romande me suggéra de lui écrire ce qu'on appelait alors une «dramatique». Dédaignée par les écrivains en place et l'Université, elle souhaitait se créer un répertoire spécifique. Je refusai d'abord: j'avais écrit sur le théâtre des autres, je ne m'y étais jamais risqué moi-même. On eut alors la ruse de me faire suivre, simplement pour voir, les répétitions d'une pièce conçue à l'origine pour la radio et dont le hasard – s'il existe – voulut que ce fut celle que Porret avait traduite sous le titre *Soirée d'automne*. Un prix Nobel de littérature tragiquement dépourvu d'imagination y commettait des crimes pour se donner des sujets de romans. La télévision, qui en était encore à émettre ses spectacles en direct, excita

herausgegeben, die zu einer Zeit, als dies noch nicht völlig risikolos war, mehr oder weniger links standen, mit einer regelmässigen Kolumne über das deutsch-schweizerische Literaturleben zu berichten. Man konnte kaum noch frei atmen in diesem Land; auf die Umzingelung war der Kalte Krieg gefolgt, überall und in allem herrschte Scheuklappenmentalität; es drängte einen danach, die Fenster weit aufzureissen, vor allem die verpönten, die auf's Grosse, Weite gingen. Der alte Professor Charly Clerc war damals der quasi offizielle Vermittler zwischen unseren beiden Literaturen, die sich hochnäsig gegenseitig ignorierten. Von mir befragt, legte er mir drei Namen ans Herz: Frisch, Dürrenmatt und Walser. Ich hatte gerade noch die ersten beiden vorstellen können, als die Verantwortlichen der Zeitschrift, denen ein Lehrverbot drohte, das Erscheinen freiwillig einstellten.

Ohne allzu grosse Beschämung konnte ich die Arbeit wiederlesen, die ich 1953 über ihn geschrieben hatte, als *Der Besuch der alten Dame* noch nicht vorlag und die ersten vier Stücke erst zaghaft den Namen Dürrenmatt über unsere Landesgrenzen hinaustrugen. Die Paradoxe, Antinomien und wesentlichen Fragestellungen seines künftigen Werks waren im Keim erkannt, seine innere Problematik erahnt. Ich hatte geglaubt, auf Distanz zu ihm zu bleiben, wie ein Forscher zum Objekt seiner Untersuchung; jetzt merke ich, dass er in mir Echos erzeugte und vielleicht sogar Spuren hinterliess, die ich damals nicht sehen wollte, auch nicht sehen konnte, weil ich im Panzer einer Ideologie steckte, der ich anhing, um mich selbst zu schützen.

Ich hatte mir von Dürrenmatt eine kohärente Sicht zurechtgelegt, in die ich mir nicht hineinreden lassen wollte, und geglaubt, mit ihm sozusagen fertig zu sein. So verspürte ich kein Bedürfnis, die grossen Werke zu lesen oder die Stücke zu sehen, die in den nachfolgenden Jahren seinen Ruhm rund um den Globus verbreiteten.

Doch während ich weiteren Entdeckungen nachjagte und darauf brannte, Vergessenes auszugraben oder Neues aufzuspüren, bot mir das noch ganz junge Fernsehen der Westschweiz an, ein «Fernsehspiel», wie es damals noch hiess, zu schreiben. Von den etablierten Autoren und der Universität verschmäht, wollte es sich ein eigenes Repertoire aufbauen. Ich

mon invention comme un jouet qui n'a pas encore servi. Ecrite pour joindre vite les deux bouts, cette comédie n'est pas du meilleur Dürrenmatt; elle ne m'en révéla pas moins la puissance dégagée par deux visages s'affrontant dans un espace étroitement délimité, l'un cachant un secret, l'autre cherchant à le lui soustraire. C'est en ce sens que Dürrenmatt fit de moi un auteur dramatique, m'inspirant l'envie, le courage surtout d'écrire *Le Dossier Chelsea street*.

Je devais apprendre bien plus tard qu'il l'avait vu. Il y fit une fois allusion, négligemment, comme par hasard. «Des personnages démoniaques comme ton policier n'existent pas», me dit-il. «Tout écrivain se débarrasse du sien quand il est jeune. Après, on n'en imagine plus.»

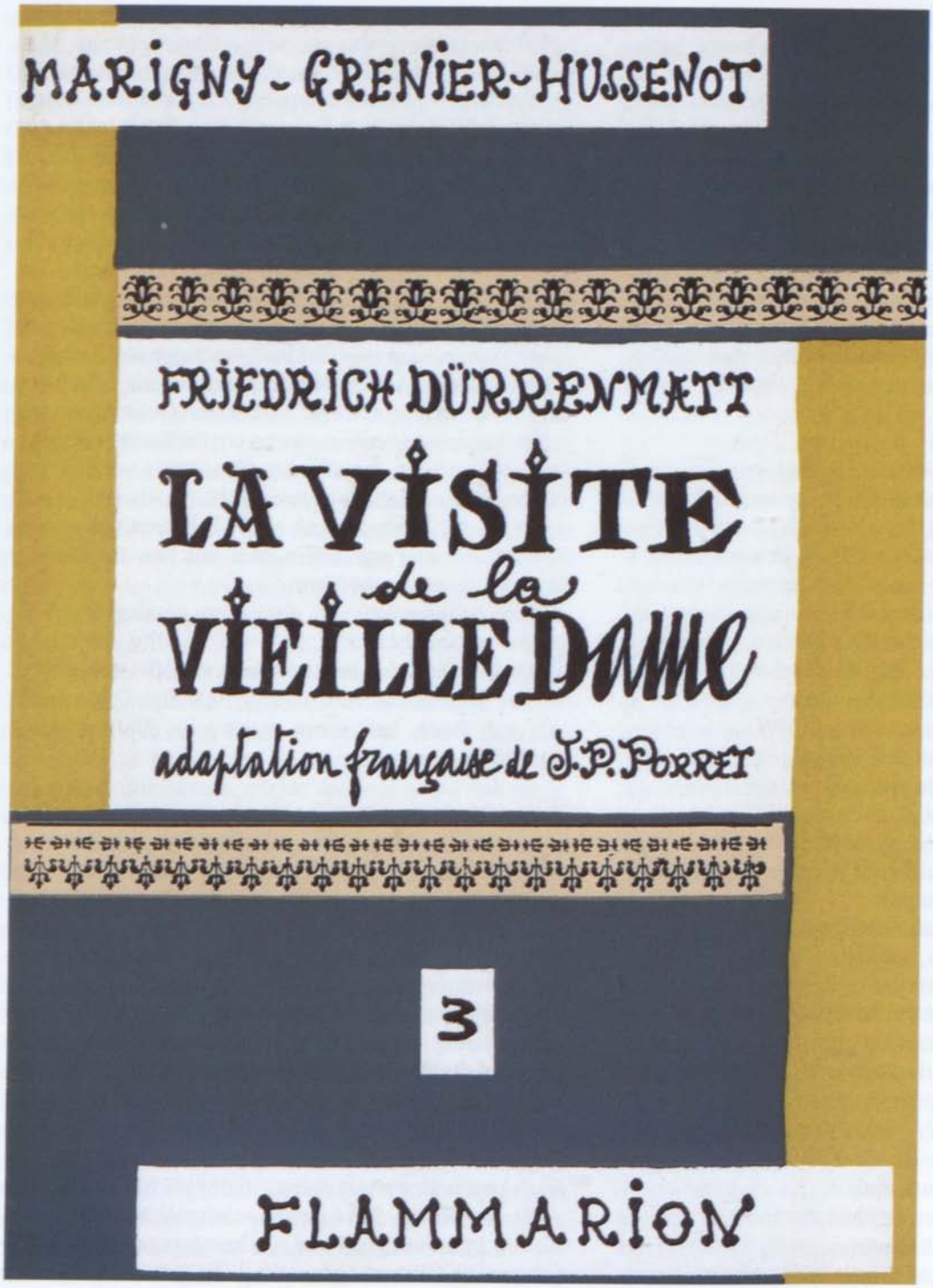
Ce n'est qu'en mars 1969, au sommet – commercial du moins – de sa trajectoire, que je rencontrai pour la première fois Dürrenmatt. Je venais d'être poussé hors du journal qui m'utilisait depuis dix-sept ans, payant à retardement le déplaisir causé dans certains milieux par mon *Banquier sans visage*. Je me retrouvais sans emploi la quarantaine passée. Un quotidien concurrent m'envoya interroger chez lui, à Neuchâtel, l'illustre auteur dont le Grand-Théâtre de Genève s'apprêtait à créer *Les Anabaptistes*, nouvelle mouture de la pièce, précisément, qu'une étudiante m'avait fait découvrir vingt-deux ans plus tôt. Je me rendis à cette interview avec une fièvre de cheval et la sensation de m'avancer dans le brouillard sur une passerelle branlante. Alarmée, ma femme m'avait délesté de mon bagage, bien que tout aussi grippée que moi.

Dürrenmatt nous ouvrit lui-même la porte avec un air d'obligeance ennuyée, puis nous précéda d'un pas pesant à travers un labyrinthe de pièces largement vitrées jusqu'à son bureau maintes fois décrit où il s'affala d'un coup sur un canapé de cuir, y creusant un cratère impressionnant. En disposant mon magnétophone sur sa table de travail, je remarquai une boîte de cigares cyclopéenne. J'ai retenu également du décor la véritable falaise formée dans toutes les langues par l'œuvre du maître des lieux, qui en tira avec une lassitude un peu théâtrale une édition du *Météore* ou des *Physiciens* en caractères tamouls qui m'apparut comme le symbole inatteignable de l'immortalité littéraire.

lehnte zunächst ab. Ich hatte über das Theater anderer geschrieben, mich aber nie selbst daran gewagt. Man wandte eine kleine List an, indem man mich, einfach so, die Proben zu einem ursprünglich fürs Radio konzipierten Stück verfolgen liess, und der Zufall (sofern es ihn gibt) wollte, dass es *Abendstunde im Spätherbst* war, von Porret mit dem Titel *Soirée d'automne* übersetzt: Ein Literatur-Nobelpreisträger, dem partout nichts mehr einfallen will, begeht Verbrechen, um Romanstoffe zu bekommen. Das Fernsehen, das damals seine Stücke noch direkt übertrug, regte meine Einbildungskraft an wie ein noch ungebrauchtes Spielzeug. Dürrenmatts aus Geldnot geschriebene Komödie gehört nicht zu seinen besten Stücken; sie offenbarte mir aber, welche Gewalt von zwei Gesichtern ausgehen kann, wenn sie in einem engen Raum aufeinanderprallen, wobei das eine ein Geheimnis verbirgt und das andere es ihm entreissen will. In diesem Sinne machte mich Dürrenmatt zum Theaterautor, indem er mir Lust und vor allem Mut machte, *Le Dossier Chelsea street* zu schreiben.

Viel später erfuhr ich, dass er es gesehen hatte. Er spielte einmal beiläufig und wie zufällig darauf an. «Dämonische Gestalten wie deinen Polizisten gibt es nicht», sagte er zu mir. «Jeder Schriftsteller schreibt sich von ihnen frei, wenn er jung ist. Danach denkt man sich keine mehr aus.»

Erst im März 1969, als Dürrenmatt – wenigstens in kommerzieller Hinsicht – den Gipfel seiner Laufbahn erreicht hatte, begegnete ich ihm zum ersten Mal persönlich. Ich war eben aus der Zeitung hinausgedrängt worden, die mich seit siebzehn Jahren benutzt hatte und mich nun nachträglich für das Ärgernis büssen liess, das ich mit meinem *Banquier sans visage* in bestimmten Kreisen erregt hatte. Ich war mit über Vierzig arbeitslos. Ein Konkurrenzblatt beauftragte mich, für ein Interview den berühmten Autor des Stücks aufzusuchen, dessen französische Uraufführung am Grand-Théâtre de Genève bevorstand: Die *Wiedertäufer* – eine Neufassung ebenjenes Stücks, das mich zweiundzwanzig Jahre zuvor eine Studentin hatte entdecken lassen. Ich fuhr mit scheusslichem Fieber zu diesem Interview, mir war, als bewegte mich im Nebel auf einem schwankenden Steg. In grosser Sorge um



Edition originale
en français, 1957.

L'entretien lui-même commença de façon chaotique, le français de Dürrenmatt consistant en un grommellement difficilement déchiffrable. Nous passâmes subrepticement à l'allemand, puis au suisse allemand, idiome où je me sentais à mon tour peu assuré, ce qui inversa à l'avantage de l'interviewé le rapport de force. En dépit de la finesse intellectuelle et du savoir étendu qu'il montrait dans ses réponses, le personnage me donnait par instants une déroutante impression de naïveté. Il manifestait une assurance dont je ne parvenais à démêler si elle était vraie ou de pure parade. Il paraissait vouloir donner de lui l'image d'un aérolithe tombé d'on ne sait où sur une planète étrangère. A l'en croire, il était devenu écrivain par hasard, sans avoir jamais rien lu de ce qui s'était écrit avant lui, hormis des philosophes ou, à la rigueur, quelques historiens grecs. Il récusa longuement toute influence ou parenté; il eut des accès de suffisance qui donnaient à sourire. Certaines faiblesses font la force du génie.

Au restaurant où il nous invita à déjeuner, il nous manifesta une réelle bonté. Il devina, sans que j'eusse à m'humilier, ma situation difficile. Porret, son traducteur attitré, venait de mourir: était-ce abuser que de me demander de bien vouloir lui succéder? C'était là une politesse de roi et, de fait, j'eus l'impression d'être admis dans une cour où j'aurais à tenir une charge valorisante et donc enviée. Sans me laisser le temps de me confondre en remerciements, Dürrenmatt signa sans même y jeter un regard l'addition, releva sa masse considérable et nous ramena dans sa forteresse, où il se lança à brûle-pourpoint dans un long monologue sur Kant, Heisenberg et quelque autre physicien ou mathématicien auquel je n'entendais rien. A demi noyée dans son fauteuil engloutisseur, ma femme s'était endormie, terrassée par la digestion ou la grippe. Dürrenmatt jetait de temps à autre un coup d'œil inquiet sur elle puis poursuivait sa démonstration monocorde. Luttant moi-même contre la somnolence, je poussais d'épisodiques exclamations pour donner le change et réussis à tenir jusqu'à l'heure d'aller reprendre le train.

La première chose que Dürrenmatt me donna à traduire fut *Play Strindberg*. Devant mettre en scène la *Danse de mort* à Bâle, Dürrenmatt l'avait dégraissée de son pathos littéraire jusqu'à la réduire à un échange

mich, trug mir meine Frau das Gepäck, obwohl sie ebenso vergrippt war wie ich.

Mit einer Höflichkeit, die er sich abzuringen schien, empfing uns Dürrenmatt persönlich an der Tür, dann geleitete er uns schweren Schrittes durch ein Labyrinth von grosszügig verglasten Räumen in sein vielbeschriebenes Arbeitszimmer, wo er sich, einen beeindruckenden Krater erzeugend, auf ein Ledersofa sacken liess. Als ich mein Tonband auf seinen Arbeitstisch stellte, fiel mir eine Zigarrenkiste von zyklopischen Ausmassen auf. Ich registrierte auch die gewaltige Wand mit den in allen Sprachen vorhandenen Werken des hier residierenden Meisters, worauf dieser mit leicht theatralischer Gelassenheit eine Ausgabe des *Meteors* oder der *Physiker* in tamilischer Schrift herausgriff, für mich das unerreichbare Symbol der literarischen Unsterblichkeit.

Das Gespräch selbst begann chaotisch, da Dürrenmatts Französisch aus einem kaum verständlichen Grummeln bestand. Unvermittelt kippte es ins Deutsche, dann ins Schweizerdeutsche, in dem nun ich wiederum unsicher war, was das Kräfteverhältnis zugunsten des Interviewten verkehrte. Obwohl er mit seinen Antworten intellektuellen Scharfsinn und ein breites Wissen bewies, wirkte der Mann bisweilen irritierend naiv. Er legte ein Selbstbewusstsein an den Tag, von dem ich nicht sagen konnte, ob es Realität oder pure Schau war. Er schien von sich das Bild eines Asteroiden vermitteln zu wollen, der von weiss Gott woher auf einen fremden Planeten herabgefallen ist. Er sei, behauptete er, zufällig Schriftsteller geworden, ohne je etwas von dem gelesen zu haben, was vor ihm geschrieben worden sei, ausgenommen bestimmte Philosophen und vielleicht noch einige griechische Historiker. Wortreich bestritt er jeglichen Einfluss und jede geistige Verwandtschaft; Anflüge von Selbstgefälligkeit liessen mich manchmal schmunzeln. Gewisse Schwächen machen eben die Stärke des Genies aus.

Im Restaurant, wohin er uns zum Essen einlud, bewies er echte Zuvorkommenheit. Ohne dass es für mich demütigend gewesen wäre, erriet er meine schwierige Situation. Porret, sein autorisierter Übersetzer, sei eben gestorben; dürfe er so direkt sein und mich fragen, ob ich die Nachfolge antreten wolle? Das war nun ein königlicher Gunstbeweis, und mir war in der Tat,

télégraphique de méchancetés. Cette stricte nervure dramatique exigeait la plus grande précision. Pour trouver le mot juste, l'inflexion la plus cruelle, je remplissais de hurlements démoniaques le cabanon isolé au bord de la Bistoquette qui me servait alors de lieu de travail.

Démoniaques, les répétitions genevoises le furent tout autant. Madeleine Robinson haïssait son partenaire. Dès la première lecture, elle avait tout compris: les rythmes, les tons, les intentions de l'auteur. L'interprète d'Edgar, lui, s'obstinait à jouer une autre pièce: Strindberg à la sauce von Stroheim. Il en jaillissait des éclairs finalement bénéfiques, la rage froide de l'actrice rehaussant l'inintelligence comique de l'acteur. Robinson, néanmoins, résolut de faire chasser ce dernier. Après avoir vainement harcelé le metteur en scène, puis le directeur, elle se mit à me bombarder de téléphones nocturnes. «Ce n'est pas un comédien, ce n'est même pas un homme!» criait-elle à bout de nerfs et d'arguments. Quand elle se fut persuadée que ni les flatteries les plus enjôleuses, ni les pressions les plus retorses ne m'arracheraient à ma neutralité, elle s'en prit – suprême recours – à l'auteur lui-même. Rapidement excédé, celui-ci m'enjoignit à son tour de faire comprendre avec la dernière énergie aux comédiens que s'ils ne se montraient pas capables de travailler ensemble, il retirerait la pièce. Je fis croire qu'il m'avait dicté une lettre et en donnai lecture à l'équipe sans autre résultat que de la souder contre moi.

Enfin Dürrenmatt consentit à paraître.

La façon dont il descendit avec sa femme l'escalier du Richemond où nous étions allés les chercher, Mousse et moi, ne laissait aucun doute quant à l'ampleur de sa réussite. Un pareil manteau d'opossum et une mine si blasée ne pouvaient trahir qu'un éleveur de chevaux ou un auteur à succès. Durant tout le trajet jusqu'au théâtre, le couple garda un silence offensé. Le directeur, qui répétait dans un autre spectacle, accourut l'accueillir en casquette et uniforme. «Vous jouez un amiral?» lui demanda soupçonneusement Dürrenmatt. «Un psychiatre naval», rectifia le pauvre Talmès éperdu de respect. «Cette maison en a bien besoin!» lança le maître en lui tournant le dos.

La répétition marcha comme sur des roulettes. Robinson fut admirable. Elle réussit à faire pleurer de

als erhielte ich Zutritt zu einem Hof, an dem ich ein ehrenvolles, begehrtes Amt bekleiden sollte. Ohne mir Zeit zu lassen, mich in Dankesbezeugungen zu ergehen, setzte er seine Unterschrift unter die keines Blickes gewürdigte Rechnung, erhob seine beachtliche Körperfülle und führte uns in seine Burg zurück, wo er ohne Vorwarnung zu einem langen Monolog über Kant, Heisenberg und noch einen anderen, mir völlig unbekannten Physiker oder Mathematiker ansetzte. Meine Frau, die in ihrem voluminösen Sessel halb versank, war von der üppigen Mahlzeit oder von der Grippe überwältigt eingeschlafen. Dürrenmatt blickte von Zeit zu Zeit besorgt zu ihr hinüber und fuhr dann in seinen monoton vorgetragenen Gedankengängen fort. Ich kämpfte selbst gegen die Schläfrigkeit, liess aber gelegentlich einen Ausruf vernehmen, um zu tun als ob und um durchzuhalten, bis es Zeit war, auf den Zug zu gehen.

Das erste, was Dürrenmatt mir zu übersetzen gab, war *Play Strindberg*. Er hatte Strindbergs *Totentanz*, den er in Basel inszenieren sollte, seines literarischen Pathos radikal entkleidet und auf einen Bosheiten-Austausch im Telegrammstil reduziert. Dieses rigide dramatische Gerippe erforderte höchste Präzision. Um das richtige Wort, den grausamsten Tonfall zu finden, erfüllte ich mit dämonischem Gebrüll die einsam gelegene Hütte am Ufer der Bistoquette, in der ich damals arbeitete.

Die Genfer Proben waren nicht minder dämonisch. Madeleine Robinson hasste ihren Partner. Sie hatte gleich bei der ersten Lektüre alles begriffen: Rhythmen, Töne, Intentionen des Autors. Der Darsteller Edgars versteifte sich hingegen darauf, ein anderes Stück zu spielen: Strindberg, mit Stroheim garniert. Die Funken, die dabei flogen, hatten insofern etwas Gutes, als die Robinson mit ihrer kalten Wut die Uneinsichtigkeit des Schauspielerkollegen dramaturgisch überhöhte. Sie wollte ihn dennoch loswerden. Nachdem sie vergeblich erst den Regisseur, dann den Intendanten bearbeitet hatte, begann sie, mit nächtlichen Anrufen mich zu bombardieren. «Der ist kein Schauspieler, der ist nicht einmal ein Mann!» schrie sie entnervt, als ihr sonst nichts mehr einfiel. Nachdem ihr klar war, dass ich weder durch honigtriefende Schmeicheleien noch durch erpresserische Drohungen

rire Mme Dürrenmatt. Les visiteurs s'amusèrent, comme des enfants. Nous bénéficiâmes le soir même de leur bonheur.

Au Café du Levant, madame Fernande, dûment avertie de l'importance de ses hôtes, soigna comme jamais sa cuisine et servit le meilleur bordeaux de sa réserve: un Château Pavie 1964. Dürrenmatt oublia qu'il était Dürrenmatt. Le repas achevé, nous lui signifiâmes qu'il était notre invité. Ni lui, ni Lotti ne protestèrent, ils paraissaient éberlués que quelqu'un, pour une fois, ne les laissât pas payer et, de fait, ils revinrent par deux fois au fil des ans sur cette invitation finalement bien modeste. Pendant que je m'absentais de table pour régler madame Fernande, le couple se concerta brièvement en suisse-allemand de manière à ne pas être compris par ma femme. A mon retour, Lotti Dürrenmatt m'annonça avec une attendrissante solennité qu'elle et Fritz étaient si contents de mon travail qu'ils avaient décidé que je méritais de toucher désormais une part des droits égale à la leur: *fifty-fifty*. Dürrenmatt quant à lui, nous demanda tout bonnement de le tutoyer.

Si touchante et flatteuse qu'elle fût, cette cordialité abrupte me causa un malaise que je ne voulus pas m'avouer à moi-même sur le moment. Il m'apparaît à la réflexion qu'elle ne faisait qu'accentuer une distance dans l'illusion de l'abolir. *Wir sollten mehr ins Gespräch kommen* (nous devrions aller plus loin dans l'échange), devait m'écrire bien des années plus tard Dürrenmatt. J'ai conscience, avec le recul, de m'y être refusé tout au long de cette amitié déclarée mais finalement avortée, et il se peut qu'en dehors de la versatilité qui lui était naturelle, il en ait peu à peu conçu du dépit, voire de la peine. Chaque fois qu'il tenta de me sonder sur ma propre vision des choses, je biaisai. Un instinct me poussait à ramener toujours le propos sur sa personne, son œuvre, à me limiter aux aspects techniques de notre collaboration. Je le soupçonnais de n'avoir aucun besoin des autres sinon comme stimulants ou pierres de touche de son invention. Il eût souhaité être contredit par moi, mais c'eût été pour triompher de ma contradiction. Aussi me tenais-je orgueilleusement à ma place de comparse, de faire-valoir, de serviteur.

Le lendemain de cette soirée prometteuse, Madeleine Robinson fit savoir qu'elle renonçait au rôle.

von meiner unparteiischen Haltung abzubringen war, griff sie zum äussersten Mittel und rief den Autor an. Dieser explodierte gleich und verbrummte mich, den Schauspielern aufs Energischste zu bedeuten, sie sollten sich gefälligst zusammenraufen, ansonsten er sein Stück zurückziehe. Ich las der Truppe einen angeblich von ihm diktierten Brief vor, mit dem einzigen Ergebnis, dass nun alle geschlossen gegen mich waren.

Schliesslich liess Dürrenmatt sich herbei, selbst zu erscheinen.

So, wie er mit seiner Frau die Treppe des Richemond herunterkam, wo Mousse und ich ihn abholten, war an einem Sieg auf der ganzen Linie gar nicht zu zweifeln. Dieser Opossum-Mantel, diese blasierte Miene, das konnte nur ein Pferdezüchter oder ein Erfolgsautor sein. Während der ganzen Fahrt zum Theater hüllte sich das Paar in eisiges Schweigen. Der Intendant, der ein anderes Stück probte, eilte in Mütze und Uniform zur Begrüssung herbei. «Spielen Sie einen Admiral», fragte Dürrenmatt mit leichtem Stirnrunzeln. «Einen Marine-Psychiater», berichtigte Talmès, vor Ehrfurcht erstarrend. «Den braucht es in diesem Haus wirklich!» versetzte Dürrenmatt und drehte ihm den Rücken zu.

Die Probe lief wie geschmiert. Die Robinson war fabelhaft. So fabelhaft, dass Frau Dürrenmatt Tränen lachte. Die Zuschauer amüsierten sich wie Kinder. Sie waren glücklich, und das kam uns noch am selben Abend zugute.

Vorgewarnt, was für prominente Gäste sie haben würde, bot Madame Fernande vom Café du Levant alle ihre Kochkünste auf und kredenzte ihren besten Bordeaux, einen Château Pavie Jahrgang 1964. Dürrenmatt vergass, dass er Dürrenmatt war. Nach dem Essen bedeuteten wir ihm, dass es auf unsere Kosten ginge. Weder er noch Lotti protestierten, sie schienen es gar nicht fassen zu können, dass einmal jemand sie nicht zahlen liess, und noch nach Jahren sprachen sie wiederholt von dieser Einladung, die eigentlich kaum der Rede wert war. Während ich mich vom Tisch entfernte, um bei Madame Fernande zu zahlen, besprach sich das Paar kurz auf Schweizerdeutsch, um von meiner Frau nicht verstanden zu werden. Als ich zurückkam, verkündete mir Lotti Dürrenmatt mit rührender Feierlichkeit, Fritz und sie

Ceci se passait en février 1971. Rien ne semblait alors pouvoir limiter désormais l'ascension de Dürrenmatt. Trente théâtres allemands se disputaient, avant même qu'il l'eût achevée, chacune de ses nouvelles pièces. Ses livres se voyaient réservés un rayon à part, et même plusieurs, dans les librairies des plus lointaines provinces. Il raflait sans bouger un cil des distinctions et des honneurs pour lesquels d'autres se fussent épuisés en bassesses et en manœuvres. Il venait de fonder son propre journal. Il disposait d'un théâtre à lui.

Un mois plus tard, je sentis sa fortune vaciller.

Reiss, son agent, avait tenu à ce que j'assiste à la générale de *Portrait d'une planète* mis en scène à Zurich par l'auteur lui-même. Elle eut lieu un matin de mars à 11 heures; la pièce tomba comme une caille abattue un jour de gel.

Assis quatre ou cinq rangs derrière Dürrenmatt, je vis sa masse solitaire, immobile, se contracter à mesure que le spectacle avançait. Devant moi, d'une place à l'autre de la salle, des représentants de la jeune intelligentsia zurichoise s'adressaient des coups d'œil de commisération triomphante, alors qu'aucune réplique ou invention de régie ne suscitait davantage que de pauvres rires aussitôt étouffés. Le silence devenait de plus en plus compact. Coincé dans l'étroitesse des rangées du Schauspielhaus, gagné par l'angoisse et l'inconfort, je n'arrêtai pas de croiser et décroiser mes jambes en m'efforçant vainement de contenir les grincements intempestifs du dossier où s'achoppaient mes genoux.

Les applaudissements finaux se réduisirent à un souffle.

Je retrouvai Dürrenmatt au bar du foyer, entouré de sa cour, ou de ce qu'il en subsistait. L'adversité semblait l'avoir rendu à l'enfance. Il regardait sans les entendre les actrices qui avaient été de ses créations d'autrefois et qui s'obstinaient à vouloir le persuader qu'il venait d'ajouter un triomphe de plus à sa couronne. Lotti, sa femme, et Schifferli, son éditeur, avaient préféré s'éclipser. Reiss et moi nous tenions humblement à distance: il n'était qu'agent et moi traducteur, gens qui tiennent les flambeaux le long des tapisseries. Et comme la grande Maria Becker, dont la seien so froh über meine Arbeit, dass sie beschlossen hätten, mir gebühre künftig derselbe Anteil an den Aufführungsrechten wie ihnen: *fifty-fifty.* Dürrenmatt selbst bot uns schlicht das Du an.

Sosehr ich mich von dieser plötzlichen Herzlichkeit gerührt und geschmeichelt fühlte, mir war, auch wenn ich es im Augenblick nicht wahrhaben wollte, unbehaglich dabei. Wenn ich jetzt darüber nachdenke, scheint mir, dass sie eine gewisse Distanz, die sie zu überwinden meinte, eher verstärkte. «Wir sollten mehr ins Gespräch kommen», sollte mir Dürrenmatt viele Jahre später schreiben. Aus dem zeitlichem Abstand ist mir bewusst, dass ich mich während der ganzen Dauer dieser erklärten, aber letztendlich gescheiterten Freundschaft diesem Gespräch verweigert habe, und es kann sein, dass es ihn, obwohl er selbst launenhaft genug war, mit der Zeit verstimmte, ja schmerzte. Jedesmal, wenn er mehr über meine eigene Sicht der Dinge zu erfahren versuchte, wich ich aus. Ein Instinkt liess mich das Gespräch immer wieder auf seine Person und sein Werk zurückführen und auf die technischen Aspekte unserer Zusammenarbeit beschränken. Ich hatte ihn in Verdacht, die anderen überhaupt nicht zu brauchen, oder allenfalls als Stimulans oder als Prüfstein für seine Einfälle. Er hätte sich von mir Widerspruch gewünscht, doch im Grunde nur, um ihn zu besiegen zu können. So verharrte ich stolz auf meinem Platz des Komparsen, des Zuarbeiters, des Dieners.

Am Tag nach diesem verheissungsvollen Abend liess Madeleine Robinson wissen, dass sie auf die Rolle verzichte.

Das alles geschah im Februar 1971. Nichts schien damals Dürrenmatts Aufstieg aufhalten zu können. Dreissig deutsche Theater rissen sich um jedes seiner Stücke, noch bevor er sie fertig geschrieben hatte. Selbst in der hintersten Provinz hatten seine Bücher ein eigenes Regal in den Buchhandlungen, oder gleich mehrere. Ohne mit der Wimper zu zucken, heimste er Preise und Ehrungen ein, für die andere tausend Bücklinge und Winkelzüge in Kauf genommen hätten. Eben hatte er seine eigene Zeitung gegründet. Er verfügte über ein eigenes Theater.

Einen Monat später fühlte ich, dass sein Stern zu sinken begann.

photo en Penthésilée m'avait causé quelque émoi dans l'adolescence, jurait au maître, à demi agenouillée devant lui, belle encore, que la partie était gagnée, que la salle avait été littéralement subjuguée, il abaissa sur elle un regard absent. «Ils m'ont saboté», fit-il mornement. «J'en ai entendu un qui n'arrêtait pas de faire craquer son siège!»

Tandis que l'auteur de la *Vieille dame* commençait à expier dans les pays de langue allemande – le sien surtout – son insolente réussite, mais aussi ses prises de position solitaires et courageuses, Paris découvrait avec presque trente ans de retard ses proses de jeunesse réunies sous le titre *La Ville*. Un journaliste de France Culture me pria de convaincre l'auteur de lui accorder un entretien radiophonique. Après de fortes réticences et de nombreux renvois, ce dernier eut enfin lieu à l'hôtel Sonnenberg, au-dessus du lac de Zurich.

Dürrenmatt, je crois l'avoir fait comprendre, maîtrisait mal notre langue. Inquiet de n'en obtenir que des réponses informes n'offrant que peu de rapport avec ses questions, l'intervieweur s'était retourné vers moi: en quoi ces premiers écrits différaient-ils, selon moi, son traducteur, des œuvres ultérieures?

Tandis que je suggérais prudemment que l'auteur avait été au début comme submergé par ses propres mythes et qu'il avait en quelque sorte perdu plus tard cette innocence ou sauvagerie poétique, comme si le penseur avait étouffé en lui le visionnaire, je ressentis de façon proprement physique l'intérêt grandissant que Dürrenmatt prenait à mes propos. A l'instant où je résumai ces derniers en affirmant qu'il était devenu trop maître de son art pour s'y risquer vraiment, il intervint vivement en un français soudain presque précis, qui trahissait l'émotion d'avoir été interpellé au vif de sa sensibilité et de son inquiétude. Oui, il aspirait à retrouver l'aventure. L'âge, pour lui, était venu de renoncer au théâtre. Ce dernier vous plaçait en position de spectateur. Maintenant, il allait rentrer en lui-même, se retrouver dans la prose. Comment avait-il pu écrire *La Ville* autrefois? C'était, selon sa propre image «comme une peau de serpent dont on a mis beaucoup de temps à se débarrasser». Il avait écarté ce livre, il n'avait plus jamais voulu le relire. Et voici qu'on le lui remettait en français. S'y reconnaîtrait-il? Il attendait

Reiss, sein Agent, hatte gewünscht, dass ich zur Generalprobe von *Porträt eines Planeten* komme. Sie fand an einem Märzvormittag um 11 Uhr statt; das Stück fiel durch, wie ein Stück nur durchfallen kann.

Ich sass vier oder fünf Reihen hinter Dürrenmatt und sah, wie sich seine massige, einsam und regungslos dasitzende Gestalt im Verlauf der Vorstellung mehr und mehr verkrampfte. Vor mir warfen sich, quer durch den Saal, Vertreter der jungen Züricher Intelligenzia schadenfrohe bis mitleidige Blicke zu, und nicht eine einzige Dialogstelle, nicht ein einziger Regieeinfall hätte mehr bewirkt als ein kurzes, mattes Auflachen. Die Stille wurde immer bedrückender. Eingezwängt in die engen Stuhlreihen des Schauspielhauses, unbequem sitzend und von böser Vorahnung gepeinigt, wechselte ich ein ums andere Mal die Sitzhaltung, vergeblich bemüht, die Berührung mit der laut knarrenden Rückenlehne des Vordermannes zu vermeiden.

Der Schlussapplaus war ein müdes Rascheln.

Ich fand Dürrenmatt an der Bar des Foyers stehend, umgeben von seinem Hof beziehungsweise dem, was davon übrig blieb. Der Schlag schien ihn in die Kindheit zurückgeworfen zu haben. Ohne ihnen zuzuhören, sah er die Schauspielerinnen an, die einst seine Schöpfungen waren und ihm jetzt einzureden versuchten, er habe seiner Krone eine neues Juwel hinzugefügt. Frau Lotti hatte sich verzogen, Verleger Schifferli ebenso. Reiss und ich hielten uns demütig abseits, wir waren, er als Agent und ich als Übersetzer, ja nur Fackelträger zwischen den Gobelins. Und als die grosse, immer noch schöne Maria Becker, deren Penthesilea-Foto mich in meiner Jugend ziemlich aufgewühlt hatte, halb vor ihm kniend dem Meister schwor, es sei ein Durchbruch und der Saal völlig gebannt gewesen, blickte er geistesabwesend auf sie herunter. «Sie haben mich sabotiert», sagte er bitter. «Hinter mir hat einer pausenlos seinen Sitz knarren lassen!»

Während nun der Autor der *Alten Dame* in den deutschsprachigen Ländern – im eigenen vor allem – zunehmend für seinen ungewöhnlichen Erfolg, aber auch für seine einsamen und mutigen Stellungnahmen büssen musste, entdeckte man in Paris mit fast dreissigjähriger Verspätung seine frühen Prosatexte, die unter dem Titel *La Ville* auf Französisch erschienen waren. Ein Journalist von France Culture bat mich um Vermittlung

avec grande curiosité cette rencontre dans une autre langue avec cet autre lui-même.

De ce monologue, l'émission n'a retenu que des fragments dont je n'ai conservé moi-même qu'une mauvaise copie. Il y eut un instant de grâce où l'interview comme l'intervieweur furent oubliés. J'eus l'impression que Dürrenmatt me confiait personnellement un secret, et qu'il voyait se préciser au fur et à mesure qu'il me parlait l'évolution future de son œuvre.

Nous restâmes encore un moment ensemble après que le journaliste parisien nous eut quittés. Dürrenmatt était rentré dans son rôle, il jouait à présent l'affairiste averti. On pouvait estimer à cent quatre-vingt mille francs par an ce que lui rapportaient ses livres et à quatre-vingt mille le bénéfice annuel de Reiss. En sortant cent mille francs, il rachèterait cinquante et un pour cent des actions de l'agence quand ce dernier serait mort, ce qui, vu son cancer aux poumons, n'allait guère tarder. Pourquoi cette participation? Pour éviter qu'un quelconque Suhrkamp n'acquière, en vue de bloquer l'œuvre, les droits que lui, Dürrenmatt, avait eu autrefois la candeur de céder pour toute la durée de la protection légale.

Dans le hall de l'hôtel où nous prenions congé l'un de l'autre, une statue de saint retint mon attention. «Une sculpture gothique ici?» m'écriai-je émerveillé. «Une copie, rectifia-t-il avec dédain. Tu en trouves tant que tu veux pour dix mille francs.»

A mon retour, je fis d'incessantes démarches pour récupérer de France Culture les cent trente-six francs vingt que m'avaient coûtés mes téléphones à Neuchâtel, mon billet de train Genève-Zurich-Genève et le sandwich au jambon que j'y avais consommé à midi. Le journaliste ne répondit jamais à mes lettres, pas plus que les niveaux hiérarchiques supérieurs auxquels je recourus avec une grandissante mais inutile indignation.

Play Strindberg n'avait eu aucun succès à Paris, un critique allant même jusqu'à s'interroger sur l'importance réelle de l'auteur; *Portrait d'une planète* ne trouva jamais qu'une jeune troupe de Colmar pour s'y intéresser. Je continuai néanmoins de servir Dürrenmatt et il m'en eut de la reconnaissance, les fidélités se faisant momentanément plus rares. Quand j'eus traduit son essai sur Israël auquel il tenait incroyablement pour des raisons morales certes, mais passionnelles

eines Radio-Interviews mit dem Autor. Nach langem Zögern und vielem Hin und Her fand es schliesslich im Hotel Sonnenberg über dem Zürichsee statt.

Dürrenmatt sprach, wie ich schon andeutete, nicht gut Französisch. Da der Interviewer befürchtete, nur ungefähre, wenig auf seine Fragen bezogene Antworten zu erhalten, wandte er sich an mich: Worin unterschieden sich nach meiner, des Übersetzers Meinung diese ersten Schriften von den späteren Werken?

Als ich vorsichtig äusserte, am Anfang habe sich der Autor sozusagen von seinen eigenen Mythen mitreissen lassen, doch dann habe er gleichsam diese Unschuld oder diesen poetischen Naturzustand verloren, so als habe der Denker in ihm den Visionär erdrückt, spürte ich geradezu physisch die wachsende Aufmerksamkeit, mit der Dürrenmatt mir zuhörte. Als ich zusammenfassend meinte, er sei inzwischen zu sehr Meister seiner Kunst, um wirklich etwas zu riskieren, griff er heftig und in einem plötzlich fast präzisen Französisch ein, was seine Gemütsbewegung verriet, an einem wunden Punkt seiner Sensibilität und seiner Ängste getroffen worden zu sein. Ja, er sehnte sich zum Abenteuer zurück. Er sei im Alter, wo er vom Theater Abschied nehmen müsse. Das Theater mache einen selbst zum Zuschauer. Jetzt wolle er wieder zu sich kommen, in der Prosa wieder zu sich finden. Wie er damals *Die Stadt* schreiben konnte? Nach seinem eigenen Bild war es «wie eine Schlangenhaut, für die man lange gebraucht hat, um sie abzustreifen». Er habe von diesem Buch nichts mehr wissen, es nie mehr lesen wollen. Und jetzt bekomme er es auf französisch vorgelegt. Ob er sich darin wiedererkennen würde? Er war sehr gespannt auf die Begegnung mit diesem anderen Ich in einer anderen Sprache.

In der Sendung wurde dieser Monolog auf Bruchstücke zusammengeschnitten, von denen ich selbst nur eine schlechte Kopie besitze. Es gab da einen unglaublich intensiven Moment, wo Interview und Interviewer völlig vergessen waren. Ich hatte das Gefühl, als würde Dürrenmatt mir persönlich ein Geheimnis anvertrauen, und als würde er, je mehr er mir die künftige Entwicklung seines Werkes beschrieb, sich selbst um so deutlicher sehen.

Wir blieben noch eine Weile zusammen, nachdem der Journalist aus Paris gegangen war. Dürrenmatt war

aussi, il m'écrivit de sa magnifique écriture picturale une lettre de trois pages où il me décernait des éloges qu'il serait impudique de reproduire ici. De telles lettres, on n'en reçoit que deux ou trois dans la vie, elles rachètent et justifient d'un coup de longues années de doutes et de travaux obscurs.

Dois-je avouer cependant qu'un infime signal intérieur me dissuadait de me fier pleinement à la gratitude que Dürrenmatt me témoignait si impétueusement. Certains jugements que je l'avais entendu porter négligemment sur Hohl par exemple, qu'il avait pourtant longuement accueilli sous son toit, ou sur Porret, qu'il avait consacré tout aussi abruptement que moi son traducteur définitif, – ces reniements me revenaient à certains moments en mémoire.

Die Zeit eilt. Besucht uns doch (le temps presse, venez donc nous voir), avait-il conclu sa lettre. *Du und deine Frau, wir sollten mehr ins Gespräch kommen.*

Je ne me rendis à cette invitation pressante que deux ans plus tard, et sans ma femme.

Entre-temps, je m'étais établi en Dordogne, décision qu'il avait mal accueillie au téléphone comme s'il y soupçonnait je ne sais quelle trahison diffuse ou inconscience coupable.

Or il se trouva que le cinéaste Pierre Koralnik vint travailler avec moi sur le scénario d'un film condamné, comme tant d'autres, à n'être jamais tourné. Je venais de traduire une nouvelle version du *Mariage de Monsieur Mississippi* – la cinquième en fait – que la Comédie de Genève souhaitait créer en français. Koralnik lut la pièce, en fut saisi et obtint par mon entremise de la mettre en scène.

Je persiste à trouver géniale la vision instantanée qu'il en avait eue dès le premier soir «avec la précision d'un rêve», comme il devait l'écrire plus tard. Elle allait au cœur même de l'œuvre, la dépouillant de tout l'accessoire et du circonstanciel qui l'avait fait indubitablement vieillir, restituant dans sa virulence et sa radicalité primitive le refus, la dérision, le scepticisme métaphysique qu'y avait exprimés, sans en mesurer lui-même la portée prophétique, le jeune Dürrenmatt.

Puisque les hommes étaient manipulés par des idéologies illusoires, puisque toutes leurs tentatives de in seine Rolle zurückgefallen, er spielte jetzt den gewitzten Geschäftsmann. Seine Bücher brächten ihm schätzungsweise hundertachtzigtausend Franken pro Jahr, der jährliche Ertrag von Reiss achtzigtausend. Mit hunderttausend könne er einundfünfzig Prozent der Aktien der Agentur kaufen, wenn Reiss sterbe, was absehbar sei bei seinem Lungenkrebs. Warum eine Beteiligung? Um zu verhindern, dass irgendein Suhrkamp ihn blockiere, indem er die Rechte kaufe, die er damals naiverweise für die Dauer der gesetzlichen Schutzfrist veräussert habe.

In der Hotelhalle, in der wir uns verabschiedeten, fiel mein Blick auf eine Heiligenstatue. «Eine gotische Skulptur hier?» rief ich bewundernd aus. «Eine Kopie», klärte er mich auf. «Solche kannst du für zehntausend Franken im Dutzend haben.»

Wieder zu Hause, schrieb ich Brief um Brief an France Culture, um die hundertsechsunddreissig Franken erstattet zu bekommen, die ich für die Telefonate nach Neuenburg, die Fahrt von Genf nach Zürich und zurück sowie das mittags konsumierte Schinkenbrot ausgegeben hatte. Ich bekam nie eine Antwort, weder vom Journalisten noch von den übergeordneten Stellen, an die ich mich mit wachsender, doch nutzloser Empörung gewandt hatte.

Play Strindberg hatte in Paris überhaupt keinen Erfolg, ein Kritiker fragte sich sogar, ob dem Autor wirkliche Bedeutung beizumessen sei; von einer jungen Truppe in Colmar abgesehen, interessierte sich nie jemand für *Porträt eines Planeten* in französischer Übersetzung. Ich diente Dürrenmatt gleichwohl weiterhin, und er brachte mir Dankbarkeit entgegen, auch wenn die Anhänglichkeitsbezeugungen zeitweise seltener wurden. Als ich seinen Essay über Israel übersetzt hatte, an dem ihm vor allem aus moralischen, aber auch aus emotionalen Gründen unglaublich viel lag, schrieb er mir in seiner herrlich schwungvollen Schrift einen dreiseitigen Brief, in dem er mich mit solchen Lobeshymnen überschüttete, dass es schamlos wäre, sie hier wiederzugeben. Solche Briefe erhält man nur zwei oder drei im Leben, sie entschädigen und belohnen einen auf einen Schlag für Jahre des Zweifels und der Arbeit im Dunkeln.

Soll ich gestehen, dass mich gleichwohl ein leises inneres Warnsignal davon abhielt, mich ganz der

s'élever au-dessus de leur condition étaient vouées à l'échec, à la mort, les personnages seraient suspendus comme des marionnettes à des fils qui les projetteraient à travers un espace démesurément cru, mi-pissotière, mi-abattoir, réduction grotesque d'un cosmos livré à la terreur et au hasard.

Les répétitions tournèrent rapidement au psychodrame. Morts de peur, les comédiens rechignaient à se laisser envoyer dans les airs pour y déclamer inconfortablement leurs tirades; ils s'estimaient lésés dans leur dignité syndicale. Comme le metteur en scène était affligé de son côté d'un caractère impossible, mélange détonant d'arrogance et d'insécurité, le résultat n'atteignit pas la perfection de la vision initiale. Mais une voie était tracée et la preuve fut apportée que l'œuvre était plus riche que les intentions conscientes de l'auteur et qu'elle avait donc de réelles chances de lui survivre.

Koralnik, au fond, n'avait pas traité Dürrenmatt autrement que Dürrenmatt lui-même, Strindberg.

En octobre 1979, je me rendis de Sainte-Innocence à Neuchâtel dans la plus complète ignorance des remous qu'y avait provoqués le spectacle donné sept mois plus tôt à Genève.

En voyant Dürrenmatt paraître au portail, je pressentis viscéralement le désastre. La suspicion m'effleura qu'il était devenu fou. Il me dévisagea sans me reconnaître.

– Je suis Walter Weideli, balbutiai-je pétrifié.

– Suivez-moi, fit-il en un allemand presque prussien.

Au salon, Lotti nous attendait, offusquée, glaciale. Assis en face d'un gigantesque nu d'une obscénité peu commune où mon regard cherchait vainement refuge, je dus subir vingt minutes de remontrances implacables. J'avais trahi Dürrenmatt, je l'avais livré à un bousilleur, un iconoclaste, un de ces petits jeunes gens contestateurs qui voulaient sa mort à lui et celle du théâtre. Je tentai deux ou trois interruptions pour rectifier, nuancer, rétablir, mais fus sèchement remis à ma place. Il n'y avait pas d'excuse à mon forfait: je dus me rendre, me taire. Enfin Lotti eut pitié de moi.

– Est-ce que vous ne vous disiez pas tu, avant? nous demanda-t-elle à tous deux d'un ton presque maternel.

Dankbarkeit zu überlassen, die Dürrenmatt mir mit solchem Überschwang bezeugte? Abschätzige Bemerkungen, die ich mitbekam, zum Beispiel über Hohl, der doch lange sein Gast war, oder über Porret, den er ebenso unvermittelt wie mich zu seinem endgültigen Übersetzer erkor – solche Verleugnungen kamen mir manchmal in den Sinn.

«Die Zeit eilt. Besucht uns doch», hatte er am Schluss des Briefes geschrieben. «Du und Deine Frau, wir sollten mehr ins Gespräch kommen.»

Der mit soviel Nachdruck ausgesprochenen Einladung folgte ich erst zwei Jahre später, und ohne meine Frau.

Ich war inzwischen nach Frankreich, in die Dordogne, gezogen, was er am Telefon nicht gut aufnahm, als vermute er dahinter vage einen Akt der Treulosigkeit oder Unverantwortlichkeit.

Dann kam irgendwann der Filmemacher Pierre Koralnik zu mir, um mit mir am Drehbuch zu einem Film zu arbeiten, der, wie so viele andere, dazu verurteilt war, nie gedreht zu werden. Ich hatte eben eine neue Fassung der *Ehe des Herrn Mississippi* übersetzt – es war die fünfte –, die an der Comédie de Genève auf Französisch aufgeführt werden sollte. Koralnik las das Stück, war davon gepackt und erhielt durch meine Vermittlung den Auftrag zur Inszenierung.

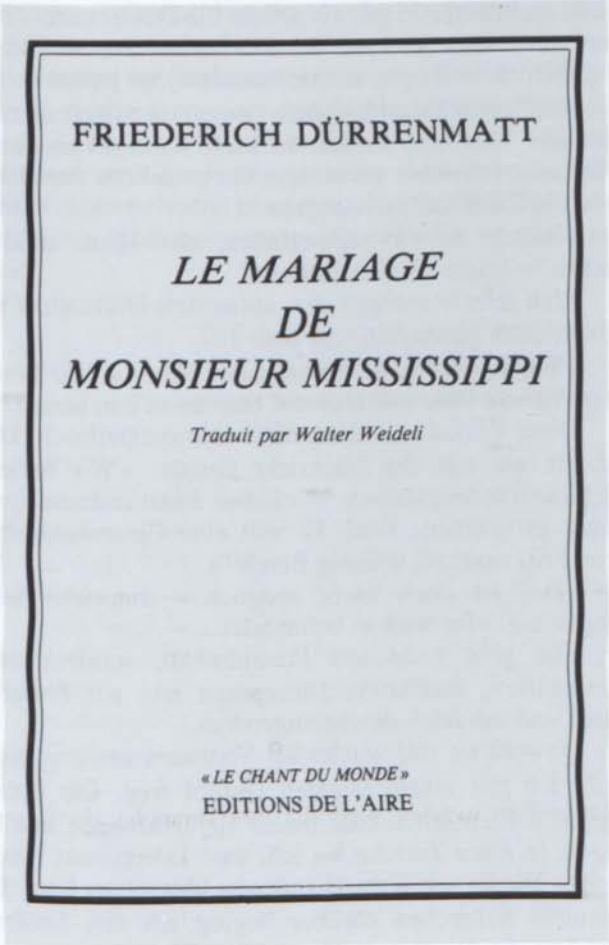
Nach wie vor finde ich genial, was er gleich am ersten Abend – mit der «Präzision eines Traumes», wie er später schrieb – als intuitive Vorstellung entwickelte. Es erfasste das Stück unmittelbar in seinem Kern, befreite es von allem mehr oder weniger zufälligen Beiwerk, durch das es unzweifelhaft gealtert war, und rekonstruierte in alter Virulenz und Radikalität die Verweigerungshaltung, die Satire und die metaphysische Skepsis, die der junge Dürrenmatt, der prophetischen Dimension seines Tuns selbst nicht bewusst, zum Ausdruck gebracht hatte.

Weil die Menschen von illusorischen Ideologien manipuliert werden, weil alle ihre Versuche, den Menschen und die Welt zu verbessern, zum Scheitern und zum Tod führen müssen, sollten die Darsteller wie Marionetten an Seilen hängen, an denen sie kreuz und quer durch einen gnadenlos kahlen Raum – halb Pissoir, halb Schlachthaus – geschleudert würden:

– Il me semblait, balbutiai-je, mais Monsieur Dürrenmatt…

– Et pourquoi nous parles-tu en *hochdeutsch* maintenant?

Je compris qu'elle m'avait pardonné. L'emportement de Dürrenmatt était lui aussi retombé; il avait à présent une expression peinée, presque contrite. Il continua de m'énumérer avec plus de découragement que de colère les sacrilèges dont les metteurs en scène se rendaient coupables à Hambourg, Berlin, où sais-je encore. Il se révéla au cours de cette conversation apaisée que ni lui, ni sa femme n'avaient vu le travail de Koralnik. Leur courroux se fondait sur le rapport que



Edition originale en français, 1979.

groteske Reduktion eines Kosmos, in dem der Schrecken und der Zufall regieren.

Die Proben entwickelten sich zu wahren Psychodramen. Die Schauspieler hatten entsetzliche Angst und wenig Lust, ihre Monologe buchstäblich in der Luft hängend zu deklamieren; sie fühlten sich in ihrer beruflichen Ehre beeinträchtigt. Da überdies der Regisseur charakterlich eine explosive Mischung aus Arroganz und Unsicherheit war, entsprach das Ergebnis nicht ganz der ursprünglichen Vision. Doch es war ein Weg aufgezeigt und der Beweis erbracht worden, dass das Werk reicher war als die bewussten Intentionen des Autors, dass es also reelle Chancen hatte, ihn zu überleben.

Im Grunde war Koralnik mit Dürrenmatt nicht anders verfahren als Dürrenmatt mit Strindberg.

Im Oktober 1979 reiste ich in völliger Unkenntnis des Wirbels, den die Aufführung des Stücks sieben Monate zuvor in Genf verursacht hatte, von Sainte-Innocence nach Neuenburg.

Als ich Dürrenmatt im Türrahmen erblickte, spürte ich körperlich die herannahende Katastrophe. Kurz dachte ich, er sei verrückt geworden. Er sah mich an, als kenne er mich nicht.

«Ich bin Walter Weideli», stammelte ich wie versteinert.

«Kommen Sie mit», sagte er in fast preussischem Hochdeutsch.

Im Salon erwartete uns eine indignierte, eisige Lotti. Einem riesigen Akt von seltener Obszönität gegenübersitzend, in dem mein Blick vergeblich Zuflucht suchte, liess ich zwanzig Minuten lang eine Strafpredigt über mich ergehen. Ich hatte Dürrenmatt verraten, ich hatte ihn einem Stümper ausgeliefert, einem Schmierfinken, einem dieser jungen Revoluzzer, die ihn und das Theater kaputtmachen wollten. Zwei- oder dreimal versuchte ich, etwas anzumerken, richtigzustellen, zu differenzieren, doch jedesmal wurde ich scharf in meine Schranken gewiesen. Für meine Missetat gab es keine Entschuldigung, ich hatte mich zu fügen und still zu sein. Schliesslich bekam Lotti Mitleid.

«Habt ihr euch nicht geduzt vorher?» fragte sie uns beide in fast mütterlichem Ton.

leur avait fait l'une de leurs filles ou peut-être seulement un ami de celle-ci. J'appris aussi que les affaires marchaient moins bien, que les Dürrenmatt, plus ou moins boudés par les scènes, n'en dépendaient que plus de la vente de leurs livres. Les charges étaient lourdes: deux nouveaux bâtiments étaient venus s'ajouter au fil des ans à la vaste villa du Pertuis-du-Sault; des projets immobiliers menaçaient sa vue splendide, sa paix.

– Il t'en coûterait de la quitter? demandai-je à brûle-pourpoint.

– Je m'en passe demain, répondit Dürrenmatt d'un ton excessivement détaché.

– Mais comment peux-tu dire ça, Fritz? intervint Lotti. Tu sais bien que tu y tiens!

Je l'aimai pour cette sincérité. Brusquement, elle lâcha le morceau: «Nous avons laissé tomber Schifferli. Nous avons pris un autre éditeur: Keel. Il veut publier les œuvres complètes de Fritz: trente volumes!»

– Mais c'est impossible! murmurai-je incrédule. Vous aviez tant d'amitié l'un pour l'autre…

– Il ne s'agit pas d'amitié, mais d'affaires, répondit Dürrenmatt en français cette fois, le regard lourdement posé sur moi.

Bien qu'ils m'eussent réaffirmé ce jour-là leur confiance, je repartis de Neuchâtel inquiet. Les événements ne devaient pas tarder à justifier mes appréhensions. J'appris par un journal que Dürrenmatt avait confié l'une de ses œuvres à un autre que moi. Affolé, je commis l'erreur de le mettre au pied du mur. Je lui adressai un projet de contrat très bref par lequel il me chargeait expressément de traduire tous ses écrits à venir.

Notre dernière rencontre eut lieu, à Neuchâtel toujours, le 25 octobre 1980.

Lotti, qui souffrait significativement d'une crise de foie, n'y assista pas. Dürrenmatt me fit asseoir à côté de lui sur une banquette austère, dos à la fenêtre. Nous étions l'un et l'autre contraints et nos propos pleins d'arrière-pensées. A un moment donné, il se mit à me provoquer. «Dieu n'existe pas: c'est un *conzept!*» me lança-t-il dans son plus mauvais français. J'esquissai une moue d'incompétence, nullement désireux de m'éloigner de l'objet bien concret de ma visite. Il poussa une nouvelle pointe en me racontant la mort de

«Ich meine schon», stammelte ich, «aber Herr Dürrenmatt…»

«Und warum redest du jetzt hochdeutsch mit uns?»

Ich begriff, dass sie mir vergeben hatte. Auch Dürrenmatts Zorn verrauchte allmählich; er wirkte jetzt bekümmert, fast zerknirscht. Eher bedrückt als wütend fuhr er fort, die Sakrilegien aufzuzählen, deren sich Regisseure in Hamburg, Berlin und anderswo schuldig gemacht hatten. Im Laufe des ruhiger werdenden Gesprächs kam heraus, dass weder er noch seine Frau Koralniks Inszenierung gesehen hatten. Ihre Entrüstung beruhte auf dem, was ihnen eine ihrer Töchter oder vielleicht auch nur ein Freund von ihr berichtet hatte. Ich erfuhr ausserdem, dass das Geschäft nicht mehr so gut ging, dass die Dürrenmatts fast nur noch vom Verkauf der Bücher lebten, weil die Bühnen einen Bogen um sie machten. Sie hatten hohe Kosten, zwei neue Gebäude waren inzwischen zur grossen Villa von Pertuis-du-Sault hinzugekommen; Neubauten drohten ausserdem die grandiose Aussicht und die Ruhe hier zu zerstören.

«Würde es dir schwerfallen, das Haus aufzugeben?» fragte ich unvermittelt?

«Ich gebe es morgen ab», antwortete Dürrenmatt in übertrieben gleichgültigem Ton.

«Wie kannst du so etwas sagen, Fritz?» fuhr Lotti dazwischen. «Du weisst genau, dass du an ihm hängst!»

Diese Ehrlichkeit machte sie mir sympathisch. Da platzte sie mit der Nachricht heraus: «Wir haben Schifferli fallengelassen. Wir haben einen anderen Verleger genommen: Keel. Er will eine Gesamtausgabe von Fritz machen, dreissig Bände!»

«Das ist doch nicht möglich!» murmelte ich ungläubig. «Ihr wart so befreundet…»

«Es geht nicht um Freundschaft, sondern um Geschäfte», antwortete Dürrenmatt nun auf französisch und sah mich durchdringend an.

Obwohl sie mir wieder ihr Vertrauen aussprachen, fuhr ich mit einem unguten Gefühl weg. Die Ereignisse sollten schon bald meine Befürchtungen bestätigen. In einer Zeitung las ich, dass Dürrenmatt eines seiner Werke von jemand anderem übersetzen liess. In meinem Schrecken darüber beging ich den Fehler, ihn vor die Wahl zu stellen. Ich schickte ihm einen sehr kurzen Vertragsentwurf des Inhalts, dass er mich

son ami, le peintre Varlin. *Die Kosaken kommen!* s'était écrié ce dernier à chaque nouvelle attaque des douleurs et en les nommant ainsi, en les objectivant, il avait rendu son agonie supportable. *Der Tod ist ein Nichts,* trancha Dürrenmatt juste avant de passer au vif du sujet. Il n'était pas question qu'il me signât ce papier: il m'accorderait des contrats de cas en cas.

Dürrenmatt ne me ramena pas lui-même à la gare. Je le quittai convaincu que ma maladresse avait achevé ma disgrâce.

Par la suite, j'entrepris encore quelques démarches pour qu'Albin Michel publiât *Stoffe* en français. L'éditeur parisien se montra peu empressé: plus les livres de Dürrenmatt devenaient volumineux et moins ils se vendaient. Quand viendrait enfin le roman promis depuis tant d'années?

L'œuvre fut finalement reprise par un autre éditeur qui la confia à un autre traducteur. J'appris encore la mort de Lotti un 16 janvier 1983 et écrivis à Dürrenmatt une dernière lettre, qui resta sans réponse. Lotti s'était montrée bonne pour nous. Je notai la date de son décès sur mon mémento personnel pour ne pas l'oublier.

Tiré de *L'Ecrivain et son traducteur*,
Carouge-Genève, 1998,
avec l'aimable autorisation
des Editions Zoé.

ausdrücklich mit der Übersetzung aller künftigen Werke beauftragt.

Unsere letzte Begegnung fand am 25. Oktober 1980 statt, wieder in Neuenburg.

Lotti, die unter akuten Leberbeschwerden litt, war nicht zugegen. Dürrenmatt liess mich neben ihm auf einer schlichten Bank mit dem Rücken zum Fenster Platz nehmen. Das Gespräch war das Gegenteil von ungezwungen und voller Hintergedanken. Einmal wollte er mich provozieren: «Gott existiert nicht, er ist ein *Conzept*!» stichelte er in schlechtestem Französisch. Ich reagierte mit einer Miene, als sei mir das zu hoch, denn ich hatte keinerlei Lust, mich vom sehr konkreten Anlass meines Besuches ablenken zu lassen. Dann versuchte er es, indem er mir den Tod seines Freundes, des Malers Varlin, schilderte. «Die Kosaken kommen!» hatte dieser jedesmal geschrien, wenn ihn die Schmerzen überfielen, und indem er sie so objektivierte, hatte er den Todeskampf erträglich gemacht. «Der Tod ist ein Nichts», befand Dürrenmatt, bevor er unvermittelt zur Sache kam. Auf gar keinen Fall werde er dieses Papier unterschreiben; Verträge gebe es nur von Fall zu Fall.

Dürrenmatt fuhr mich nicht selbst zum Bahnhof. Ich hatte mich in der Gewissheit verabschiedet, durch meine Ungeschicklichkeit definitiv in Ungnade gefallen zu sein.

In der Folge unternahm ich noch einige Vorstösse bei Albin Michel, um *Stoffe* auf Französisch herausbringen. Doch der Pariser Verleger verhielt sich abwartend: Je dicker Dürrenmatts Bücher würden, um so weniger liessen sie sich verkaufen. Wann denn endlich der seit Jahren angekündigte Roman käme?

Stoffe kam schliesslich in einem anderem Verlag heraus, der es einem anderen Übersetzer anvertraut hatte. Ich erfuhr noch von Lottis Tod am 16. Januar 1983 und schrieb Dürrenmatt einen letzten Brief, der unbeantwortet blieb. Lotti war gut zu uns beiden gewesen. Um es nicht zu vergessen, vermerkte ich ihr Todesdatum in meinem Notizbuch.

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Friedrich Dürrenmatt
et Hans Liechti
au restaurant du Rocher.
Photo Joël von Allmen.

Hans Liechti

D'un «Zäziswiler» à un «Konolfinger» Souvenirs de mon ami Fritz

Hans Liechti, hôtelier retraité, est un collectionneur d'art passionné. Dans les années cinquante, assisté de sa femme Käthi, il tenait le restaurant Volkshaus, à Granges, acquérait ses premiers tableaux et rencontrait, à Paris et Milan, de nombreux artistes de l'avant-garde de l'époque, parmi lesquels Roberto Crippa, Lucio Fontana, Jef Verheyen, Piero Manzoni et Douglas Swan. En 1959, il ouvrit la Galerie Bernhard (du nom de son fils) dans les locaux du Volkshaus-Hotel Touring et y organisa des expositions de groupes de nombreux artistes suisses et étrangers. La galerie déménagea à Soleure en 1962, devenant très rapidement un lieu de rencontre des amis des arts soleurois. En 1969, il associa sa galerie à celle de Roberto Medici, Riedholzplatz 18. Deux ans plus tard, il reprit, avec sa femme, l'hôtel du Rocher, à Neuchâtel, et Medici continua d'exploiter la galerie de Soleure. En 1974, il «refit» la connaissance de Friedrich Dürrenmatt qu'il avait connu sur les bancs de l'école secondaire de Grosshöchstetten, et qu'il n'avait plus revu depuis. L'amitié étroite, profonde et artistique qu'ils nouèrent jusqu'à la mort de Dürrenmatt, le 14 décembre 1990, fait l'objet du présent récit.

En 1978, Hans Liechti fut honoré du Prix de la culture décerné par le canton de Soleure pour ses innovations comme galeriste et promoteur d'art. A l'occasion de la remise de ce prix, Dürrenmatt prit la parole pour une *laudatio*. Depuis 1981, année où il quitta ses fonctions d'hôtelier, Hans Liechti et sa femme vivent à Granges.

Les propos relatés dans ce texte ont été recueillis par Katrin Künzi lors d'une entrevue en février 1996.

La première rencontre

En 1971, lorsque je repris le restaurant du Rocher, à Neuchâtel, je n'imaginais pas que Dürrenmatt puisse habiter la même ville. Lors d'une discussion avec le

Hans Liechti

Von einem Zäziswiler an einen Konolfinger Erinnerungen an meinen Freund Fritz

Hans Liechti ist pensionierter Hotelier und passionierter Kunstsammler. In den fünfziger Jahren führte er gemeinsam mit seiner Frau Käthi das Restaurant *Volkshaus* in Grenchen, kaufte seine ersten Bilder und lernte in Paris und Mailand zahlreiche Künstler der damaligen Avantgarde kennen, darunter Roberto Crippa, Lucio Fontana, Jef Verheyen, Piero Manzoni und Douglas Swan. 1959 eröffnete er im Volkshaus-Hotel *Touring* Grenchen die *Galerie Bernhard* (nach dem Namen seines Sohnes) und veranstaltete Gruppenausstellungen zahlreicher Künstler aus dem In- und Ausland. 1962 verlegte er die Galerie nach Solothurn, wo sie rasch zu einem Treffpunkt der Solothurner Kunstfreunde wurde. 1969 legte er seine Galerie mit dem Geschäft von Roberto Medici am Riedholzplatz 18 zusammen. 1971 übernahmen er und seine Frau das *Hotel Le Rocher* in Neuenburg, während Medici die Galerie in Solothurn weiterführte. In Neuenburg ergab sich 1974 neu die Bekanntschaft mit Friedrich Dürrenmatt, den er seit der gemeinsamen Zeit an der Sekundarschule in Grosshöchstetten nicht mehr gesehen hatte. Die bis zum Tod Dürrenmatts, am 14. Dezember 1990 dauernde, enge menschliche und künstlerische Freundschaft ist Gegenstand des vorliegenden Beitrags.

1978 erhielt Liechti für seine innovativen Leistungen als Galerist und Kulturförderer den Kulturpreis des Kantons Solothurn verliehen, zu der Dürrenmatt eine Laudatio hielt. 1981 zog sich Hans Liechti vom Hotel- und Wirtefach zurück und lebt seither mit seiner Frau wieder in Grenchen.

Der folgende Text entstand aus einem Gespräch zwischen Hans Liechti und Katrin Künzi im Februar 1996.

Die erste Begegnung

Als ich 1971 das *Le Rocher* in Neuenburg übernahm, hatte ich keine Ahnung, dass Friedrich Dürrenmatt in der gleichen Stadt wohnte. Eines Tages

gérant de la librairie de la ville, ce dernier me dévoila la présence de mon ancien copain d'école Dürrenmatt, également résident de Neuchâtel, me suggérant de prendre contact avec lui, car il cherchait justement depuis longtemps quelqu'un qui... De mon côté, je redoutais plutôt de m'aventurer à me rendre chez lui.

Les choses en restèrent là jusqu'en 1974. Une entreprise américaine était alors en train de tourner le film *Der Richter und sein Henker* à Neuchâtel, souvent au domicile de Dürrenmatt. Un jour, à onze heures du matin, quelqu'un se présenta au restaurant du Rocher, demandant si 70 personnes de l'équipe du film pouvaient venir manger. Je répondis qu'il était exclu de préparer un ragoût ou un rôti en moins d'une heure, et leur proposai une soupe, des steaks pommes frites et une salade. Je demandai alors: «Dürrenmatt sera-t-il aussi présent?» Le type me répondit par l'affirmative. Après le repas qui avait réjoui tout le monde, je m'approchai de Dürrenmatt pour lui demander un autographe destiné au livre d'or de mon auberge. N'avions-nous pas finalement usé nos culottes sur les bancs de la même école?!

«T'étais où à l'école?» (me tutoyant d'entrée) me demanda-t-il en «Schwyzertütsch». Le tutoyant à mon tour: «Ben comme toi, à Grosshöchstetten.» Ses questions fusèrent. Comme il voulait savoir qui avaient été mes maîtres d'école, je sortis quelques noms, ou plutôt leurs surnoms: «le Hegou, le Glesou, le Paggou, le Stänz...» Il était ravi. Il prit alors le livre et y dessina un monstre avec deux cornes gigantesques, dont l'une était cassée et traînait sur le sol. Et il inscrivit: «En souvenir de nos maîtres communs» [il rit].

Notre passé commun fut la première des raisons pour lesquelles nous nous sommes retrouvés. La deuxième fut sans conteste son art. Dürrenmatt m'impressionnait par sa spontanéité, son génie du dessin et son imagination sans borne. Il suffit par exemple de regarder sa *série d'œufs*, ce qu'il a réussi à dessiner en une heure. A une autre occasion, la *série du Minotaure* fut créée de trois à cinq ou six heures du matin. Je ne me souviens pas exactement combien de temps cela lui prit, car je n'étais pas à ses côtés. Mais, au matin, il me téléphona et me demanda de monter chez lui car il avait continué de travailler. C'était vrai. En une nuit, il avait réalisé quarante, cinquante lavis du Minotaure,

machte mich der Chef der Buchhandlung der Stadt in einem Gespräch darauf aufmerksam, dass mein alter Schulkollege Dürrenmatt hier wohne; ich solle mich doch bei ihm bemerkbar machen, er suche nämlich schon lange jemanden... Ich ging jedoch nie bei ihm vorbei. Dürrenmatt war für mich damals ein fast unantastbarer Mensch; er schwebte in einer Region, die mir als kleinem Hotelier ... ich würde nicht gerade sagen, nicht in den Kram passte...; jedenfalls getraute ich mich nicht, zu ihm zu gehen.

Dies blieb so bis 1974, als eine amerikanische Firma in Neuenburg den Film *Der Richter und sein Henker* drehte, zum Teil im Anwesen Dürrenmatts. Um 11 Uhr mittags kam jemand im *Le Rocher* vorbei mit der Anfrage, ob 70 Personen der Filmequipe hier zum Essen kommen könnten. Ich antwortete, ein Menü mit Ragout oder Braten liege in einer Stunde nicht mehr drin, aber eine Suppe, Steak mit Pommes frites und Salat seien ohne weiteres möglich. Ich fragte noch: «Chunnt der Dürrenmatt o?» «Ja, er kommt auch.» Nach dem Essen, mit dem alle zufrieden waren, bat ich Herrn Dürrenmatt um ein Autogramm für mein goldenes Gästebuch, schliesslich seien wir am gleichen Ort zur Schule gegangen. Er fragte mich: «Wo bisch z' Schuel?» (Er duzte mich sogleich.) Ich antwortete (und duzte ihn auch): «Scho dert wo Du, z'Grosshöchstette.» Auf seine Frage, was ich denn für Lehrer gehabt habe, zählte ich einige auf, selbstverständlich mit ihren Übernamen: «Dr Hegu, dr Glesu, dr Paggu, dr Stänz...» Das überzeugte ihn. Er nahm das Buch und zeichnete ein Monster mit zwei riesigen Hörnern, eins davon abgesägt und am Boden liegend. Darunter schrieb er: «Andenken an unsere ehemaligen Lehrer» [lacht].

Hans Liechti und Dürrenmatts Kunst

Der eine Weg, wie Dürrenmatt und ich aufeinanderzukamen, war unsere gemeinsame Vergangenheit. Der andere Zugang war zweifellos seine Kunst; und zwar beeindruckte mich an Dürrenmatt ganz besonders seine Spontaneität, seine zeichnerische Genialität und seine ungeheure Phantasie: wenn man sich z.B. die *Eierserie* vor Augen hält – was er da in einer Stunde

avec Pasiphae, l'agonie du Minotaure, la naissance du Minotaure, etc.

C'est justement tout cela qui me fascinait chez lui. Je connais beaucoup d'artistes. Mais aucun ne possède cette fantaisie, cette plénitude de l'image. Son imagination est un tonneau qui déborde d'un pouvoir exceptionnel de créer des images. Je sais qu'il y a des gens qui n'apprécient pas la peinture de Dürrenmatt. Mais pour qui approfondit son œuvre, fait l'effort de mieux la connaître, son autonomie picturale s'impose immédiatement.

Il est certain que la production artistique de Dürrenmatt a pris un essor à partir du moment où nous nous sommes rencontrés. L'impressionnante quantité d'œuvres réalisées entre 1974 et 1976 a certainement été influencée par le soutien constant que Dürrenmatt trouvait en moi.

Les discussions avec Dürrenmatt

Dürrenmatt était un bon auditeur, mais la plupart du temps, c'est plutôt moi qui l'écoutais. Il aimait raconter pour raconter. Il me parlait de ce qu'il était justement en train d'écrire. En ce qui concerne sa littérature, certains textes étaient faciles à lire, d'autres bien plus difficiles. Je dois avouer que j'avais parfois de la peine à les comprendre. Il arrivait que je sois au bas de la page et que je ne sache plus ce que j'avais lu du début. Je devais recommencer. Dürrenmatt était un homme dont les idées étaient différentes des miennes… souvent, la discussion déviait sur son art. Nous parlions intensément de sa peinture. Il était fréquent qu'il m'invite chez lui pour demander mon avis sur ce qu'il venait de peindre. Il lui arrivait parfois aussi d'être déçu que je n'aie pas «décelé», deux ou trois jours plus tard, les changements apportés à l'une ou l'autre image.

Nombreux sont ses tableaux nés de nos innombrables discussions nocturnes. Je me souviens plus précisément de la *Crucifixion*. C'était un Vendredi saint, notre fête chrétienne. Nous parlions de la crucifixion et Dürrenmatt, l'athée, se mit alors à dessiner la mise en croix. Deux ou trois jours plus tard, il me téléphona pour me demander d'aller voir ce qu'il avait fait. Ils étaient là, ces crucifiés: êtres éventrés, femmes aux

gezeichnet hat! Bei anderer Gelegenheit entstand die *Minotaurus*-Serie, von morgens 3 bis 5 oder 6 Uhr; ich weiss nicht mehr, wie lange dies dauerte, weil ich damals nicht dabei war. Am nächsten Morgen rief er mich jedenfalls an mit der Aufforderung, ich solle zu ihm kommen; er habe noch gearbeitet. Und tatsächlich waren da in einer Nacht vierzig, fünfzig lavierte Tuschezeichnungen zu Minotaurus entstanden, mit der Vergewaltigungsszene, mit Pasiphae, dem sterbenden Minotaurus; der Geburt des Minotaurus usw.

Das war genau das, was mich an ihm so faszinierte. Ich kenne viele Künstler, aber keiner hatte diese Phantasie, diese Bilderfülle. Seine Phantasie war wie ein übersprudelndes Fass, aus dieser ungeheuren Potenz an Bildern schöpfte er. Ich weiss, es gibt Leute, die Dürrenmatt als Maler nicht so schätzen; wenn man sich aber in sein Werk hineindenkt, hineinschaut, stellt man seine künstlerische Eigenständigkeit fest.

Übrigens ist es so, dass Dürrenmatts künstlerische Produktion sehr stark anstieg vom Moment an, als er mich kennenlernte. Die gewaltige quantitative Steigerung seines Werks in den Jahren 1974 bis 1976 hat zweifellos nicht zuletzt mit der Tatsache zu tun, dass Dürrenmatt in mir eine dauerhafte Stütze hatte.

Die Diskussionen mit Dürrenmatt

Dürrenmatt war ein guter Zuhörer, aber meistens war doch ich derjenige, der zuhörte. Er liebte es, zu erzählen; er erzählte mir zuweilen auch, was er gerade schrieb. Was seine Literatur betrifft: es gibt solche, die leichter zu lesen ist; es gibt aber auch schwierige. Ich muss gestehen, dass ich manchmal Mühe habe mit seinen Texten. Dann stelle ich unten an der Seite fest, dass ich nicht mehr weiss, was ich gelesen habe und muss wieder neu beginnen. Dürrenmatt war ein Mensch mit anderen Gedankengängen als ich… oft schweifte das Gespräch wieder ab zu seiner Kunst. Wir sprachen sogar sehr oft über seine Malerei; häufig bat er mich, zu ihm hochzukommen und zu begutachten, was er gemacht hatte. Dabei kam es auch vor, dass er enttäuscht war, wenn ich nach zwei, drei Tagen nicht so recht «gemerkt» hatte, was er an seinen Werken verändert hatte.

entrailles déchirées desquelles pendaient des fœtus, enfants morts, hommes morts, quelque chose de fou. Et puis la croix, surmontée de l'inscription INRI: le Christ ayant été dévoré par les rats. Le thème du crucifiement a toujours préoccupé Dürrenmatt. Sa première crucifixion remonte à l'époque de ses dix-sept ans: un juif, un chrétien, un musulman dansent autour de la croix.

Pour moi, Dürrenmatt était l'être le plus croyant (pas le plus religieux) qu'il me fut donné de connaître. Il était l'éternel chercheur de Dieu. En tant qu'Emmentaler, lui comme moi étions peut-être un peu «sectaires». Mais son immense connaissance lui avait permis d'avancer davantage que moi qui, aujourd'hui encore, crois en Dieu à la manière d'un enfant. Je n'y peux rien: c'est ainsi que je vis et c'est ainsi que je sais comment adapter ma propre vie.

Dürrenmatt connaisseur de vins

Il va de soi qu'en qualité de restaurateur, j'avais une certaine connaissance des vins. La cave d'un restaurant plutôt populaire ne recèle cependant pas nécessairement les meilleurs vins. Ceux que nous avions étaient des vins d'une bonne relation qualité-prix, adaptés à notre clientèle de la classe moyenne. Les très grands vins de Bordeaux, par exemple, c'est chez Dürrenmatt que j'ai appris à les connaître. Lorsqu'un jour je lui demandai comment il en était arrivé à posséder de si bons vins dans sa cave, il me répondit: «Ouais, là il faut avoir de la chance!» Par une de ses premières connaissances importantes à Neuchâtel, Madame Yvonne Châtenay, il avait eu l'opportunité d'acheter la cave d'un ancien propriétaire bordelais du Château Villemaurine, soit deux camions entiers de vins qu'il avait payé 10 000 francs, comme il aimait à le raconter. C'est ainsi que débuta la constitution de sa cave légendaire. J'ai eu le privilège de goûter à quelques-unes de ces fabuleuses bouteilles. Comme, par exemple, le jour de la Saint-Sylvestre 1975. Ce soir-là, Dürrenmatt mangeait au restaurant du Rocher où il avait invité un professeur d'université de Beerscheba et sa femme, une pianiste célèbre, ainsi que son fils Peter et sa fiancée. Après le repas, vers deux heures du matin, il nous

Sehr viele seiner Bilder entstanden im Rahmen unserer unzähligen nächtlichen Gespräche; ich erinnere mich z.B. an die *Kreuzigung:* Das war an einem Karfreitag, unserem christlichsten Feiertag, als wir über die Kreuzigung sprachen, und Dürrenmatt, der Atheist, liess sich dazu bewegen, die Kreuzigung zu zeichnen. Drei, vier Tage später rief er mich an, ich solle schauen kommen, was er gemacht habe. Da waren sie, die Kreuzigungen: Menschen mit aufgeschlitzten Bäuchen, Frauen mit aufgeschnittenen Bäuchen, aus denen Föten heraushängen, tote Kinder, tote Menschen, einfach verrückt; dann die Kreuzigung mit der Inschrift INRI: Christus, der von Ratten gefressen wird. Das Thema der Kreuzigung hat Dürrenmatt immer beschäftigt, die erste Kreuzigung malte er mit siebzehn Jahren: ein Jude, ein Christ, ein Moslem tanzen um das Kreuz.

Dürrenmatt war für mich der «gläubigste» (nicht «religiöseste») Mensch, den ich je kennengelernt habe. Er war für mich der ewige Gottsucher. Wir beide, er und ich, waren als Emmentaler vielleicht schon ein bisschen «Stündeler»; aber Dürrenmatt mit seinem immensen Wissen war natürlich viel weiter als ich, der noch heute wie ein Kind an Gott glaubt. Ich kann nicht anders; ich lebe damit und weiss, wie ich damit mein Leben zu gestalten habe.

Dürrenmatt als Weinkenner

Als Wirt hatte ich selbstverständlich eine Ahnung von Weinkunde. Doch als Volkshausbeizer hat man nicht unbedingt die besten Weine im Keller; wohl qualitativ gute, jedoch günstige Weine, die wirklich fürs Volk sind. So lernte ich die grossen Bordeaux-Weine tatsächlich durch Dürrenmatt kennen. Als ich ihn eines Tages darauf ansprach, wie er dazu komme, derart guten Wein im Keller zu haben, antwortete er: «Joh, da muesch Glück ha!» Er hatte über seine erste wichtige Bekanntschaft in Neuenburg, Madame Yvonne Châtenay, die Gelegenheit erhalten, beim alten Besitzer des Châteaux Villemaurine zwei Camions Wein, d.h. einen ganzen Weinkeller zu kaufen – für 10 000 Franken, wie er mir erzählte. So kam Dürrenmatt zu seinem legendären Weinkeller. Ich hatte das Privileg,

invita tous à finir la soirée chez lui, où il avait préparé une bouteille millésimée 1875. La bouteille était ouverte, le vin décanté, et huit verres tulipes se trouvaient sur la table. Il fallait voir avec quelle méticulosité notre hôte partageait le vin dans les grands verres afin de le répartir également entre tous! Trois, quatre fois il se déplaça d'un verre à l'autre et se pencha pour vérifier le niveau du vin dans chaque verre. Il arrive que certains grands vins très vieux ne soient plus consommables, mais ce 1875 était vraiment phénoménal!

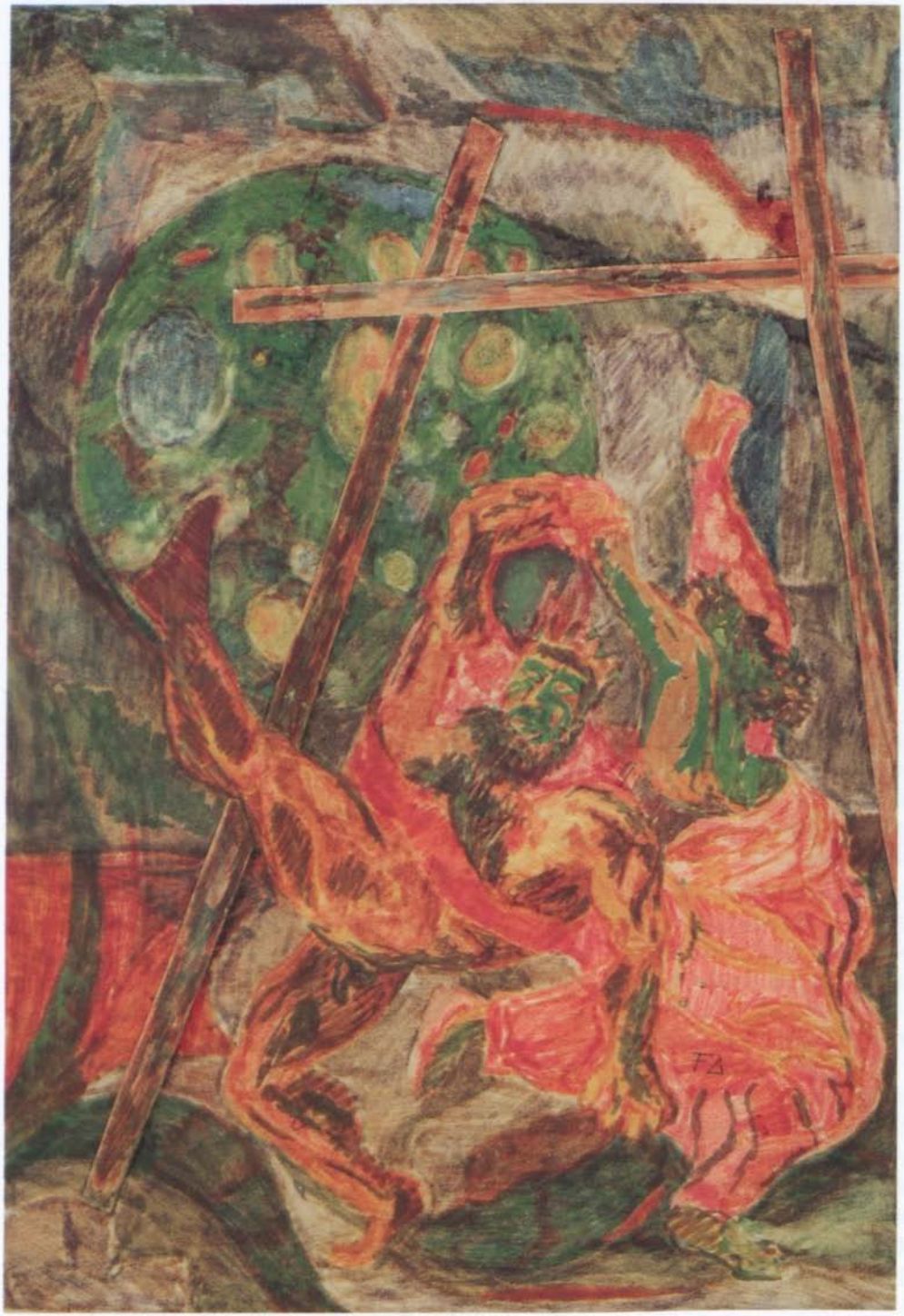
Un autre exemple est lié à la comédie *La Panne*. Tous les vins qui y étaient offerts – c'est-à-dire les meilleurs vins de Bordeaux – Dürrenmatt les possédait dans sa propre cave: *Château Latour, Château Lafite, Château Margaux, Château Ausone*. Ainsi que je l'ai déjà dit, j'ai eu la chance de déguster ces fameux crus en compagnie de Fritz. Certains jours, il lui arrivait de me rejoindre au restaurant avec cinq ou six bouteilles de ces superbes vins que nous dégustions lors de longues discussions nocturnes. C'était une époque merveilleuse!

(Traduit de l'allemand par Janine Gass)

Tiré du catalogue
de l'exposition *Dürrenmatt*,
présentée en 1996
à la Fondation Saner Studen,
avec son aimable autorisation.

eine Reihe dieser Flaschen mit zu geniessen. Dazu ein Beispiel: Silvester 1975 war Dürrenmatt mit einem Universitätsprofessor aus Beerscheba und seiner Frau, einer berühmten Pianistin, im *Le Rocher* zu Gast zum Abendessen. Dürrenmatts Sohn Peter und seine Braut waren ebenfalls anwesend. Nach dem Essen, gegen 2 Uhr nachts, lud er uns alle zu sich ein, wo er bereits eine Flasche aus dem Jahr tausendachthundertundfünfundsiebzig bereitgemacht hatte. Die Flasche war geöffnet, decantiert, und auf dem Tisch standen acht Tulpengläser. Sie glauben nicht, mit welcher Akribie Dürrenmatt die grossen Gläser zu genau gleichen Teilen füllte! Drei, viermal ging er von einem Glas zum anderen und prüfte jeweils von der Seite den Stand des Weines im Glas. Es gibt bekanntlich alten Wein, der nicht geniessbar ist - aber dieser 1875er war phänomenal!

Ein anderes Beispiel ist die Komödie *Die Panne*. Alle Weine, die dort kredenzt werden – d. h. die besten Weine des Bordeaux-Gebietes – hatte Dürrenmatt im eigenen Keller: *Château Latour, Château Lafite, Château Margaux, Château Ausone*. Wie gesagt, hatte ich das Glück, viele dieser herrlichen Weine mit Fritz zusammen zu geniessen, gab es doch Tage, da er mit fünf, sechs Flaschen zu mir ins Restaurant kam, um diese ausserordentlichen Weine in langen nächtlichen Gesprächen zu kosten. Es war eine wunderbare Zeit!



Friedrich Dürrenmatt,
La Danse de Bockelson avec une femme en robe rose (nu coiffé de sa couronne),
1970.
Feutres de couleurs et collage.
Prop. Ruth Bossard.

Ruth Bossard

Transmission de l'Esprit à la machine à écrire

1969: En fait, ma collaboration avec Friedrich Dürrenmatt à son domicile aurait dû constituer un intérim de deux mois. Je me réjouissais de travailler chez lui, car sa forte personnalité m'avait déjà fascinée lors de mon activité antérieure au Schauspielhaus de Zurich.

Il faut le dire tout de suite: ces deux mois ont abouti à un engagement ferme, car après quelques jours seulement de collaboration, sa femme Lotti me confia, avec son sourire le plus éclatant: «De Fritz hät gseit: «Die bruucht nöd z'hürate, die b'halte-n-ig» (Fritz m'a dit: cette femme n'a pas besoin de se marier, je la garde pour moi.)

Ce furent de belles années. Dürrenmatt le «difficile» était d'un commerce agréable, généreux, ouvert à toute nouveauté. Sa vieille machine à écrire passa à la poubelle et je bénéficiai du modèle le plus actuel d'alors, la machine à boule IBM. Malgré la remarque de FD: «Avec cette Kugeli», cette petite boule, c'est moi, maintenant, qui ne peux plus taper à la machine!»

Ensuite, on commanda à ma demande un papier apprêté de façon spéciale, dont on pouvait effacer très vite, de manière impeccable, les mots et les phrases avec une gomme ordinaire. Commentaire de FD, dans un soupir: «Je n'ose pas penser au temps précieux que j'ai perdu pendant des années en tapant à la machine avec ma gomme pour machine à écrire.»

Maintenant, rien ne s'opposait plus à notre travail d'équipe, FD à imaginer, moi à écrire. Nous étions assis l'un à côté de l'autre à sa longue table de travail, lui dans son fauteuil mobile, courbé sur ses notes étalées sur la table, complètement concentré sur ses manuscrits, moi à la rapide machine IBM. Pour ce qui est des manuscrits: son éditeur et ami de l'époque, Peter Schifferli, lui donnait des piles de carnets vides dans lesquels il notait ses idées, écrivait, transcrivait et corrigeait des bouts de textes et parfois des concepts entiers. S'appuyant sur ce travail

Ruth Bossard

Übertragung der schöpferischen Idee an die Schreibmaschine

1969: Eigentlich hätte mein Arbeiten bei und mit Friedrich Dürrenmatt ein 2-monatiges Gastspiel sein sollen. Ich freute mich, diese Aushilfsstelle bei ihm anzunehmen, da seine starke Persönlichkeit mich schon während meiner früheren Tätigkeit am Schauspielhaus Zürich fasziniert hatte.

Um es vorwegzunehmen: aus diesen 2 Monaten ergab sich eine feste Anstellung, denn schon nach wenigen Tagen der Zusammenarbeit vertraute mir seine Frau Lotti mit ihrem strahlendsten Lächeln an: «De Fritz hät gseit: «Die bruucht nöd z'hürate, die b'halte-n-ig» (Fritz sagte zu mir: diese Frau braucht nicht zu heiraten, die behalte ich.)

Es wurden gute Jahre. Der «schwierige Dürrenmatt» war umgänglich, grosszügig und für Neues offen. Das alte Typen-Modell seiner Schreibmaschine wurde entsorgt, und ich bekam das damals allermodernste Modell der IBM-Kugelkopf-Schreibmaschine. Trotz FD's Bemerkung: «Mit diesem «Kugeli» kann nun ich nicht mehr tippen!»

Als nächstes wurde auf meine Bitte hin ein spezielles, präpariertes Schreibpapier bestellt, auf dem man ganze Wörter und Sätze blitzschnell mit einem normalen Bleistiftgummi sauber ausradieren konnte. FD's seufzender Kommentar: «Ich darf gar nicht daran denken, wie viel kostbare Zeit ich jahrelang beim Tippen meinem Schreibmaschinengummi geopfert habe.»

Nun stand unserer Teamarbeit, FD's Schaffen und meinem Schreiben, nichts mehr im Wege. Wir sassen nebeneinander am langen Arbeitstisch, er auf seinem dreh- und kippbaren Lehnstuhl, dicht über seine auf dem Tisch bereitliegenden Notizen gebeugt, voll auf seine Manuskripte konzentriert, ich an der schnellen IBM-Kugeli. Zu den Manuskripten: FD's damaliger Verleger und Freund, Peter Schifferli, lieferte ihm Stapel von Blind-Bänden, in die er seine Ideen, Notizen, Texte, und manchmal ganze Konzepte, schrieb und umschrieb. Gestützt auf diese gründliche Vorarbeit in seinen Blind-Bänden diktierte FD mir direkt in die

préparatoire soigneux, FD me dictait son texte et je le tapais directement. Cette manière de travailler ne me permettait guère à moi non plus de laisser dériver mes pensées, elle exigeait une concentration absolue, je dirais même: un battement de pouls similaire. L'interrompre au mauvais moment pour savoir s'il fallait ici une virgule, un point ou un point d'interrogation là, aurait brisé le flux créatif, car tout en dictant, FD retouchait souvent son texte. En dépit de cela, j'avais toujours le droit de poser des questions, elles n'étaient jamais rejetées sous le prétexte qu'elles étaient stupides, superflues ou hors de propos. Si, par exemple, je voulais savoir quelles qualités dominantes devaient caractériser un personnage pour le lecteur/auditeur, sa conclusion logique pouvait être: «Si vous devez vous assurer de l'individualité de mes caractères, c'est que ce n'est pas assez clair.» Le lendemain, il y avait en général un changement dans le texte ou dans la structure.

Avec ce travail, je me sentais impliquée très personnellement, partageant sa pensée et ses sentiments. Je me souviens d'un compliment de FD qui m'a fait très plaisir et même, qui m'a quelque peu flattée: «Je dois dire que j'ai déjà eu quelques secrétaires tout à fait capables. Mais vous êtes la seule à laquelle je puisse dicter directement. Vous ne me bloquez pas.»

Nous ne faisions pas de pauses régulières dans le travail. Il y avait des interruptions, quand FD me demandait tout à coup: «Quelle musique aimeriez-vous entendre?» Il posait le disque que j'avais choisi sur la platine, ou bien il en choisissait un lui-même, et nous écoutions la musique en silence. Et quand la musique se taisait, nous reprenions le travail.

Cependant, il y a une anecdote encore qui pourrait receler un compliment. La conversation fut la suivante:

FD: «Lotti dit que je devrais aller chez le coiffeur, que ce serait bien nécessaire.»

Moi: «Oui, je dirais la même chose.»

FD: «Mais je déteste aller chez le coiffeur – euh – vous ne savez pas couper les cheveux??!»

Moi: «Si – à condition que vous ayez assez de courage pour en prendre le risque, mais uniquement avec un rasoir et sur des cheveux mouillés. Aucune réclamation ne sera admise en cas d'escaliers ou de trous!»

FD: «D'accord.»

Maschine. Diese Arbeitsweise erlaubte auch mir keine gedanklichen Abschweifungen und verlangte absolute Konzentration, fast würde ich sagen den gleichen Pulsschlag. Unterbrechungen zur falschen Zeit, um nachzufragen, ob Komma hier, Punkt oder Fragezeichen dort, hätten den kreativen Gedankenfluss gehemmt, denn während des Diktierens schrieb FD oft nochmals um. Trotzdem durfte ich immer Fragen stellen, sie wurden nie als dumm, überflüssig oder als nicht zur Sache gehörend zurückgewiesen. Wenn ich z.B. wissen wollte, welche tragenden Eigenschaften eine Person für den Leser/Zuhörer charakterisieren sollten, konnte seine logische Folgerung sein: «Wenn Sie sich über die Individualität meiner Charaktere vergewissern müssen, ist es nicht klar genug.» Anderntags war dann meistens etwas am Text oder am Aufbau geändert.

Ich fühlte mich bei dieser Arbeit immer auch ganz persönlich engagiert, mitdenkend und mitfühlend. Ich erinnere mich an ein einziges Kompliment von FD, das mich sehr glücklich, ja sogar ein wenig stolz machte: «Ich muss schon sagen, ich hatte schon einige sehr tüchtige Sekretärinnen. Aber Sie sind die Einzige, der ich direkt in die Maschine diktieren kann. Sie blockieren mich nicht.»

Arbeitspausen als solche kannten wir keine. Es gab Unterbrechungen im Arbeitsfluss, wenn FD mich plötzlich fragte: «Was für Musik möchten Sie hören?» Er legte die gewünschte Platte auf oder wählte eine eigene, und wir hörten die Musik schweigend. Und kaum war die Musik verklungen, floss auch die Arbeit wieder.

Doch, ein kleines, lustiges Erlebnis könnte noch ein Kompliment enthalten. Das Gespräch ging folgendermassen:

FD: «Lotti sagt, ich müsste wieder mal zum Coiffeur gehen, es wäre bitternötig.»

Ich: «Ja, das würde auch ich sagen.»

FD: «Aber ich hasse es, zum Coiffeur zu gehen – eh – können Sie nicht Haare schneiden??!»

Ich: «Doch, schon, wenn Ihr Mut zum Risiko reicht, jedoch nur mit Rasiermesser und bei nassem Haar. Reklamationen bei Stufen- oder Loch-Schnitt dürften nicht angebracht werden!»

FD: «Gut so.»

Il disparaît – et revient peu après, les cheveux dégoulinants, avec un rasoir et un linge. Il n'y avait pas grand-chose à couper. Mon chef était ravi. Il disait à qui voulait l'entendre: «J'ai une secrétaire qui sait même couper les cheveux!»

(Traduit de l'allemand par Monique Laederach)

Er verschwindet – und kommt kurz darauf mit gewaschenem triefnassem Haar, Rasiermesser und Handtuch zurück. Viel war da ja gar nicht zu schneiden. Mein Chef war zufrieden und strahlte. Allen, die es hören wollten, hat er es verkündet: «Ich habe eine Sekretärin, die auch Haare schneiden kann!»

Jean-Louis Leuba

Friedrich Dürrenmatt: bernois et protestant… et de génie

J'ai fait la connaissance de Friedrich Dürrenmatt quelque temps après mon retour au pays, en 1954, après dix-neuf ans passés à Bâle. C'était, bien sûr, au «Strauss», la brasserie neuchâteloise qui, bien plus qu'un restaurant, était une véritable institution, où quelques habitués se réunissaient librement sous l'égide d'Yvonne Châtenay de Wattewille. C'est là qu'un beau jour, ou plutôt un beau soir, il me raconta, avant même de l'avoir entièrement écrite, l'histoire de *La Vieille dame*. Ouverture amicale qui, à elle seule, montre bien la générosité spontanée de son caractère, assortie tout naturellement de la pleine conscience qu'il avait d'être le seul à pouvoir réaliser la mise en œuvre de son idée.

Au cours des années qui suivirent, je l'ai vu assez souvent, en ville ou chez lui, avec ou sans la présence de Lotti, sa femme. Au cours de nos entretiens, seul à seul, ou en plus nombreuse société, qui duraient parfois jusque tard dans la nuit ou tôt le matin, autour de somptueux magnums de bordeaux, il me stupéfiait par l'ampleur de sa culture, à la fois littéraire, scientifique, philosophique et même théologique (bien que contrairement à une opinion assez répandue, et qu'il démentait régulièrement, il n'ait jamais été, à proprement parler, un étudiant en théologie), par la fécondité de sa veine créatrice, et par l'originalité de son esprit critique.

C'est à lui que je dois, en particulier, d'avoir lu toute l'œuvre, qu'il m'avait signalée, du romancier allemand Theodor Fontane, et, plus encore, d'avoir découvert *L'Homme sans qualités*, de l'Autrichien Robert Musil, dont la satire des «hommes à qualités», vivant pleins d'eux-mêmes dans l'évidence de certitudes définitives, n'est pas sans analogie avec l'un des traits fondamentaux de son œuvre. Quant à ce qu'il a pu se rappeler de moi, je ne suis guère certain que de deux détails: qu'il existe à Neuchâtel une Faculté de théologie, tout à fait complète, comme le précise la préface aux *Physiciens* et que je jouais aux échecs au

Jean-Louis Leuba

Friedrich Dürrenmatt: Berner und Protestant… und ein Genie

Ich lernte Friedrich Dürrenmatt kennen, als ich, nach 19 Jahren in Basel, 1954 in meine Heimat zurückkehrte. Es war natürlich im «Strauss», jener Neuenburger Wirtschaft, die mehr als ein Restaurant war, nämlich eine Institution, wo sich unter der Ägide von Yvonne Châtenay de Wattewille ein paar Stammgäste in unregelmässigen Abständen trafen. Eines schönen Tages, oder besser gesagt Abends, erzählte er mir da die Geschichte von *der alten Dame*, noch bevor er das Stück fertig geschrieben hatte. Eine für die spontane Grosszügigkeit seines Charakters bezeichnende, freundschaftliche Offenheit, mit der ganz selbstverständlich das Bewusstsein einherging, dass er allein einen solchen Einfall umsetzen konnte.

In den folgenden Jahren traf ich ihn ziemlich oft, mal in der Stadt, mal bei ihm zu Hause, mal mit, mal ohne seine Frau Lotti. Bei unseren Gesprächen zu zweit oder zu mehreren, die bei superben Bordeaux-Weinen in Magnum-Flaschen manchmal bis spät in die Nacht oder in den frühen Morgen dauerten, staunte ich immer wieder über seine umfassende literarische, wissenschaftliche, philosophische und sogar theologische Bildung (auch wenn er, entgegen einer ziemlich verbreiteten, aber wiederholt dementierten Meinung, nie wirklich Theologie studiert hat), aber auch über die Fruchtbarkeit seiner schöpferischen Ader und die Originalität seines kritischen Geistes.

Dank ihm wurde ich auf Fontane aufmerksam, dessen Werk ich komplett las, und vor allem auf den *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil, dessen Satire auf den selbstzufriedenen, von festen Überzeugungen erfüllten «Eigenschaftsmenschen» eine gewisse Analogie zu einem grundlegenden Zug seines eigenen Werks aufweist. Dass er sich an mich erinnert hat, kann ich eigentlich nur aus zwei kleinen Details schliessen: Dass es in Neuchâtel eine theologische Fakultät gibt, und zwar eine «ausgebaute», wie es in der Ortsbeschreibung am Anfang der *Physiker* heisst, und dass ich im Theater-Café Schach spielte, wie man

Le Strauss ferme
le 30 avril 1957 pour faire
place au Saint-Honoré.
Photo L'Express.

Le Strauss, où Yvonne Châtenay tenait table ouverte. Photo L'Express.

café du Théâtre, comme on peut le lire dans la plaquette de la *Revue neuchâteloise* «Vallon de l'Ermitage» (p. 15) (à condition de savoir que je suis le seul de mes collègues d'alors à m'adonner à ce jeu, puisqu'il ne me mentionne que par la périphrase, qu'il n'est pas interdit de qualifier d'ironique, de «maître théologien de Neuchâtel»...)

Même s'il ne s'agissait pas d'être bref, je dirais en deux mots l'impression que Dürrenmatt m'a faite dès le début et qui s'est confirmée de plus en plus au cours des décennies où je l'ai côtoyé, entendu, lu, et vu représenté: Friedrich Dürrenmatt est bernois et protestant.

Mais que l'on ne s'y trompe pas! Ces deux caractères doivent être interprétés d'après le modèle qu'ils qualifient.

Qu'est-ce qu'un Bernois? Et en quoi Dürrenmatt est-il bernois? J'ai appris des Bâlois, esprits critiques par excellence (et d'ailleurs aussi critiques d'eux-mêmes), qu'il existe deux sortes de Bernois, très différentes, les Bernois-Romains et les Bernois-«Schwärmer» (anabaptistes et autres dissidents de toute nature). Les premiers assurés, sérieux et souvent dépourvus d'humour, tiennent à l'ordre, aux principes, aux conventions, aux institutions. Les seconds parfois inquiets, mobiles, sont viscéralement libertaires, non conformistes, parfois anarchistes. L'on comprend d'emblée que Dürrenmatt fait partie de la seconde catégorie, si tant est qu'on puisse le ranger dans une catégorie quelle qu'elle soit.

Quant au «protestantisme», il s'en faut, et de beaucoup, qu'il partage en substance la foi dogmatique des Réformateurs et même des plus radicaux d'entre eux. Si pourtant il est «protestant», c'est que, quoi qu'il en soit de l'athéisme qu'il lui arrive de revendiquer, on le voit, dans le sillage avoué des prophètes d'Israël et de Jésus de Nazareth, constamment porté à protester: contre l'absurdité apparente de l'histoire, contre l'illusion du progrès immanent de l'humanité, contre l'injustice sociale et l'orgueil dérisoire de tous les possédants, qu'il s'agisse de biens matériels ou de convictions politiques ou religieuses.

Bernois et «protestant», sans doute! Encore faut-il remarquer l'essentiel. Ces qualificatifs s'appliquent somme toute à beaucoup de Bernois non-conformistes im Heft «Vallon de l'Ermitage» der *Revue neuchâteloise* nachlesen kann (S. 15 - vorausgesetzt, ich war im damaligen Lehrerkollegium der einzige, der dieser Beschäftigung oblag, denn er erwähnt mich nur indirekt mit einer Wendung, die man ironisch verstehen darf: «der Meister-Theologe von Neuenburg»...)

Auch ohne das Gebot der Kürze würde ich in zwei Worten den Eindruck beschreiben, den Dürrenmatt von Anfang an auf mich machte und der sich zunehmend festigte in den Jahrzehnten, in denen ich ihn regelmässig traf, hörte, las und dargestellt sah: Friedrich Dürrenmatt ist Berner und Protestant.

Doch Vorsicht! Solche Charakterisierungen müssen sich am Original orientieren, das den Typus abgibt.

Was ist ein Berner? Inwiefern ist Dürrenmatt Berner? Von den Baslern, die kritische (auch selbstkritische) Köpfe par excellence sind, habe ich gelernt, dass es zwei sehr verschiedene Arten von Bernern gibt, nämlich «Römer» (Altrömer) und «Schwärmer» (Wiedertäufer und andere Abtrünnige sonstige Dissidenten aller Schattierungen). Erstere sind überzeugt von sich selbst, seriös und oft humorlos, sie sind für Ordnung, Prinzipien, Konventionen, Institutionen. Die letzteren, manchmal von innerer Unruhe getrieben, sind Freigeister bis in die Knochen, Nonkonformisten, bisweilen Anarchisten. Es versteht sich von selbst, dass Dürrenmatt zur zweiten Sorte gehört, sofern er sich überhaupt irgendwie einordnen lässt.

Was seinen «Protestantismus» angeht, so ist das mindeste, was man sagen kann, dass er nicht dem dogmatischen Glauben der Reformatoren, gar der radikalsten unter ihnen, zuneigt. Dennoch ist Dürrenmatt, auch wenn er sich gelegentlich zum Atheismus bekennt, Protestant darin, dass er, und zwar unter ausdrücklicher Berufung auf die Propheten Israels und auf Jesus von Nazareth, ständig protestieren muss: gegen die scheinbare Absurdität der Geschichte, gegen die Illusion eines der Menschheit immanenten Fortschritts, gegen die soziale Ungerechtigkeit und gegen den absurden Stolz der Besitzenden aller Art, ob nun von materiellen Gütern oder einer politischen oder religiösen Überzeugung herrühre.

Berner und «Protestant», soviel ist gewiss. Aber das Wesentliche ist damit noch nicht gesagt. Diese beiden Eigenschaften kennzeichnen schliesslich viele

et à beaucoup de «protestants» plus ou moins athées, mais épris de justice sociale. Ce qui fait que Dürrenmatt le Bernois et Dürrenmatt le «protestant» est Dürrenmatt tout court, c'est que, sur un terreau où poussent bien des plantes, plus ou moins communes, plus ou moins semblables, son génie a produit un arbre immense et original, que le terreau de son Konolfingen natal et du presbytère paternel n'explique pas, mais sans lequel l'arbre n'existerait pas. Mystère de l'individu, mystère du génie, mystère de la création.

Au total, le témoignage qui résulte de son œuvre, touchant l'histoire de l'humanité, me paraît illustrer la devise, si protestante, de Guillaume le Taciturne: «il n'est pas besoin d'espérer pour entreprendre ni de réussir pour persévérer». Pessimiste touchant les hommes, il n'estima nullement inutile, toutefois, de dénoncer les injustices de la société, les lâchetés des individus, d'en montrer le grotesque et l'arbitraire, comme si cela avait un sens, comme s'il y avait quelque espoir de changer le monde. Sa critique, parfois violente, parfois ironique, du confort helvétique provenait d'un amour à la fois dissimulé et sincère pour son pays, qu'il ne se résolvait pas à abandonner sans mot dire à ses piètres démons. Quant à ses œuvres figuratives, comment ne pas lire, au travers de cet époustouflant expressionnisme, une protestation contre le désordre manifeste des hommes et des choses?

C'est ainsi que tout au fond des histoires comiques qu'il met en scène devant nous, derrière tous les décors burlesques, sous les dialogues parfois ridicules qui s'y déroulent se lève un horizon d'arrière-scène dramatique pénétrée d'un paradoxal espoir et d'un sérieux – non romain sans doute! – que reflète sa physionomie sur plusieurs de ses portraits et de ses photographies. Bref, s'il est un auteur plein d'humour et d'ironie, parfois grinçante, parfois cocasse, parfois saugrenue, il n'est pas un auteur léger. Comme tout grand comique, c'est un auteur tragique.

nonkonformistische Berner und viele mehr oder weniger atheistische, aber für soziale Gerechtigkeit eintretende «Protestanten». Dürrenmatt, der Berner, und Dürrenmatt, der Protestant, wird dadurch zu Dürrenmatt überhaupt, dass sein Genie auf einem Boden, auf dem viele mehr oder weniger gewöhnliche und viele mehr oder weniger ähnliche Pflanzen wachsen, einen gewaltigen und einzigartigen Baum hervorbrachte, den der Boden seines heimatlichen Konolfingen und des väterlichen Pfarrhauses nicht erklärt, den es aber auch nicht gäbe ohne diesen Boden. Geheimnis des Individuums, Geheimnis des Genies, Geheimnis der Schöpfung.

Aufs Ganze gesehen scheint mir die Aussage seines Werkes, was die Menschheitsgeschichte betrifft, den Wahlspruch Wilhelms des Schweigers zu illustrieren: «Tatkraft braucht keine Hoffnung, und Beharrlichkeit keine Erfolge». Trotz seiner pessimistischen Sicht des Menschen hielt er es nicht für unnütz, die Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft und die Feigheit des einzelnen anzuprangern, das Groteske und Willkürliche daran aufzuzeigen, so als hätte diese Kritik einen Sinn, als bestünde doch Hoffnung auf eine Veränderung. Seine teils ätzende, teils ironische Kritik der helvetischen Selbstzufriedenheit entsprang einer heimlichen, doch ehrlichen Liebe zu seinem Land, das er nicht sang- und klanglos seinen erbärmlichen Dämonen zu überlassen gewillt war. Und ist nicht auch der atemberaubende Expressionismus seiner Zeichnungen und Bilder als ständiger Protest gegen die offensichtliche Verkehrtheit der Menschen und der Dinge zu verstehen?

Hinter all der Komik, die er uns in seinen Stücken vorführt, hinter all den verrückten Dekors und den immer wieder zum Lachen reizenden Dialogen tut sich also ein dramatischer Bühnenhintergrund auf, der von einer paradoxen Hoffnung und einem – gewiss nicht «römischen»! – Ernst kündet, demselben, den auch seine Physiognomie auf mehreren Porträts und Photographien ausstrahlt. Kurz, er mag ein Autor voller Humor und Ironie sein, bald sarkastisch, bald drollig, bald skurril, aber leichte Kost bietet er nie. Er ist, wie jeder grosse Komiker, ein tragischer Autor.

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Pierre Raetz

Hommage à Friedrich Dürrenmatt sous forme polémique

Cercle libéral, Neuchâtel, 1964, c'est dans cet établissement que je fis la connaissance de Friedrich Dürrenmatt. Les cercles de Neuchâtel étaient connus pour leur vie nocturne et réunissaient une faune très composite: ouvriers, politiciens, prostituées, intellectuels, artistes, et j'en passe. Rétroactivement, je me dis que Dürrenmatt devait priser ces lieux où le grouillement existentiel pouvait être riche d'enseignement sur le genre humain.

Depuis 1964 et jusqu'à mon départ de Neuchâtel en 1968, j'ai eu l'opportunité d'avoir bon nombre d'entrevues avec Friedrich Dürrenmatt; soit chez lui, soit dans mon atelier ou encore dans les cafés. Rapidement – j'étais alors un artiste de 27 ans – j'ai compris la chance que j'avais de pouvoir échanger des propos avec un écrivain d'une telle portée.

A cette époque-là, il y avait un contexte assez curieux dans le petit monde de la peinture neuchâteloise. Une sorte d'oukase tacite planait sur la ville qui voulait que la pratique picturale, peu ou prou, s'en réfère à la vision picturale de Jacques Villon. Or, en ce qui me concerne, ma curiosité expérimentale, mes contacts parisiens, m'avaient amené à des options bien différentes. Si je devais évoquer une figure tutélaire de ce temps-là, ce serait Asger Jorn, figure culte du mouvement COBRA et compagnon de route des situationnistes. N'étant pas aligné sur ce qui se faisait à Neuchâtel, j'étais donc relativement isolé. A cet égard, la rencontre avec Dürrenmatt fut déterminante. Dürrenmatt fut un des rares aînés à porter un regard sérieux sur mon travail et à me prodiguer des encouragements réels, notamment, en m'achetant une peinture de grand format dont la thématique était une incursion dans l'imaginaire bionique.

Je me remémore que notre dialogue était tout sauf prolixe. La parole de Dürrenmatt avait cette faculté d'instiller une ambiance originaire où l'on est au plus vrai de soi. Quelques mots précis, quelques suggestions, des silences sémantiques, une manière de

Pierre Raetz

Hommage an Friedrich Dürrenmatt in Form einer Polemik

Cercle libéral, Neuenburg 1964. Hier lernte ich Friedrich Dürrenmatt kennen. Die Neuenburger Zirkel waren bekannt für ihr Nachtleben und zogen ein sehr buntgemischtes Publikum an: Arbeiter, Politiker, Prostituierte, Intellektuelle, Künstler und was weiss ich. Aus der Rückschau denke ich, dass Dürrenmatt eine Vorliebe für diese Orte hatte, wo das existentielle Gewimmel viele Erkenntnisse über die menschliche Gattung versprach.

Ab 1964 und bis zu meinem Wegzug von Neuenburg im Jahre 1968 bot sich mir ziemlich oft die willkommene Gelegenheit, Friedrich Dürrenmatt zu treffen, bei ihm zu Hause, in meinem Atelier oder in Cafés. Ich begriff schnell – ich war damals ein Künstler von 27 Jahren –, welche Chance es bedeutete, mit einem Schriftsteller von diesem Format Gedankenaustausch zu pflegen.

In der kleinen Welt des Neuenburger Kunstbetriebs ging es damals recht eigenartig zu. In der Stadt herrschte ein ungeschriebenes Gesetz, nach dem sich jegliches Malen mehr oder weniger an den künstlerischen Anschauungen eines Jacques Villon zu orientieren hatte. Mich selbst hatten indessen meine experimentelle Neugier und meine Pariser Kontakte auf ganz andere Wege geführt. Müsste ich ein Leitbild aus jener Zeit nennen, wäre es Asger Jorn, Kultfigur der Cobra-Bewegung und Weggefährte der Situationisten. Da ich nicht auf der Linie dessen lag, was in Neuenburg praktiziert wurde, war ich ziemlich isoliert. In dieser Hinsicht war die Begegnung mit Dürrenmatt entscheidend. Er war einer der wenigen Älteren, die sich mit meiner Arbeit ernsthaft auseinandersetzten und mich wirklich ermutigten; so kaufte er mir ein Grossformat ab, dessen Thematik ein Abstecher in die imaginäre Bionik war.

Ich erinnere mich, dass unsere Unterhaltung alles andere als ein Geplauder war. Dürrenmatts Wort vermochte diese ganz eigene Atmosphäre entstehen zu lassen, wo man wirklich wahr, ganz sich selbst ist.

transmission de pensée… comme si les tropismes et les anadyomènes cheminaient sans relais verbal. Souvent, j'étais positivement troublé par la rigueur critique et le courage moral de son discours; alors même qu'il ne se départait quasi jamais d'une sorte de bonhomie cordiale. Aucune fioriture dans l'approche des choses, aucun biaisage in abstracto, aucune habile manœuvre dilatoire, aucune fascination des sunlights. Dürrenmatt, c'était le contraire: la lucidité radicale, l'ironie de l'infini, et ce, toujours pour aider les valeurs de la vie à se déclarer. Aujourd'hui, quand je pense à Dürrenmatt, je me dis que les êtres de cette qualité se font rares. Une vie à triturer le réel et les grands mythes, une vie en continuo maïeutique à dénoncer en clair les impostures récurrentes et les bassesses de la «comédie humaine».

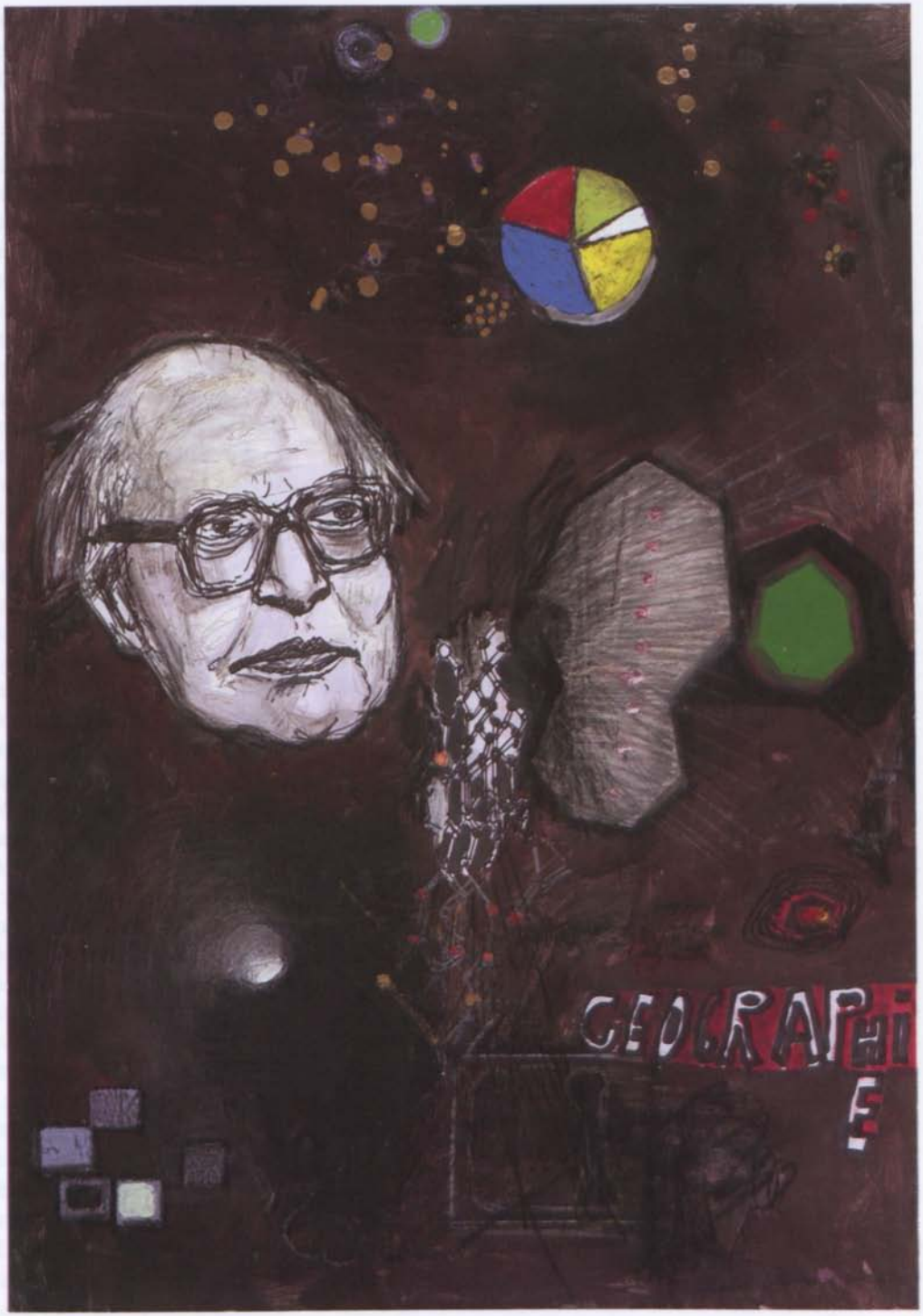
Aujourd'hui, alors que l'industrie culturelle lisse les aspérités de manière que les questionnements du symbolique se dissolvent dans le «showbiz»; aujourd'hui où les avant-gardismes (mot-valise) sont pris dans une telle chape d'instrumentalisation – il le faut savoir – que les enjeux artistiques ne se situent plus toujours dans le champ spécifique des interrogations artistiques, mais bien dans celui des surenchères affairistes où la stratégie est déterminante en termes de positionnement sur le marché. La dictature du scoop, la guerre des «look», le terrorisme psychologique des «trendsetter», etc.: autant d'adjuvants irriguant l'idéologie entrepreneuriale et sa religion du consensus au profit du profit. C'est là, décidément, que je me dis que des blocs de résistance éthique tel Dürrenmatt: ça manque.

Pourtant nous le savons, amenuiser la spiritualité laïque vers le seul divertissement, vers la seule manipulation des rapports de force, vers le seul effet vitrine ponctuel, conduit irrémédiablement à l'autoasphyxie. Dans un ouvrage récent, la sociologue Nathalie Heinich souligne avec pertinence bon nombre d'ambiguïtés ayant trait au fonctionnement de l'art contemporain dans son rapport au pouvoir. «Tout se passe finalement comme si l'aide institutionnelle à l'art contemporain instaurait une sorte de – paradoxe permissif –; permettant aux artistes d'être hors normes en normalisant cette transgression des normes.» Prosaïquement dit, sans doute s'agit-il du cas de figure de ces faux marginaux vraiment subventionnés que sont devenus tant

Wenige genau treffende Wörter, einige Anregungen, bedeutungsvolle Pausen, eine Art Gedankenübertragung… als bedürften die Tropismen und die Aphroditen der Übertragung durch das Wort gar nicht. Ich war oft im positiven Sinn erschüttert durch die kritische Unerbittlichkeit und den moralischen Mut seiner Äusserungen; wobei er stets eine Art schlichte Herzlichkeit wahrte. Kein beschönigendes Herumreden um die Sache, kein Ausweichen ins Abstrakte, kein Ablenkmanöver, kein Schielen auf die Fernsehkameras. Dürrenmatt war das Gegenteil: radikale Klarsicht, Ironie der Unendlichkeit, und immer die Werte des Lebens vor Augen, denen er zum Durchbruch verhelfen will. Heute, so kommt es mir vor, wenn ich an Dürrenmatt denke, heute sind solche Menschen selten geworden. Ein Leben der unerbittlichen Demontage der Wirklichkeit und der grossen Mythen, ein Leben des unablässigen Blosslegens des Ungeheurlichen und Niederträchtigen in der «menschlichen Komödie».

Heute, wo die Kulturindustrie alle Kanten und Ecken so glättet, dass das Befragen des Symbolischen zur Showbusiness verkommt; heute, wo die Avantgardismen (Modewort) so gnadenlos instrumentalisiert werden – man muss das wissen –, dass es bei künstlerischen Auseinandersetzungen nicht mehr ausschliesslich um spezifische Fragen der Kunst geht, sondern vielfach um den Vorteil im harten Geschäft, in dem nur die Strategie, spricht Marktpositionen, zählt. Die Diktatur des *scoop*, der Krieg der *looks*, der psychologische Terrorismus der *trendsetter* usw., all das dient letztlich der Unternehmer-Ideologie und ihrer profitorientierten Konsensreligion. Und da, genau da, sage ich mir: Solche Felsen des moralischen Widerstands wie Dürrenmatt fehlen heute.

Dabei wissen wir bestens, dass wir mit der Verflachung der profanen Spiritualität auf die reine Unterhaltung, auf den blossen punktuellen Schau-Effekt, unweigerlich selbst die Luft abschneiden. Die Soziologin Nathalie Heinrich verweist in einem unlängst erschienenen Buch sehr richtig auf das zwiespältige Verhältnis zwischen dem modernen Kunstbetrieb und der öffentlichen Hand: «Es sieht ganz so aus, als schaffe die institutionelle Förderung der zeitgenössischen Kunst eine Art permissives Paradox, das den



Pierre Raetz, *Sans titre*, 1998.
Technique mixte sur papier.
Prop. Pierre Raetz.

d'artistes contemporains; lesquels satisfont adéquatement la «critique de marché», relais d'une pensée unique où l'on simule l'affrontement alors qu'on est d'accord sur à peu près tout au départ; tout en sachant aussi que l'objectif ciblé peut être réversible d'une saison à l'autre.

Une fois encore, j'ai envie de dire combien la claire et haute exigence de Dürrenmatt tranche singulièrement de toutes ces attitudes courtisanes où les sombres manœuvres «off-the-record» prennent le masque de l'angélisme intellectuel courtois. A certains tournants, on bute irrémédiablement sur la question grave: de ce que l'art peut opposer au fascisme?

Toutefois, il faut dire aussi qu'au-delà de ces marécages gazeux, il existe des contextes où les processus de création les plus avancés se livrent au grand air... «Il n'y a rien de constant si ce n'est le changement.» Le jeu des cultures différentes, qui ont leur valeur et leur nécessité et qui dans la confrontation de leur dynamique génèrent un élargissement sémantique salvateur, contribue à ouvrir et à changer le regard sur la culture.

Même si les nouveaux médias vont changer certaines modalités du fonctionnement culturel, le rapport aux «invariants» – la réflexion, l'émotion, la vie, la mort – reste source de créativité illimitée. Il faut cesser de faire semblant, il faut cesser de subir les intimidations d'une caste qui gère son fonds de commerce (codes d'initiés) dans la politique du secret et qui à l'autre bout multiplie ses effets de manche dans les rubriques «people».

Durant cette époque neuchâteloise, jamais Dürrenmatt ne m'a explicitement dit qu'il peignait. Une sorte de réserve, les raisons lui appartiennent. Ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai pris connaissance de son œuvre peint. Certaines remarques introduisent à l'orientation de son travail: «Je peins parce que je pense. La peinture en tant qu'art de produire de belles images ne m'intéresse pas.» Ou encore, «mes dessins sont des champs de bataille». Loin de toute rhétorique d'apparat, sa peinture montre l'humain tel qu'il est: pitoyable, méchant, dangereux, fragile, perdu. A travers les grands mythes, à travers la métaphore fondamentale du labyrinthe, il n'arrête pas de pointer certains aspects de l'absurdité de la condition humaine. Des œuvres comme *La Bête* (1975), *La Bête II* (1984),

Künstlern erlaubt, sich ausserhalb der Normen zu bewegen, indem diese Überschreitung der Normen als normal gilt.» Prosaisch ausgedrückt: Gemeint ist wohl der Typus des wirklich subventionierten Pseudo-Aussenseiters, zu dem viele heutige Künstler geworden sind; sie befriedigen marktgerecht den Kritik-Bedarf eines Einheitsdenkens, wo Auseinandersetzung simuliert wird, obwohl man von Anfang an mit fast allem einverstanden ist; wohl wissend auch, dass sich das Ziel, auf das man sich einschiesst, von einer Saison zur anderen wandeln kann.

Noch einmal drängt es mich zu sagen, wie sehr Dürrenmatts unerbittlicher und hoher Anspruch ihn von allen diesen Höflingsmanieren abhebt, die auch die finsterste Off-the-record-Machenschaft mit dem Engelslächeln des höflichen Intellektuellen maskieren. In bestimmten Situationen kann man eben der ernsten Frage nicht ausweichen: Was hat die Kunst dem Faschismus entgegenzusetzen?

Doch es gibt, das muss auch gesagt werden, nicht nur diese fauligen Sümpfe, es gibt auch Kontexte, wo in progressivsten Schaffensprozessen ein frischer Wind weht... «Allein der Wechsel ist beständig». Das Zusammentreffen der verschiedenen Kulturen, von denen jede ihren eigenen Wert, ihre eigene Notwendigkeit und ihre eigene Dynamik besitzt, erzeugt durch die Konfrontation eine segensreichen Erweiterung der Semantik und trägt dazu bei, dass sich der Blick auf die Kultur öffnet und verändert.

Auch wenn die neuen Medien im kulturellen Leben einiges verändern werden, der Bezug auf die «Invarianten» – das Denken und Fühlen, das Leben, der Tod – bleibt eine unerschöpfliche Quelle des künstlerischen Schaffens. Dieses So-tun-als-ob muss aufhören, wir dürfen nicht länger die Einschüchterungen einer Kaste hinnehmen, die mit einer Politik der Geheimtuerei ihre Pfründe (Insider-Ausdruck) verwaltet und auf der anderen Seite eifrig bemüht ist, in den Klatschspalten gross herauszukommen.

Während meiner Neuenburger Zeit hat mir Dürrenmatt nie ausdrücklich gesagt, dass er auch male. Zurückhaltung, aus welchen Gründen auch immer. Erst sehr viel später machte ich Bekanntschaft mit seinen Bildern. Einige Äusserungen deuten an, in welche Richtung seine Arbeit tendiert: «Ich male, weil ich

et bien d'autres, marquent une connivence fantasmatique avec la vision tragique et la puissance visionnaire de dessins de l'*Album C* exécutés entre 1814 et 1823 par Goya. On trouve dans les lavis et les plumes de Dürrenmatt des tourbillons emblématiques où l'intuition de l'irrationnel, de l'aléatoire, de la vulnérabilité s'interpose comme un questionnement sans fin. A l'inverse de l'idéologie scientiste.

Durant ces trente dernières années, la résorption récurrente des tendances obligées, concoctées par certains grands marionnettistes du monde de l'art, souligne le caractère contingent de ces parades. Passée la séquence de l'effervescence vénale et des effusions mondaines subséquentes: la déliquescence gagne... ô mémoire!

En regard de ce type de frivolités programmées, la stature de Friedrich Dürrenmatt interpose une exemplaire relance du symbolique.

Je me rappelle cet *Apostrophe* (l'émission littéraire de Bernard Pivot) à laquelle Dürrenmatt participait – ambiance quelque peu parisianiste, Robbe-Grillet, Sollers, etc. – parfois narquois, parfois éloquemment silencieux, Dürrenmatt avait cette imposante intensité de présence que je lui connaissais bien. Par ailleurs, je pense que par ses incessantes interrogations fondamentales sur ce qui est en train d'ébranler l'être même de l'homme, Philippe Sollers, aujourd'hui, rejoint sur plusieurs points la radicalité critique du regard de Dürrenmatt.

Il est flagrant que la peinture de Dürrenmatt cristallise une surprenante énergie intertextuelle; en outre, le recours à l'hyperbole exacerbe la vision holistique, laquelle, ici et là, déjoue quelques artifices notoires.

Concomitante à la dialectique pascalienne de la grandeur infinie de l'homme et de son infinie misère, les œuvres de Dürrenmatt vont et viennent entre les fictions bibliques, la mythologie grecque, l'infini galactique et l'immersion dans le bouillon profane. Le surgissement et l'acuité de ses images picturales sont très prégnantes, dans la mesure où l'utilisation du médium est directe et débridée. Leur irréductible coalescence tient à ce que l'interpellation dürrenmattienne est dûment actuelle et que dans la même foulée, elle n'évacue jamais l'Histoire.

Cette épaisseur thématique vivifie les images et perpétue leurs éclats. A l'opposé de certaines bourrasques

denke. Malerei als eine Kunst, schöne Bilder zu machen, interessiert mich nicht.» Oder: «Meine Zeichnungen sind Schlachtfelder.» Feierliche Rhetorik liegt ihm fern, seine Malerei zeigt den Menschen, wie er ist: elend, bösartig, gefährlich, gefährdet, verloren. Die grossen Mythen und die fundamentale Metapher des Labyrinths dienen ihm dazu, in immer neuen Abwandlungen bestimmte Aspekte der Absurdität des menschlichen Daseins aufzuzeigen. Werke wie *Das Tier* (1975) oder *Das Tier II* (1984) und viele andere rücken die Phantastik seiner Einbildungskraft in die Nähe der tragischen Vision und der visionären Kraft der Zeichnungen der *Mappe C*, die Goya zwischen 1814 und 1823 ausführte. In Dürrenmatts Tuschen und Federzeichnungen wird das Sinnbildliche bisweilen zum Strudel, wo die Intuition des Irrationalen, des Zufälligen, der Verletzlichkeit sich wie endloses Fragen im Kreise dreht. Das genaue Gegenteil der szientistischen Ideologie.

Dass wir während der vergangenen dreissig Jahre beständig die von bestimmten grossen Marionettenspielern der Kunstwelt fabrizierten Tendenzen zu schlucken hatten, unterstreicht das Prekäre einer solcher Gegenwehr. Ist der käufliche Wirbel und die an ihn gebundene Gunst des Publikums abgeflaut, setzen Abstieg und Verfall ein... oh, Gedächtnis!

Angesichts dieses Typs von gesteuerter Frivolität steht die Gestalt Friedrich Dürrenmatts für eine exemplarische Wiederbelebung des Symbolischen.

Ich erinnere mich an die Sendung *Apostrophe* am französischen Fernsehen (die Literatursendung mit Bernard Pivot), bei der Dürrenmatt zugegen war – Paris dominierte: Robbe-Grillet, Sollers u.a. – und manchmal schelmisch, manchmal beredt schweigend, diese beeindruckend imponierend intensive Präsenz bewies, die ich so gut kannte. Übrigens glaube ich, dass sich Philippe Sollers heute mit seinen vielen fundamentalen Fragen über das, was den Menschen heute in seinem Sein selbst erschüttert, in mehrfacher Hinsicht an die kritische Radikalität des Dürrenmattschen Blicks annähert.

Es springt ins Auge, dass Dürrenmatts Malerei eine überraschende intertextuelle Energie kristallisiert; der Kunstgriff der Überspitzung akzentuiert die holistische Vision, die für gelegentliche Manien entschädigt.

réductionnistes – où le déni systématique de la singularité devient un programme – on l'aura compris: l'amplitude de la peinture de Dürrenmatt parle vrai.

En guise de conclusion et pour passer à un autre registre, j'ai toujours regretté d'être un si piètre connaisseur de bon vin à l'époque; à la table de Dürrenmatt il y avait de merveilleux bordeaux. D'être une des grandes consciences critiques de notre temps ne l'empêchait nullement d'être un épicurien accompli. J'ai envie de dire que pour des raisons morales, il mettait en question certains dogmes du moralisme judéo-chrétien qui ont engendré la fausse humilité de type schizophrénique que l'on sait.

Der Pascalschen Dialektik verwandt, welche die unendliche Grösse des Menschen seiner unendlichen Schwachheit entgegensetzt, bewegen sich Dürrenmatts Werke zwischen biblischer Erzählung, griechischer Mythologie, galaktischer Unendlichkeit und profaner Alltäglichkeit. Die Spontaneität und die Virulenz seiner bildnerischen Werke sind sehr prägnant, in dem Sinne, als das Medium direkt und quasi hemmungslos benutzt wird. Was beides diese Verbindung eingehen lässt, ist Dürrenmatts Zugriff aus dem Moment heraus, der auch nie die Geschichte ausblendet.

Diese thematische Dichte verleiht den Bildern Leben und macht sie auf Dauer sehenswert. Anders als bei gewissen reduktionistischen Spektakeln – wo die systematische Verleugnung jeglicher Einzigartigkeit zum Programm wird – hat man begriffen: das Ausgreifende in der Dürrenmattschen Malerei ist nicht Lug und Trug.

Abschliessend, und um das Thema zu wechseln: Ich habe immer bedauert, damals ein so miserabler Weinkenner gewesen zu sein. Bei Dürrenmatt gab es wunderbare Bordeaux. Dass er einer der grossen Mahner unserer Zeit war, hinderte ihn keineswegs daran, ein perfekter Epikureer zu sein. Ich würde sagen, dass er aus moralischen Gründen gegen bestimmte Dogmen des jüdisch-christlichen Moralismus war, der die falsche Bescheidenheit des sattsam bekannten schizophrenen Typs hervorbrachte.

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Bernard Liègme

Quatre petites notes en passant

Début des années 60. A l'occasion d'une représentation du Théâtre Populaire Romand, je rencontre Dürrenmatt. Il est accompagné de son fils et de Pierre Lachat. A la fin du spectacle, pour échapper au brouhaha des conversations, nous décidons de nous retirer chez moi pour poursuivre notre discussion. Nous en venons à parler de *La Visite de la vieille dame* qui fait un tabac partout dans le monde. Soudain, Dürrenmatt se lève, va s'adosser au radiateur, nous regarde un moment, hoche silencieusement la tête, puis, tirant une bouffée de son cigare, déclare avec un sourire un peu voilé: «Ça va peut-être pas durer».

En été 1966, le TPR crée ma pièce, *Le Soleil et la Mort*, écrite à la mémoire d'un député grec, Gregorios Lambrakis, assassiné dans la rue en raison de sa lutte en faveur de la paix et du désarmement (Costa Gavras reprendra ce thème dans le film Z). Quelques journaux grecs parlent longuement de la pièce, on projette de la monter à Athènes avec le concours de Mikis Theodorakis. Mais, quelques mois plus tard, un putsch militaire installe la dictature. Naturellement le projet tombe à l'eau. Alors, des Grecs établis ou réfugiés en Suisse viennent me trouver et me demandent d'aider la résistance en publiant un Bulletin d'information sur ce qui se passe réellement sous le brutal régime des Colonels. Apprenant que je connais Dürrenmatt, ils souhaitent que celui-ci accole sa signature à la mienne, cela donnera évidemment beaucoup plus de poids à la publication. Dürrenmatt accepte pour autant que je m'occupe de la rédaction, il me fait une totale confiance. Le bulletin paraît pendant quelques années à une cadence irrégulière. Un jour, j'apprends que Theodorakis vient d'être arrêté et qu'il sera déporté. Nous devons intervenir immédiatement auprès des Colonels et des ambassades. Je téléphone à Dürrenmatt: «Ouais, faut envoyer des télégrammes. Je vous laisse faire. Mais c'est que ça va vous coûter cher. Je vous donnerai des bouteilles.» Sur le moment, je suis interloqué: des bouteilles contre la liberté d'un homme! Et

Bernard Liègme

Vier kleine, nebenbei aufgeschriebene Notizen

Anfangs der 60-iger Jahre. Bei einer Aufführung des «Théâtre Populaire Romand» treffe ich Dürrenmatt. Er ist von seinem Sohn und von Pierre Lachat begleitet. Am Ende des Stückes beschliessen wir, uns bei mir zu treffen, um dem allgemeinen Stimmengewirr zu entkommen und das Gespräch weiterzuführen. Wir kommen auf das Stück *Der Besuch der alten Dame* zu sprechen, das in der ganzen Welt einen Riesenerfolg hat. Da steht Dürrenmatt plötzlich auf, geht auf den Heizkörper zu und lehnt sich daran, schaut uns einen Augenblick an, nickt und erklärt, während er an seiner Zigarre zieht, mit einem heimlichen Lächeln: «Das wird vielleicht nicht andauern».

Im Sommer 1966 führt das TPR mein Stück *Le Soleil et la Mort* auf. Es wurde zur Erinnerung an den griechischen Abgeordneten Gregorios Lambrakis geschrieben, der wegen seines Kampfes für den Frieden und die Abrüstung auf der Strasse ermordet wurde. (Costa Gavras nimmt dieses Thema in seinem Film Z wieder auf). In einigen griechischen Zeitungen wird das Stück ausführlich besprochen, und es wird geplant, es unter Mitwirkung von Mikis Theodorakis in Athen zu spielen. Doch einige Monate später kommt durch einen Putsch die Diktatur der Obersten an die Macht. Natürlich fällt das Vorhaben ins Wasser. In der Schweiz ansässige oder geflüchtete Griechen kommen zu mir und bitten mich, die Widerstandsbewegung zu unterstützen und ein Informationsblatt zu veröffentlichen, das aufzeigt, was wirklich geschieht unter dem gewalttätigen unmenschlichen Militärregime. Wie sie erfahren, dass ich Dürrenmatt kenne, möchten sie auch seine Unterschrift neben der meinen, das gibt der Veröffentlichung natürlich viel mehr Gewicht. Dürrenmatt erklärt sich einverstanden, insofern ich mich um die Redaktion kümmere. Er vertraut mir vollständig. Das Blatt erscheint während einiger Jahre unregelmässig. Eines Tages erfahre ich, dass Theodorakis soeben verhaftet worden ist und deportiert wird. Wir müssen sofort bei den Obersten und den Botschaften einschreiten. Ich

puis je comprends qu'en fait c'est de la générosité à mon égard. Il sait que mes revenus sont infiniment plus modestes que les siens, et c'est une manière de me dire merci.

A propos de générosité. Un soir, il m'invite à partager un repas avec un représentant culturel du gouvernement polonais que Berne lui a demandé de recevoir. Il pense que cette rencontre pourra me rendre service et permettra la représentation à Varsovie du *Soleil et la Mort*. Je n'ai pas oublié ce geste d'amitié.

Une dernière image. Nous sommes dans son bureau. Il est debout, un verre à la main, devant la grande peinture de son ami Varlin qui représente *La Fanfare de l'Armée du Salut*. Il m'a fait goûter un capiteux bordeaux. Nous parlons de la Suisse et des Suisses. Il dit: «Dans les pays qui ont connu la catastrophe de la guerre, on est plutôt gai, on aime rire. Les Suisses, eux, n'aiment pas rire parce qu'ils passent leur temps à attendre la catastrophe.» Et il conclut par ces mots que je lui ai souvent entendus: «C'est énorme drôle.»

rufe Dürrenmatt an: «Ja, man müsste Telegramme schicken. Das überlasse ich Ihnen. Aber es wird Sie viel Geld kosten. Ich schenke Ihnen einige Flaschen.» Im Moment bin ich verdutzt: Flaschen gegen die Freiheit eines Menschen! Und dann verstehe ich, dass es eigentlich Grosszügigkeit mir gegenüber ist. Er weiss, dass meine Einkünfte weit bescheidener sind als seine; es ist eine Art, sich bei mir zu bedanken.

Übrigens zum Wort: Grosszügigkeit. Er lädt mich eines abends zum Essen ein mit dem Kulturvertreter der polnischen Regierung, da Bern ihn gebeten hat, diesen zu empfangen. Er nimmt an, dieses Treffen könne mir nützlich sein und die Vorstellung meines Stückes *Le Soleil et la Mort* in Warschau ermöglichen. Ich habe dieses Zeichen der Freundschaft nie vergessen.

Ein letztes Bild. Wir sind in seinem Arbeitszimmer. Er steht mit einem Glas in der Hand vor dem grossen Gemälde seines Freundes Varlin, das *Die Musikkapelle der Heilsarmee* darstellt. Er gibt mir einen schweren Bordeaux zu kosten. Wir sprechen über die Schweiz und von den Schweizern. Er sagt: «In den Ländern, die das Unheil des Krieges erlebt haben, ist man eher fröhlich, lacht man gerne. Die Schweizer hingegen lachen nicht gerne, weil sie immer auf die Katastrophe warten.» Er schliesst mit dem Satz, den ich oft von ihm gehört habe: «C'est énorme drôle.»

(Übersetzung ins Deutsche: Madeleine de Salis)

François Loeb

Ma première rencontre avec Friedrich Dürrenmatt

En ma qualité de président des Amis suisses de l'Université hébraïque de Jérusalem, je fus chargé par le recteur d'informer Friedrich Dürrenmatt que le sénat lui conférait le grade de docteur *honoris causa*. Je pris donc rendez-vous sans en mentionner le motif. Friedrich Dürrenmatt fixa l'entrevue au Restaurant du Rocher, où le patron d'alors, Maître Liechti, soignait personnellement ses hôtes, parmi lesquels de nombreux artistes qui, pour s'acquitter de leurs séjours souvent assez longs, lui offraient une de leurs toiles. Friedrich Dürrenmatt, ayant lui-même fait de la peinture sa deuxième profession, se sentait fort à l'aise dans ce cercle de créateurs et mangeait souvent à sa table préférée, au fond du restaurant.

J'entrai au Rocher, jeune homme intimidé et fort nerveux… moi qui, quinze ans auparavant, à l'école, lisais et interprétais Friedrich Dürrenmatt, ce maître de la langue allemande. Faire la connaissance d'une légende culturelle, ce n'est pas une mince affaire… Friedrich Dürrenmatt me tendit la main, me fit signe de m'asseoir… Pas un mot du maître, rien des mots de ma jeunesse. Je pris place sans rien dire. Si la lumière culturelle qui avait illuminé mes jours d'école ne m'adressait pas la parole, ce n'était pas à moi de le faire… Le patron amena la soupe. En silence, les cuillères accomplirent leur tâche. Les regards se croisaient de temps en temps, et se dérobaient après quelques secondes de curiosité réciproque.

Les assiettes de soupe furent enlevées.

Pas un mot.

Le silence régnait.

Les yeux continuaient à fouiller.

Le patron servit le plat principal, viande et légumes.

Les couteaux prirent la place des cuillères, assistés par les fourchettes.

Les lèvres s'activèrent. Pas un mot ne venait les interrompre.

François Loeb

Meine erste Begegnung mit Friedrich Dürrenmatt

In meiner Eigenschaft als Präsident des Schweizerischen Freundeskreises der hebräischen Universität von Jerusalem wurde ich vom Rektor beauftragt, Friedrich Dürrenmatt mitzuteilen, der Senat habe ihm den *doctor honoris causa* zugesprochen. Ich vereinbarte also ein Treffen, ohne den Grund zu erwähnen. Dürrenmatt nannte als Ort das Restaurant Le Rocher, dessen damaliger Besitzer Hans Liechti sich persönlich um seine Gäste kümmerte, unter denen viele Künstler waren, die ihm als Entschädigung für ihr oft langes Bleiben ein Bild schenkten. Friedrich Dürrenmatt, der selbst das Malen zu seinem zweiten Beruf gemacht hatte, fühlte sich sehr wohl im Kreis dieser Kunstschaffenden und ass oft an seinem Lieblingstisch ganz hinten im Restaurant.

Ich betrat das Lokal als schüchterner, sehr nervöser junger Mann – ich, der ich fünfzehn Jahre zuvor den grossen Meister der deutschen Sprache Friedrich Dürrenmatt noch in der Schule gelesen und interpretiert hatte. Und jetzt sollte ich diese kulturelle Legende persönlich kennenlernen… Friedrich Dürrenmatt gab mir die Hand und bedeutete mir, Platz zu nehmen… Vom Meister kein Wort, vom jungen Mann auch keines. Ich setzte mich schweigend. Wenn das kulturelle Licht meiner Schulzeit nicht selbst das Wort ergriff, so hatte ich es auch sein zu lassen… Der Wirt brachte die Suppe. Die Löffel verrichteten ihre Arbeit, sonst war nichts zu hören. Von Zeit zu Zeit begegneten sich die Blicke und wandten sich nach einigen Sekunden gegenseitiger Neugier wieder ab.

Die Suppenteller wurden weggebracht.

Kein Wort.

Schweigen.

Die Blicke forschten weiter.

Der Wirt brachte das Hauptgericht, Fleisch und Gemüse.

Messer und Gabel traten an die Stelle der Löffel.

Die Lippen hatten zu tun. Kein Wort störte sie bei ihrer Beschäftigung.

Les regards, à ce stade accrocheurs, tentaient de se retrouver dans le vis-à-vis, de trouver leur patrie.

Les assiettes disparurent sans que je m'en sois aperçu.

Pas un mot.

Pas un son.

Pas un murmure.

Le plat de fromages.

Des signes, du bout des doigts, de part et d'autre. Mes yeux, maintenant débordants de curiosité. Ils commençaient à former des mots, des phrases entières, sachant au fond de l'iris qu'ils ne sauraient jamais les exprimer. Une tentative de faire bouger mes lèvres échoua. Les yeux de Friedrich Dürrenmatt le constatèrent avec l'amusement d'une grande sagesse. Après la dernière miette de pain, la dernière goutte de vin, le dernier petit bout de fromage, enfin, Friedrich Dürrenmatt s'exclama – et je le ressentis comme un acte de libération de mon âme:

«Dir chöit de au schwige» – «Vous savez vous taire.»

Ces quelques mots furent la base d'une longue amitié entre un jeune homme et un homme de lettres, entre l'inexpérience et la sagesse, une amitié fondée sur les mots du silence sphérique.

Die Blicke, nun ziemlich aufdringlich, versuchten, sich im Gegenüber zu treffen, ihre Heimat zu finden.

Die Teller verschwanden, ohne dass ich es bemerkt hätte.

Kein Wort.

Kein Ton.

Kein Murmeln.

Die Käseplatte.

Zeichen, kaum merklich, doch beiderseits. Meine Augen platzten jetzt fast vor Neugier. Sie begannen, Wörter, ganze Sätze zu bilden, obwohl sie im tiefsten Grunde ihrer Netzhaut wussten, dass sie sie nie herausbringen würden. Ein Versuch, meine Lippen zu bewegen, scheiterte. Dürrenmatts Augen konstatierten es mit dem Lächeln der grossen Weisheit. Nach dem letzten Brotkrümel, dem letzten Tropfen Wein, dem letzten Stückchen Käse rief Dürrenmatt endlich aus – und ich empfand es als einen Akt der Befreiung meiner Seele:

«Dir chöit de au schwige» – «Sie können aber schweigen.»

Diese wenigen Worte legten den Grund zu einer langen Freundschaft zwischen einem jungen Mann und einem Mann des Geistes, zwischen der Unerfahrenheit und der Weisheit, eine Freundschaft, die auf die Wörter des Sphärenschweigens gründete.

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Norbert A. Martin

Une visite anecdotique

La scène se passe au Gymnase cantonal, vers la fin du printemps 1964. Une salle de classe, un professeur et deux experts pour un examen oral au «bac» d'allemand. Atmosphère bienveillante.

La question n'est pas tirée au sort. Le professeur tend un billet à l'élève. On lit: *La Panne*. Et c'est parti, tout de suite *auf Deutsch*...

– Wie haben Sie die Panne studiert?

– Das Buch habe ich auf Französisch gelesen. Und ich habe auch Dürrenmatt... einen Besuch gemacht.

– Der Besuch ?

– Nur ein Besuch...

Dürrenmatt ne recevait que rarement des journalistes, à cette époque. Il les évitait souvent. Comment se fait-il qu'il ait accueilli si facilement un gymnasien (même si celui-ci habitait son quartier et était, tout comme ses enfants Pierre et Barbara, moniteur d'école du dimanche dans la paroisse de l'Ermitage)?

Il avait envie de partager ses propres idées sur *La Panne*. Il connaissait et regrettait, semble-t-il, la plupart des interprétations psychologiques que l'on a données de cette œuvre. «Saisir une chance d'en parler directement à un jeune, sans les intermédiaires obligés de la critique littéraire.»

«L'idée principale venait d'un texte de Maupassant. J'ai imaginé différents scénarios, j'en ai parlé à des amis. On a aussi plaisanté et raconté des tas d'histoires au Stamm. Et c'est ainsi que peu à peu, la trame de mon roman s'est véritablement construite.»

Après plus de trente-cinq ans, ces «citations» n'en sont certes plus vraiment! Il est bon de les prendre avec une certaine distance, comme des éléments qui donnent une forme au récit. Mais l'idée générale est bien là. Et l'exprimer clairement dans la langue de Goethe, c'était la suite toute naturelle de mon examen d'allemand (qui s'est d'ailleurs fort bien terminé, soit dit en passant!)

C'est aussi un très beau souvenir d'avoir eu l'honneur d'être reçu par quelqu'un qui était célèbre et qui

Norbert A. Martin

Kleine Geschichte von einem Besuch

Die Szene spielt im Kantonsgymnasium Ende des Frühjahrs 1964. Ein Klassenzimmer, ein Lehrer und zwei Gutachter bei der mündlichen Matura-Prüfung im Fach Deutsch. Wohlwollende Atmosphäre.

Die Frage wird nicht nach dem Losverfahren ausgewählt. Der Lehrer hält dem Schüler einen Zettel hin, darauf steht: *Die Panne*. Und es geht gleich auf deutsch los.

«Wie haben Sie *Die Panne* studiert?»

«Das Buch habe ich auf Französisch gelesen. Und ich habe auch Dürrenmatt... einen Besuch gemacht.»

«Besuch?»

«Nur einen Besuch...»

Dürrenmatt empfing damals selten Journalisten. Er ging ihnen eher aus dem Weg. Wie kam es also, dass ein Gymnasiast ihn ohne weiteres aufsuchen durfte (selbst wenn dieser im selben Viertel wohnte und zusammen mit seinen Kindern Pierre und Barbara in der Sonntagsschule der Pfarrei Unterricht gab)?

Er hatte Lust, seine eigenen Gedanken über *Die Panne* mitzuteilen. Er kannte und bedauerte offenbar die meisten psychologischen Interpretationen dieses Werks. «Die Chance ergreifen, direkt mit einem Jugendlichen darüber zu reden, ohne dass ständig die Literaturkritik dazwischenfunkt.»

«Der Hauptgedanke stammte von einem Maupassant-Text. Ich dachte mir Abläufe aus und redete mit Freunden darüber. Wir haben auch Witze gemacht und alles Mögliche erzählt am Stammtisch. Und so hat sich nach und nach die Handlung meines Romans herausgeschält.»

Da inzwischen über fünfunddreissig Jahre vergangen sind, können diese Zitate keine wörtliche Wiedergabe sein. Man muss sie als gestaltende Elemente des Berichts sehen und mit der nötigen Distanz aufnehmen. Doch die grundlegenden Gedanken sind da. Und dass ich diese in Goethes Sprache formulierte, ergab sich ganz natürlich durch das Deutsch-Examen (das, nebenbei bemerkt, sehr gut verlief!)

habitait le quartier. Et en toute simplicité. Les origines que Friedrich Dürrenmatt attribue à sa nouvelle sont simples et naturelles, tout comme sa manière discrète de donner confiance à un adolescent, au gré de circonstances somme toute assez fortuites. Elégance. Ce qui m'a amené à adopter sa version des faits plutôt qu'une autre, concernant les origines de *La Panne*. Je crois qu'il avait raison, et je profite de ces quelques lignes pour lui dire encore une fois merci pour sa gentillesse et son accueil.

Man erinnert sich gern an diese Ehre, von jemandem, der berühmt war und im selben Viertel wohnte, empfangen zu werden. Und mit grösster Natürlichkeit. Die Ursprünge, auf die Friedrich Dürrenmatt seinen Roman zurückführt, sind einfach und natürlich, genauso wie seine diskrete Art, einem jungen Mann bei einer im Grunde zufälligen Begegnung Vertrauen einzuflössen. Eleganz. Und das hat mich dazu bewogen, seine Version über die Ursprünge der *Panne* anderen Deutungen vorzuziehen. Ich glaube, er hatte Recht, und ich nutze die Gelegenheit, um ihm nocheinmal zu danken für die Liebenswürdigkeit, mit der er mich empfing.

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

André Opel
ex-directeur du Centre culturel neuchâtelois

Génie

La science assure que toutes les cellules de ma personne contiennent des chromosomes. Tous ces petits organismes seraient informés de l'existence du fils du pasteur de Konolfingen! Alléluia! Dürrenmatt me serait consubstantiel. Des preuves? En voici.

Beau souvenir: en 1981, je fais la connaissance de Fritz Dürrenmatt, à l'occasion de l'hommage que l'Université de Neuchâtel organise pour son soixantième anniversaire.

Lors de la cérémonie, je suis invité à faire lecture en public d'extraits de *Grec cherche Grecque*, traduits en français, avant qu'un comédien allemand lise un fragment de texte original et que Dürrenmatt fasse une conférence. Lors du repas qui suit (Berner Platte au restaurant du Rocher, chez Hans Liechti, bien sûr), je suis extrêmement flatté que Fritz, très chaleureux, me tutoie, fidèle en cela à un usage fréquent chez les gens de théâtre. Emoi et choc inoubliables chez les chromosomes.

Bien avant cet événement mémorable, j'avais entendu un peu parler de l'écrivain suisse-alémanique par ses copains de bistrot, Yvonne Châtenay, Archibald Quartier et son traducteur Jean-Pierre Porret. Je n'étais pas loin de tenir ce lointain Dürrenmatt pour un pur génie, et ceci pour deux raisons au moins.

La première: dans mon panthéon théâtral personnel, j'avais classé *La Visite de la vieille dame* parmi les chefs-d'œuvre de ce siècle, aux côtés de quelques pièces de Brecht et Beckett, en quoi je n'avais fait preuve d'aucune originalité: aujourd'hui encore, chaque année, *La Visite* est portée à la scène plusieurs fois, dans les cinq continents.

Seconde raison: l'intense jubilation que me procurait la contemplation des peintures et dessins de ce damné Fritz.

J'ai assisté à de nombreuses mises en scène de *La Visite*. Je relis souvent la pièce pour ma délectation. A chaque fois, mon admiration s'accompagne d'un

André Opel
ehem. Leiter des Neuenburger Kulturzentrums

Genie

Die Wissenschaft behauptet, sämtliche Zellen meines Körpers enthielten Chromosomen. Alle diese kleinen Organismen sollen demnach eine Information über die Existenz des Pastorensohns aus Konolfingen Kenntnis enthalten! Alleluja! Dürrenmatt ist mir demnach konsubstantiell. Beweise gefällig? Bitte sehr.

Schöne Erinnerung: 1981 mache ich bei der Veranstaltung, mit der die Universität Neuenburg den Sechzigjährigen ehrt, Bekanntschaft mit Fritz Dürrenmatt.

Bei der öffentlichen Feier soll ich Auszüge aus der französischen Übersetzung von *Grieche sucht Griechin* vorlesen, bevor ein deutscher Schauspieler eine Passage aus dem Originaltext vorträgt und Dürrenmatt eine Ansprache hält. Beim nachfolgenden Essen (Bernerplatte, natürlich im Restaurant du Rocher von Hans Liechti) fühle ich mich ungemein geschmeichelt, als Fritz, einem in Theaterkreisen verbreiteten Usus getreu, mich sehr herzlich mit Du anspricht. Unvergesslich, die Rührung und der Schock bei den Chromosomen.

Schon lange vor diesem denkwürdigen Ereignis hatte ich Yvonne Châtenay, Archibald Quartier, seinen Übersetzer Jean-Pierre Porret und andere Stammtischgenossen dieses oder jenes über diesen deutschschweizerischen Schriftsteller berichten hören. Ich sagte mir, eigentlich müsse dieser ferne Dürrenmatt ein Genie sein, aus mindestens zwei Gründen.

Der erste: In meinem persönlichen Theaterpantheon hatte ich den *Besuch der alten Dame* unter die Meisterwerke des Jahrhunderts eingereiht, neben einigen Stücken von Brecht und Beckett. Sonderlich originell war das nicht, auch heute noch wird *Der Besuch der alten Dame* jedes Jahr mehrfach irgendwo auf den fünf Kontinenten aufgeführt.

Zweiter Grund: Der Jubel, in den ich innerlich ausbrach, als ich die Gemälde und Zeichnungen dieses Teufels von Fritz anschaute.

immense plaisir, au point de songer parfois à Shakespeare! Je suis littéralement soufflé par la force du thème central: la violence dégagée par un amour trahi déclenche un mortel cataclysme social. En outre, la façon constamment inspirée et joyeusement méchante avec laquelle Dürrenmatt manipule le tragique le plus noir m'enchante; le nom même de «Güllen», l'apparition des souliers jaunes, les maris hollywoodiens de Madame Zachanassian, le duo Koby et Loby, maintes autres, nombreuses et jouissives trouvailles ont impressionné mon ADN à jamais.

Déjà évoquée, la deuxième source d'admiration va à ce que j'ai envie d'appeler l'art brut de génie (encore) de Dürrenmatt. Alors qu'il est étudiant à Berne, le jeune Friedrich entreprend de peindre murs et plafond de la mansarde qu'il habite. Renversant: ce qui va caractériser toute son œuvre picturale est déjà là: sens inné de la forme, des valeurs, de la composition, maîtrise d'un langage expressif original, bref, ce qu'il faut bien appeler un style. Ce que d'autres mettent des années à acquérir, Dürrenmatt le possède spontanément. Toute sa vie, librement et patiemment, il va user de ce prodigieux talent, au service de son univers visionnaire.

En 1982, je téléphone à Dürrenmatt pour lui demander l'autorisation de monter à Neuchâtel, sous tente, *Frank V,* spectacle qui serait interprété par des amateurs encadrés par des professionnels. Réponse de Fritz, sans une seconde d'hésitation: «Oui». Sursaut chez les chromosomes. Quelque temps plus tard, Dürrenmatt accueille chez lui une petite délégation du Centre culturel venue parler du projet. Bordeaux, whisky, conversations richement apéritives! Oh surprise, l'écrivain nous fait monter dans sa voiture et nous invite dans un excellent restaurant. De retour chez lui, la fête se poursuit jusqu'aux aurores. Généreux génie!

Ich habe mir zahlreiche Inszenierungen *der alten Dame* angeschaut. Ich lese das Stück oft des blossen Lesevergnügens wegen. Jedesmal empfinde ich solche Bewunderung und ein so ungeheures Vergnügen, dass ich manchmal an Shakespeare denken muss! Was mich buchstäblich umwirft, ist die Wucht des zentralen Themas: Die Rache für eine verratene Liebe vermag eine ganze Gesellschaft in ihren Grundfesten zu erschüttern. Ausserdem gefällt mir die immer inspirierte, spitzbübisch-böse Art, mit der Dürrenmatt schwärzeste Tragik handhabt; der Ortsname «Güllen», die gelben Schuhe, die Hollywood-Ehemänner der Claire Zachanassian, das Duo Koby und Loby, die zahllosen anderen witzigen Einfälle, das alles hat meine DNS auf Dauer beeindruckt.

Die bereits erwähnte zweite Quelle der Bewunderung ist das, was ich Dürrenmatts (wiederum) geniale *Art brut* nennen möchte. In Bern malt der junge Fritz Wände und Decke seiner Studentenbude unter dem Dach aus. Umwerfend: All das, was sein ganzes bildnerisches Werk kennzeichnet, ist bereits da: untrügliches Gespür für Form, Werte, Komposition, Beherrschung einer ganz eigenen Ausdrucksweise, kurz, das, was man einen Stil nennt. Was sich andere jahrelang erarbeiten müssen, besitzt Dürrenmatt einfach so. Sein ganzes Leben lang wird er mit völliger Freiheit und grosser Geduld dieses fabelhafte Talent in den Dienst seines visionären Universums stellen.

1982 rufe ich Dürrenmatt an, ob ich in Neuenburg in einem Zelt *Frank der Fünfte* inszenieren dürfe, mit Laiendarstellern unter der Anleitung von professionellen Schauspielern. Ohne eine Sekunde zu zögern, sagt Fritz «ja». Luftsprünge bei den Chromosomen. Einige Zeit später empfängt Dürrenmatt bei sich zu Hause eine kleine Abordnung des Centre culturel, die das Projekt mit ihm besprechen soll. Bordeaux, Whisky, angeregteste Unterhaltung. Und Überraschung: Der Schriftsteller bittet uns, in sein Auto einzusteigen, und lädt uns in ein ausgezeichnetes Restaurant ein. Danach wird bei ihm zu Hause bis in den frühen Morgen weitergefeiert. Grosszügiges Genie!

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Maurice Billeter

Au Café du Théâtre

Afin d'honorer Dürrenmatt qui venait de se fixer à Neuchâtel, le Conseil communal avait invité le Théâtre de l'Est à venir jouer *Romulus,* ce qu'il fit avec entrain; la salle était comble, le succès complet, Dürrenmatt tout heureux.

Suivait une réception à l'étage du Café du Théâtre où un conseiller communal adressa à Dürrenmatt des mots de bienvenue. Des mots, c'est peu dire… un double dithyrambe à la gloire de l'auteur et de notre ville: Neuchâtel fière d'accueillir Dürrenmatt et de le voir estimer la situation de la ville, son lac, ses larges horizons, son université, sa bibliothèque, son théâtre, ses musées, que sais-je encore?

C'était presque trop beau.

Dürrenmatt se dit touché de ces paroles et s'expliqua:

«Je ne pouvais plus rester à Zurich; trop d'amis, trop de personnes qui tenaient à me voir, je ne pouvais plus travailler. Où aller? D'autre part, je voyage beaucoup et, après un silence:

J'ai choisi Neuchâtel parce qu'il y a une gare.»

Maurice Billeter

Im Café du Théâtre

Um Dürrenmatt, der eben in Neuenburg zugezogen war, zu ehren, hatte der Stadtrat das Théâtre de l'Est gebeten, den *Romulus* zu spielen, was es mit Hingabe tat; die Vorstellung war ausverkauft, der Erfolg total, Dürrenmatt glücklich.

Danach ein Empfang im Obergeschoss des Café du Théâtre, ein Stadtrat spricht Worte der Begrüssung. Worte ist allerdings zu wenig gesagt – es war eine zweifache Lobeshymne, auf den Autor und auf unsere Stadt: Neuenburg sei so stolz, dass Dürrenmatt die Stadt zum Wohnsitz erwählt habe und offensichtlich angetan sei von ihrer Lage mit dem See und der weiten Aussicht, ihrer Universität, ihrer Bibliothek, ihrem Theater, ihren Museen und so fort.

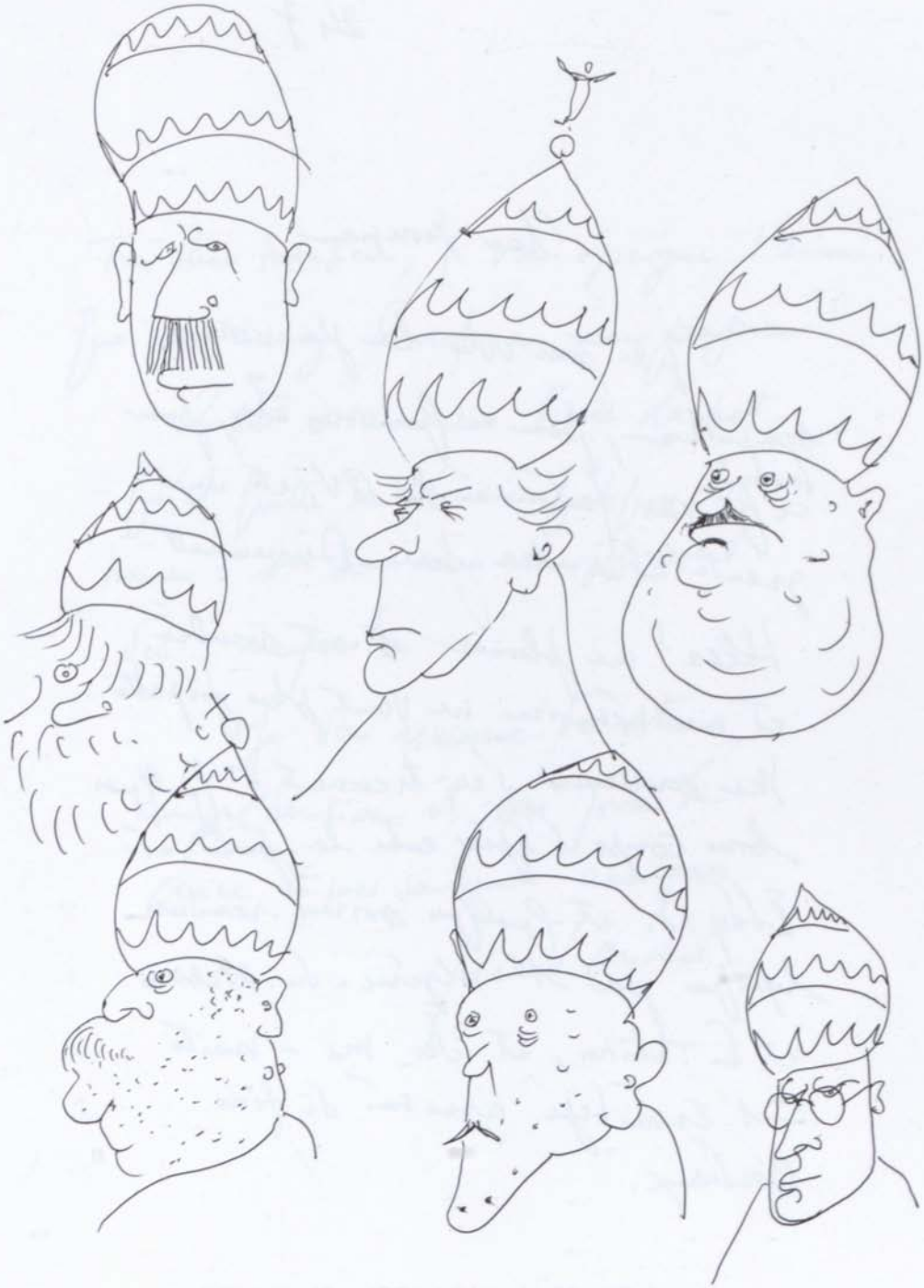
Es war fast zu schön.

Dürrenmatt zeigte sich gerührt von diesen Worten und erläuterte:

«Ich konnte nicht in Zürich bleiben – zu viele Freunde, zuviel Ablenkung, ich konnte nicht mehr arbeiten. Wohin also? Andererseits reise ich viel», und nach einer Pause: «Ich habe Neuchâtel gewählt, weil es einen Bahnhof hat.»

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Friedrich Dürrenmatt,
Les Papes, 1947.
Dessin au stylo.
Prop. Pierre Lachat.



F.D.

24 7

Cher Monsieur,

J'ai pour vous la plus vive sympathie, pour ce que vous êtes, pour ce que vous faites à la BV, et une grande admiration pour Dürrenmatt.

Hélas ! ma plume est rouillée et ma mémoire ne vaut plus fripette... Mes souvenirs s'en tiennent à quelques bons coups d'épée entre le poète et Eddy B. et quelques soirées remplies lyriques par l'« Algérie » du Strauss et du Théâtre, et des mi-nuits à l'Ermitage arrosées de fins Bordeaux.

Lettre de Gérard Buchet à Michel Schlup, 24 juillet 1997.
Prop. Michel Schlup.

Très cher monsieur, je vous épargne l'ennui que vous auriez de refuser mon papier !

Quant à mon ami Pierre Lachet, qu'il quitte sa librairie fut pour bonnes raisons : ses souvenirs remplaceraient ses ... rayons !

Je vous remercie de votre compréhension et vous prie de croire à mes sentiments amicaux

Pierre Buchet

Etudes
Betrachtungen

Ulrich Weber

Ordre et chaos: l'évolution du jeune dramaturge Friedrich Dürrenmatt

En 1988, Friedrich Dürrenmatt a fait don de ses manuscrits à la Confédération suisse à la condition que soient créées des archives nationales de littérature où seraient rassemblés, conservés, mis en valeur et ouverts aux chercheurs non seulement ses propres papiers mais aussi ceux d'autres écrivains des quatre langues nationales. Dürrenmatt est donc une sorte de père spirituel des Archives littéraires suisses, inaugurées en janvier 1991, quelques semaines après la mort de l'écrivain. Que contient le fonds Dürrenmatt, quelles analyses permet-il d'engager? Les manuscrits et les documents biographiques ont été publiquement exposés pour la première fois en 1994 sous le titre de «Querfahrt» – en guise de bilan intermédiaire de la mise en valeur – en même temps qu'une exposition de son œuvre peint se tenait au Kunsthaus de Zurich. A cette occasion, un catalogue commun des deux expositions a été publié.[1] Donner un aperçu de la richesse de ce fonds sans se perdre dans une longue et lassante énumération de titres est impossible. En lieu et place, nous allons, après quelques considérations générales, éclairer l'importance des documents selon un aspect spécifique et une période déterminée de la vie et de l'œuvre dürrenmattienne.

Nous trouvons dans la succession de Dürrenmatt quantité de fragments dramatiques et narratifs inédits ou déjà publiés, ainsi, par exemple, un roman policier intitulé *Der Pensionierte*[2] («Le Retraité»). Il y a également des textes inédits plus récents qui étaient au moins provisoirement achevés, et qui ont été publiés à titre posthume, comme ce roman de science-fiction insolite, *Der Versuch*,[3] («La Tentative») où, par la lunette d'un ordinateur intelligent de l'an 10000, l'auteur jette un regard archéologique sur notre époque, ou encore, la satire de l'apartheid dans *Virusepidemie in Südafrika* («Epidémie virale en Afrique du Sud»), dans laquelle un virus insidieux s'attaque aux Blancs pour les rendre noirs, ce qui provoque une confusion

Ulrich Weber

Chaos und Ordnung: Der Weg des jungen Dramatikers Friedrich Dürrenmatt

Im Jahre 1988 hat Friedrich Dürrenmatt der Schweizerischen Eidgenossenschaft seinen literarischen Nachlass als Geschenk angeboten, mit der Bedingung, dass ein Literaturarchiv gegründet werde, das nicht nur seine eigenen Manuskripte, sondern auch jene anderer Schweizer Autorinnen und Autoren sammeln, erschliessen und den Forschenden zur Verfügung stellen sollte. Dürrenmatt ist also so etwas wie der geistige Vater des Schweizerischen Literaturarchivs, das im Januar 1991, wenige Wochen nach seinem Tod, eröffnet wurde. Was enthält der Dürrenmatt-Nachlass, welche Erkenntnisse ermöglicht er? Manuskripte und Lebensdokumente wurden – als Zwischenergebnis der Erschliessungsarbeit – erstmals 1994 im Rahmen der Ausstellung «Querfahrt» einem breiteren Publikum vorgestellt, parallel zu einer Ausstellung seiner Bilder im Kunsthaus Zürich. Ein gemeinsamer Katalog wurde zu diesen Anlässen publiziert.[1] Es ist unmöglich, einen Überblick über diesen reichen Nachlass zu geben, ohne in eine lange und ermüdende Aufzählung von Titeln zu geraten. Statt dessen soll nach ein paar allgemeinen Bemerkungen die Bedeutung der Dokumente anhand eines bestimmten Aspekts und einer bestimmten Periode von Leben und Werk veranschaulicht werden.

Es finden sich im Dürrenmatt-Nachlass zahlreiche ältere dramatische und erzählerische Fragmente, die zum Teil bereits publiziert wurden, wie etwa der Kriminalroman *Der Pensionierte*,[2] sowie unerhörte Texte aus dem Spätwerk, die zumindest vorläufig abgeschlossen waren und zum grossen Teil postum publiziert wurden, wie die irrwitzige Sciencefiction *Der Versuch*,[3] die durch die Brille von intelligenten Computern aus dem Jahr 10000 einen archäologischen Blick auf unsere Zeit zurückwirft, oder die Apartheidssatire *Die Virusepidemie in Südafrika*, in der ein heimtückisches Virus die weissen Südafrikaner befallen hat, das sie schwarz macht, was zu einem heillosen

imparable entre Blancs noirs et Noirs noirs. – Cependant, ce n'est pas ce Dürrenmatt de la dernière période qui va m'intéresser; je vais plutôt rejoindre l'autre extrémité de sa vie et suivre son long cheminement vers le théâtre et vers ses grands succès en me basant sur des documents, surtout des lettres et des fragments de ses débuts. Je laisserai de côté l'évolution de Dürrenmatt narrateur, bien qu'elle ne soit pas moins intéressante. Les premiers essais dramatiques contiennent déjà de nombreux sujets et motifs, révèlent déjà des structures qui courent à travers toute l'œuvre en s'y transformant.

Nous commencerons notre petit périple par Konolfingen où le fils de pasteur Dürrenmatt a passé les quatorze premières années de sa vie. A cette époque déjà, âgé d'à peine dix ans (1931), il écrit son premier mini-drame qui porte le titre de *Theseus* («Thésée»), sans doute sous l'influence des narrations mythologiques du père. La pièce commence de manière classique avec un monologue du héros:

> *Thésée marchant seul dans la forêt.*
> THÉSÉE: Quel silence inquiétant, on ne voit personne, écoute, qu'est-ce que c'est qui grogne si fort? Hourrah, un ours. Ça me fera un bon rôti. *Il tire son épée du fourreau, se met au milieu du chemin et regarde attentivement autour de lui. Soudain, un ours l'attaque. Thésée se défend vaillamment, et d'un bras sûr, enfonce son épée dans le cœur de l'ours. L'ours tombe mort.*
> THÉSÉE: Ha, quel beau morceau! *(Il le dépiaute, prépare un feu et le rôtit. Il s'assied avec un grand appétit et quand il a fini de manger, il s'en va.)*

Ce petit drame se termine sur une rencontre entre Thésée et un bandit qu'il liquide de la même manière. Bien que le traitement des personnages soit sujet encore à des transformations considérables (pensons par exemple à *Hercule et les écuries d'Augias* ou à *La Mort de la Pythie*), la mythologie grecque, tout comme la Bible, demeurent les sources les plus importantes de ses drames. Il est fascinant de constater que, dans ce village paysan, le garçonnet choisit déjà Thésée pour héros: Thésée, qui eut l'audace de pénétrer dans le

Durcheinander von schwarzen Weissen und schwarzen Schwarzen führt. – Ich wende mich jedoch nicht diesem späten Dürrenmatt zu, ich will vielmehr versuchen, das andere Ende, Dürrenmatts langen Weg zum Theater und zu seinen grossen Erfolgen, anhand von Dokumenten, vor allem Briefen und Fragmenten aus der Zeit seiner schriftstellerischen Anfänge, zu begehen. Die Entwicklung des Erzählers Dürrenmatt lasse ich beiseite, obwohl sie nicht minder interessant ist. In den ersten dramatischen Versuchen sind bereits viele der Stoffe und Motive angelegt, es entwickeln sich darin bereits die Strukturen, die sich durch das ganze Werk ziehen und sich zugleich verwandeln.

Wir fangen unsere kleine Reise in Konolfingen im Emmental an, wo Dürrenmatt als Sohn eines protestantischen Pfarrers die ersten 14 Jahre seines Lebens verbrachte. Bereits in dieser Zeit, als etwa zehnjähriger (1931), schreibt er sein erstes Mikrodrama, das – unter dem Eindruck der mythologischen Erzählungen des Vaters – den Titel «Theseus» trägt. Das Stück fängt klassisch an, mit einem Monolog des Helden:

> *Teseus allein im Walde schreitend.*
> TESEUS: Wie ist es unheimlich stiell, kein Mensch lässt sich erblicken, horch was brumt so sehr? Hurrah ein Bär. Das gibt mir einen gutten Bratten.
> *ziht sein Schwert aus der Scheide. stellt sich mitten auf die St[r]ase erblickt erwartunsvol um sich. plötzlich springt ein Bär auf in los. Teseus stellt sich tapfer hin und mit sichren Armen stösst er dem Bären das Schwert in das Herz. Der Bär fällt tot auf den Boden.*
> TESEUS: Ha, wie ein schöner Kerl. *(Ziht ihm die Haut ab und macht ein Feuer bereit und koch[t] ihn. mitt grosen Apetit setzt er sich hin als er fertig gegessen hatte ging er weiter.)*

Das kleine Drama endet mit einer Begegnung zwischen Theseus und einem Räuber, den er in ähnlicher Weise behandelt. Wenn sich auch die Art der Gestaltung des Helden noch beträchtlich verändern wird (denken wir beispielsweise an *Herkules und der Stall des Augias* oder *Das Sterben der Pythia*), so bleibt doch die griechische Mythologie für Dürrenmatt

labyrinthe et de tuer le Minotaure avec l'aide du fil d'Ariane, va garder une place prépondérante dans l'œuvre de Dürrenmatt, même si on ne rencontre pas toujours explicitement le personnage. Dans ce premier fragment théâtral de l'enfant, le monde est encore intact, obéissant à une morale simple. Le bon Thésée tue l'ours dangereux et le vilain bandit. Le chemin sera encore long jusqu'à ces textes tardifs comme *Le Minotaure* (1985) où le lecteur s'identifie au Minotaure, ce monstre solitaire qui sera la victime d'un Thésée brutal et rusé dont il croit qu'il est l'ami longtemps espéré, ou comme la *Dramaturgie du Labyrinthe* (1981 dans *Winterkrieg in Tibet – Guerre hivernale au Tibet*), où Dürrenmatt analyse la position du narrateur dans son œuvre:

> quiconque entreprend de représenter le labyrinthe doit y pénétrer librement, doit donc devenir Thésée. (...) Suivant le fil d'Ariane de sa pensée, il commence par chercher le Minotaure. Dans les couloirs enchevêtrés, il demande d'abord qui peut bien être ce monstre; puis, il se demande si ce monstre existe seulement. Enfin, comme il ne le trouve toujours pas, il commence à s'interroger sur la raison d'être du labyrinthe: peut-être que Thésée est lui-même le Minotaure et que toute tentative de dominer ce monde par la pensée (ne serait-ce que par la parabole de l'écrivain) signifie un combat que l'on soutient contre soi-même: je suis mon ennemi, tu es le tien.[4]

Mais revenons-en aux débuts: à l'époque où le jeune Fritz Dürrenmatt écrit sa petite pièce de théâtre, il dessine de nombreuses scènes de batailles héroïques, si bien qu'un peintre auquel les parents demandent son avis sur la qualité artistique de ces dessins répond que le garçonnet deviendra plutôt colonel que peintre. Pour ce qui concerne la carrière militaire de Dürrenmatt, le peintre s'est trompé: elle n'a duré que trois semaines d'école de recrues après lesquelles il a été congédié pour myopie, une myopie qu'il soulignait encore en saluant le facteur, à la caserne, au lieu des officiers. Mais il ne fut pas évident aussi vite que Dürrenmatt ne deviendrait pas peintre; en 1941 déjà, au moment des

– ähnlich wie die Bibel – eine der wichtigsten Quellen für seine Dramen. Es ist faszinierend zu sehen, dass bereits der Bub im Bauerndorf Theseus als Helden wählt: Theseus, der das Wagnis unternimmt, mit Hilfe des Ariadnefadens ins Labyrinth einzudringen und den Minotaurus zu töten, behält eine Hauptrolle in Dürrenmatts Werk, obwohl man ihm kaum als expliziter Figur begegnet. In diesem ersten fragmentarischen Theaterstück des Kindes ist die Welt noch in Ordnung, in einer einfachen moralischen Ordnung. Der gute Theseus tötet den gefährlichen Bären und den bösen Räuber. Der Weg ist noch weit bis zu jenen späten Texten wie *Minotaurus* (1985), wo der Leser sich mit dem Minotaurus identifiziert, diesem einsamen Ungeheuer, das zum Opfer eines brutalen und hinterlistigen Theseus wird, den es für den langersehnten Freund hält, oder wie die «Dramaturgie des Labyrinths» (1981, im *Winterkrieg in Tibet*), wo Dürrenmatt die Position des Erzählers in seinem Werk ins Auge fasst:

> der, welcher es unternimmt, das Labyrinth darzustellen, muss es freiwillig betreten, er muss Theseus werden. (...) Am Ariadnefaden seines Denkens beginnt er, nach dem Minotaurus zu suchen, in den verschlungenen Gängen beginnt er zu fragen, zuerst, wer denn der Minotaurus überhaupt sei, später, ob es ihn überhaupt gebe, und endlich beginnt er zu überlegen – wenn er ihn immer noch nicht gefunden hat –, warum denn, wenn es den Minotaurus nicht gebe, das Labyrinth überhaupt sei: Vielleicht deshalb, weil Theseus selbst der Minotaurus ist und jeder Versuch, diese Welt denkend zu bewältigen – und sei es nur mit dem Gleichnis der Schriftsteller –, ein Kampf ist, den man mit sich selber führt: Ich bin mein Feind, du bist der deinige.[4]

Aber kehren wir zu den Anfängen zurück: Zur gleichen Zeit, wie der Junge Fritz Dürrenmatt das kleine Theaterstück schreibt, zeichnet er ausgiebig heroische Schlachtenszenen, so dass ein Kunstmaler, den die Eltern um ein Urteil zur künstlerischen Qualität der Bilder beten, meint, der Junge werde wohl einmal Oberst werden, aber kaum Maler. Der Maler hat nicht

examens de maturité, Dürrenmatt sait qu'il veut être artiste, ce que prouve cette lettre à son père:

> Il ne s'agit pas ici de décider si je vais être un artiste ou non, car ce ne sont pas des choses qui se décident, elles se produisent par nécessité. Et je sais, je sens que je peux et que je dois devenir un artiste.
> Mon problème se situe ailleurs. Dois-je peindre ou dois-je écrire? Je suis appelé par les deux arts. Mais je sais aussi qu'on ne doit pas exercer ces deux arts en parallèle; on deviendrait vite un hybride qui écrit là où il devrait peindre et qui se saisit de son pinceau là où il aurait fallu écrire.[5]

Ce n'est que cinq ans plus tard que Dürrenmatt se décidera définitivement pour l'écriture, et il continuera toute sa vie à dessiner et à peindre – sans cependant exposer publiquement ses tableaux.

Il commence des études de lettres, sans doute par concession à ses parents. Mais pendant ses études il ne cesse d'écrire et peindre, développant son style, sa langue et sa dramaturgie. C'est ainsi que naît dans les années 1942 -1943 une première vraie pièce de théâtre. Elle s'intitule d'abord *Der Knopf* («Le Bouton»), puis, plus tard, simplement *Komödie* («Comédie»). Au sujet de son travail, Dürrenmatt écrit de Zurich à ses parents dans sa lettre du 28 novembre 1942:

> Il n'est pas inintéressant de tomber malade quand il n'y a pas même un chien pour s'occuper de vous. Certes, cela entraîne de nombreux inconvénients, mais on éprouve sa maladie de façon plus personnelle, plus immédiate, j'ai envie de dire: de façon plus romantique. Ce qui me fatiguait le plus, c'était mon état mental. Mon imagination était chauffée à blanc, la raison travaillait d'autant. (...) La nuit dernière, j'ai travaillé à mon *Knopf*, sans écrire. Toute une scène, mot après mot, malgré les maux de tête les plus violents, et sans pouvoir m'arrêter. C'était atroce. Je ne sais pas si la scène sera utilisable. Mais je vais l'écrire: dans sa folie des grandeurs, Adam veut destituer Dieu. Dieu est

recht gehabt bezüglich Dürrenmatts militärischer Karriere: Sie hat nur drei Wochen Rekrutenschule überdauert, nach denen er wegen seiner Kurzsichtigkeit entlassen wurde, die er noch unterstrich, indem er im Kasernenareal den Briefträger anstelle der Offiziere militärisch grüsste. Dass Dürrenmatt kein Maler würde, war nicht so schnell klar: Bereits 1941, zur Zeit der Matura, weiss Dürrenmatt, dass er Künstler werden will, wie ein Brief an seinen Vater zeigt:

> Es handelt sich hier nicht darum zu entscheiden, ob ich ein ausübender Künstler werde oder nicht, denn da wird nicht entschieden, sondern das wird man aus Notwendigkeit. Und dass ich ein Künstler werden kann und muss, weiss und fühle ich.
> Das Problem liegt ja bei mir ganz anders. Soll ich malen oder schreiben? Es drängt mich zu beidem. Aber ich weiss auch, dass man diese beiden Künste nicht gleichzeitig ausüben darf; denn bald wird einer zu einem Zwitter, er schreibt da, wo er malen sollte und wo Schreiben am Platze gewesen wäre, greift er zum Pinsel.[5]

Erst fünf Jahre später, 1946, wird sich Dürrenmatt endgültig für den Schriftstellerberuf entscheiden, und er wird sein Leben lang weiter malen und zeichnen, ohne jedoch seine Bilder in der Öffentlichkeit zu zeigen.

Er wählt zunächst – wohl auch als Konzession an die Eltern – ein Studium der Literatur. Doch während des Studiums schreibt und malt er, in dieser Zeit entwickelt er seinen Stil, seine Sprache und seine Dramaturgie. So entsteht in den Jahren 1942 und 1943 ein erstes eigentliches Theaterstück. Es trägt zunächst den Titel *Der Knopf* und heisst später schlicht *Komödie*. Über die Arbeit daran schreibt Dürrenmatt aus Zürich an seine Eltern, in einem Brief vom 28. November 1942:

> Es ist nicht uninteressant, krank zu werden, wenn sich kein Pudel um einen kümmert. Viele Unannehmlichkeiten bringt es, gewiss, aber man lernt die Krankheit viel persönlicher,

appelé à comparaître. Il apparaît. Son défenseur est un jeune avocat inexpérimenté. Adam est le plaignant. Sept vieillards les juges. La plainte d'Adam: Dieu a créé l'homme, ce pour quoi il doit être puni. Au grand dam de la défense, Dieu reconnaît qu'il a créé l'homme. La défense ne voulait même pas entrer en matière sur ce sujet, elle voulait passer un film qui vante les beautés de la nature. Et voilà que Dieu avoue avoir créé les hommes. Dieu se défend: ce n'est pas sa faute si l'homme est devenu ce qu'il est devenu, il l'a créé à son image et lui a donné le libre arbitre. Aux mots de «libre arbitre», tout le monde s'esclaffe. La science a prouvé, disent-ils, que le libre arbitre n'existe pas. Certains veulent déclarer Dieu fou et l'enfermer dans un asile. Dieu continue à se défendre: il n'a pas laissé l'homme solitaire sur la terre, dit-il; il lui a donné l'amour. Alors, on appelle l'amour à la barre. La porte s'ouvre: paraît une vieille catin usée, phtisique et peinturlurée. C'est «l'amour». Dieu ne veut d'abord pas croire qu'elle est l'amour, mais elle le dit elle-même. Alors, Dieu demande qu'on le juge. Il est condamné à mort et exécuté.[6]

Il y a là déjà un certain nombre de motifs importants de l'œuvre de Dürrenmatt: d'abord le problème fondamental de la théodicée, la question de l'existence de Dieu et de sa justification possible face au mal. (Ce sera par exemple l'un des thèmes de *Un Ange vient à Babylone*.) La question du libre arbitre va également occuper Dürrenmatt toute sa vie. Et l'orgueil de l'homme qui s'érige en juge sur le créateur et la création anticipe le thème de *Babylone*, tandis que la scène de tribunal se trouvera mise en œuvre dans la pièce radiophonique et dans la nouvelle *La Panne*. Et finalement, nous trouvons encore ici la confrontation entre deux mondes, l'un religieux, l'autre scientifique, semblable à celle des pièces *Les Physiciens* et *Achterloo*.

La scène esquissée dans la lettre n'a pas été reprise dans la dernière version de cette première pièce, mais elle est comprise dans toute une série de scènes isolées de cette époque précoce. Il ne me semble pas inintéressant que Dürrenmatt raconte cette scène dans une lettre

unmittelbarer, ich möchte sagen: romantischer kennen. Am meisten ermüdete ich an meinem «Geisteszustand». Meine Fantasie war überhitzt, die Vernunft ebenfalls tätig (...). Gestern Nacht hab ich am *Knopf* gedichtet, ohne zu schreiben. Eine ganze Szene Wort für Wort unter heftigestem Kopfweh ohne aufhören zu können. Es war entsetzlich. Ich weiss nicht, ob ich die Scene gebrauchen kann. Aber niederschreiben werde ich sie: Adam in seinem Grössenwahn will Gott absetzen. Gott wird vor das Gericht zitiert. Er erscheint. Sein Verteidiger ist ein junger unerfahrener Rechtsanwalt. Adam ist der Ankläger. 7 alte Männer die Richter. Adams Anklage: Gott habe die Menschen gemacht und müsse daher bestraft werden. Zum Entsetzen des Verteidigers gibt Gott zu, dass er die Menschen erschaffen habe. Der Verteidiger wollte auf diese Anklage gar nicht eingehen, er wollte einen Kulturfilm ablaufen lassen, der die Schönheiten der Natur pries. Nun hat Gott gestanden, die Menschen gemacht zu haben. Gott verteidigt sich: Es sei nicht seine Schuld, dass der Mensch so geworden sei, er habe ihn Gott ähnlich gemacht und den freien Willen gegeben. Beim «freien Willen» lachen alle laut auf. Die Wissenschaft habe bewiesen, dass es keinen freien Willen gebe. Einige wollen Gott als verrückt erklären und in eine Irrenanstalt stecken. Gott verteidigt sich weiter: Er habe den Menschen nicht allein auf der Erde gelassen, er habe ihm die Liebe beigegeben. Nun wird die Liebe vor das Gericht gerufen. Die Türe öffnet sich: eine alte abgelebte Hure erscheint, schwindsüchtig und geschminkt. Dies ist die «Liebe». Gott will zuerst nicht glauben dass dies die Liebe sei, aber sie sagt es selbst. Da bittet Gott um seine Aburteilung. Er wird zum Tode verurteilt und hingerichtet.[6]

Wir haben hier bereits einige für Dürrenmatts Werk wichtige Motive: Einmal das Grundproblem der Theodizee, die Frage nach der Existenz Gottes und seiner möglichen Rechtfertigung angesichts der Übel in dieser Welt. (Dies wird beispielsweise eines der Themen

à ses parents. On peut imaginer qu'un pasteur protestant attaché à la tradition n'a pas hurlé de joie devant ces intentions théâtrales. Cependant, il semble que les parents Dürrenmatt aient été aussi tolérants face à ces plans, qui pourtant devaient les déconcerter, que face à sa vie estudiantine dissolue.

La pièce, intitulée *Komödie,* fut achevée en automne 1943, mais ne fut jamais ni publiée ni jouée sous cette forme. C'est un drame expressionniste, marqué de situations grotesques et pathétiques, influencé aussi par Büchner et Grabbe, avec Adam pour personnage principal (un Adam qui n'a rien à voir avec celui de la Bible); il est situé dans une ville détruite par la guerre, et, à la fin, tout saute parce que quelqu'un s'est assis par hasard sur le «bouton» qui fait exploser le monde. Il y a encore dans cette fin deux éléments centraux pour la dramaturgie de Dürrenmatt: d'une part l'apocalypse possible au siècle de la technologie, d'autre part, le rôle du hasard pour moteur des catastrophes cosmiques. Bien sûr, les événements tels que la Deuxième Guerre mondiale jouent un rôle important pour l'imaginaire de cette pièce, mais les faits historiques et biographiques ne passent dans l'œuvre que médiatisés par l'imagination.

A cette époque, Dürrenmatt peint et dessine presque autant qu'il écrit. Les peintures dont Dürrenmatt couvre les parois de sa mansarde d'étudiant à Berne sont particulièrement frappantes: peintes à grands traits dans des couleurs expressives, des figures énormes issues de son œuvre littéraire, de la Bible, de mythes et d'événements contemporains.[7]

Quelques jours après l'achèvement de *Komödie,* Dürrenmatt écrit à ses parents (il est au Val d'Hérens avec son amie, la Valaisanne Christiane Zufferey):

> Je me réjouis de commencer mes études, cela me fera du bien. Après la «bataille pour l'art» que j'ai menée, ce sera un rafraîchissement pour mon âme. Je peux dire que j'ai gagné cette bataille. C'est pour moi un événement décisif. Avec la comédie que j'ai écrite ici en haut, le premier cycle de mes œuvres, que j'intitulerais chaos, est achevé. Je n'ai pu écrire cette comédie que parce que je suis sorti du chaos. C'est une comédie sur le chaos. Je l'ai écrite en quatre semaines.[8]

der Komödie *Ein Engel kommt nach Babylon* sein.) Die Frage nach dem freien Willen des Menschen wird Dürrenmatt ebenfalls in seinem ganzen Werk beschäftigen. Auch die Hybris des Menschen, der sich als Richter über den Schöpfer und die Schöpfung aufspielt, weist auf den Babylon-Stoff voraus, die Gerichtsszene wird später prototypisch in der Erzählung und im Hörspiel *Die Panne* durchgespielt. Und schliesslich finden wir auch die Konfrontation zweier Weltsichten, einer religiösen und einer wissenschaftlichen, die sich ausschliessen, und die Irrenanstalt als Ort der Gegenvernunft, wie später in den Theaterstücken *Die Physiker* und *Achterloo.*

Die im Brief skizzierte Szene wurde nicht in die Schlussfassung dieses ersten Stücks aufgenommen, aber sie findet sich im Nachlass als eine aus einer ganzen Reihe von Einzelszenen aus dieser frühen Zeit. Biographisch nicht uninteressant scheint mir die Tatsache, dass Dürrenmatt diese Szene in einem Brief seinen Eltern gegenüber schildert. Man kann sich vorstellen, dass ein traditionsbewusster protestantischer Pfarrer ob solchen dramatischen Entwürfen nicht gerade in Euphorie ausgebrochen ist. Dürrenmatts Eltern scheinen jedoch seinen Plänen gegenüber, auch wenn sie sie befremdeten, ebenso tolerant gewesen zu sein, wie gegenüber seinem wilden Lebenswandel als Student.

Das Stück wurde im Herbst 1943 unter dem Titel *Komödie* abgeschlossen, es wurde in dieser Form allerdings nie publiziert oder aufgeführt. Es ist ein expressionistisches, durch groteske Situationen und pathetischen Ton geprägtes Stationendrama, beeinflusst auch von Büchner und Grabbe, mit der Hauptfigur Adam (kein genaues Abbild des biblischen Adam), es spielt in einer vom Krieg zerstörten Stadt, und am Schluss fliegt alles in die Luft, weil sich einer zufällig auf «den Knopf» gesetzt hat, der die Welt zur Explosion bringt. Wir haben in diesem Schluss wiederum zwei Elemente, die für Dürrenmatts Dramaturgie zentral werden: einerseits die Apokalypse im technischen Zeitalter, andererseits die Rolle des Zufalls als Auslöser der kosmischen Katastrophe. Selbstverständlich spielt das Zeitgeschehen, der Zweite Weltkrieg, eine wichtige Rolle für die Vorstellungswelt des Stücks, doch gehen die historischen und biographischen Umstände nur durch die Phantasie vermittelt ins Werk ein.

La libération du chaos s'accomplit doublement: d'une part par la fin de la phase désignée comme telle; après deux ans de travail souvent visionnaire, halluciné, à peine contrôlé (comme il le décrit dans la lettre à ses parents citée plus haut), il réussit en un mois, par un acte de volonté résolu, à donner une forme claire, délimitée à son sujet. D'autre part, le dépassement du chaos s'accomplit par le mouvement souverain par lequel cet étudiant de vingt-deux ans classe son œuvre en phases d'évolution. On retrouve souvent ce mouvement de classement par périodes chez Dürrenmatt lors de ses réorientations poétiques. Cette tendance à une stylisation des événements poétiques et biographiques rend incertaines les limites entre la fiction et la réalité; dans ses lettres et ses textes autobiographiques, Dürrenmatt attribue à son travail d'écrivain et d'artiste la forme d'un drame à brusques péripéties.

Pour les études dont Dürrenmatt parle dans la lettre citée, il s'agit de philosophie, et il les commence en automne 1943 après quatre semestres d'études de lettres. C'est la tentative d'opposer au chaos d'une imagination débridée la discipline d'une pensée logique. Mais en même temps qu'il étudie l'épistémologie systématique de Platon, d'Aristote et de Kant, il projette d'écrire une thèse sur Kierkegaard, le critique par excellence de toute pensée systématique. Malgré le désir d'ordre et de clarté, il soupçonne que l'ordre est aussi une falsification. Or, dans sa vie et dans son œuvre, Dürrenmatt est toujours à la recherche d'ordre et de clarté. En 1946, il écrit à son ami Eduard Wyss:

> ...ce dont nous avons surtout besoin: la clarté. Si on l'a, tout se met en place de soi-même. Je vois beaucoup de choses plus distinctement, et il y a en somme un seul travail à faire sur soi-même: se rendre clair.[9]

Cependant – et j'ai envie de dire «heureusement» – il ne parviendra jamais à vaincre tout à fait le chaos; il suffit de penser au titre de son dernier roman, *Durcheinandertal* («Val Pagaille»). Le chaos semble représenter dans une certaine mesure l'imagination artistique éruptive et incontrôlable dont Dürrenmatt dit dans ses lettres qu'elle est «toujours illimitée», et qui correspond à cette frange de la vision et du

Zu dieser Zeit malt und zeichnet Dürrenmatt beinahe ebensoviel wie er schreibt. Eindrücklich sind vor allem die Malereien, mit denen Dürrenmatt die Wände seiner Studentenmansarde in Bern füllt: Mächtige Figuren aus seinem literarischen Werk, aus der Bibel, aus Mythen und dem Zeitgeschehen, in starken, expressiven Farben und Strichen gemalt.[7]

Wenige Tage nach Vollendung der *Komödie* schreibt Dürrenmatt an die Eltern (er befindet sich mit seiner Freundin, der Walliser Malerin Christiane Zufferey, im Val d'Hérens):

> Ich freue mich aufs Studium, es wird mir gut tun. Es bedeutet nach der «Schlacht um die Kunst», die ich geführt habe, für mich eine geistige Erfrischung. Ich kann sagen dass ich diese Schlacht gewonnen habe. Es bedeutet dies für mich das entscheidende Ereignis. Mit der Komödie, die ich hier oben geschrieben habe, ist der erste Zykel meiner Werke geschlossen, den ich mit Chaos überschreiben möchte. Ich konnte diese Komödie nur schreiben, weil ich das Chaos verlassen habe. Es ist die Komödie über das Chaos. Ich habe sie in vier Wochen geschrieben.[8]

Die Befreiung vom Chaos vollzieht sich in doppelter Form: Einerseits durch den Abschluss der als «chaotisch» bezeichneten Phase: Nach zwei Jahren der Arbeit am Stück in oft visionären, halluzinatorischen, kaum kontrollierten Inventionsprozessen (wie es im weiter oben zitierten Brief zum Ausdruck kommt), gibt er dem Stoff innerhalb eines Monats in einem Akt starken Willens eine klare und begrenzte Gestalt. Andererseits vollzieht sich die Befreiung vom Chaos im souveränen Gestus, mit dem der zweiundzwanzigjährige Student sein Werk in Entwicklungsphasen klassiert. Wir begegnen diesem einordnenden und periodisierenden Gestus bei Dürrenmatt oft wieder in Situationen der poetischen Neuorientierung. Diese Tendenz zu einer existentiellen Stilisierung der biographischen und poetischen Ereignisse macht die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit unscharf; Dürrenmatt verleiht seiner eigenen Arbeit als Schriftsteller und Künstler in Briefen und autobiographischen

«prélangage» dont Dürrenmatt parle dans son chef-d'œuvre *Stoffe* («La mise en œuvre») quand il caractérise sa manière d'écrire:

> Je fais partie de ces serruriers de la pensée, de ces constructeurs qui peinent pour venir à bout de leurs inspirations, dont les inspirations ne cessent de contredire leurs concepts et même leur profession de foi; de ces écrivains qui ne viennent pas de la langue, qui, au contraire, doivent s'approcher péniblement de la langue. Non parce que leur langue ne serait pas à la hauteur de leurs sujets: ce sont leurs sujets qui ne sont pas à la hauteur de la langue, ils sont situés endehors d'elle, dans le «prélangage», dans ce qui n'est pas encore pensé avec précision, dans l'image, la vision. Ce ne sont pas mes réflexions qui forcent mes images, ce sont mes images qui forcent mes réflexions.[10]

La pensée, la logique, la langue sont donc les moyens par lesquels l'écrivain cherche à donner forme à ses visions. Nous trouvons là l'une des raisons de la fascination que le dessin et la peinture ont exercé sur lui pendant toute sa vie: ils lui offrent la possibilité de traduire ses visions de façon plus immédiate que par les textes.

Des chercheurs se sont demandé si Dürrenmatt était un écrivain «déductif», qui déduit la forme d'une pièce de théâtre et lui donne sa structure techtonique par une logique évidente, ou s'il est au contraire un auteur «inductif», qui développe ses pièces à partir d'inspirations incontrôlées, et qui conjugue les éléments et les personnages sans les soumettre à une hiérarchie fonctionnelle. Je crois que ces manières de voir sont l'une et l'autre des réductions, que des degrés divers de spontanéité visionnaire et de logique dramaturgique se mélangent dans ses pièces, mais qu'on ne retrouve jamais l'une sans l'autre.

«Mon imagination était chauffée à blanc, la raison travaillait d'autant.» – On pourrait faire de ce mot l'épigraphe de l'acte créateur chez Dürrenmatt, une épigraphe qui concernerait également la structure des textes. Toute l'œuvre de Dürrenmatt est caractérisée par une tension entre réception et production, spontanéité

Texten die Gestalt eines Dramas mit schroffen Peripetien.

Das Studium, von dem Dürrenmatt im zitierten Brief spricht, ist jenes der Philosophie, das er in diesem Herbst 1943 nach vier Semestern Literaturstudium beginnt. Es ist der Versuch, dem Chaos der unbändigen Phantasie die Disziplin des logischen Denkens entgegenzusetzen. Doch im gleichen Zug, wie er die systematische Erkenntnistheorie eines Plato, Aristoteles und Kant studiert, trägt er sich mit dem Plan, eine Dissertation über Kierkegaard, den Kritiker alles Systemdenkens, zu schreiben. Dem Wunsch nach Klarheit und Ordnung stellt sich sofort der Verdacht entgegen, die Ordnung sei zugleich Verfälschung. Dürrenmatt ist immer auf der Suche nach Ordnung und Klarheit im Werk wie im Leben: 1946 schreibt er an seinen Freund Eduard Wyss:

> ...was wir am meisten brauchen: die Klarheit. Hat man die, so ergibt sich alles von selbst. Ich bin mir über vieles deutlicher geworden, und es gibt ja eigentlich nur eine Arbeit, die wir an uns zu tun haben: sich verdeutlichen.[9]

Doch – und ich bin versucht, zu sagen «zum Glück» – wird er nie endgültig das Chaos überwinden: Man denke etwa an den Titel des letzten Romans, *Durcheinandertal*. Das «Chaos» scheint in gewissem Masse die eruptive und unkontrollierbare künstlerische Phantasie zu repräsentieren, von der Dürrenmatt in seinen Briefen sagt, sie sei «immer unbegrenzt», und die jenem Bereich der Vision und des Vorsprachlichen entspricht, von dem Dürrenmatt in der Einleitung zu seinem späten Meisterwerk, den *Stoffen*, spricht, wenn er seinen Schreibtypus charakterisiert:

> Ich zähle zu den Gedankenschlossern und -konstrukteuren, die Mühe haben, mit ihren Einfällen fertig zu werden, deren Einfälle ihre Konzepte, aber auch ihre Bekenntnisse immer wieder durchkreuzen; zu jenen Schriftstellern, die nicht von der Sprache her kommen, die sich vielmehr mühsam zur Sprache bringen müssen. Nicht weil ihre Sprache ihren Stoffen nicht gewachsen wäre: ihre Stoffe sind der Sprache

néité et discipline, ordre et chaos, et cette tension est la condition de l'originalité des modèles qu'il met en scène. On trouve chez lui des œuvres d'un baroquisme exubérant comme *Es steht geschrieben* («Les Fous de Dieu») et *Achterloo,* aussi bien que des compositions sévèrement classiques comme *Die Physiker* («Les Physiciens») ou *Der Mitmacher* («Le Collaborateur»). Dans cette tension, le thème du labyrinthe a un sens qui se manifeste partout dans son œuvre, implicitement ou explicitement: la structure du labyrinthe dans la forme que Dürrenmatt lui donne naît de la tentative d'appliquer un système d'organisation logique ou moral, politique ou poétique à un monde intérieur ou extérieur fondamentalement alogique et amoral. Le labyrinthe n'est donc pas une structure objective du monde mais le résultat d'une recherche d'ordre et de sens là où il n'y en a pas. Dürrenmatt est aussi fasciné par les sciences exactes, dans lesquelles il va acquérir un savoir remarquable, qu'il est convaincu que l'histoire est imprévisible, soumise en partie au hasard, et que, par conséquent, l'être humain ne parviendra jamais à mettre un ordre rationnel et durable dans la société et la politique et ne gagnera jamais une vision non contradictoire de la «réalité». L'écriture de Dürrenmatt est l'expression d'une pensée rationaliste qui est en même temps pénétrée d'un scepticisme fondamental à l'égard de ses propres possibilités. – Il suffit de songer à *La Mort de la Pythie,* cette parodie irritante de l'*Œdipe roi* de Sophocle, dans laquelle Dürrenmatt remplace la fatalité par le hasard, et où Tirésias, résigné, décrit de la façon suivante la débâcle de la bonne volonté rationnelle de la Pythie:

> La vérité n'existe que dans la mesure où nous la laissons tranquille. (...) Nous nous trouvions tous deux face à une même réalité monstrueuse, aussi impénétrable que l'est l'homme qui la forge. Peut-être que les dieux, en admettant qu'ils existent, parviennent à tout envelopper de leurs regards: ils ne sont pas empêtrés comme nous, les mortels, dans ce gigantesque tohu-bohu d'événements provoquant les plus incroyables coïncidences. Mais leur vue resterait superficielle. Nous, par contre, sommes condamnés à tâtonner à l'aveuglette, égarés dans

> nicht gewachsen, ausserhalb von ihr angesiedelt, im Vorsprachlichen, noch nicht genau Gedachten, im Bildhaften, Visionären. Nicht meine Gedanken erzwingen meine Bilder, meine Bilder erzwingen meine Gedanken.[10]

Das Denken, die Logik, die Sprache sind also die Mittel, mit deren Hilfe der Autor seine Visionen zu gestalten sucht. Wir finden hier einen der Gründe für die Faszination, die die Malerei und das Zeichnen auf Dürrenmatt während seines ganzen Lebens ausüben: Sie bieten ihm die Möglichkeit, seine Visionen in unmittelbarerer Weise in Ausdruck zu übersetzen als in seinen Texten.

Forscher haben die Frage diskutiert, ob Dürrenmatt ein «deduktiver» Dramatiker sei, der die Form eines Theaterstücks aus einer klaren Logik deduziere und ihm eine tektonische Struktur gebe, oder ob er im Gegenteil ein «induktiver» Theaterautor sei, der seine Stücke aus unkontrollierten Einfällen entwickle und Elemente und Figuren vereinige, ohne sie in eine funktionelle Hierarchie zu zwingen. Ich glaube, beide Sichtweisen sind Reduktionen, dass es vielmehr unterschiedliche Mischungsgrade von visionärer Spontaneität und dramaturgischer Logik in seinen Stücken gibt, und nie das eine ohne das andere.

«Meine Fantasie war überhitzt, die Vernunft ebenfalls tätig.» – Man könnte diese Feststellung als Motto über den kreativen Akt Dürrenmatts setzen, ein Motto, das sich auch in die Struktur seiner Texte einschreibt. Das ganze Werk Dürrenmatts ist charakterisiert durch eine Spannung zwischen Erleiden und Produzieren, Spontaneität und Disziplin, Chaos und Ordnung, und diese Spannung ist die Voraussetzung für die Singularität der Weltmodelle, die er in Szene setzt. Es finden sich Werke von barocker Üppigkeit wie *Es steht geschrieben* oder *Achterloo* ebenso wie Kompositionen einer klassischen Formstrenge wie *Die Physiker* oder *Der Mitmacher.* In dieser Spannung hat das Motiv des Labyrinths seinen Grund, das explizit oder implizit überall im Werk wieder begegnet: Die Struktur des Labyrinths in seiner Gestaltung bei Dürrenmatt erzeugt sich aus dem Versuch, ein Ordnungssystem, sei es logisch, moralisch, politisch oder poetisch, auf eine grundsätzlich alogische und amoralische äussere oder

ce dédale sans issue en l'absence de toute aide. Nous espérions tous deux, grâce à nos oracles, apporter un menu semblant d'ordre, la trace délicate d'une logique dans le flot trouble et agité des événements souvent meurtriers qui déferlaient sur nous et nous entraînaient, précisément parce que nous tentions de l'endiguer, ne serait-ce qu'un petit peu.[11]

Revenons encore une fois aux débuts: les limites de l'écriture contrôlée et planifiée se révèlent déjà dans les lettres de l'étudiant par des formulations du genre de «Pardonne-moi d'écrire peut-être trop au hasard de la plume», placées face à l'exigence de clarté. L'expression «écrire au hasard de la plume» (Drauflosschreiben), Dürrenmatt l'a utilisée plus tard pour caractériser sa manière d'écrire: dans toutes ses archives, il n'y a que très peu de plans, d'esquisses d'une action, de la structuration ou du thème d'une œuvre comme on les trouve chez d'autres écrivains; Dürrenmatt écrit littéralement au fil de la plume, le travail d'écriture commence avec des fragments élaborés, cohérents qui seront retravaillés d'innombrables fois par la suite. L'aspect des manuscrits montre à nouveau les deux facteurs opposés, le sentiment d'un chaos à cause des nombreuses corrections et des ajouts, mais, d'autre part, un évident souci de clarté qui prête à son écriture de majuscules bien séparées quelque chose d'une calligraphie.

En 1946, quand Dürrenmatt dans sa lettre à Eduard Wyss exige de lui-même davantage de clarté, il prend des décisions importantes qui, d'abord, clarifient sa situation. Il achève le drame *Es steht geschrieben,* interrompt ses études, décide de devenir écrivain (alors qu'il n'avait publié jusque là qu'un texte bref dans le supplément d'un journal bernois) et décide en même temps que la peinture sera une passion privée; il se sépare de son amie peintre, Christiane Zufferey, il fait la connaissance de l'actrice Lotti Geissler, l'épouse, et s'installe avec elle à Bâle. Il ne faut pas un long temps pour que Dürrenmatt soit reconnu comme écrivain: *Es steht geschrieben,* une pièce sur la formation et la débâcle de l'Etat divin des anabaptistes à Münster au XVIe siècle, une pièce aussi sur la relation entre démagogie et foi, circule sous forme de manuscrit parmi les

innere Welt anzuwenden. Das Labyrinth ist also nicht eine objektive Struktur der Welt, sondern das Resultat einer Ordnungs- oder Sinnsuche, wo es keine Ordnung und keinen Sinn gibt. Dürrenmatt ist ebensosehr fasziniert von den exakten Wissenschaften, in denen er sich ein beachtliches Wissen erwerben wird, wie er überzeugt ist, dass die Geschichte immer unberechenbar und durch den Zufall mitbestimmt ist, dass der Mensch deshalb nie eine rationale und beständige Ordnung in Gesellschaft und Politik wird erstellen können, und nie zu einer widerspruchsfreien Erkenntnis der «Wirklichkeit» wird gelangen können. Dürrenmatts Schreiben ist Ausdruck eines rational-aufklärerischen Denkens, das zugleich durchdrungen ist von fundamentaler Skepsis gegenüber seinen eigenen Möglichkeiten. – Man denke nur an *Das Sterben der Pythia,* jene irritierende Parodie von Sophokles' *König Ödipus,* in der Dürrenmatt das Schicksal durch den Zufall ersetzt, und in der der resignierte Seher Tiresias das Debakel des aufklärerischen guten Willens der Pythia gegenüber mit folgenden Worten beschreibt:

Die Wahrheit ist nur insofern, als wir sie in Ruhe lassen. (...) Wir befanden uns beide derselben ungeheuerlichen Wirklichkeit gegenüber, die ebenso undurchschaubar ist wie der Mensch, der sie herbeiführt. Möglich, die Götter, gäbe es sie, hätten ausserhalb dieses gigantischen Knäuels von phantastischen Fakten, die, ineinander verstrickt, die unverschämtesten Zufälle bewirken, einen gewissen, wenn auch oberflächlichen Überblick, während wir Sterblichen, die sich inmitten dieses heillosen Wirrwarrs befinden, hilflos darin herumtappen. Wir beide hofften, mit unseren Orakeln einen zaghaften Anschein von Ordnung, die zarte Ahnung einer Gesetzmässigkeit in die trübe, geile und oft blutige Flut der Ereignisse zu bringen, die auf uns zuschoss und uns mit sich riss, gerade weil wir sie – wenn auch nur ein wenig – einzudämmen versuchten.[11]

Kommen wir nochmals zu den Anfängen zurück: Die Grenzen des kontrollierten und planmässigen Schreibens zeigen sich bereits in Formulierungen

gens de théâtre. Max Frisch, de dix ans plus âgé que Dürrenmatt, est enthousiasmé par la pièce de ce jeune auteur inconnu, il apprécie surtout «l'imagination forte, très personnelle qui se manifeste à chaque page, aussi bien dans la langue que dans l'arrangement scénique» ainsi qu'il l'exprime dans sa lettre à Dürrenmatt. La première, au Schauspielhaus de Zurich, le 19 avril 1947, provoque un vrai scandale, la représentation doit être interrompue. Le public et la critique sont divisés en admirateurs et adversaires de la pièce. Un départ fulgurant pour le jeune auteur.

En 1947 encore, Dürrenmatt enchaîne avec *Der Blinde* («L'Aveugle»), une sorte de parabole dramatique de la foi protestante sous le signe de Job, qui sera jouée en première le 10 janvier 1948 à Bâle sans grand succès. Ensuite, il ose se lancer dans un sujet qui va l'accompagner toute sa vie: il commence à écrire *Der Turmbau zu Babel* («La Construction de la Tour de Babel»). Le projet est gigantesque, et il le considère alors comme son œuvre principale: c'est la tentative de montrer la démesure humaine sur tous les plans. Mais de nouveau, on ne peut parler d'un travail planifié: en juin 1948, Dürrenmatt écrit à Kurt Horwitz, directeur du Théâtre de Bâle, qui a mis en scène *Es steht geschrieben* et qui attend avec une inquiétude grandissante la nouvelle pièce: «Il y a longtemps que j'ai renoncé à écrire ce drame, il s'écrit de lui-même.» Dürrenmatt se perd de plus en plus dans les divers plans de l'action, et l'entreprise monumentale finit par échouer; le 13 décembre 1948, Dürrenmatt écrit lapidairement à Horwitz:

> Mon cher Monsieur Horwitz,
> notre bon et brave fourneau central installé à la cuisine, qui diffuse partout la chaleur la plus confortable, a incinéré dans son ventre de fonte aujourd'hui toute la Construction de la Tour, celle qui était écrite et celle qui ne l'était pas encore. Voilà ce que vous annonce, le cœur léger, le père soussigné de la défunte et son agresseur.

En somme, un avis mortuaire. Trois jours plus tard, Dürrenmatt donne un sens à ce qui s'est passé, fait de l'échec un drame agonique, le structure en une action

von Briefen des Studenten wie «Verzeih – dass ich vielleicht etwas planlos drauflos schreiben werde», die dem Anspruch auf Klarheit gegenüberstehen. – Den Ausdruck «Drauflosschreiben» hat Dürrenmatt später zur Charakterisierung seiner schrifstellerischen Arbeitsweise benutzt: Es gibt im ganzen Nachlass kaum je einen Plan für ein Werk, eine Skizze zur Handlung, zur Gliederung oder zur Thematik eines Werks, wie man das von anderen Schriftstellern kennt; Dürrenmatt schreibt im wörtlichen Sinn drauflos, der Anfang der schriftlichen Arbeit ist meist die Niederschrift eines ausformulierten Textfragments, das dann in ungezählten Arbeitsschritten überarbeitet und fortgeführt wird. Der Anblick der Manuskripte zeigt wiederum jene zwei Faktoren, einerseits ein Eindruck des Chaotischen, hervorgerufen durch die grosse Zahl von Korrekturen und Ergänzungen, andererseits ein offensichtliches Bemühen um Klarheit, das dieser eigenartigen Handschrift mit ihren einzeln gesetzten Blockbuchstaben etwas Kalligraphisches verleiht.

Im Jahr 1946, als Dürrenmatt im Brief an Eduard Wyss an sich selbst die Forderung stellt, sich zu verdeutlichen und Klarheit zu erreichen, trifft er wichtige Entscheidungen, die seine Situation klären: Er vollendet das Drama *Es steht geschrieben,* bricht das Studium ab und beschliesst, Schriftsteller von Beruf zu werden – notabene zu einem Zeitpunkt, als er eine einzige Kurzgeschichte in der Sonntagsbeilage einer Berner Zeitung publiziert hat –, und die Malerei nur noch als private Leidenschaft zu betreiben; er trennt sich von seiner Freundin Christiane Zufferey, der Malerin, und lernt die Schauspielerin Lotti Geissler kennen, heiratet sie, und die beiden ziehen nach Basel um. Die Anerkennung als Schriftsteller lässt nicht lange auf sich warten: *Es steht geschrieben,* ein Stück über Aufstieg und Untergang des Gottesstaates der Wiedertäufer in Münster im 16. Jahrhundert, ein Stück auch über das Verhältnis von Demagogie und Glauben, wird als Manuskript unter Theaterleuten herumgereicht. Max Frisch, zehn Jahre älter als Dürrenmatt, ist begeistert von dem Stück des ihm unbekannten Jungautors, er schätzt vor allem «die starke und eigene Vorstellungskraft, die sich in allem offenbart, in der Sprache wie in der bühnenmässigen Verbildlichung», wie er in seinem ersten Brief an Dürrenmatt schreibt. Die Uraufführung am Schauspielhaus am

qui le conduit à un nouveau plan de la création dramatique. De nouveau, il écrit à Horwitz:

> Les morts sont morts et il faut les laisser reposer en paix, mais je crois quand même que j'ai une dernière chose à vous dire au sujet de la Construction de la Tour, pour qu'il n'y ait pas de malentendu entre nous. (...)
> Je ne l'ai pas détruite (...) parce qu'elle ne pouvait pas réussir: je l'ai anéantie au moment où elle pouvait réussir.
> A l'instant où je la reconnaissais avec mon œil spirituel pour ce qu'elle devait devenir et de quelle essence elle était, je l'ai détruite, car on n'a pas le droit d'écrire la Construction. Je l'ai tuée pour qu'elle ne vive pas.

Dürrenmatt reconnaît qu'il est lui-même en train de construire une sorte de Tour de Babel dramatique, une somme de sa pensée et de sa vision du monde; le projet lui apparaît comme le résultat d'un excès poétique qui est en contradiction avec le contenu critique de la pièce. La destruction de la Tour n'est pas pour lui un acte de désespoir mais une compréhension de soi poétique qui ouvre sur un nouveau commencement.

J'aimerais poursuivre un peu l'examen de cette question, analyser mieux les raisons de cet échec et ses conséquences. Par une chance étonnante, et sans doute grâce au fait que Dürrenmatt travaillait toujours à ses pièces sur plusieurs manuscrits, un fragment de quatre actes a été retrouvé dans ses papiers, une liasse qu'Elsi Giauque, qui logeait les Dürrenmatt à l'époque à Gléresse, au bord du Lac de Bienne, a sauvée des flammes et restituée plus tard à Dürrenmatt.

De quoi s'agit-il dans cette pièce? Comme je l'ai déjà dit, elle représente l'orgueil et la démesure de l'être humain sur tous les plans, intellectuel, politique et religieux, et dans la foulée, la perversion de la grâce divine en malédiction chez les hommes. Dürrenmatt mettait en scène dans plusieurs actes la construction de la Tour, avec l'intention, contrairement au mythe, de la voir aboutir. Le dernier acte aurait été situé sur le toit du monde où le Roi Nabuchodonosor cherche Dieu sans le trouver. Il ne rencontre que le vide, et un vieil homme qui balaie ce toit du monde avec un balai, pré-

19. April 1947 provoziert einen regelrechten Theaterskandal, die Aufführung muss unterbrochen werden. Publikum und Kritik sind gespalten in Bewunderer und Gegner des Stücks. – Ein fulminanter Start für einen jungen Dramatiker.

Noch im Jahre 1947 lässt Dürrenmatt *Der Blinde* folgen, eine Art dramatische Parabel des protestantischen Glaubens im Zeichen von Hiob, die mit weniger Erfolg am 10. Januar 1948 in Basel uraufgeführt wird. Im Anschluss daran wagt er sich an einen Stoff, der ihn sein Leben lang begleiten wird: Er schreibt das Stück *Der Turmbau zu Babel*. Es ist ein gigantisches Projekt, seinem damaligen Selbstverständnis zufolge sein Hauptwerk: Es ist der Versuch, menschliche Hybris auf allen Ebenen darzustellen. – Doch wiederum lässt sich nicht von einem planvollen Fortschreiten der Arbeit am Stück sprechen: Im Juni 1948 schreibt Dürrenmatt an Kurt Horwitz, den Leiter des Basler Theaters, der bereits *Es steht geschrieben* inszeniert hatte und mit zunehmenden Bedenken auf das neue Stück wartet: «Ich habe schon lange aufgehört, dieses Drama zu schreiben, es schreibt sich selbst.» Dürrenmatt verrennt sich immer mehr in den verschiedenen Handlungssträngen, das grandiose Unternehmen scheitert schliesslich; am 13. Dezember 1948 schreibt Dürrenmatt an Horwitz die lapidaren Worte:

> Mein lieber Herr Horwitz,
> unser guter und braver Zentralheizungsofen, der in der Küche steht und überall die behaglichste Wärme hinschickt, hat heute den ganzen Turmbau, den geschriebenen und den noch nicht geschriebenen, in seinem Eisenbauch kremiert. Das meldet Ihnen leichten Herzens der unterzeichnete Vater des Hingeschiedenen und dessen Attentäter.

Eine eigentliche Todesanzeige. Bereits drei Tage später verleiht Dürrenmatt dem Geschehen einen Sinn, gestaltet das Scheitern zum agonalen Drama, ordnet es zu einer Handlung, die ihn auf eine neue Ebene des dramatischen Schaffens bringt. Er schreibt wiederum an Horwitz:

> Die Toten sind tot und man soll sie ruhen lassen, aber ich glaube doch, dass ich Ihnen noch etwas

tendant être le prédécesseur de Nabuchodonosor, lui remet le balai et s'en va. Le Roi babylonien prend le balai et se met à balayer. Cependant, la pièce, dans le fragment qui en reste, ne procède pas en droite ligne vers cette fin (non écrite): elle implique plusieurs personnages importants qui, chacun, dominent un acte; et la tendance est de construire un drame autonome autour de leurs actions. Ainsi, Dürrenmatt se perd dans ces parallèles plus ou moins indépendantes. L'une de ces figures est l'architecte de la Tour, Enggibi, personnage principal du quatrième acte: il a l'intention d'usurper pour ses plans politiques la Tour que le Roi Nabuchodonosor fait construire par défi à Dieu; Enggibi n'a ni bras ni jambes, il n'a de pouvoir que par son esprit. Dans un certain sens, il personnifie la philosophie d'Etat idéaliste, un mélange de Platon, Hegel et Fichte, l'allégorie d'un rationalisme qui croit qu'il ne dépend ni d'un dieu transcendental ni de la nature. Tandis que Nabuchodonosor, dans sa provocation d'un dieu personnel, représente la démesure religieuse, la construction de la Tour par l'architecte constitue une démesure intellectuelle: la Tour est pour lui l'apothéose de l'intellect humain et de la volonté de toute-puissance par l'ordre et la forme. Au moment où il réalise qu'il va mourir parce que Nabuchodonosor a découvert sa trahison, Enggibi déclare:

> J'ai reçu la Tour des mains d'un roi insensé. Sa folie devint ma raison, sa frénésie ma clarté. J'ai rassemblé les forces opprimées des peuples et les ai transformées en une seule force de la même manière que le miroir transforme les rayons du soleil. Ma volonté s'est abaissée jusqu'à l'abîme de leur peur, jusqu'au marécage de leur avidité, à la mer de leur mort et au désert de leur famine. J'ai bâti les fondements sur leurs souffrances, j'ai enfoncé mes cales dans leur colère, j'ai taillé les poutres à même leurs plaintes, les pierres de taille dans leur défi, et j'ai monté les murs avec leur impuissance et leur éternelle nostalgie, que j'ai mélangées à leurs larmes. C'est ainsi que j'ai construit un étage après l'autre, que j'ai installé un peuple au-dessus de l'autre, je rendais un clan dépendant de l'autre, un groupe nécessaire à l'autre. J'ai tiré letztes über den Turmbau zu sagen habe, nur damit keine Missverständnisse zwischen uns sind. (...)
> Ich habe ihn nicht zerstört (...) weil er nicht gelingen konnte, sondern ich habe ihn in dem Moment vernichtet, wo er gelingen konnte.
> In diesem Moment, wo ich ihn mit meinem geistigen Auge als das erkannte, was er werden musste und war er in seinem Wesen war, habe ich ihn vernichtet, denn der Turmbau durfte nicht geschrieben werden.
> Ich habe ihn getötet, damit er nicht lebe.

Dürrenmatt erkennt, dass er selbst daran ist, eine Art dramatischen Turm zu Babel zu konstruieren, eine Summe seines Denkens und seiner Weltsicht; das Projekt erscheint ihm als Resultat einer poetischen Hybris, die im Widerspruch zum kritischen Gehalt des Stücks steht. Die Zerstörung des Turmbaus ist für ihn nicht ein Akt der Verzweiflung, sondern ein Akt poetischen Selbstverständnisses, der ihm einen Neuanfang erlaubt.

Ich möchte dieser Frage etwas weiter folgen, die Gründe des Scheiterns und seine Konsequenzen etwas näher ins Auge fassen. – Erstaunlicherweise und wohl vor allem dank der Tatsache, dass Dürrenmatt immer mit mehreren Manuskripten seiner Stücke arbeitete, ist trotz der Verbrennung ein vier Akte umfassendes Fragment des Stücks im Nachlass erhalten, ein Konvolut, das vermutlich die Textilkünstlerin Elsi Giauque, bei der die Familie Dürrenmatt damals in Ligerz am Bielersee in Untermiete wohnte, vor den Flammen rettete und Dürrenmatt viel später zurückgab.

Worum geht es im Stück? Wie bereits erwähnt, stellt es Stolz und Vermessenheit des Menschen auf allen Ebenen, intellektuell, politisch und religiös, und, damit verbunden, die Verkehrung göttlicher Gnade in einen Fluch unter den Händen der Menschen dar. Dürrenmatt stellte den Bau des Turmes in mehreren Akten dar, und beabsichtigte, ihn – im Gegensatz zum Mythos – gelingen zu lassen. Der letzte Akt sollte auf dem Weltendach spielen, wo der König Nebukadnezar vergeblich nach Gott sucht. Er findet nichts als Leere und einen alten Mann, der diesen Weltdachboden mit einem Besen kehrt, sich als

une loi du fracas des grues, la liberté du chahut des marteaux. J'ai orienté l'humanité vers un but et j'ai réparti les peuples selon leurs talents. Ni la terre ni le ciel ne peuvent appartenir aux hommes. Sur terre, nous sommes des étrangers, le ciel nous a rejetés. Mais la Tour va nous appartenir, elle est notre action, et notre action est notre patrie.

Je crois que l'analyse de ce fragment peut encore éclairer la démarche dramaturgique de Dürrenmatt de façon décisive; les entreprises ratées sont souvent plus importantes pour la compréhension d'un auteur que celles qui sont réussies.

Quelques semaines seulement après l'échec de la Tour, Dürrenmatt avait achevé une nouvelle pièce: *Romulus der Grosse,* («Romulus le Grand») dont la première a eu lieu le 25 avril 1949 à Bâle.

Cette comédie dont le thème est, très librement, la fin de l'Empire romain, est, à bien des égards, une inversion du fragment précédent: alors qu'Enggibi veut construire avec la Tour un Etat absolu et parfait, comprenant le monde entier et faisant des individus des moyens asservis à l'ensemble, Romulus, le dernier empereur romain, qui aime mieux élever des poules que régner, laisse volontairement l'immense empire romain (la Babylone allégorique du Nouveau Testament) aller à sa chute, et place l'individu au-dessus du destin de l'Etat. On n'y voit plus la démesure du constructeur de la Tour mais l'esprit, la ruse et l'humanité d'un anti-héros. Alors que la trahison d'Enggibi s'oppose à l'arbitraire d'un souverain egomaniaque et vise à un système de pouvoir global, Romulus, en tant que souverain, trahit le système de pouvoir de l'Empire, vise à l'humanité et aux droits de l'individu. Quand sa femme lui reproche sa paresse, le dernier des empereurs romains lui explique:

C'est mon sens politique, de ne rien faire. (...) Un simple particulier qui paresse ne provoque aucun effet. Mais un empereur qui paresse met l'Etat en péril. (...) Je ne mets pas en doute la nécessité de l'Etat, je mets en doute la nécessité de notre Etat. Il est devenu un empire mondial, et par là une institution qui, jusqu'à ce que j'ar-

Nebukadnezars Vorgänger vorstellt, jenem den Besen übergibt und davongeht. Der babylonische König nimmt den Besen und fängt an zu kehren. – Doch strebt das Stück im erhaltenen Fragment keineswegs geradlinig auf dieses (ungeschriebene) Ende zu: Das Stück enthält verschiedene bedeutende Figuren, die je einen Akt dominieren; es tendiert dazu, die an diese Figuren geknüpfte Handlung je zu einem selbständigen Drama zu entwickeln. So verliert sich Dürrenmatt in verschiedenen mehr oder weniger unabhängigen Handlungssträngen. Eine dieser Figuren ist der Turmbaumeister Enggibi, die Hauptfigur des vierten Aktes: Er will den Turmbau, den der König Nebukadnezar aus Trotz gegen Gott zu bauen befahl, für seine staatsmännischen Pläne usurpieren: Enggibi ist ein Krüppel ohne Arme und Beine, der Macht allein durch seinen Geist hat. Er bildet in gewissem Sinne eine Personifikation der idealistischen Staatsphilosophie, eine Mischung aus Platon, Hegel und Fichte, eine Allegorie eines Rationalismus, der sich unabhängig von einem transzendenten Gott wie von der irdischen Natur glaubt. Während Nebukadnezar in seiner Provokation eines persönlichen Gottes die religiöse Hybris repräsentiert, bildet der Turmbau des Architekten eine intellektuelle Hybris: Der Turm ist für ihn eine Apotheose des menschlichen Intellektes und eines omnipotenten herrschaftlichen Ordnungs- und Gestaltungswillens. Im Augenblick, als er realisiert, dass er sterben muss, weil Nebukadnezar seinen Verrat entdeckt hat, erklärt Enggibi:

Ich habe den Turm aus den Händen eines irren Königs genommen. Aus seinem Wahnsinn wurde mein Sinn, aus seiner Raserei meine Klarheit. Ich habe die unterjochten Kräfte der Völker gesammelt und sie in eine Kraft verwandelt, wie der Brennspiegel die Strahlen der Sonne. Mein Wille senkte sich auf den Abgrund ihrer Angst, auf die Sümpfe ihrer Begierde, auf die Meere ihrer Tode und auf die Wüste ihres Hungers hinab. Aus ihren Leiden schuf ich die Fundamente, in ihre Wut trieb ich die Keile, aus ihren Klagen schnitt ich die Balken, aus ihrem Trotz die Quadern und aus ihrer Ohnmacht und ihrer ewigen Sehnsucht, die ich mit ihren

rive, pratiquait ouvertement le meurtre, le pillage, la répression et le rançonnement aux frais des autres peuples. (...) Depuis des siècles, l'Empire romain ne subsiste que parce qu'il y a un empereur. Il ne me restait donc aucune autre possibilité que de devenir moi-même empereur pour pouvoir liquider l'Empire.[12]

(Bien sûr, ces considérations «défaitistes» ont constitué, quatre ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, une provocation considérable, et la pièce a été fort controversée lors de ses premières représentations en Allemagne et en Autriche.)

L'inversion formelle du thème de la puissance d'Etat fait de *Romulus le Grand* la première comédie véritablement dürrenmattienne, basée sur une vision ironique du monde, alors que la *Construction de la Tour* est une pièce religieuse dans laquelle le comique n'est que périphérique et sert à cacher les véritables intentions (de nature religieuse au sens d'une théologie négative), ainsi que l'écrit Dürrenmatt dans une lettre à Horowitz. *Romulus* est aussi la plus ancienne des pièces à être encore jouée dans le monde entier, ces dernières années par exemple en Allemagne, en Hongrie, en République tchèque et en Chine.

Ce n'est pas seulement *Romulus le Grand* qui est constitué en partie par des éléments de la pièce ratée précédente: on découvre aussi des vestiges de la *Tour* dans *Le Mariage de Monsieur Mississippi* (créée en 1952) et surtout dans la comédie *Ein Engel kommt nach Babylon* («Un ange vient à Babylone») qui développe de façon autonome le premier acte du fragment de 1948. Le thème de la construction de la Tour de Babel va accompagner Dürrenmatt pendant toute sa vie, métaphore de la civilisation moderne et de l'idée d'un progrès illimité, mais aussi comme illustration de l'échec de tout système de connaissance. La Tour apparaît également dans toute une série de dessins à la plume de l'écrivain, et constitue le titre du deuxième volume des *Stoffe,* cette grande œuvre autobiographique à laquelle Dürrenmatt a travaillé les vingt dernières années de sa vie; Dürrenmatt y poursuit l'ambitieux projet d'une autobiographie de l'écriture; en «reconstituant» les récits dont il a longtemps porté en lui les idées sans les écrire, il essaie de retrouver la

Tränen vermischte, errichtete ich die Mauern. So baute ich ein Stockwerk über das andere und siedelte ein Volk über das andere, ich machte ein[en] Stamm abhängig vom andern, eine Sippe notwendig der andern. Ich schuf aus dem Klirren der Krane ein Gesetz, aus dem Tosen der Hämmer die Freiheit. Ich ordnete die Menschheit nach einem Ziel und teilte ihre Völker nach ihrer Begabung ein. Weder die Erde noch der Himmel kann den Menschen gehören. Auf der Erde sind wir fremd und aus dem Himmel sind wir verstossen. Aber der Turm wird uns gehören, denn er ist unsere Tat, und unsere Tat ist unsere Heimat.

Ich glaube, die genauere Analyse dieses grossen Fragmentes wird noch wichtige Aufschlüsse über die Entwicklung von Dürrenmatts Dramatik geben; sind doch häufig die gescheiterten Unternehmungen beinahe wichtiger für das Verständnis eines Autor als die gelungenen.

Innerhalb von wenigen Wochen hat Dürrenmatt nach dem Scheitern des *Turmbaus* ein neues Stück vollendet: *Romulus der Grosse,* das am 25. April 1949 in Basel zur Uraufführung gelangt. Diese Komödie, die in freier Form das Ende des Römischen Reiches zum Thema hat, ist in vielfacher Hinsicht eine Inversion des vorangehenden Fragmentes: Während Enggibi den Turm als absoluten und vollkommenen Staat konstruieren will, der die ganze Welt einbegreift und Individuen und Völker zu Mitteln im Dienste des Ganzen degradiert, lässt Romulus, der letzte römische Kaiser, der lieber Hühner züchtet als regiert, das riesige Römische Reich (das in allegorischer Beziehung zum biblischen Babylon steht) willentlich einstürzen und stellt die Existenz des Individuums über das Schicksal des Staates. Nicht mehr die Vermessenheit des Turmerbauers wird gezeigt, sondern der Witz, die List und Menschlichkeit eines Anti-Helden. Während Enggibis Verrat sich gegen die Willkür eines egomanischen Herrschers richtet und auf ein globales Machtsystem zielt, verrät Romulus als Herrscher das Machtsystem des Reiches und zielt auf Menschlichkeit und auf die Rechte und die Existenz des Individuums. Der letzte römische Kaiser erklärt

source de ses inspirations et représentations; il appelle aussi son projet «dramaturgie de l'imaginaire». Il y décrit entre autres les circonstances de l'échec de la *Tour;* encore une fois, il applique la métaphore de la Tour de Babel à son projet autobiographique actuel. Au début du deuxième volume des *Stoffe,* intitulé *Turmbau,* publié en 1990, quelques mois avant sa mort, il écrit:

> La tentative d'écrire l'histoire de mes sujets [Stoffe] exige que j'y réfléchisse à nouveau. Ayant commencé après une maladie dans un hall d'hôtel de la Basse Engadine en juin 1969, j'ai sans doute été trop irréfléchi, trop naïf, trop pressé. (...) Il y a vingt ans de cela, et de nouveau, me voilà derrière mes sujets. Des fragments se sont accumulés, des ébauches, mais aussi des doutes. Des quelques pages écrites à Scuol est issue une jungle de manuscrits. (...) Je me suis embarqué trop légèrement dans une entreprise dont la fin n'était pas prévisible. Il m'est arrivé la même chose qu'avec la Tour de Babel dont j'avais le projet et que j'ai commençé à écrire: j'ai dû interrompre mon travail pour me libérer d'elle. Ce qui en reste en sont les vestiges.[13]

Le premier projet de la Tour a été un échec, oui, mais il a quand même conduit Dürrenmatt vers la comédie, vers la forme qui correspond à un «monde en décomposition comme le nôtre» (pour citer les mots de Dürrenmatt dans *Theaterprobleme* («Problèmes du théâtre»). Le deuxième grand projet, qu'il compare à la Tour, l'autobiographie de son œuvre, n'échoue pas de la même manière: Dürrenmatt inclut l'échec dans la fiction, qui se présente dès lors comme un *work in progress* créatif. La réflexion sur la dimension babylonienne de sa propre entreprise conduit Dürrenmatt à une poétique de l'échec, du fragmentaire et de l'inachevé.

Les documents inédits du jeune Dürrenmatt ont donc une importance évidente pour comprendre l'évolution de sa dramaturgie et la dynamique psychique de sa créativité telle qu'elle influence les structures de son œuvre. Bien qu'il n'ait commencé que vers la fin de sa

seiner Frau seine Ideen, als sie ihm seine Faulheit vorwirft:

> Es ist meine politische Einsicht, nichts zu tun. (...) Als Privatmann zu faulenzen, ist völlig wirkungslos. – Und als Kaiser zu faulenzen, gefährdet den Staat. (...) Ich bezweifle nicht die Notwendigkeit des Staates, ich bezweifle nur die Notwendigkeit unseres Staates. Er ist ein Weltreich geworden und damit eine Einrichtung, die öffentlich Mord, Plünderung, Unterdrückung und Brandschatzung auf Kosten der andern Völker betrieb, bis ich gekommen bin. (...) Das römische Reich besteht seit Jahrhunderten nur noch, weil es einen Kaiser gibt. Es blieb mir deshalb keine andere Möglichkeit, als selbst Kaiser zu werden, um das Imperium liquidieren zu können.[12]

(Selbstverständlich waren diese «defaitistischen» Aussagen eine beträchtliche Provokation, als sie vier Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auf der Bühne zu hören waren, und Dürrenmatts Stück war denn bei seinen ersten Aufführungen in Deutschland und Österreich auch höchst umstritten.)

Durch diese gestalterische Inversion der Thematik des Machtstaates wird *Romulus der Grosse* zur ersten Dürrenmattischen Komödie im eigentlichen Sinn, basierend auf einer ironischen Weltsicht, während der *Turmbau* durchaus ein religiöses Stück ist, in dem das Komische eher peripher ist und dazu dient, die eigentlichen Absichten (die religiöser Art im Sinne einer negativen Theologie sind) zu verhüllen, wie Dürrematt in einem Brief an Horwitz schreibt. Der *Romulus* ist denn auch das früheste Stück von Dürrenmatt, das noch heute in der ganzen Welt gespielt wird, in den letzten Jahren beispielsweise in Deutschland, Ungarn, Tschechien und China.

Nicht nur *Romulus der Grosse* besteht teilweise aus Konsruktionselementen des vorangehenden, gescheiterten Stücks: Trümmer des *Turmbaus* sind auch als Bausteine des 1952 uraufgeführten Dramas *Die Ehe des Herrn Mississippi* zu entdecken, und vor allem in der Komödie *Ein Engel kommt nach Babylon,* die eine eigenständige Weiterentwicklung des ersten Akts des

vie à écrire plus immédiatement sur son vécu, c'est depuis ses années d'études que les textes de fiction, les réflexions sur soi et les interprétations personnelles sont fixés dans des documents. Le labyrinthe et la construction de la tour babylonnienne sont les deux métaphores architecturales centrales du scepticisme de Dürrenmatt face aux possibilités de l'être humain de connaître et de créer de l'ordre, des métaphores souvent variées, ou combinées avec d'autres mythes (Œdipe, Sisyphe, chez qui sont soulignés davantage les *actes* d'errement et d'efforts vains que la construction). Et ces métaphores du monde intérieur et extérieur apparaissent dans une dimension encore plus profonde et plus cohérente lorsqu'on les comprend comme résultat d'un conflit, dans la «biographie créative», entre chaos et ordre, un conflit entre le fait d'être sujet à des visions et la volonté de donner forme, c'est-à-dire entre construction (d'un système) et (sa) destruction. Entre le pôle du chaos sans structure et celui d'un ordre absolument systématique, l'écriture de Dürrenmatt révèle la quête continuelle du peu de liberté que l'être humain peut s'arroger.

On lit souvent l'œuvre de Dürrenmatt comme celle d'un auteur à succès, d'un démiurge souverain et populaire; mais à travers les lettres et les documents du fonds se dévoile plutôt l'image d'un homme contraint de lutter sans cesse contre le doute et l'échec, et à qui seules sa manière constante de réfléchir sur sa propre écriture et son énorme volonté permettent d'avancer dans son art et dans sa vie, une volonté qui ne l'autorise pas à douter qu'il peut et qu'il doit écrire.

(Traduit de l'allemand par Monique Laederach)

Fragments von 1948 ist. Das Motiv des Turmbaus zu Babel wird Dürrenmatt sein Leben lang begleiten, als Metapher für die moderne Zivilisation und die Idee des unbegrenzten Fortschritts, aber auch als Bild für das Scheitern jedes Systems des Wissens. Der Turmbau taucht in einer ganzen Reihe von Federzeichnungen des Autors wieder auf, und kehrt als Titel des zweiten Bandes der *Stoffe* wieder, in jenem grossen autobiographischen Prosawerk, an dem Dürrenmatt die letzten zwanzig Jahre seines Lebens gearbeitet hat: Dürrenmatt verfolgt darin das anspruchsvolle Projekt einer Autobiographie seines Schreibens: Indem er Erzählungen «rekonstruiert», deren Ideen er lange mit sich herumgetragen hatte, ohne sie niederzuschreiben, versucht er, die Quellen seiner Einfälle und Vorstellungen zu finden, er nennt das Projekt auch eine «Dramaturgie der Phantasie». Darin schildert er unter anderem auch die Umstände des gescheiterten Dramas *Der Turmbau zu Babel,* und bezieht die Metapher des babylonischen Turmbaus zugleich auf das aktuelle literarisch-autobiographische Projekt: Zu Beginn des zweiten *Stoffe*-Bandes *Turmbau,* der 1990, wenige Monate vor Dürrenmatts Tod, publiziert wurde, schreibt der Autor:

> Der Versuch, die Geschichte meiner Stoffe zu schreiben, verlangt ein neues Überdenken. Begonnen nach einer Krankheit, in einer Hotelhalle im Unterengadin im Juni 1969, war ich wohl allzu gedankenlos, naiv, allzu voreilig. (...) Das ist zwanzig Jahre her, und ich sitze wieder hinter den Stoffen. Fragmente haben sich angehäuft, Entwürfe, aber auch Zweifel. Aus den wenigen Seiten, die in Schuls entstanden sind, ist ein Manuskriptdschungel herangewachsen. (...) Allzu leichtfertig liess ich mich auf ein Unternehmen ein, dessen Ende nicht abzusehen war. Es ging mir wie mit dem Turmbau zu Babel, den ich einmal plante und begann: ich musste ihn abbrechen, um mich von ihm zu befreien. Was bleibt, sind die Trümmer.[13]

Das erste Turmbau-Projekt war gescheitert, hatte Dürrenmatt jedoch zur Komödie geführt, zur adäquaten Form für eine «Welt, die am Zusammenpacken ist

wie die unsrige» (um Dürrenmatts *Theaterprobleme* von 1954 zu zitieren). Das zweite grosse Projekt, das er mit dem Turmbau vergleicht, die Autobiographie seines Werks, scheitert nicht in der gleichen Art und Weise: Dürrenmatt bezieht das Scheitern in die Fiktion mit ein, die sich als kreatives *work in progress* präsentiert: Die Reflexion auf die babylonische Dimension des eigenen Unternehmens führt Dürrenmatt zu einer Poetik des Scheiterns, des Fragmentarischen und Skizzenhaften.

Die Dokumente aus dem Leben und Schreiben des jungen Dürrenmatt haben also eine eminente Bedeutung für das Verständnis der Entwicklung seiner Dramatik und für die Psychodynamik seiner Kreativität, die die Strukturen seiner Werke beeinflusst. Obwohl Dürrenmatt erst gegen Ende seines Lebens ein direkt auf die Biographie bezogenes Schreiben entwickelte, spiegeln sich seit der Studienzeit fiktionale Texte und Selbstdarstellung und -interpretation in biographischen Dokumenten. Das Labyrinth und der babylonische Turmbau sind die zwei zentralen architektonischen Metaphern von Dürrenmatts Skeptizismus angesichts der Erkenntnis- und Ordnungsmöglichkeiten des Menschen, Metaphern, die oft variiert und mit anderen Mythen kombiniert werden (wie Ödipus und Sisyphos, in denen mehr der *Akt* des Irrens und die vergebliche Bemühung als die Konstruktion betont sind). Und diese Metaphern der inneren und äusseren Welt werden auf einem tieferen und kohärenteren Sinn verstehbar, wenn man sie als Resultat eines Konflikts in der «kreativen Biographie» zwischen Chaos und Ordnung auffasst, eines Konflikts zwischen Erleiden von Visionen und Gestaltungswillen, beziehungsweise zwischen Konstruktion (eines Systems) und (seiner) Destruktion. – Zwischen den Polen Chaos ohne Struktur und totaler systemhafter Ordnung manifestiert sich Friedrich Dürrenmatts Schreiben als stete Suche nach dem bisschen Freiheit, das der Mensch realisieren kann.

Dürrenmatts Werk wird oft als das eines Erfolgsautors, eines souveränen und populären Demiurgen gelesen; doch aus den Briefen und Dokumenten im Nachlass enthüllt sich eher das Bild eines Menschen, der mit vielen Zweifeln und Rückschlägen zu kämpfen hat, und der nur dank der ständigen reflektierenden Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreiben und

---

1 Schweizerisches Literaturarchiv, Bern, und Kunsthaus Zürich (Ed.): *Friedrich Dürrenmatt: Schriftsteller und Maler,* Berne, Zurich: Bundesamt für Kultur und Kunsthaus Zürich, 1994, 320 p. avec 95 reproductions de tableaux partiellement en couleur, des reproductions de manuscrits et une documentation photographique. Mis en vente par les Archives littéraires suisses, le Kunsthaus de Zurich et les Editions Diogenes.

2 Friedrich Dürrenmatt, *Der Pensionierte. Fragment eines Kriminalromans.* Version finale manuscrite, fac-similé du manuscrit, fac-similé du typoscrit avec annotations à la main. Postface de Peter Rüedi, et rapport d'édition d'Anna von Planta et Ulrich Weber. Zurich, Diogenes, 1995.

3 In: Friedrich Dürrenmatt, *Gedankenfuge,* Zurich, Diogenes, 1992, pp. 106-131.

4 Friedrich Dürrenmatt: *Labyrinthe: La Mise en œuvre I-III,* trad. E. Barilier, Juillard/L'Age d'Homme, pp.75-76.

5 Cité d'après: *Friedrich Dürrenmatt – Schriftsteller und Maler,* op. cit. p. 46.

6 Selon *Friedrich Dürrenmatt – Schriftsteller und Maler,* op. cit. p. 48.

7 Cf. Friedrich Dürrenmatt: *Die Mansarde. Die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse,* édité par les Archives littéraires suisses, avec un essai de Ludmila Vachtova. Zurich, Diogenes, 1995.

8 Lettre non datée à ses parents, prob. fin septembre 1943.

9 *Friedrich Dürrenmatt – Schriftsteller und Maler,* op. cit. p. 49.

10 Dürrenmatt: *Labyrinthe,* op.cit. p.12 sq.

11 Dürrenmatt: *Der Mitmacher. Ein Komplex.* Œuvres complètes, vol. 14 , Zurich, Diogenes 1981, p. 311.

12 Friedrich Dürrenmatt: *Romulus der Grosse.* In: Œuvres complètes, vol. 2, Zurich, Diogenes, 1998, p. 76 sq.

13 Friedrich Dürrenmatt, *Turmbau. Stoffe IV-IX.* Zurich, Diogenes, 1990, p. 7. La traduction française de ces *Stoffe* vient de paraître, assurée par Marko Despot et Patrick Vallon, sous le titre de *L'Edification.* Ed. L'Age d'Homme.

dank seines enormen Willens seinen künstlerischen und existentiellen Weg geht, dank eines Willens, der ihn nie am Schreiben selbst als existentieller Aufgabe zweifeln und verzweifeln lässt.

Sämtliche Manuskripte von unpublizierten Texten Friedrich Dürrenmatts befinden sich im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Das Copyright für die zitierten Texte liegt beim Diogenes Verlag, Zürich, dem ich für die freundliche Genehmigung des Abdrucks danke.

---

1 Schweizerisches Literaturarchiv, Bern, und Kunsthaus Zürich (Hrsg.): *Friedrich Dürrenmatt: Schriftsteller und Maler.* Bern, Zürich: Bundesamt für Kultur und Kunsthaus Zürich, 1994. 320 S. mit 95 Bildern, Manuskriptabbildungen und einer fotografischen Dokumentation (im Buchhandel erhältlich: Ausgabe bei Diogenes, Zürich 1994).

2 Friedrich Dürrenmatt: *Der Pensionierte. Fragment eines Kriminalromans.* Text der Fassung letzter Hand, Faksimile des Manuskripts, Faksimile des Typoskripts mit handschriftlichen Änderungen. Mit einem Nachwort von Peter Rüedi und einem editorischen Bericht von Anna von Planta und Ulrich Weber. Zürich: Diogenes, 1995.

3 In: Friedrich Dürrenmatt: *Gedankenfuge,* Zürich: Diogenes, 1992, S. 106-131.

4 Friedrich Dürrenmatt: *Labyrinth: Stoffe I-III,* Zürich: Diogenes, 1990, S. 87f.

5 Zit. nach: *Friedrich Dürrenmatt – Schriftsteller und Maler,* a.a.O., S. 46.

6 Zit. nach *Friedrich Dürrenmatt – Schriftsteller und Maler,* a.a.O., S. 48.

7 Vgl. dazu: Friedrich Dürrenmatt: *Die Mansarde. Die Wandmalereien aus der Berner Laubeggstrasse.* Hrsg. vom Schweizerischen Literaturarchiv, mit einem Essay von Ludmila Vachtova. Zürich: Diogenes, 1995.

8 Undatierter Brief an die Eltern, ca. Ende September 1943.

9 Zit. nach *Friedrich Dürrenmatt – Schriftsteller und Maler,* a.a.O., S.49.

10 Dürrenmatt: *Labyrinth,* a.a.O., S. 12f.

11 Dürrenmatt: *Der Mitmacher. Ein Komplex.* (Werkausgabe, Band 14), Zürich: Diogenes 1981, S. 311.

12 Friedrich Dürrenmatt: *Romulus der Grosse.* In: Werkausgabe, Bd. 2, Zürich: Diogenes, 1998, S. 76f.

13 Friedrich Dürrenmatt: *Turmbau. Stoffe* IV-IX. Zürich: Diogenes, 1990, S. 7.

Peter Gasser

Le labyrinthe de la solitude. A propos du «Minotaure», ballade de Dürrenmatt

Le labyrinthe est pour Friedrich Dürrenmatt la métaphore directrice, dans laquelle existence et activité littéraire s'éclairent mutuellement. L'écriture désigne la tentative créative permettant de s'orienter dans un monde vécu comme un labyrinthe. Surmonter les contraintes extérieures pour aspirer à une liberté basée sur l'autodétermination de l'individu est un défi artistique, un motif de même qu'une motivation de la création artistique. Le choix d'écrire et de peindre est le résultat d'un «drame originel, celui d'un moi qui se dégage du monde. Qu'on l'explique à partir du monde seul ou du moi seul, ce drame originel est toujours unique».[1] Dans la pensée de Dürrenmatt, le labyrinthe, parabole par excellence de cette expérience existentielle, est plus qu'une simple image d'un monde de tout temps préconçu: il est un archétype de ce que l'Homme «vit dans un monde qu'il *se crée lui-même* et dans lequel il n'arrive pas à s'orienter».[2] L'originalité de cette compréhension du monde labyrinthique et son omniprésence notamment dans l'œuvre en prose, placent Dürrenmatt dans un nouvel horizon de l'histoire littéraire qui n'a guère été remarqué jusqu'ici. Au lieu de chercher des points communs uniquement chez des auteurs dramatiques, tels que Shakespeare, Lessing, Büchner ou Brecht, il faudrait également vérifier les similitudes littéraires avec des auteurs de récits labyrinthiques, tels que Joyce, Kafka, Borges, Robbe-Grillet ou Eco, un procédé qui peut s'appuyer sur une question herméneutique posée dans la *Dramaturgie du labyrinthe*: «Les écrivains devraient être classés selon leurs structures, leurs images et leurs motifs primitifs, et non pas selon la chronologie».

Le monde représenté comme un labyrinthe fait partie de ces conceptions mythologiques que notamment la littérature moderne fait revivre,[3] perpétuant ainsi une conception archaïque, il faut s'interroger sur leur raison d'être poétique actuelle: «Un mythe est pour moi un archétype, un phénomène originel, une

Peter Gasser

Das Labyrinth der Einsamkeit. Zu Friedrich Dürrenmatts Ballade «Minotaurus»

Das Labyrinth ist für Friedrich Dürrenmatt die leitende Metapher, unter der sich Existenz und literarische Tätigkeit gegenseitig erhellen. Schreiben bezeichnet den kreativen Versuch, sich in einer Welt zu orientieren, die als Labyrinth erlebt wird. Die zwanghafte Fremdbestimmung zu überwinden und eine selbstbestimmte Freiheit des Individuums anzustreben, ist eine artistische Herausforderung, Motiv und Motivation zugleich des künstlerischen Schaffens. Die Wahl zu schreiben und zu malen ist «das Ergebnis eines Urdramas, jenes der Auseinandersetzung eines Ich mit seiner Umwelt, weder allein von der Umwelt noch allein vom Ich aus zu erklären, und als Vorgang, als Urdrama, immer einzigartig» (6,91).[1] Das Labyrinth, Gleichnis par excellence dieser existentiellen Erfahrung, ist im dürrenmattschen Denken, anders als im antiken Mythos, mehr als nur ein Abbild einer immer schon vorgegebenen Welt: es ist ein «Urbild» dessen, dass der Mensch «in einer Welt lebt, die er *sich selber schafft* und in der er sich nicht zurechtfindet».[2] Die Originalität dieses labyrinthischen Weltverständnisses und seine Omnipräsenz vor allem im Prosawerk rückt Dürrenmatt in einen neuen, bisher kaum beachteten literaturhistorischen Horizont. Anstatt nur bei Dramatikern wie Shakespeare, Lessing, Büchner oder Brecht Bezugspunkte zu suchen, wäre die literarische Wahlverwandtschaft mit labyrinthischen Erzählern wie Joyce, Kafka, Borges, Robbe-Grillet oder Eco ebenso zu prüfen, ein Verfahren, das sich auf ein hermeneutisches Anliegen aus der *Dramaturgie des Labyrinths* berufen kann: «Schriftsteller sollten einander nach ihren Urstrukturen, Urmotiven und Urbildern zugeordnet werden, nicht chronologisch» (6,78).

Die als Labyrinth gedachte Welt gehört zu jenen mythologischen Vorstellungen, die gerade in der literarischen Moderne wieder aufleben[3] und, weil sie als Wiederkehr des Uralten fortleben, auf ihre heutige

constellation primitive, dans laquelle l'Homme se trouve pris sans cesse. Il est le mouvement éternellement répétitif à l'intérieur de l'humain».[4] L'auteur des *Problèmes du théâtre* perçoit déjà dans le style de la parodie la possibilité dramaturgique de représenter l'éternel retour des constellations de vie archétypiques. Le discours parodiant, compris à la fois comme discours et comme réplique, articule par définition le rapport de tension produit par l'ancien dans le nouveau ou par le nouveau dans l'ancien. Le parodiste Dürrenmatt réfléchit sur le drame originel de l'Homme, sur sa continuité et sur ses métamorphoses, en recourant à des figures et à des sujets mythologiques qu'il actualise en leur imprimant un caractère étranger à celui d'origine. Il les parodie ou plus précisément:

> il représente consciemment le contraire de ce qu'ils sont devenus. Mais ainsi, par cet acte de parodie, il retrouve sa liberté et ainsi le sujet que l'on ne trouve plus mais doit inventer, car toute parodie implique une invention. La dramaturgie des sujets existants est remplacée par la dramaturgie des sujets inventés.

La Mise en œuvre en particulier porte sur les motifs mythologiques, dans le but d'étudier «la relation entre expérience, fantaisie et sujet». Conçue dans un premier temps comme *L'Histoire des œuvres non écrites*,[5] elle dévoile les souvenirs, les idées et les visions susceptibles d'une éventuelle réalisation poétique: «Je n'ai jamais voulu expliquer une œuvre écrite dans *La Mise en œuvre*. Je voulais déterrer les *matières*, enfouies encore plus profondément, à savoir les premières versions. Des matières de base, telles que ‹Le labyrinthe›, ‹La rébellion.»[6] *Le Labyrinthe* et *La Tour de Babel*, les deux volumes de *La Mise en œuvre*, reconstruisent le processus d'écriture et des procédés poétologiques, dont l'élan émane surtout du monde mythologique archaïque. Ils permettent ainsi le recoupement de la genèse du texte et du mythe, du discours narratif et parodique.

L'auteur de *La Mise en œuvre* esquisse une ethnographie de soi d'une grande complexité, qui, dans la démonstration de la façon dont la fantaisie travaille et accède à ses sujets, parcourt elle-même des chemins

poetische Existenzberechtigung befragt werden müssen: «Ein Mythos ist für mich ein Archetypus, eine Urerscheinung, eine Urkonstellation, in die der Mensch immer wieder gerät. Er ist das immer Wiederholbare innerhalb des Menschlichen».[4] Die dramaturgische Möglichkeit, die ewige Wiederkehr archetypischer Lebenskonstellationen darzustellen, sieht der Autor der *Theaterprobleme* bereits im Stilmittel der Parodie. Der parodierende Diskurs, der sich als Rede und Gegenrede in einem versteht, artikuliert per definitionem ein Spannungsverhältnis des Alten im Neuen und des Neuen im Alten. Der Parodist Dürrenmatt reflektiert das menschliche Urdrama, seine Kontinuität und seine Metamorphosen, im Rückgriff auf mythologische Gestalten und Stoffe, die er verfremdend aktualisiert. Er parodiert sie, das heisst genauer:

> er stellt sie im bewussten Gegensatz zu dem dar, was sie geworden sind. Damit aber, durch diesen Akt der Parodie, gewinnt er wieder seine Freiheit und damit den Stoff, der nicht mehr zu finden, sondern nur noch zu erfinden ist, denn jede Parodie setzt ein Erfinden voraus. Die Dramaturgie der vorhandenen Stoffe wird durch die Dramaturgie der erfundenen Stoffe abgelöst. (7,65)

Die *Stoffe* insbesondere gehen den mythischen Motiven nach im Bestreben, «der Beziehung zwischen Erleben, Phantasie und Stoff» (6,239) nachzutasten. Zunächst als *Die Geschichte der ungeschriebenen Werke*[5] konzipiert, spüren sie Erinnerungen, Einfälle und Visionen hinsichtlich ihrer möglichen poetischen Umsetzbarkeit auf: «Ich wollte in den *Stoffen* nie ein geschriebenes Werk erläutern. Ich wollte die Stoffe ausgraben, die noch tiefer liegen, also Erstfassungen. Grundstoffe wie ‹Labyrinth›, ‹Rebellion».[6] *Labyrinth* und *Turmbau*, die beiden Stoffbände, rekonstruieren den Schreibprozess und poetologische Verfahrensweisen, deren Impetus vorwiegend von der archaischen Mythenwelt ausgeht. Sie bringen damit Textgenese und Mythos, den narrativen und den parodistischen Diskurs zum Schnitt.

Der Autor der *Stoffe* entwirft eine Selbstethnographie von höchster Komplexität, die in der Demonstration,

labyrinthiques et des détours. Le *Mitmacherkomplex* – qui interprète la figure de Doc comme une métamorphose de Smithy, la figure principale de l'ébauche de nouvelle écrite quatorze ans auparavant et portant le même nom – représente déjà le glissement narratif vers les origines de thèmes littéraires comme un bout de travail labyrinthique, «comme si moi [F.D.] j'avais traversé un labyrinthe et en étais ressorti inopinément par la porte même par laquelle j'étais entré, tel Thésée utilisant un fil d'Ariane: le souvenir». Le retour à l'origine du thème du labyrinthe semble être encore plus confus et de plus grande portée:

> Les champs de blé et les couloirs de foin, chez les paysans, devinrent pour moi dédales, grâce à la légende du Minotaure, racontée par mon père. Ainsi, l'image du labyrinthe m'était déjà familière alors que j'habitais encore au village. Je la transportai, intacte, dans la ville. Non seulement la ville la confirma, mais elle l'actualisa davantage; de leur côté, diverses influences littéraires et philosophiques la renforcèrent. Je ne pus m'y soustraire, et finalement j'y recourus pour décrire les phénomènes qui se passaient au-delà des frontières - mais, sans que j'en prenne vraiment conscience, le labyrinthe reflétait aussi, au fond de ma caverne, ma propre situation, et celle de mon pays.

Les événements de la petite enfance vécue dans le village, les récits mythologiques du père, le déménagement du village à Berne, la ville aux arcades, les lectures littéraires et philosophiques, l'isolement de la Suisse dans l'Europe de la Seconde Guerre mondiale ressenti de très près, constituent autant d'éléments hétérogènes d'une autobiographie, qui sont à l'origine d'un processus de production esthétique. A partir du *Mitmacherkomplex,* Dürrenmatt soulève le problème de la dynamique d'une écriture subjective qui – sur le modèle de la philosophie existentielle de Kierkegaard[7] – est confrontée à la question de savoir «si l'on est capable de devenir soi-même une matière».[8]

La Mise en œuvre, selon Dürrenmatt «les miroirs diversement taillés dans lesquels se reflète ma pensée, donc ma vie», ne revient pas à une notion idéaliste du

wie die Phantasie arbeitet und zu ihren Stoffen findet, selber labyrinthische Wege und Umwege beschreitet. Das erzählende Zurückgleiten zu den Ursprüngen der literarischen Stoffe stellt der *Mitmacher-Komplex* schon, der die Mitmacherfigur Doc als Metamorphose von Smithy, Hauptfigur des gleichnamigen und vierzehn Jahre zurückliegenden Novellenentwurfs (7,297), deutet, als ein Stück labyrinthischer Arbeit dar, «als sei ich [F.D.] durch ein Labyrinth gegangen und durch dieselbe Pforte, in die ich eingedrungen war, unvermutet wieder ins Freie geraten, wie Theseus einen Ariadnefaden benutzend: die Erinnerung» (7,332). Noch verwirrender und ausgreifender mutet die Rückkehr zum Ursprung des Labyrinth-Stoffes selber an:

> Die Kornfelder und die Gänge im Tenn der Bauernhäuser wurden mir durch die Sage vom Minotaurus, die mir mein Vater erzählte, zum Labyrinth, und so war mir das Bild des Labyrinths schon vertraut, als ich noch im Dorf lebte; ich rettete es in die Stadt hinüber, fand es durch sie nicht nur bestätigt, sie aktualisierte es noch, indem sie es durch die literarischen und philosophischen Einflüsse verstärkte, die unvermeidlich waren, bis ich endlich das Labyrinth zur Beschreibung jener Vorgänge anwandte, die sich zwar jenseits der Grenzen des Landes abspielten, aber, von meiner Höhlensicht aus – ohne dass es mir freilich bewusst wurde – auch meine eigene Lage und jene diesseits der Grenze widerspiegelten. (6,78)

Frühe Dorferlebnisse, die Mythenerzählungen des Vaters, der Umzug vom Dorf in das Bern der Laubengänge, literarische und philosophische Lektüren, die am eigenen Leib verspürte Isolation der Schweiz im Europa des Zweiten Weltkriegs sind ebensoviele wie heterogene Elemente einer Autobiographie, die am Anfang eines ästhetischen Produktionsprozesses stehen. Dürrenmatt problematisiert vom *Mitmacher-Komplex* an die Dynamik eines subjektiven Schreibens, das – in Anlehnung an Kierkegaards Existenzphilosophie[7] – sich mit der Frage konfrontiert, «ob man selbst ein Stoff zu werden vermag».[8]

sujet. Chaque souvenir, «filtré» par la distance temporelle à surmonter et donc par l'oubli avant de pouvoir être «mis en forme»,[9] n'inclut pas uniquement une subjectivation du Je, mais également une autoaliénation. Par l'objectivation du Moi, «on devient la matière de soi-même, mais le Moi se perd, on se trouve face à soi-même sous forme d'un autre, sous forme de matière justement».[10] Les représentants de la littérature de confession en particulier méconnaissent ce procédé de la fiction inhérent au processus de représentation: «ils n'atteignent jamais leur essence, car l'image qu'ils ont d'eux-mêmes s'interpose toujours».[11] Le questionnement de Dürrenmatt s'oriente – tant dans le *Mitmacherkomplex* que dans *La Mise en œuvre* – vers le sujet narratif, qui s'inscrit dans différents masques dans le processus de production. Notamment, dans le contexte du discours labyrinthique, il convient de se poser la question dans quelle mesure une instance d'auteur peut être isolée des discours dans lesquels elle est présente. Cependant, il convient d'étudier au préalable les conditions narratives de la matière labyrinthique.

I

Les tentatives renouvelées de représenter le labyrinthe dans les nouvelles de jeunesse, telles que *Le Piège* (1946), *La Ville* (1947), *Extrait des papiers d'un gardien* (1952), ainsi que dans les œuvres tardives, telles que *La Guerre dans l'hiver tibétain* (1981), *Minotaure* (1985), *La Mission* (1986), *Durcheinandertal* (Val Pagaille) (1989),[12] peuvent être interprétées comme des réécritures, dont le principe de transformation poétologique se situe au niveau du rapport de tension dialectique entre la fiction narrative et la matière: «en ce qui concerne le rapport du Je fictif [...] à la matière: j'y réfléchis et si j'en prends conscience, en tant que fiction forcément, alors ce rapport change constamment; mais non seulement ce rapport varie, la matière, elle aussi, se modifie à tout moment dans ma pensée, parce qu'elle dépend du Je fictif et que, suivant quel Je est imaginé, elle peut, en tant que matière, être soit repensée et donc remaniée, soit altérée, soit même prendre un sens contraire: la matière peut être

Die *Stoffe*, gemäss Dürrenmatt «die Spiegel, in denen, je nach ihrem Schliff, mein Denken und damit auch mein Leben reflektiert werden» (6,11), kehren nicht zu einem idealistischen Subjektbegriff zurück. Jede Erinnerung, die durch die zeitliche Distanz, die sie zu überwinden hat, und paradigmatisch durch das Vergessen «gefiltert» und erst dadurch «formbar»[9] wird, schliesst nicht bloss eine Subjektivierung des der Zeit entrückten Ichs, sondern auch eine Selbstentfremdung ein. Durch die Objektivierung des Selbst «wird man zwar zum Stoff seiner selbst, doch das Selbst geht verloren, man tritt sich als ein anderer gegenüber, als Stoff eben [...]».[10] Die Vertreter der Bekenntnisliteratur insbesondere verkennen diese den Darstellungsprozess immer begleitende Fiktionalisierung: «Sie kommen nie zu einem Selbst, weil ihnen immer das Bild dazwischen gerät, das sie von sich selbst haben».[11] Dürrenmatts Fragerichtung zielt – sowohl im *Mitmacher-Komplex* als auch in den *Stoffen* – auf das Erzählsubjekt, das sich in verschiedenen Masken in den Produktionsprozess einschreibt. Gerade im Kontext des labyrinthischen Diskurses ist zu fragen angezeigt, inwiefern eine Autor-Instanz zu isolieren ist von den Diskursen, in denen sie sich bewegt. Den erzählerischen Voraussetzungen des Labyrinth-Stoffes ist vorerst nachzugehen.

I.

Die wiederholten Versuche, das Labyrinth zu gestalten, in den frühen Erzählungen *Die Falle* (1946), *Die Stadt* (1947), *Aus den Papieren eines Wärters* (1952) sowie in den Spättexten *Der Winterkrieg in Tibet* (1981), *Minotaurus* (1985), *Der Auftrag* (1986), *Durcheinandertal* (1989)[12] können als poetische Umschreibungen gelesen werden, deren poetologisches Wandlungsprinzip im dialektischen Spannungsbezug zwischen Erzählerfiktion und Stoff zu suchen ist: «Was nun das Verhältnis dieses fingierten Ich [...] zum Stoff betrifft: denke ich darüber nach und tritt es in mein Bewusstsein, als Fiktion notgedrungen, so ändert sich dieses Verhältnis ständig; aber nicht nur dieses Verhältnis, auch der Stoff, auch er wird in meinem Denken immer wieder ein anderer, weil er vom

romancée». Une position centrale occupe à cet égard *La Guerre dans l'hiver tibétain,* dont la conception remonte à la Seconde Guerre mondiale, «ma première tentative», selon Dürrenmatt, «de m'intégrer dans la réalité d'où nous étions exclus, mon pays et moi-même, et de m'y intégrer par le truchement d'une non-réalité que j'aurais créée». Ce «jeu d'esprit apocalyptique»[13] crée un lien entre les textes labyrinthiques de jeunesse et les récits tardifs dans l'œuvre abandonnée à l'état fragmentaire en 1951 par manque de maîtrise et remaniée en 1978 dans le cadre du projet de *La Mise en œuvre.* Il fait notamment apparaître l'intervalle temporel comme phase d'incubation d'une nouvelle conception narrative, la reprise du motif fondamental comme symptôme d'une crise narrative apparemment surmontée, «parce que» – selon les paroles de Dürrenmatt – «je vois aujourd'hui ce que je ne voyais pas alors: le narrateur».

La lecture de *La Guerre dans l'hiver tibétain,* comme texte poétologique transitoire, est d'autant plus vivement conseillée que, dans *La Mise en œuvre,* Dürrenmatt la fait précéder d'une réflexion dans la *Dramaturgie du labyrinthe* qui questionne l'accès personnel au motif fondamental, qui raconte le mythe grec en partant de ses sources, qui parcourt les variantes transmises et les examine d'un œil critique, qui fait ses propres spéculations sur la matière, qui discute enfin des interprétations possibles et qui soulève surtout le problème de la manière de raconter:

> Ce qui m'anime aujourd'hui m'animait alors: une dramaturgie du labyrinthe, le Minotaure. Le monde auquel je suis livré, je le représente comme un labyrinthe, et j'essaie, dans le même mouvement, de me distancer de lui, de prendre du recul, de le maîtriser par mon regard comme le dompteur fait de la bête sauvage. Le monde tel que je le vis, je le confronte avec un contre-monde, tel que je le pense.

La *Dramaturgie du labyrinthe* soulève le problème de l'échec de cette assertion. La confrontation du monde auquel on est livré avec un contre-monde que l'on imagine constitue l'un des processus – cognitif. La représentation de ce monde sous forme de labyrinthe fingierten Ich abhängig ist und je nachdem, welches Ich fingiert wird, als Stoff neu überdacht und damit ummodelliert, variiert, ja in sein Gegenteil gekehrt werden kann: der Roman des Stoffs wird möglich» (7,292). Zentrale Stellung in dieser Hinsicht beansprucht *Der Winterkrieg,* dessen Konzeption bis in die Zeit des Zweiten Weltkriegs zurückreicht, «ein erster Versuch», so Dürrenmatt, «mich in die Wirklichkeit, von der ich und mein Land ausgeschlossen waren, durch eine erfundene Unwirklichkeit zu integrieren» (6,71). Das «apokalyptische Denkspiel»[13] schlägt eine Brücke zwischen den labyrinthischen Früh- und Spättexten in der 1978 im Rahmen des *Stoffe*-Projekts wiederaufgenommenen Umarbeitung des 1951 fallengelassenen, weil unbewältigten Fragments. Insbesondere macht es die zeitliche Lücke als Inkubationsphase einer narrativen Neukonzeption, die Wiederaufnahme des Grundmotivs als Symptom einer scheinbar überwundenen Erzählkrise sichtbar, «weil» – mit Dürrenmatts Worten – «ich jetzt den sehe, den ich vorher nicht sah, den Erzähler» (6,75).

Den *Winterkrieg* als poetologischen Schwellentext zu lesen, empfiehlt sich um so mehr, als ihm Dürrenmatt in den *Stoffen* mit der *Dramaturgie des Labyrinths* eine reflektierte Darstellung voranstellt, die den persönlichen Zugang zum Urmotiv befragt, die griechische Sage von ihren Quellen her nacherzählt, überlieferte Varianten durchspielt und kritisch prüft, eigene Spekulationen zum Stoff anstellt, schliesslich Deutungsmöglichkeiten diskutiert und, vor allem, das Problem der Erzählweise aufgreift:

> Was heute gilt, galt damals: Dramaturgie des Labyrinths, Minotaurus. Indem ich die Welt, in die ich mich ausgesetzt sehe, als Labyrinth darstelle, versuche ich, Distanz zu ihr zu gewinnen, von ihr zurückzutreten, sie ins Auge zu fassen wie ein Dompteur ein wildes Tier. Die Welt, wie ich sie erlebe, konfrontiere ich mit einer Gegenwelt, die ich erdenke. (6,77)

Das Scheitern an dieser Vorgabe problematisiert die *Dramaturgie.* Die Welt, der man ausgesetzt ist, mit einer Gegenwelt zu konfrontieren, die man erdenkt, ist der eine Prozess – ein kognitiver. Sie als Labyrinth

dans le but de se distancer de lui est un deuxième processus – poétique celui-ci. Ce n'est que dans la période tardive qu'intervient la prise de conscience du problème que représente le passage d'un processus à l'autre, des processus qui paraissent ici les deux encore s'enchevêtrer de façon non préméditée. Car «concevoir, ce n'est pas encore réaliser. Sur les rives du Rhône gelé, fixant du regard la frontière et la zone neutre, je concevais mon univers labyrinthique. Je m'obstinai, par la suite, à lui donner forme, en imaginant un narrateur, un Je. Toutes mes tentatives échouèrent».

En reconsidérant la *Dramaturgie du labyrinthe*, Dürrenmatt attribue l'avortement de ses premières tentatives de représentation labyrinthique à un pur problème narratif. Il est notamment question de la conception de la position du narrateur et donc de la perspective dans laquelle la «tentative» narrative «de saisir et de donner forme au monde dans lequel on vit» est faite. Le regard d'en-haut de l'artiste Dédale contraste avec celui de Thésée ou même avec celui du Minotaure, qui vivent le labyrinthe de l'intérieur:

> Lorsque, au début de la guerre, j'ébauchai mon premier labyrinthe, inconsciemment je m'identifiais à son occupant, le Minotaure, et j'émettais la protestation primitive, celle que l'on élève contre sa naissance. Car l'univers dans lequel j'étais né, c'était mon labyrinthe, l'expression d'un monde mythique, énigmatique, échappant à mes prises, un monde innocent, au langage de coupable, et dont les lois demeurent inconnues. Bien plus: je m'identifiais aussi à ceux qui sont envoyés dans le labyrinthe et sont déchirés par le Minotaure, à moins qu'ils ne s'entre-déchirent en croyant affronter le monstre. Enfin, je m'identifiais à Dédale, l'inventeur du labyrinthe, [...].

Le carrousel des identifications successives doit être compris comme une quête de l'instance narrative, une quête qui, dans la zone de tension entre la perte de l'orientation et la recherche de celle-ci, est elle-même soumise aux contraintes labyrinthiques. Ce n'est que la *Dramaturgie du labyrinthe* qui semble rejeter la

darzustellen im Bestreben, Distanz von der Welt zu gewinnen, ist ein zweiter Prozess, ein poetischer. Erst in der Spätzeit stellt sich das Bewusstsein ein, dass der Übergang vom einen zum andern Prozess, die hier beide noch unreflektiert ineinanderzugreifen scheinen, zum Problem wird. Denn «Realisieren ist etwas anderes als Konzipieren. Am Ufer der eisigen Rhône, über die Grenze ins Niemandsland starrend, konzipierte ich mein Weltlabyrinth. Später versuchte ich immer wieder, das Labyrinth zu gestalten, indem ich einen Erzähler fingierte, ein Ich. Alle diese Versuche scheiterten» (6,93).

Aus der Rückschau der Dramaturgie bemisst Dürrenmatt das Scheitern seiner frühen Labyrinthversuche als genuin erzählerisches Problem. Zur Debatte steht insbesondere die Gestaltung der Erzählposition und somit die Frage nach der Perspektive, aus der heraus der narrative «Versuch, die Welt, in der man lebt, in den Griff zu bekommen, sie zu gestalten» (6,89), unternommen wird. Der Blick von oben des Künstlers Dädalus kontrastiert mit dem von Theseus oder gar dem des Minotaurus, die das Labyrinth von innen erleben:

> Indem ich jedoch damals, als der Krieg zusammenbrach, ein Labyrinth entwarf, identifizierte ich mich unbewusst mit dem Minotaurus, dem Bewohner des Labyrinths, vollzog ich den Urprotest, protestierte ich gegen meine Geburt; denn die Welt, in die ich hineingeboren wurde, war mein Labyrinth, der Ausdruck einer rätselhaften mythischen Welt, die ich nicht verstand, die Unschuldige schuldig spricht und deren Recht unbekannt ist. Mehr noch: Ich identifizierte mich auch mit jenen, die in das Labyrinth verbannt und vom Minotaurus zerfleischt wurden oder sich untereinander zerfleischten aus der Vorstellung heraus, es gebe ihn. Schliesslich identifizierte ich mich mit Dädalus, der das Labyrinth erschuf, [...]. (6,89)

Das Karussell der sukzessiven Identifikationen ist als ein Ringen um die Erzählinstanz zu verstehen, das im Spannungsfeld zwischen Orientierungsverlust und Orientierungssuche selber labyrinthischen Zwängen

perspective omnisciente du narrateur, tel Dédale, en exposant le narrateur lui-même au labyrinthe: «Il sait tout, celui qui conçoit les plans du labyrinthe. Mais celui qui pénètre à l'intérieur, comme je le fais maintenant, tant d'années après ma première et timide tentative d'approcher l'entrée, celui-ci ne sait rien – quand bien même il serait armé de la meilleure des dramaturgies [...]»

La vérité de Dédale, «le sens et le plan du labyrinthe», échappe non seulement au Minotaure, mais également au Je du narrateur et même au Je de l'auteur implicite. Par rapport à *La Guerre dans l'hiver tibétain,* la *Dramaturgie* redéfinit la position narrative: «ce Je, séduit par ma *Dramaturgie,*[14] je l'avais si longtemps pris pour le Minotaure: mais c'est Thésée. Thésée seul pénètre librement dans le labyrinthe, afin de tuer la bête: comme mon mercenaire. Bien plus: quiconque entreprend de représenter le labyrinthe doit y pénétrer librement, donc devenir Thésée». Ce processus de recherche de la conception narrative, rattachée au courant littéraire moderne du XXe siècle dans le sens où elle suit la transformation du mythe en un modèle narratif avant-gardiste,[15] semble être encore inachevé au moment de la rédaction finale de la *Dramaturgie* dans la mesure où il n'est pas exempt de contradictions. Le labyrinthe est «une énigme [...]», parce que «quiconque y pénètre devient le Minotaure».

Ce ne sera que dans la ballade en prose *Minotaure* et paradoxalement dans le rattachement de la matière labyrinthique à son origine mythologique que Dürrenmatt surmontera – selon ma thèse – la contradiction au niveau de la perspective narrative et qu'il révisera sa propre conception dans la *Dramaturgie* ainsi que la réalisation poétique dans *La Guerre dans l'hiver tibétain.* La lecture suivante, soucieuse de reconstruire le mouvement du texte, tentera de montrer dans le texte du *Minotaure* la nouvelle façon d'articuler «l'énigme» du labyrinthe sur le plan poétologique et cognitif.

II

L'étude des récits mythologiques de la modernité doit notamment se pencher sur leur manière d'intégrer le mythe ancien tout en le transformant. La ballade de

unterworfen ist. Erst die *Dramaturgie* scheint die dädalische Perspektive des allwissenden Erzählers zu verwerfen, indem sie den Erzähler selbst dem Labyrinth aussetzt: «Wer den Plan des Labyrinths entwirft, weiss alles; doch wer sich hineinbegibt wie ich jetzt, so viele Jahre nach meinen ersten zaghaften Versuchen, mich dem Eingang zu nähern, weiss nichts – und wäre er auch mit der besten Dramaturgie bewaffnet [...]» (6,94).

Die Wahrheit des Dädalus, «der Sinn und der Plan des Labyrinths» (6,90), bleibt nicht nur dem Minotaurus, sondern auch dem erzählenden, ja selbst dem darstellenden Ich verschlossen. In bezug auf den *Winterkrieg* situiert die *Dramaturgie* die Erzählposition neu: «Dieses fingierte Ich, von dem ich, verführt durch meine *Dramaturgie,*[14] so lange glaubte, es sei der Minotaurus, ist Theseus. Nur dieser geht, wie mein Söldner, freiwillig ins Labyrinth, um den Minotaurus zu töten. Mehr noch, auch der, welcher es unternimmt, das Labyrinth darzustellen, muss es freiwillig betreten, muss Theseus werden» (6,93). Dieser Suchprozess der erzählerischen Gestaltung, die darin der literarischen Moderne des 20. Jahrhunderts verpflichtet ist, dass sie den Wandel vom Mythos zum avantgardistischen Erzählmodell nachvollzieht,[15] scheint im Moment der Endfassung der *Dramaturgie* insofern noch unabgeschlossen zu sein, als sie von Widersprüchen nicht frei ist. Das Labyrinth ist, so gleichenorts, «eine Unbegreiflichkeit [...], weil ein jeder, der es betritt, zum Minotaurus wird» (6,89).

Erst in der Prosaballade *Minotaurus* und paradoxerweise in der Rückführung des Labyrinth-Stoffes an seinen mythologischen Ursprung, wird Dürrenmatt – so meine These – den erzählperspektivischen Widerspruch überwinden und die eigene Konzeption in der *Dramaturgie* sowie die poetische Realisierung im *Winterkrieg* revidieren. Wie der *Minotaurus*-Text die «Unbegreiflichkeit» des Labyrinths erkenntniskritisch und poetologisch neu artikuliert, gilt es im folgenden, die Textbewegung rekonstruierenden Leseversuch zu zeigen.

II.

Mythologische Erzählungen der Moderne sind namentlich daraufhin zu untersuchen, wie sie den

Dürrenmatt, illustrée par des dessins de l'auteur, écrit et peint le rapport de l'individu au monde entièrement dans la perspective peu familière de la victime: «Le labyrinthe est le monde perçu par le Minotaure». Le déplacement du regard, qui met l'occupant du labyrinthe, un monstre «ni tout à fait bête ni tout à fait homme, ni tout à fait dieu non plus», au centre dans le «sens d'un tournant ptolémaïque»,[16] est particulièrement significatif, si l'on considère à l'arrière-plan les récits labyrinthiques traditionnels qui s'organisent autour de Dédale, le constructeur du labyrinthe, et de Thésée qui y pénètre. La focalisation sur l'individu, image de celui qui est «exclu et enfermé en même temps», limite le monde à la vision rétrécie que son univers labyrinthique lui concède. Ce changement de perception, reconstituant l'image du monde exclusivement par le regard de l'«être unique», implique inévitablement un mode narratif différent, qui ne peut plus se baser sur l'artiste Dédale en tant que narrateur et sur Thésée comme héros.[17]

L'univers de Dürrenmatt correspond à celui du Minotaure et, dans sa totalité, à un labyrinthe. Si la *Dramaturgie* le conçoit encore comme «une double prison: prison pour ceux qui vont y entrer puis y mourir, [...] prison pour le Minotaure lui-même, qui ne peut jamais en sortir», le début de la ballade explique la construction dédaléenne par l'intention de «protéger les hommes de la créature et la créature des hommes». Cette architecture encore fermée sera progressivement démontée par la narration. La perspective d'en-haut est supprimée dans la même mesure que la représentation d'un espace extérieur. Le Minotaure se trouve dès le début dans le labyrinthe, dans «un ouvrage dont personne ne pouvait ressortir une fois qu'il y avait pénétré». Contrairement à des récits labyrinthiques antérieurs de Dürrenmatt,[18] il n'y a pour le résident du labyrinthe pas de possibilité d'entrer ou de sortir, puisqu'il vit dans un monde «hors duquel n'existait pour lui pas d'autre monde». Le cycle de tableaux de 1984/85, illustrant le texte de la ballade, fait comprendre que le monde labyrinthique est un espace astructuré où il est impossible de s'orienter, un espace sillonné par des entrelacs de couloirs à plusieurs dimensions et qui ne connaît ni centre ni périphérie. Contrairement aux dessins antérieurs,[19] les illustrations plus tardives ne

antiken Mythos integrieren und gleichzeitig transformieren. Dürrenmatts Ballade, mit Zeichnungen des Autors illustriert, erschreibt und malt die Beziehung des einzelnen zur Welt ganz aus der wenig vertrauten Opferperspektive: «Das Labyrinth ist die Welt vom Minotaurus aus gesehen» (7,501). Die Blickverschiebung, die den Labyrinthbewohner, eine Ungestalt, «weder ganz Tier noch ganz Mensch, auch nicht ganz Gott» (6,85f.), im «Sinne einer ptolemäischen Wende»[16] in den Mittelpunkt rückt, ist auf dem Hintergrund traditioneller Labyrinth-Erzählungen, die sich um den Labyrintherbauer Dädalus und den Labyrinthbegeher Theseus organisieren, besonders signifikant. Die Zentrierung auf den Vereinzelten, Bild des «zugleich Aus- und Eingeschlossene[n]» (5,443), begrenzt die Welt auf die verengte Sicht, die ihm sein labyrinthisches Universum noch freilässt. Dieser Wahrnehmungswechsel, der das Bild der Welt ausschliesslich durch das Auge des «absolut Einzelnen» (6,87) erschliesst, bedingt eine ebenso veränderte Erzählweise, die nicht mehr auf den dädalischen Künstler als Erzähler und Theseus als Helden bauen kann.[17]

Die dürrenmattsche Welt ist als minotaurische Welt und, in ihrer Totalität, als Labyrinth zu denken. In der *Dramaturgie* noch als «doppeltes Gefängnis» konzipiert, «eines für jene, die hineingehen, um vernichtet zu werden, [...] und ein Gefängnis für den Minotaurus, der nie aus ihm herausfindet» (6,88), deutet der Balladenanfang den dädalischen Bau im Vorsatz, «die Menschen vor dem Wesen und das Wesen vor den Menschen zu schützen» (5,429). Diese von der Intention her noch geschlossene Architektur löst die Erzählung zunehmend auf. Die Perspektive von oben wird gleichermassen aufgehoben wie die Vorstellung eines Aussenraumes. Der Minotaurus ist von allem Anfang an im Labyrinth, in «einer Anlage, aus der keiner, der sie betreten hatte, wieder herausfand» (5,429). Im Unterschied zu früheren Labyrinth-Versionen Dürrenmatts[18] gibt es für den Labyrinthbewohner auch keinen möglichen Ein- oder Ausgang, weil er in einer Welt lebt, «ausser der es für ihn keine andere Welt gab» (5,439). Dass diese labyrinthische Welt ein strukturloser und unüberschaubarer Raum von vieldimensional vernetzten Gängen ist, der zudem weder

présentent pas «un extrait comme un ensemble», mais seulement «l'ensemble par des extraits»[20]: un labyrinthe mondial fragmenté, de forme ouverte, qui n'a pas besoin de limites, parce que l'homme ne peut lui échapper.

Il convient de considérer l'équipement du labyrinthe plutôt que la géométrie, dont la complexité n'est pas prise en compte par les typologies classiques des différents labyrinthes.[21] Le Minotaure de Dürrenmatt réside dans un cabinet des glaces, «en sorte que la créature ne voyait pas devant elle que sa seule image, mais encore les images de ses images. Elle vit, qui lui faisaient face, des créatures en nombre infini, pareilles à elle, et, se tournant pour ne plus les voir, retrouva devant elle un nombre infini de créatures semblables».[22] Où que la bête regarde, elle est renvoyée à elle-même, sans que le miroir ne soit la confirmation d'une subjectivité acquise. Le reflet multiple, interprété par Gustav René Hocke comme «le précurseur du labyrinthe abstrait» et comme un moyen d'expression symbolique de la modernité depuis 1500,[23] présente l'objet reflété par un nombre infini de réfractions, ce qui rend une relation symétrique entre Je et Je impossible. La créature se trouve «dans un monde rempli de créatures accroupies, sans savoir qu'elle était cette créature». Le reflet de soi, qui n'est pas encore perçu en tant que tel, mine toute création d'identité, parce que le Je multiplié ne peut être embrassé d'un coup d'œil par l'observateur du miroir.

La multiplication des perspectives du regard sur le sujet est en rapport avec le dédoublement de cette créature même, qui, «après de longues années d'un sommeil confus», se trouve dans le labyrinthe sans savoir «où elle se trouvait, ni ce que voulaient les créatures accroupies autour d'elle, peut-être ne faisait-elle que rêver, bien qu'elle ignorât ce qu'était le rêve, ce qu'était la réalité». Avec le dualisme entre le sommeil et l'éveil, entre le rêve et la réalité, Dürrenmatt revient à un motif qui était déjà cher à la tradition labyrinthique plus ancienne; le labyrinthe était bien un lieu d'initiation, où le héros vit un processus de prise de conscience et de maturation pour devenir au réveil un autre que celui qu'il était en dormant. Cette figure initiatique, qu'on découvre déjà dans le *Minotaure* de Robert Walser, dans *L'Enfance berlinoise autour de*

Zentrum noch Peripherie kennt, legt der Bildzyklus von 1984/85 nahe, der den Balladentext illustriert. Anders als die vorherigen Zeichnungen[19] geben die späteren Illustrationen keinen «Ausschnitt als Ganzes», sondern bloss das «Ganze in Ausschnitten»:[20] ein fragmentiertes Weltlabyrinth der offenen Form, das keiner Ränder bedarf, weil ihm der Mensch nicht entkommen kann.

Mehr noch als die Geometrie, für die geläufige Typologien der Labyrinth-Arten zu kurz greifen,[21] ist die Ausstattung des Labyrinths zu beachten. Dürrenmatt siedelt den Minotaurus in einem Spiegelkabinett an, «so dass das Wesen nicht nur seinem Spiegelbild gegenüberkauerte, sondern auch den Spiegelbildern seiner Spiegelbilder: Es sah unermesslich viele Wesen, wie es eines war, vor sich, und wie es sich herumdrehte, um sie nicht mehr zu sehen, unermesslich viele ihm gleiche Wesen wiederum vor sich» (5,429).[22] Wohin das Wesen schaut, ist es auf sich selbst zurückgeworfen, ohne dass der Spiegel schon die Bestätigung einer gewonnenen Subjektivität wäre. Die mehrfache Spiegelung, von Gustav René Hocke als «die Vorläuferin des abstrakten Labyrinths» und symbolhaftes Ausdrucksmittel der neuzeitlichen Moderne interpretiert,[23] zeigt den Spiegel-Gegenstand in unendlicher Brechung, die eine symmetrische Ich-Ich-Relation verunmöglicht. Das Wesen befindet «sich in einer Welt voll kauernder Wesen, ohne zu wissen, dass es selber das Wesen war» (5,429). Die als solche noch nicht wahrgenommene Selbstbespiegelung unterläuft jegliche Identitätsstiftung, weil das vervielfachte Selbst vom Spiegelbetrachter mit einem Blick nicht zu erfassen ist.

Die Multiplikation der Blickperspektiven auf das Subjekt steht im Verhältnis zur Spaltung des Subjekts selbst, das sich «nach langen Jahren eines wirren Schlafs» (5,429) im Labyrinth vorfindet, ohne zu wissen, «wo es war, noch was die kauernden Wesen rundherum wollten, vielleicht träumte es nur, auch wenn es nicht wusste, was Traum war und was Wirklichkeit» (5,429). Im Dualismus von Schlafen und Wachen, Traum und Wirklichkeit greift Dürrenmatt auf ein schon der älteren Labyrinth-Tradition teures Motiv zurück; war das Labyrinth doch der Ort einer Initiation, wo der Held einen Bewusstseins- und Reifeprozess durchläuft, um als anderer zu erwachen

1900 de Walter Benjamin ou dans *La Construction* de Franz Kafka,[24] est, pour l'homme-taureau, au commencement d'un processus de découverte de soi, qui se manifeste déjà du fait que la «créature», ainsi nommée au début du récit, doit évoluer pour devenir le «minotaure». Le remaniement de la première version, qui commençait encore par «Le minotaure, que mit au monde la fille du dieu du soleil, Pasiphaé, [...]», donne à penser que Dürrenmatt a mis seulement plus tard l'accent sur le cheminement initiatique du labyrinthe.[25]

La découverte de soi dans le labyrinthe optique va de pair avec la construction de la réalité.[26] La réalité n'existe pas objectivement pour le Minotaure, elle est subjectivement construite par celui-ci. Accroupi, bondissant, se baissant, rampant, tâtant, palpant, gesticulant et mugissant, il découvre le monde comme «monde de ses images», comme «son labyrinthe», dont il est lui-même l'acteur et le spectateur, le prisonnier et le créateur:

> Gambades, sauts, culbutes, marcher sur les mains [...], ces manifestations de joie enfantine devinrent danse rythmée de la créature avec ses images; [...]. La créature dansait à travers son labyrinthe, à travers le monde de ses images, elle dansait comme un enfant monstrueux, elle dansait comme un père monstrueux qui se serait engendré lui-même, elle dansait comme un dieu monstrueux dans l'univers de ses images.

La danse extatique est la réponse à l'acte de création traduit poétiquement par trois métaphores et il est la manifestation corporelle d'une sensation accrue du corps, à vrai dire «une impression qui se passerait de mots», «une illumination sans la connaissance». La réception jubilatoire de l'image multipliée fait sans aucun doute penser au «stade du miroir», décrit par Jacques Lacan, et à sa première phase, dans laquelle la formation du Je commence à l'âge de six mois.[27]

Il est possible d'émettre l'hypothèse, selon laquelle la réécriture du mythe du Minotaure par Dürrenmatt serait une «parabole de la formation de la conscience de soi chez l'homme».[28] Ce cheminement vers la conscience de soi promet la réussite au sujet qui fait

als der er schlafend war. Diese initiatorische Figur, die bereits in Robert Walsers *Minotaurus,* in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900* oder in Franz Kafkas *Der Bau* auszumachen ist,[24] steht für den Stiermenschen am Anfang eines Selbstfindungsprozesses, der dadurch schon erkennbar wird, dass der zu Beginn «Wesen» Genannte sich erst zum «Minotaurus» (5,433) entwickeln muss. Die Umarbeitung des Erstentwurfs, dessen Auftakt noch «Der Minotaurus, den die Tochter des Sonnengottes Pasiphaë geboren hatte, [...]» lautete, deutet auf die von Dürrenmatt erst später vorgenommene Akzentuierung eines initiatorischen Labyrinthweges hin.[25]

Die Selbstfindung im optischen Labyrinth geht zusammen mit der Wirklichkeitskonstruktion.[26] Wirklichkeit ist für den Minotaurus nicht schon objektiv da, sie wird von ihm subjektiv konstruiert. Kauernd, aufspringend, sich duckend, kriechend, sich vor- und betastend, gestikulierend, brüllend entdeckt er die Welt als «Welt seiner Spiegelbilder», als «sein Labyrinth» (5,431), dessen Akteur und Zuschauer, Gefangener und Schöpfer er zugleich ist:

> Aus dem Herumrennen und dem Sich-Überschlagen, aus den Sprüngen und dem Auf-den-Händen-Gehen [...], aus dieser kindlichen Freude wurde allmählich ein rhythmischer Tanz des Wesens mit seinen Spiegelbildern, [...]. Das Wesen tanzte durch sein Labyrinth, durch die Welt seiner Spiegelbilder, es tanzte wie ein monströses Kind, es tanzte wie ein monströser Vater seiner selbst, es tanzte wie ein monströser Gott durch das Weltall seiner Spiegelbilder. (5,431)

Der ekstatische Tanz ist die Antwort auf den in drei Metaphern verdichteten Schöpfungsakt und die leibliche Manifestation eines gesteigerten Selbstgefühls, ein «Fühlen ohne Begreifen», eine «Erleuchtung ohne Erkennen» (5,444) allerdings. Die jubilatorische Aufnahme des vervielfältigten Spiegelbildes erinnert unzweifelhaft an das von Jacques Lacan beschriebene «Spiegelstadium» und an seine erste Phase, mit der die Ich-Bildung im Alter von sechs Monaten einsetzt.[27]

Hypothesenhaft kann Dürrenmatts Neuschreibung des Minotaurus-Mythos als «Gleichnis für die

l'expérience de soi à travers l'autre sous forme d'un rapport à soi rendu public. Dans ses rencontres successives avec la jeune fille, avec le jeune homme et sa suite et enfin avec Thésée, le Minotaure traverse différents stades de conscience, qui sont marqués par autant de séquences de danses et qui enrichissent la rencontre avec les images de soi de la rencontre avec l'autre. La découverte de la jeune fille est également la découverte «qu'il y avait encore autre chose que des minotaures. Son monde venait de s'ouvrir à la dualité». L'ouverture à l'existence de l'autre est une expérience érotique du corps pour le reclus dans sa prison aux parois de verre – «il sentait maintenant le contact d'un autre corps, d'une autre chair»; une expérience, à laquelle pourtant le Tu possible succombe: «ils dansaient et leurs images dansaient, et il ne sut pas qu'il prit la jeune fille, il ne pouvait pas savoir non plus qu'il la tua, dans son ignorance de la vie et de la mort».

Si le sacrifice de la jeune fille correspond, certes, à celui du mythe minoen, il trouve une nouvelle explication dans la parodie de Dürrenmatt. La danse dyonisiaque du Minotaure avec la jeune fille, le rituel de l'approche et de l'étreinte impétueuses permet d'interpréter la rencontre aussi comme une «parabole de l'amour»,[29] dont l'essor fatal doit plutôt être attribué à l'ignorance qu'à l'instinct cannibale du monstre. Tombant dans un sommeil réparateur, le Minotaure rêve de la jeune fille, «jouait avec elle, l'attirait à lui, l'aimait». L'illusion du rêve contraste avec la réalité de celui qui se réveille et qui voit les charognards, les messagers de la mort tournoyants, dévorer le cadavre. Dans le dualisme entre sommeil et éveil, répété tel un leitmotiv, la ballade accentue le dédoublement du sujet jusqu'au paradoxe insoluble de la créature hybride, qui rêve comme un homme et agit (encore) comme une bête: «le soleil [...] marqua en traits de feu son image dans son cerveau, celle d'une immense roue tournant sur son axe qui projetait des gerbes de feu dans le ciel, manifestant ainsi sa colère du sacrilège commis par sa fille Pasiphaé, coupable d'avoir mis au monde un être qui, offense aux dieux et fléau des hommes, était condamné à n'être ni dieu ni homme ni animal, mais minotaure, innocent et coupable à la fois. Il vit la roue démesurée monter dans le ciel, il tenait les yeux fermés, mais il la voyait tout de même, la roue de la malédiction qui pesait sur lui [...]»

Entstehung menschlichen Selbstbewusstseins»[28] gelesen werden. Dieser Weg des Bewusstseins zu sich selbst verspricht dem Ich zu gelingen, das sich am andern erfährt in der Form eines veröffentlichten Selbstbezugs. In den sukzessiven Begegnungen mit dem Mädchen, mit dem Jüngling und seinem Gefolge, mit Theseus schliesslich durchläuft der Minotaurus verschiedene Bewusstseinsstufen, die durch ebensoviele Tanzsequenzen markiert werden und die spiegelbildliche Selbstbegegnung um die Fremdbegegnung erweitern. Die Entdeckung des Mädchens ist auch die Entdeckung, «dass es noch etwas anderes als Minotauren gab. Seine Welt hatte sich verdoppelt» (5,433). Die Öffnung auf die Existenz des anderen hin ist eine körperlich-erotische Erfahrung für den im gläsernen Gefängnis Eingeschlossenen – «nun fühlte er einen anderen Leib, fühlte anderes Fleisch» (5,433) – , an der das mögliche Du jedoch zerbricht: «Sie tanzten, und ihre Spiegelbilder tanzten, und er wusste nicht, dass er das Mädchen nahm, er konnte auch nicht wissen, dass er es tötete, wusste er doch nicht, was Leben war und was Tod» (5,434).

Das Mädchenopfer, der minoischen Sage zwar entsprechend, wird in Dürrenmatts Parodierung in einen neuen Begründungszusammenhang gestellt. Der dionysische Tanz des Minotaurus mit der Jungfrau, das spielerische Ritual der lustvollen Annäherung und Umarmung lassen die Begegnung auch als «Parabel der Liebe»[29] deuten, deren verhängnisvoller Ausgang eher der Bewusstlosigkeit als dem menschenfresserischen Trieb der Ungestalt zuzuschreiben ist. In einen Schlaf der Genesung fallend, träumt der Minotaurus vom Mädchen, «spielte mit ihm, riss es an sich, liebte es» (5,434). Die Illusion des Traumes kontrastiert mit der Realität des Erwachenden, vor dessen Augen die Aasgeier, die wiederkehrenden Todesboten, den Leichnam wegfressen. Im leitmotivisch wiederholten Dualismus von Schlafen und Wachen spitzt die Ballade die Spaltung des Subjekts zum unauflösbaren Paradox eines Zwitterwesens zu, das menschlich träumt und (noch) tierhaft handelt: «die Sonne [...] brannte ihr Bild in sein Hirn als ein gewaltiges, sich drehendes Rad, das Feuergarben in den Himmel stiess zum Zeichen ihres Zorns über den Frevel ihrer Tochter Pasiphaë, die ein Wesen geboren hatte, das, eine

Si la vision aveugle, en soi déjà un paradoxe, signale le manque de discernement concernant la contradiction insoluble entre culpabilité et innocence, la métaphore du cercle (soleil, roue) suggère le mouvement répétitif de la tentative d'arriver à créer le Tu dans l'autre, qui est vouée à l'échec. C'est en tant qu'«innocent coupable» que le Minotaure rencontre le jeune homme, qui apparaît sous le masque du torero. La créature, «qui agitait son morceau de tissu, avançait, se dérobait, l'épée toujours pointée en avant, qu'il avait prise dans le labyrinthe, dissimulée sous son manteau, pour tuer le minotaure [...]», allonge un coup – peu après la troisième danse du Minotaure confiant: «il dansait sa joie de n'être plus seul, il dansait son espoir de rencontrer les autres minotaures, les jeunes filles et ceux pareils à l'être avec qui il dansait maintenant. Il oublia en dansant le soleil, il oublia en dansant la malédiction. Il n'était plus qu'allégresse, amitié, légèreté, tendresse». Dans l'esprit des catégories métaphoriques de «Terreur et jeu»,[30] dans lesquelles l'origine et l'originalité du mythe sont présentées, la deuxième rencontre démontre comment le désir d'attachement humain est victime de la ruse humaine. Le sentiment du Minotaure blessé, «que celui qui l'avait assailli pour enfoncer quelque chose dans son corps ne l'aimait pas», est transcendé dans la haine de l'homme-taureau, qui tue dans un acte de violence bestial les six autres jeunes filles et jeunes hommes, qui avaient dansé autour de lui en compagnie du matador.

Après que les charognards eurent une nouvelle fois dévoré le cadavre, le Minotaure, qui «était incapable de pensée, que tout défilait devant son esprit sous forme d'images, et non en idées», se retrouve seul de nuit dans le labyrinthe: «aveuglé par la lune, il revit aux parois froides ses images, ombres noires qui s'interpénétraient et croissaient jusqu'à former un pseudo labyrinthe à l'intérieur du labyrinthe». Le synchronisme de l'éblouissement et de la vision renvoie à la tension caractéristique du discours labyrinthique entre la transparence et l'impénétrabilité, dont l'insolubilité est encore renforcée par l'espace d'un labyrinthe d'ombres à puissance élevée, qui est dans le labyrinthe. L'ambivalence du mécanisme visuel se manifeste dans la confusion de l'image de soi avec celle de l'autre dans le miroir. En brisant la paroi de verre, le Minotaure

Beleidigung der Götter und ein Fluch den Menschen, verdammt war, weder Gott noch Mensch noch Tier, sondern nur Minotaurus zu sein, schuldlos und schuldig zugleich. Er sah das unermessliche, sich hinaufwälzende Rad, er hielt die Augen geschlossen, er sah es dennoch, das Rad des Fluches, der auf ihm lastete [...]» (5,435).

Signalisiert das blinde Sehen, selbst schon ein Paradox, die fehlende Einsicht in den unauflösbaren Widerspruch zwischen Schuld und Schuldlosigkeit, suggeriert die Kreismetaphorik (Sonne, Rad) die Wiederholbarkeit des scheiternden Versuchs, ein Du im andern erschaffen zu können. Als «schuldig Unschuldiger» (6,89) trifft der Minotaurus den Jüngling, der in der Maske des Stierkämpfers auftritt. «Das sein Tuch schwenkende, vorrückende oder zurückweichende Wesen, immer wieder mit dem Schwert angreifend, das es unter dem Mantel verborgen ins Labyrinth mitgenommen hatte, den Minotaurus zu töten [...]» (5,437), stösst zukurz nach dem dritten Tanz des arglosen Minotaurus: «Er tanzte seine Freude, nicht mehr allein zu sein, er tanzte seine Hoffnung, die anderen Minotauren zu treffen, die Mädchen und Wesen, die gleich waren wie jenes, mit dem er nun tanzte. Er vergass im Tanzen die Sonne, er vergass im Tanzen den Fluch. Er war nur noch Heiterkeit, Freundlichkeit, Leichtigkeit, Zärtlichkeit» (5,437). Ganz im Sinne der metaphorischen Kategorien von «Terror und Spiel»,[30] unter denen Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos vorgestellt werden, demonstriert die zweite Begegnung, wie menschenzugeneigte Lust der menschlichen List zum Opfer fällt. Das Gefühl des verwundeten Minotaurus, «dass dieses Wesen, das ihn angesprungen und etwas in seinen Leib gestossen hatte, ihn nicht liebte» (5,438), wird in den Hass des Stiermenschen transzendiert, der die anderen sechs Mädchen und Jünglinge, die ihn in Gesellschaft des Matadors umtanzt hatten, in einem tierischen Gewaltakt tötet.

Nach dem abermaligen Leichenfrass der Aasvögel findet sich der Minotaurus, der «nicht denken konnte, zog doch alles als Bilder in seinem Geiste vorüber und nicht in Begriffen» (5,438), allein im nächtlichen Labyrinth vor: «Geblendet vom Mond, sah er auf den kalten Wänden seine Spiegelbilder wieder als schwarze Schatten, die sich ineinanderschoben und zusammenwuchsen

assaille l'image de soi qu'il prend pour celle de son ennemi, de la façon même dont il a été attaqué auparavant par le torero, jusqu'à ce qu'il sente, «que cette créature devant lui, semblable à lui, qui l'avait trahi malgré tout, parce qu'elle était autre et parce que tout ce qui n'était pas lui, lui était hostile, était insaisissable, inattaquable». Il comprend peu à peu seulement, «qu'il faisait face à lui-même». L'identification narcissique de l'homme taureau avec son image correspond à la troisième phase du stade du miroir de Lacan, dont la fonction représente un cas spécifique de la fonction de l'imago, qui établit la relation entre le monde intérieur et extérieur.[31]

Le rapport à soi-même devant le miroir, étape indispensable de la formation de soi, doit être compris ici comme un moment de la conscience de soi, qui relève d'une «intelligence de minotaure, au moyen d'images et de sentiments»: «il [...] était emmuré en lui-même, était partout lui-même, sans fin lui-même, reflété à l'infini par le labyrinthe. Il sentit qu'il n'y avait pas beaucoup de minotaures, mais un seul minotaure, qu'il n'existait qu'une créature pareille à lui, [...] qu'il était condamné à la solitude, exclu et enfermé en même temps, que le labyrinthe lui était destiné, [...]». L'existence du labyrinthe est une *conséquence* de celle du monstre unique en son genre, qui, en transgressant les limites «tracées entre l'animal et l'homme et entre l'homme et les dieux», dérange fondamentalement l'ordre de la création de par sa nature différente. La décomposition de cette créature hybride qu'est le Minotaure se révèle une nouvelle fois traduite par le dualisme entre l'éveil et le sommeil; selon la *Dramaturgie*: «sans en avoir conscience, le Minotaure voulait se transformer en humain. C'est pourquoi, toujours, il tuait puis engloutissait sept jeunes hommes et sept jeunes filles». Le Minotaure rêvait «qu'il était un homme. Il rêva de langage, il rêva de fraternité, il rêva d'amitié, il rêva de bien-être, il rêva d'amour, de proximité, de chaleur, et savait en même temps, tout en rêvant, qu'il était un monstre, qu'il n'aurait jamais ni langage, ni fraternité, ni amitié, ni amour, ni proximité, ni chaleur en partage, il rêva comme les hommes rêvent des dieux, avec une tristesse tout humaine, l'homme, avec une tristesse animale, le minotaure. Et, Ariane le trouva ainsi endormi».

zu einem Schattenlabyrinth im Labyrinth» (5,440f.). Die Gleichzeitigkeit von Blendung und Sehen verweist auf die den labyrinthischen Diskurs charakterisierende Spannung zwischen Durchschaubarem und Undurchschaubarem, deren Unauflöslichkeit der potenzierte Raum eines Schattenlabyrinths im Labyrinth noch festigt. Die Ambivalenz des Sehvorgangs offenbart sich in der Verwechslung von Eigen- und Fremdbild im Spiegel. Der Minotaurus greift, die Glaswand durchbrechend, das Spiegelbild seiner selbst, das er für seinen Feind hält, an, so wie er vorher vom Stierkämpfer angegriffen wurde, bis er spürt, «dass dieses Wesen vor ihm, das ein Wesen wie er und dennoch sein Verräter war, weil es ein anderes war und weil alles sein Feind war, was nicht er war, nicht zu fassen war, unangreifbar war» (5,442). Erst allmählich geht ihm auf, «dass er sich selber sich gegenüber befand» (5,443). Die narzisstische Identifikation des Stiermenschen mit seinem Spiegelbild entspricht der dritten Phase des lacanschen Spiegelstadiums, dessen Funktion ein spezifischer Fall der Imago-Funktion ist, welche die Beziehung zwischen Innen- und Umwelt herstellt.[31]

Der Selbstbezug vor dem Spiegel als notwendige Stufe der Selbstwerdung ist hier als Moment eines Selbstbewusstseins zu fassen, das sich einer «Minotaureneinsicht durch Bilder und Gefühle» (5,444) verdankt: «[...] er war eingemauert von sich selber, überall war er selber, endlos war er selber, vom Labyrinth ins Unendliche widergespiegelt. Er spürte, dass es nicht viele Minotauren gab, sondern nur einen Minotaurus, dass es nur ein Wesen gab, wie er eines war, [...] dass er der Vereinzelte war, der zugleich Aus- und Eingeschlossene, dass es seinetwegen das Labyrinth gab, [...]» (5,443). Das Labyrinth existiert als *Folge* der einzigartigen Ungestalt, die, weil sie die Grenzen zwischen «Tier und Mensch und Mensch und den Göttern» (5,443f.) verletzt, die ganze Schöpfungsordnung ihrer Andersartigkeit wegen verrückt. Die Spaltung des Gottmenschtiers Minotaurus, der nach der *Dramaturgie* «unbewusst ein Mensch werden» wollte, «darum tötete und verschlang er immer wieder sieben Jünglinge und sieben Jungfrauen» (6,86), wird erneut in den Dualismus von Wachen und Schlafen übersetzt. Der Minotaurus träumte, «er sei ein Mensch.

La fin de la ballade explique l'incongruité entre rêve et réalité dans la transformation que Dürrenmatt fait subir au modèle ancien. Par son entrée délibérée dans le labyrinthe, Ariane, qui enroule en dansant le fil rouge autour des cornes du monstre endormi, devient la complice de Thésée qui se présente en dernier, caché derrière un masque de taureau. La désillusion par rapport à sa transformation en humain tant rêvée et le rejet de son élan manifeste vers son prochain se dessine dans le regard du Minotaure éveillé; il voit «venir à lui, accompagné de ses innombrables reflets, un minotaure, les yeux fixés sur le fil de laine comme s'il s'agissait d'une trace de sang». Le texte concrétise ponctuellement le fossé entre la réalité et l'utopie là où la fonction reproductive du reflet commence à faire défaut, où le doublement du réel n'est plus garanti et où l'image du miroir, comme dans *«Sur le théâtre de marionnettes»*[32] de Kleist, échappe à la perception de la vérité. Le Minotaure, qui croit reconnaître dans l'autre minotaure (Thésée) «son reflet», «fit un pas de danse, les images aussi, mais cette fois beaucoup d'images dansèrent avec un temps de retard, il put le remarquer distinctement». Dans l'image vivante de Thésée, autour des reins duquel «il y avait un objet de fourrure», le Minotaure reconnaît la preuve trompeuse d'avoir trouvé «non seulement un je, mais un tu».

Le texte soulève la problématique du passage de l'intérêt porté à soi-même à l'intérêt témoigné à autrui dans la dernière danse du Minotaure:

> Il dansa son bonheur, il dansa le partage de son être, il dansa sa délivrance, il dansa la fin du labyrinthe, l'engloutissement retentissant de ses parois et de ses miroirs, il dansa l'amitié entre les minotaures, les animaux, les hommes et les dieux; le fil de laine rouge noué autour de ses cornes, il dansait autour de l'autre minotaure qui tendit le fil rouge et sortit son poignard de l'étui de peau, sans que le minotaure s'en aperçoive, [...] et que ses images se précipitèrent dans les bras des images de l'autre, l'autre frappa, et ses images frappèrent, et il abattit le poignard dans le dos d'une main si sûre que le minotaure était déjà mort lorsqu'il tomba. Thésée retira le masque de taureau qui recouvrait son visage, [...]

Er träumte von Sprache, er träumte von Brüderlichkeit, er träumte von Freundschaft, er träumte von Geborgenheit, er träumte von Liebe, von Nähe, von Wärme und wusste zugleich, wie er träumte, dass er ein Unwesen war, dass ihm nie die Sprache, nie die Brüderlichkeit, nie die Freundschaft, nie die Liebe, nie die Nähe, nie die Wärme zufallen würden, er träumte, wie Menschen von Göttern träumen, mit der Traurigkeit des Menschen der Mensch, mit der Traurigkeit des Tieres der Minotaurus. So fand ihn denn Ariadne schlafend vor» (5,444).

Die Inkongruenz zwischen Traum und Wirklichkeit verdeutlicht der Balladenschluss in der Transformation, die Dürrenmatt der antiken Vorlage aufschreibt. Ariadne, die tanzend dem Schlafenden den roten Faden um die Hörner wickelt, wird, weil sie das Labyrinth selber betritt, zur Komplizin des zuletzt in der Stiermaske auftretenden Theseus. Die Desillusionierung der erträumten Menschwerdung und die Aufkündigung der erkennbaren Bereitschaft zum Nächsten zeichnet sich im Blick des erwachten Minotaurus ab; er sah «unzählige Male gespiegelt einen Minotaurus auf sich zukommen, die Augen auf den Wollfaden geheftet, als sei er eine Blutspur» (5,444). Die Kluft zwischen Realität und Utopie konkretisiert der Text punktuell dort, wo die Abbildfunktion der Spiegelung auszusetzen beginnt, die Doppelung des Wirklichen nicht mehr garantiert ist und das Bild des Spiegels, wie in Kleists *Über das Marionettentheater*,[32] nicht mehr für den mittelbaren Blick auf die Wahrheit steht. Der Minotaurus, der im anderen Minotaurus (Theseus) «sein Spiegelbild» zu erkennen vermeint, «machte einen Tanzschritt, die Spiegelbilder auch, doch diesmal tanzten viele Spiegelbilder verzögert, er konnte es deutlich bemerken» (5,445). Im lebendigen Spiegel Theseus, an dessen «Lende ein Gegenstand geheftet war, etwas Pelzartiges» (5,445), erkennt der Minotaurus den trügerischen Beweis, «nicht nur sein Ich, sondern auch ein Du» (5,446) gefunden zu haben.

Die Problematik des Schrittes von der Selbst- zur Fremdzuwendung deutet der Text im letzten Tanz des Minotaurus an:

> Er tanzte sein Glück, er tanzte seine Zweisamkeit, er tanzte seine Erlösung, er tanzte den

La danse à deux se termine dans la solitude de la mort, la trahison est rendue pour l'amitié dansée, le mensonge pour l'amour. Il n'y a plus de médiation entre ces extrêmes. La ballade débouche dans la situation paradoxale, où le Minotaure – «pas un homme avec une tête de taureau, mais un taureau pourvu d'un corps d'homme», comme le souligne Dürrenmatt dans la *Dramaturgie* – meurt de son humanité, «sans l'expérience de l'autre, du Tu». La formation de la conscience de soi, thématisée et représentée dans la rencontre de soi et de l'autre par le reflet, laisse apparaître le chemin labyrinthique comme chemin d'initiation qui n'aboutit pas. A cause du manque d'une téléologie faisant aboutir ce chemin à une identité, il convient précisément de prêter une attention particulière à la fin de la ballade, qui sera le point de départ d'une seconde lecture.

III

«Puis, avant que le soleil n'arrive, vinrent les oiseaux»: la fin laconique quitte le labyrinthe dans un vide vitreux, dont il est difficile de tirer un enseignement. Le fil de laine rouge, embobiné par un Thésée en train de disparaître, se reflète dans les images réfléchies, dont le spectateur ne peut être que le lecteur à la recherche d'une solution à l'énigme. Le labyrinthe du Minotaure devient le labyrinthe du lecteur, qui doit lui-même aller à la recherche du sens, puisque le fil rouge indispensable à la compréhension lui est si ostensiblement retiré. Cette ballade à l'issue indécise a suscité des interprétations multiples, qui vont tout à fait dans le sens que Dürrenmatt donne à la compréhension de soi, à savoir qu'«aucune parabole n'est dépourvue d'ambiguïté». La plupart des interprétations s'appuient sur la conclusion de la *Dramaturgie*. Celui qui entre dans le labyritnthe, commence

> par chercher le Minotaure. Dans les couloirs enchevêtrés, il demande d'abord qui peut bien être ce monstre; puis il demande si ce monstre existe seulement. Enfin, comme il ne le trouve toujours pas, il commence à s'interroger sur la raison d'être du labyrinthe: peut-être que Thésée est lui-même le Minotaure, et que toute tentative

Untergang des Labyrinths, das donnernde Versinken seiner Wände und Spiegel in die Erde, er tanzte die Freundschaft zwischen den Minotauren, Tieren, Menschen und Göttern, den roten Wollfaden um die Hörner gewunden, er umtanzte den andern Minotaurus, der den roten Wollfaden spannte und den Dolch aus der Scheide aus Pelz zog, ohne dass der Minotaurus es bemerkte, [...] und als der Minotaurus in die geöffneten Arme des andern stürzte, im Vertrauen darauf, einen Freund gefunden zu haben, ein Wesen wie er, und als seine Spiegelbilder in die Arme der Spiegelbilder des andern stürzten, stiess der andere zu, und seine Spiegelbilder stiessen zu, und so sicher senkte der andere den Dolch in den Rücken, dass der Minotaurus schon tot war, als er zu Boden sank. Theseus nahm die Stiermaske vom Gesicht, und alle seine Spiegelbilder nahmen die Stiermaske vom Gesicht, [...] (5,446).

Der Tanz der Zweisamkeit endet in der Einsamkeit des Todes, die getanzte Freundschaft wird mit Verrat, die Liebe mit Lüge vergolten. Zwischen diesen Gegensätzen gibt es keine Vermittlung mehr. Die Ballade mündet in der Paradoxie, dass der Minotaurus, «nicht ein Mensch mit dem Kopf eines Stiers, sondern ein Stier mit dem Leib eines Menschen» (6,82), wie Dürrenmatt in der *Dramaturgie* betont, an seiner Menschlichkeit stirbt, «ohne die Erfahrung des Andern, des Du» (7,501). Die thematisierte Entstehung des Selbstbewusstseins, als spiegelbildliche Begegnung mit sich selbst und mit dem anderen dargestellt, gibt den labyrinthischen Weg als Initiationsweg zu verstehen, der nicht ans Ende kommt. Gerade weil die identitätsstiftende Teleologie dieses Weges fehlt, ist besondere Beachtung dem Schluss zu schenken, von dem her die Ballade ein zweites Mal zu lesen ist.

III.

«Dann, bevor die Sonne kam, kamen die Vögel» (5,447): der lakonische Schluss hinterlässt das Labyrinth als gläserene Leere, in der eine Lehre nur schwer

de dominer ce monde par la pensée (ne serait-ce que par la parabole de l'écrivain) signifie un combat que l'on soutient contre soi-même: je suis mon ennemi, tu es le tien.

Est-ce que le Minotaure et Thésée ne sont que deux masques différents de la même créature humaine?[33] Ou nous trouvons-nous face à un conte sur la métamorphose ou sur l'individuation,[34] dans lequel le Minotaure mourant se transforme d'homme-animal en homme pour quitter le labyrinthe sous la forme de Thésée? Le Minotaure échoue-t-il, parce que le désir d'une créature qui lui ressemble, le désir d'une symétrie intersubjective,[35] lui est refusé, parce que le langage nécessaire lui manque? Ou, le labyrinthe imaginé par Dürrenmatt, comme dans la nouvelle de Kafka intitulée *La Construction,* est-il même une allégorie poétique, dans laquelle il faudrait comprendre le labyrinthe comme une métaphore de l'œuvre et le matériel du reflet comme un langage?[36]

Il ne convient pas d'adopter ces vues interprétatives sans les examiner au préalable, mais il est judicieux de les reconsidérer en tenant compte de l'issue de la ballade. Dans sa configuration dramatique, la ballade, forme mixte des trois genres classiques, est construite entièrement en fonction du point culminant de la rencontre finale. Le flux narratif exempt de paragraphes, les passages d'une figure à l'autre masqués par la narration, la dramatisation croissante en fonction des effets produits par les trois rencontres avec autrui et l'annonce de Thésée en matador soulignent l'accélération du texte vers la catastrophe finale, qui correspond sans réserve à la conception *dramaturgique* du labyrinthe de Dürrenmatt. L'utilisation de la dramaturgie en dehors du contexte de la théorie du drame signifie davantage que la simple tentative d'imaginer le labyrinthe comme un modèle du monde. Dans les commentaires personnels sur ses peintures et sur ses dessins, Dürrenmatt se dit dessinateur dramaturgique: «Le fait que je représente toujours la pire des tournures, ne relève ni d'un pessimisme, ni même d'une idée fixe. La pire des tournures est celle qui peut être représentée sur le plan dramaturgique, celle qui correspond sur scène à ce qui fait du David une sculpture dans l'art plastique et à ce qui fait de mes tableaux des tableaux

zu ersehen ist. Der rote Wollfaden, vom verschwindenden Theseus aufgewickelt, reflektiert sich in den Spiegelbildern, deren Betrachter nurmehr der rätselnde Leser sein kann. Das minotaurische Labyrinth wird zum Labyrinth des Lesers, der, weil ihm der rote Faden zum Verständnis so ostentativ entzogen wird, selber auf die Sinnsuche gehen muss. Die Offenheit der Ballade hat vielfältige Deutungen provoziert, ganz im Sinne von Dürrenmatts Selbstverständnis, dass kein Gleichnis eindeutig aufgehe (6,90). Die meisten Interpretationen stützen sich auf die Konklusion der *Dramaturgie.* Wer sich ins Labyrinth hineinbegibt, beginnt,

> nach dem Minotaurus zu suchen, in den verschlungenen Gängen beginnt er zu fragen, zuerst, wer denn Minotaurus überhaupt sei, später, ob es ihn überhaupt gebe, und endlich beginnt er zu überlegen – wenn er ihn immer noch nicht gefunden hat –, warum denn, wenn es den Minotaurus nicht gebe, das Labyrinth überhaupt sei: Vielleicht deshalb, weil Theseus selber der Minotaurus ist und jeder Versuch, diese Welt denkend zu bewältigen – und sei es nur mit dem Gleichnis der Schriftsteller –, ein Kampf ist, den man mit sich selber führt: Ich bin mein Feind, du bist der deinige (6,94).

Sind «Minotaurus und Theseus nur zwei je verschiedene Masken des einen Menschenwesens»?[33] Oder haben wir es mit einem «Wandlungs- und Individuationsmärchen»[34] zu tun, bei dem sich der Minotaurus sterbend vom Tiermenschen zum Menschen verwandelt und als Theseus das Labyrinth verlässt? Scheitert der Minotaurus daran, dass ihm der Wunsch nach einem ihm ähnlichen Wesen, der Wunsch nach «intersubjektiver Symmetrie»[35] versagt bleibt, weil ihm die dazu notwendige Sprache fehlt? Oder ist gar das imaginierte Labyrinth Dürrenmatts, ähnlich Kafkas Erzählung *Der Bau,* eine «poetologische Allegorie», bei der das Labyrinth als «Metapher des Werkes», die Spiegelmaterie als «Sprache» zu verstehen wären?[36]

Diese interpretativen Positionen sind nicht unbefragt zu übernehmen, sondern im Hinblick auf den

dramaturgiques.» La pire des tournures, «non pas un principe idéologique, mais un principe dramaturgique», est un principe poétique, un principe de représentation: «[...] c'est la catastrophe qui permet de représenter l'homme. C'est dans cette situation-là que l'homme est le plus authentique; qu'il est, je dirais, le mieux représentable».[37] La catastrophe, entendue dans le sens étymologique comme la tournure vers une destinée fatale,[38] préfigure dans la ballade le paradoxe final d'un chemin initiatique, sur lequel la créature minotaurienne meurt sans s'accomplir.

Le processus d'identité, thématisé dans l'air de danse, échoue au moment où l'individuation incluerait une socialisation. Le fait que le Minotaure doive se passer de l'expérience de l'autre, lui barre, du moins au sens hégélien, le chemin vers la conscience de soi. Sans mentionner la métaphore du miroir, mais en ayant recours au modèle du miroir, la *Phénoménologie de l'esprit* décrit la subjectivation comme un geste de réconciliation entre un sujet et son vis-à-vis: *«la conscience de soi atteint sa satisfaction seulement dans une autre conscience de soi.* [...] Chacune voit *l'autre* faire la même chose que ce qu'elle fait; chacune fait elle-même ce qu'elle exige de l'autre; et fait donc ce qu'elle fait, *seulement* en tant que l'autre aussi le fait. [...] Ils se *reconnaissent* comme se *reconnaissant réciproquement*».[39] Cette reconnaissance mutuelle, condition de la certitude de soi-même, est éliminée dans la ballade par la pire des tournures. Le Minotaure reste même à la fin «condamné à la solitude, exclu et enfermé à la fois», celui pour qui la vie n'a même pas de sens à travers la mort, parce qu'il meurt malgré lui. La possibilité de «devenir entièrement un individu, la possibilité de liberté» lui est enlevée.

L'esquisse de l'image de l'homme par Dürrenmatt (dans la mesure où le Minotaure peut également faire figure d'homme) réunit tous les traits du *grotesque*. Le Minotaure, «difformité» et «monstre», réunit en tant qu'homme-taureau des contradictions incompatibles, dont la principale, l'insoutenable passage «du taureau à l'homme», est confrontée dès le début à la beauté harmonieuse de la jeune fille. En tant que créature hybride, il a un corps d'une forme grotesque: «le mélange de traits humains et animaux constitue en effet l'une des formes les plus anciennes du grotesque».[40] Le

Balladenausgang neu zu bedenken. Die gewählte Form der Ballade, eine Mischform der drei klassischen Gattungen, ist in ihrer dramatischen Gestaltung ganz auf den Höhepunkt der Schlussbegegnung hin aufgebaut. Der abschnittslose Erzählfluss, die erzählerisch maskierten Übergänge von einer auftretenden Figur zur anderen, die nach ihren Auswirkungen wachsende Dramatisierung der drei Fremdbegegnungen, die Ankündigung von Theseus im Matador markieren das Vorwärtsdrängen des Textes auf die finale Katastrophe hin, die vorbehaltslos Dürrenmatts *dramaturgischer* Konzeption des Labyrinths entspricht. Dramaturgie, ausserhalb eines dramentheoretischen Zusammenhangs verwendet, heisst mehr als nur der Versuch, das Labyrinth als Weltmodell zu denken. In den persönlichen Anmerkungen zu seinen Bildern und Zeichnungen bezeichnet sich Dürrenmatt als *dramaturgischen* Zeichner: «Dass ich immer wieder die schlimmstmögliche Wendung darstelle, hat nichts mit Pessimismus zu tun, auch nichts mit einer fixen Idee. Die schlimmstmögliche Wendung ist das dramaturgisch Darstellbare, ist genau das auf der Bühne, was in der Plastik den ‹David› zur Statue und meine Bilder zu dramaturgischen Bildern macht» (7,498). Die schlimmstmögliche Wendung, «kein weltanschauliches, sondern ein dramaturgisches Prinzip», ist ein poetisches, ein Darstellungsprinzip: «[...] die Katastrophe ermöglicht es, den Menschen darzustellen. Da wird der Mensch am wahrsten; am darstellbarsten würde ich sagen».[37] Die Katastrophe, im etymologischen Sinne als Wendung zum Verhängnis zu verstehen,[38] präfiguriert in der Ballade das finale Paradox eines initiatorischen Weges, auf dem das minotaurische Wesen verendet, ohne sich zu vollenden.

Der im Tanzlied thematisierte Identitätsprozess scheitert dort, wo die Individuation eine Sozialisation miteinschliessen möchte. Dass der Minotaurus ohne die Erfahrung des andern auskommen muss, verstellt, im Sinne Hegels wenigstens, den Weg des Bewusstseins zu sich selbst. Ohne die Spiegelmetapher zu erwähnen, aber das Spiegelmodell beanspruchend, beschreibt die *Phänomenologie des Geistes* die Subjektivierung als Versöhnungsgestus zwischen einem Subjekt und einem Gegenüber: *«Das Selbstbewusstsein erreicht seine Befriedigung nur in einem anderen*

grotesque du corps, qui transgresse l'ordre universel au nom des limites «tracées entre l'animal et l'homme et entre l'homme et les dieux», se superpose à l'autre paradoxe, selon lequel le monstre anthropophage du mythe ancien, divisé ici entre l'éveil et le sommeil, présente une attitude plus humaine que l'homme, dont le dessein se révèle plus animal qu'humain. Dürrenmatt déforme le modèle mythologique par le processus d'inversion, qui se sert de l'esprit démoniaque de l'homme contre l'humanité animale et inverse ainsi les caractéristiques, à l'origine spécifiques des créatures.

Le grotesque est, d'après la fameuse définition des *Problèmes du théâtre* (1954), «un paradoxe sensible, à savoir la forme de l'informe, le visage d'un monde sans visage». Dans la ballade, le visage d'un personnage sans visage, au sens propre comme au figuré, est assigné à Thésée. En apparaissant paré d'un masque de taureau, il est certes un reflet, un reflet vivant même, mais en tant que tel déjà un reflet traître, puisque l'image du Minotaure ne résulte pas de l'effet du reflet, mais de celui du déguisement. Ce qui se présente sous forme de l'autre, sous forme de l'autre conscience de soi, est en réalité une image déformée, une figure monstrueuse sous et derrière le masque. Thésée n'est plus le héros humain, mais un double parodiant le Minotaure et, tout comme celui-ci, une figure hybride entre l'homme et l'animal. Le masque voile le visage *et* le symbolisme mythique du porteur: sous sa forme de double parodique meurt en Thésée le héros attique, son acte héroïque libérateur du mythe ancien devient un acte absurde de trahison. Si Thésée était, comme le veut la *Dramaturgie,* lui-même le Minotaure, il faudrait assigner au moins potentiellement au double,[41] auquel Nietzsche avait déjà ôté le caractère de héros, le même rôle de victime qu'au Minotaure.[42]

Dans le double procédé d'intégration et de transformation, «parodie et contre-projet»,[43] le travail de Dürrenmatt sur le mythe se rapproche de l'ancien récit labyrinthique, afin de faire ressortir d'autant plus clairement l'effet de contraste avec le modèle familier. La parodie n'est pas la simple négation du modèle parodié, mais elle s'éloigne de la matière mythologique sous le signe du grotesque: un éloignement qui se glisse sous des assignations symboliques obligatoires.

Selbstbewusstsein. [...] Jedes sieht *das Andere* dasselbe tun, was es tut; jedes tut selbst, was es an das Andere fordert, und tut darum, was es tut, auch *nur* insofern, als das Andere dasselbe tut [...]. Sie *anerkennen* sich als *gegenseitig sich anerkennend*».[39] Diese wechselseitige Anerkennung, Voraussetzung der Gewissheit seiner selbst, blendet die Ballade durch die schlimmstmögliche Wendung aus. Der Minotaurus bleibt auch noch am Schluss «der Vereinzelte [...], der zugleich Aus- und Eingeschlossene» (5,446), für den das Leben selbst vom Tode her keinen Sinn bekommt, weil er unfreiwillig stirbt. Die Möglichkeit, «ganz ein Einzelner zu werden, die Möglichkeit der Freiheit» (7,270) zu realisieren, wird ihm verwehrt.

Dürrenmatts Entwurf des Menschenbildes (insofern der Minotaurus auch für den Menschen stehen darf) trägt alle Züge des *Grotesken.* Der Minotaurus, «Ungestalt» (5,433) und «Unwesen» (5,444), vereinigt als Stiermensch unvereinbare Widersprüche, deren hauptsächlicher, der unerträgliche Übergang vom «Bullen zum Menschen» (5,432), schon zu Beginn der harmonischen Schönheit des Mädchens gegenübergestellt wird (5,433). Als Zwitterwesen besitzt er eine groteske Gestalt des Leibes: «Die Vermengung menschlicher und tierischer Züge ist tatsächlich eine der ältesten Formen der Groteske».[40] Das Groteske des Leibes, das die Weltordnung um der Grenze willen überschreitet, «die zwischen Tier und Mensch und Mensch und den Göttern gesetzt worden ist» (5,443f.), wird vom anderen Paradox überlagert, wonach das menschenfressende Untier der antiken Sage, hier zwischen Wachen und Träumen gespalten, menschlicher gesinnt ist als der Mensch, dessen Ansinnen mehr Tierisches als Menschliches verrät. Dürrenmatt verfremdet die mythologische Vorlage im Umkehrungsprozess, der die menschliche Dämonie gegen die tierhafte Menschlichkeit ausspielt und damit die ursprünglich wesensspezifischen Merkmale austauscht.

Das Groteske ist, nach der berühmten Definition der *Theaterprobleme* (1954), «ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt» (7,59). Das Gesicht einer gesichtslosen Figur besitzt in der Ballade Theseus, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. In der Stiermaske auftretend, ist er zwar ein Spiegelbild, ein leibhaftiges,

En défigurant l'humain et en humanisant le monstre, Dürrenmatt confère à ses figures mythologiques un caractère ambigu oscillant entre le démoniaque et la farce, qui distingue par ailleurs le «monde inversé du carnaval».[44] L'ambivalence, rattachée au motif du double, qu'il y a entre le rôle du héros et celui de la victime, l'ambiguïté entre la danse de la vie et celle de la mort, le jeu de se masquer et de se démasquer, ainsi que la dualité entre le reflet et la déformation, entre la parodie et ce qui est parodié, sont autant de composantes carnavalesques qui déstabilisent l'ordre du monde de l'Antiquité et qui donnent un visage concret à un monde sans visage. Au point d'impact de ces extrêmes, plus précisément au moment où le jeu dionysiaque vire à l'acte sanglant tragique, représenté par la pire des tournures, le mythe ancien se voit métamorphosé dans le grotesque.

La ballade, lue comme la parabole d'un processus de formation de soi, écrite de la perspective de la victime et non de l'habituelle perspective du héros, renvoie au fait que les labyrinthes ne sont pas seuls à limiter l'homme dans la réalisation de soi. La fonction essentielle du mythe héroïque, qui montre la formation de la conscience personnelle du Je,[45] est reprise et récrite sous forme d'histoire d'individuation, dans laquelle le Je est trahi par l'autre et dans laquelle l'autodétermination est déjouée par la détermination de l'autre. Le principal ennemi de l'homme est l'homme lui-même. La découverte de soi autonome par l'individu, évoquée encore dans le jeu et dans la danse, est l'illusion humaine dans «un monde du non-sens, dans lequel on cherche un sens qui n'existe pas, quand bien même le monde ne saurait survivre sans lui». L'utopie de la recherche de sens dans le but de trouver une identité, et la rébellion contre la détermination extérieure qui défigure le sens sont réunies dans le Minotaure, dont l'expérience d'aliénation est celle du visiteur moderne du labyrinthe. Le fait que cette réflexion d'un Je sur son monde environnant soit également une réflexion sur soi, est du moins mentionné dans la *Dramaturgie:* «je suis mon ennemi, tu es le tien». Dürrenmatt, créateur du grotesque et humaniste masqué,[46] exige encore dans les *Adieux du théâtre* que l'homme surmonte l'animal en lui: «les anciens chemins d'évasion de l'homme sont obstrués, il commence dadurch aber auch schon ein verräterisches, weil das Minotaurusebenbild nicht dem Effekt der Spiegelung, sondern dem der Verkleidung entspringt. Was sich als der andere, als das andere Selbstbewusstsein anbietet, ist tatsächlich ein Zerrbild, eine Unfigur in und hinter der Maske. Theseus ist nicht mehr der menschliche Held, sondern ein parodierender Doppelgänger des Minotaurus, eine Mischfigur zwischen Mensch und Tier wie er. Die Maske verschleiert das Gesicht *und* die mythische Symbolik ihres Trägers: im parodistischen Doppelgänger Theseus stirbt der attische Held, seine im antiken Mythos erlösende Heldentat wird zu einem absurden Akt des Verrats. Sollte, wie es die *Dramaturgie* will, Theseus selber der Minotaurus sein (6,94), wäre dem bei Nietzsche schon entheroisierten Doppelgänger,[41] potentiell wenigstens, dieselbe Opferrolle zuzuschreiben wie dem Minotaurus.[42]

Im doppelten Verfahren von Integration und Transformation, «Parodie und Gegenentwurf»,[43] begibt sich Dürrenmatts Arbeit am Mythos in die Nähe der antiken Labyrinth-Erzählung, um die Kontrastwirkung zur vertrauten Vorlage um so deutlicher hervortreten zu lassen. Die Parodie ist nicht blosse Verneinung des Parodierten, sondern verfremdet unter den Vorzeichen des Grotesken den mythologischen Stoff: eine Verfremdung, die verbindliche symbolische Zuweisungen unterläuft. Das Menschliche verunstaltend, das Monströse vermenschlichend, verleiht Dürrenmatt seinen Sagenfiguren eine zwischen dem Dämonischen und Farcenhaften oszillierende Mehrdeutigkeit, welche sonst die «umgestülpte Welt des Karnevals»[44] auszeichnet. Die im Doppelgängermotiv angelegte Ambivalenz zwischen Helden- und Opferrolle, die Ambiguität zwischen Lebens- und Totentanz, das Spiel der Maskierung und Demaskierung, die Dualität von Gespiegeltem und Bespiegeltem, Parodie und Parodiertem sind ebensoviele karnevalistische Komponenten, die die mythische Weltordnung der Antike destabilisieren und das Gesicht einer gesichtslosen Welt konkretisieren. Im Aufprall dieser Gegensätze, genauer im Umschlag vom dionysischen Spiel zum blutigen Ernst, gestaltet in der schlimmstmöglichen Wende, erfährt der antike Mythos seine Metamorphose ins Groteske.

Die als Gleichnis eines Selbstwerdungsprozesses gelesene Ballade, geschrieben aus der Opfer und nicht

à faire face à lui-même. Il a été son propre ennemi. Il doit devenir son propre ami».[47]

Dans le prolongement des essais labyrinthiques de Dürrenmatt, la ballade du Minotaure traite le problème de la liberté existentielle d'une manière radicale et nouvelle. Sous l'influence du *Mythe de la caverne* de Platon et de l'œuvre de Kafka, les récits de jeunesse donnent déjà au monde la forme d'une prison et d'un univers administratif, dans lequel l'homme doit choisir entre les rôles ambivalents du chasseur ou du gibier (*Le Piège*), du gardien ou du prisonnier (*La Ville, Extrait des papiers du gardien*). En particulier, la fin de *La Guerre dans l'hiver tibétain* semble anticiper dans une large mesure la problématique de la ballade du Minotaure:[48] «l'animal homme devient absurde, sa présence sur terre est désormais dépourvue de but. A quoi bon l'homme? est une question sans réponse. [...] L'homme sera bête de proie, ou ne sera pas. [...] le but de l'homme est d'être son propre ennemi [...]» Le mercenaire, autre figure grotesque, trouve une mort étrange dans la confrontation inattendue avec un alter ego artificiel, avec une figure *deus ex machina*: «Je suis le maître du monde. Sous une lumière plus qu'aveuglante, je me vois déboucher, en chaise roulante, dans une caverne; en face de moi, venant d'une autre galerie, je me vois arriver. Nous possédons chacun deux prothèses-mitraillettes. Nous n'avons plus rien à graver dans la paroi. Nous brandissons nos armes et, simultanément, nous tirons.» La pointe finale d'un double meurtre représenté dans la perspective du Je, donc le portrait de l'homme moderne dans le «rôle du bon vieux Faucheur», est ici, tel dans la *Dramaturgie,* le résultat d'une situation narrative contradictoire, qui doit transformer Thésée, parti comme mercenaire, en victime dans la figure du Minotaure.[49] Ce n'est que l'utilisation poétique de la situation du miroir et du motif du double qui permet de sortir de cette impasse narrative dans le *Minotaure.* D'un point de vue poétologique, *La Guerre dans l'hiver tibétain* peut être considéré comme un échec positif, en raison justement de sa proximité thématique avec la ballade. Comme dans les tentatives labyrinthiques précédentes, il y manque l'élément qui donne au fond le «sens au labyrinthe»:[50] le regard du Minotaure sur le monde.

wie üblich aus der Heldenperspektive, verweist darauf, dass die Selbstentfaltung des Menschen nicht nur durch Labyrinthe eingeengt wird. Die wesentliche Funktion des Heldenmythos, der «die Entstehung der individuellen Ich-Bewusstheit»[45] aufzeigt, wird bei Dürrenmatt fort- und umgeschrieben in eine Individuationsgeschichte, in der das Ich durch den andern hintergangen, die Selbstbestimmung durch die Fremdbestimmung vereitelt wird. Des Menschen grösster Feind ist der Mensch selbst. Die autonome Selbstfindung des Individuums, in Spiel und Tanz noch angedeutet, ist die menschliche Illusion in einer «Welt der Sinnlosigkeit [...], in der ein Sinn gesucht wird, den es nicht gibt, ohne den sie jedoch nicht ausgehalten werden kann» (6,75). Die Utopie der Sinnsuche mit dem Ziel, das Identität heisst, und die Rebellion gegen die sinnentstellende Aussenbestimmung sind gleichermassen im Minotaurus angelegt, dessen Entfremdungserfahrung die des modernen Labyrinthgängers ist. Dass diese Auseinandersetzung eines Ichs mit seiner Umwelt auch die des Ichs mit sich selbst ist, deutet die *Dramaturgie* wenigstens an: «Ich bin mein Feind, du bist der deinige» (6,94). Das Tier im Menschen zu überwinden, fordert Dürrenmatt, Gestalter des Grotesken und «verkappter Humanist»[46] zugleich, noch im *Abschied vom Theater:* «Die alten Fluchtwege des Menschen sind verschüttet, er beginnt sich selber zu stellen. Er war sein eigener Feind. Er muss sein eigener Freund werden».[47]

Die Minotaurusballade thematisiert in der Verlängerung der dürrenmattschen Labyrinthversuche, aber in neuer Radikalität, das Problem der existentiellen Freiheit. Unter dem Einfluss von Platons *Höhlengleichnis* und Kafkas Werk gestalten schon die frühen Erzählungen die Welt als Gefängnis- und Verwaltungsuniversum, in dem der Mensch zwischen den ambivalenten Rollen des Jägers oder des Wilds (*Die Falle*), des Wärters oder des Gefangenen (*Die Stadt, Aus den Papieren eines Wärters*) zu wählen hat. Besonders der Schluss vom *Winterkrieg in Tibet* scheint in vielem die Problematik der Minotaurusballade vorwegzunehmen:[48] «Das Tier Mensch hat keinen Sinn, sein Dasein auf Erden hat kein Ziel mehr. Wozu Mensch überhaupt? ist eine Frage ohne Antwort. [...] Der Mensch ist nur als Raubtier möglich. [...] Das Ziel des

Il n'y a pas de réponse, selon Dürrenmatt, à la question de savoir qui est le Minotaure. «Je crois que le sens du labyrinthe est aussi peu définissable que le sens de l'univers, nous pouvons trouver une réponse personnelle, nous pouvons peut-être découvrir dans *notre* Minotaure une créature très consolante. Mais cela n'est pas le Minotaure».[51] La conviction de Dürrenmatt, selon laquelle «le Minotaure ne peut être tué»,[52] assure aux récits mythiques le potentiel inépuisable de leurs effets et répond du caractère implicite des questions[53] que la réception y dévoile. Tel Œdipe, le Minotaure survivra «comme une matière qui nous propose des énigmes». Il est vrai que le labyrinthe semble ne plus pouvoir prétendre à aucune aptitude rationaliste en tant que métaphore existentielle de l'homme dans une époque, où plus personne ne se permet de suivre le plan de Dédale et du fil d'Ariane. Le dépassement du labyrinthe est réservé à l'homme qui se comprend en tant qu'homme. A la suite de Nietzsche, Dürrenmatt aperçoit en particulier dans la forme existentielle de l'artiste la possibilité de dépasser le labyrinthe: «Celui qui dépasse le labyrinthe est justement resté enfant. Et il y a un sens profond à ce qu'on dit qu'il faut rester tel les enfants. La créativité présuppose une incroyable naïveté. Si cela vient à manquer, on reste enfoncé dans le labyrinthe».[54]

Dans l'écriture et dans la peinture de Dürrenmatt, on peut également déceler la tentative d'autoreprésentation rebelle, permettant de trouver une sortie de la situation labyrinthique par des voies artistiques: «je suis un parfait individualiste, je ne peux l'être que lorsque je suis créatif».[55] A l'intersubjectivité problématique est opposé le jeu subjectif de la créativité, au monde réel est opposé le contre-monde de la fiction, dans lequel l'homme peut encore rester un individu, même si c'est au prix de la perte de la réalité sociale: «Si l'on ne prend pas le risque de la fiction, le chemin de la connaissance reste impraticable.» Ou alors, on pourrait se poser avec Nietzsche la question de savoir, pourquoi «le monde, *qui nous concerne*» ne serait pas une fiction.[56]

(Traduit de l'allemand par Isabelle Montavon Gasser)

Menschen ist, sich Feind zu sein[...]» (6,175f.). Der Söldner, eine andere groteske Figur, findet einen seltsamen Tod in der unvorbereiteten Konfrontation mit einem artifiziellen alter ego, einer deus-ex-machina-Figur: «Der Herr der Welt bin ich. Im übergrellen Licht sehe ich mich in meinem Rollwagen aus einem Stollen in eine Höhle gelangen; und aus dem Stollen mir gegenüber rolle ich mir entgegen, beide haben wir nun je zwei Maschinenpistolen-Prothesen, in die Wand zu ritzen gibt es nichts mehr, wir richten unsere vier Maschinenpistolen auf uns und feuern gleichzeitig» (6,176). Die Schlusspointe eines aus der Ich-Perspektive gestalteten Doppelmordes, mithin das Porträt des zeitgenössischen Menschen in der «Rolle des guten alten Sensemannes» (7,496), ist hier, wie in der *Dramaturgie,* das Ergebnis einer widersprüchlichen Erzählsituation, die den als Theseus ausgezogenen Söldner schliesslich als minotaurische Opferfigur umgestalten muss.[49] Aus dieser erzählerischen Sackgasse führt erst die poetische Verwendung der Spiegelsituation und des Doppelgängermotivs im *Minotaurus* heraus. Der *Winterkrieg* darf, gerade in seiner thematischen Nähe zur Ballade, als ein in poetologischer Hinsicht positiv gescheiterter Text betrachtet werden. Wie in den vorausgehenden Labyrinth-Versuchen fehlt das, was eigentlich den «Sinn des Labyrinths»[50] ausmacht: die minotaurische Sicht der Welt.

Die Frage endlich, wer der Minotaurus sei, ist nach Dürrenmatt «letztlich unbeantwortbar. Ich glaube, der Sinn des Labyrinths ist sowenig definierbar wie der Sinn des Universums, wir können für uns persönlich eine Antwort finden, wir können *unseren* Minotaurus vielleicht als sehr tröstliches Wesen aufdecken. Aber das ist nicht der Minotaurus».[51] Dürrenmatts Überzeugung, dass «der Minotaurus nicht getötet werden kann»,[52] steht ein für das unerschöpfliche Wirkungspotential mythischer Erzählungen und die «Implizität der Fragen»,[53] die die Rezeption an ihnen aufdeckt. Der Minotaurus wird, wie Oedipus, weiterleben, «als ein Stoff, der uns Rätsel aufgibt» (7,375). Allerdings scheint das Labyrinth als Existenzmetapher des Menschen keine aufklärerische Tauglichkeit mehr beanspruchen zu können in einer Zeit, da niemand mehr den dädalischen Plan und den Ariadnefaden zu halten sich anmasst. Die Überwindung des Labyrinths steht

dem Menschen in Aussicht, der sich als Mensch begreift. In der Nachfolge Nietzsches sieht Dürrenmatt in der Existenzform des Künstlers insbesondere die Möglichkeit, über das Labyrinth hinauszukommen: «Der Überwinder des Labyrinths ist eben ein Kind geblieben. Und das ist ein tiefer Sinn, wenn man sagt, man soll eigentlich so bleiben wie die Kinder. Kreativität setzt eine ungeheure Naivität voraus. Wenn das fehlt, dann bleibt man im Labyrinth stecken».[54]

In Dürrenmatts Schreiben und Malen ist auch der rebellische Selbstdarstellungsversuch mitzulesen, auf künstlerischen Wegen aus der Labyrinthsituation herauszufinden: «Ich bin absoluter Individualist, ich kann das nur sein, wenn ich kreativ bin».[55] Der problematischen Intersubjektivität wird das subjektive Spiel der Kreativität, der wahren Welt die Gegenwelt der Fiktion entgegengehalten, in der der Mensch, sei es um den Preis sozialen Realitätsverlustes, noch Individuum bleiben kann: «Ohne das Wagnis von Fiktionen ist der Weg zur Erkenntnis nicht begehbar» (6,173). Oder es wäre mit Nietzsche zu fragen, warum «die Welt, *die uns etwas angeht* –, nicht eine Fiktion sein»[56] dürfe.

---

1 Friedrich Dürrenmatt: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, édité par Franz Josef Görtz, Zurich 1988.

2 Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*. Un entretien avec Franz Kreuzer, Zurich 1986, p. 16 (c'est moi qui souligne).

3 Cf. Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Francfort-sur-le Main 1987.

4 Friedrich Dürrenmatt: *Gespräche 1961-1990 in 4 Bänden*, édité par Heinz Ludwig Arnold, Zurich 1996, vol. 3, p. 31.

5 F. Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, p. 21.

6 Ibid., p. 21.

7 Cf. Ulrich Weber: *«Ob man sich selbst zum Stoff zu werden vermag?» Kierkegaard und die Entwicklung des subjektiven Schreibens im Mitmacher-Komplex*, in: *Quarto* (revue des Archives littéraires suisses), N° 7, octobre 1996, pp. 65-79.

8 Friedrich Dürrenmatt: *Turmbau. Stoffe IV-IX*, Zurich 1990, p. 227.

9 Ibid., p. 42.

10 Ibid., p. 227.

11 Ibid., p. 228.

12 Le thème du labyrinthe chez Dürrenmatt est abordé également dans les interprétations de Martin Burkard: *Dürrenmatt und das Absurde. Gestaltung und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk*, Berne et al. 1991; de Sydney G. Donald: *Of mazes, men and minotaurs: Friedrich Dürrenmatt and the myth of the labyrinth*, in: *New German studies* 14 (1986/87), p. 187-231; de Peter Rusterholz: *Durchgänge durchs Labyrinth. Minotaurus-Der Auftrag-Durcheinandertal*, in: *Quarto* N° 7 (1996), pp. 92-103.

13 cf. Gunter E. Grimm: *Dialektik der Ratlosigkeit. Friedrich Dürrenmatts apokalyptisches Denkspiel «Winterkrieg in Tibet»*, in: *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, édité par Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon, Francfort-sur-le-Main 1986, pp. 313-331.

14 Il s'agit ici de la première version de la *Dramaturgie du labyrinthe*, rédigée en 1972; les différentes étapes de création sont comparées par Otto Keller in: *Die Erlösertat des Theseus im Labyrinth und die Zusätze Friedrich Dürrenmatts zur antiken Sage. Zu Friedrich Dürrenmatts Dramaturgie des Labyrinths*, in: *Quarto* N° 7 (1996), pp. 104-110.

15 cf. Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs*.

16 Lutz Tantow: *Friedrich Dürrenmatt und die ptolemäische Wende*, in: Jürgen Söring et Jürg Flury (Ed.): *Hommage à Friedrich Dürrenmatt. Neuenburger Rundgespräch zum Gedächtnis des Dichters*, Francfort-sur-le-Main et al. 1991, pp. 125-152, dont ici p. 147.

---

1 Friedrich Dürrenmatt: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Franz Josef Görtz, Zürich 1988 (fortan im Text mit Band- und Seitenzahl nachgewiesen).

2 Friedrich Dürrenmatt. *Die Welt als Labyrinth*. Ein Gespräch mit Franz Kreuzer, Zürich 1986, S. 16 (von mir unterstrichen).

3 Vgl. Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt am Main 1987.

4 Friedrich Dürrenmatt: *Gespräche 1961-1990 in 4 Bänden*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Zürich 1996, Bd. 3, S. 31.

5 Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, S. 21.

6 Ebd., S. 21.

7 Vgl. Ulrich Weber: *«Ob man sich selbst zum Stoff zu werden vermag?» Kierkegaard und die Entwicklung des subjektiven Schreibens im Mitmacher-Komplex*, in: *Quarto* (Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs), Nr. 7, Oktober 1996, S. 65-79.

8 Friedrich Dürrenmatt: *Turmbau. Stoffe IV-IX*, Zürich 1990, S. 227.

9 Ebd., S. 42.

10 Ebd., S. 227.

11 Ebd., S. 228.

[17] *Le Minotaure* de Dürrenmatt aurait pu ajouter aux deux perspectives *Der Theseische Held* et *Das Dädalische Paradox*, décrites par Manfred Schmeling (cf. annotation 3), une troisième, dont cette étude, précieuse par ailleurs, ne tient pas compte.

[18] De la *Falle* jusqu'au *Winterkrieg* la perspective extérieure est nettement marquée par opposition à la perspective intérieure. La *Dramaturgie du labyrinthe* met par contre l'accent sur le vaste parc paradisiaque aménageant l'intérieur du labyrinthe (cf. annotation 1).

[19] L'évolution des représentations du labyrinthe est étudiée par Irmgard Wirtz in: *Mit Minotaurus im Labyrinth? Eine semiotische Lektüre von Friedrich Dürrenmatts Labyrinth in Text und Bild*, in: *Kodikas/Code* 19 (1996), N° 4, pp. 331-342, surtout p. 337 ss.

[20] Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, Munich 1980, p. 215.

[21] Voir à ce sujet Hermann Kern: *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, Munich 1982 et Umberto Eco: *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, Munich 1984.

[22] La structure syntaxique des phrases «reflète la structure du labyrinthe», voilà ce que prouve Irmgard Wirtz in: *Mit Minotaurus im Labyrinth?*, p. 332 ss.

[23] Gustave René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hambourg 1957, p. 7.

[24] Voir à ce sujet l'analyse pertinente de Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil»*, Francfort-sur-le-Main 1998, p. 369-407.

[25] Voir à ce sujet Peter Rusterholz: *Durchgänge durchs Labyrinth*, p. 93 ss.

[26] Cf. Gerolf Fritsch: *Die Welt als Labyrinth. Friedrich Dürrenmatts «Minotaurus» als Beispiel*, in: *NZZ* N° 75, 1er/2 avril 1989, p. 65 ss.

[27] Jacques Lacan: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in J. Lacan: *Ecrits*, vol.1, Paris 1966, pp. 93-100.

[28] Christiaan L. Hart Nibbrig: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Francfort-sur-le-Main 1987, p. 24.

[29] Lutz Tantow: *Friedrich Dürrenmatt. Moralist und Komödiant*, Munich 1992, p. 237.

[30] Cf. Manfred Fuhrmann (Ed.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Munich 1971.

[31] J. Lacan: *Ecrits*, vol. 1, p. 96.

[32] Voir à ce sujet Ralf Konersmann: *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Francfort-sur-le-Main 1991, pp. 47-72.

[12] Übergreifende Interpretationen zum Labyrinthischen bei Dürrenmatt bieten Martin Burkard: *Dürrenmatt und das Absurde. Gestaltung und Wandlung des Labyrinthischen in seinem Werk*, Bern u.a. 1991; Sydney G. Donald: *Of mazes, men and minotaurs: Friedrich Dürrenmatt and the myth of the labyrinth*, in: *New German studies* 14 (1986/87), S. 187-231; Peter Rusterholz: *Durchgänge durchs Labyrinth. Minotaurus-Der Auftrag-Durcheinandertal*, in: *Quarto* 7 (1996), S. 92-103.

[13] Vgl. Gunter E. Grimm: *Dialektik der Ratlosigkeit. Friedrich Dürrenmatts apokalyptisches Denkspiel «Der Winterkrieg in Tibet»*, in: *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon, Frankfurt a. Main 1986, S. 313-331.

[14] Gemeint ist hier die 1972 geschriebene Erstfassung der *Dramaturgie*; die verschiedenen Konzeptionsstufen vergleicht Otto Keller: *Die Erlösertat des Theseus im Labyrinth und die Zusätze Friedrich Dürrenmatts zur antiken Sage. Zu Friedrich Dürrenmatts Dramaturgie des Labyrinths*, in: *Quarto* 7 (1996), S. 104-110.

[15] Vgl. Manfred Schmeling: *Der labyrinthische Diskurs*.

[16] Lutz Tantow: *Friedrich Dürrenmatt und die ptolemäische Wende*, in: Jürgen Söring u. Jürg Flury (Hrsg.): *Hommage à Friedrich Dürrenmatt. Neuenburger Rundgespräch zum Gedächtnis des Dichters*, Frankfurt a. Main u.a.1991, S. 125-152, hier S. 147.

[17] Dürrenmatts *Minotaurus* hätte den zwei von Manfred Schmeling (vgl. Anm. 3) beschriebenen Perspektiven *Der Theseische Held* und *Das Dädalische Paradox* eine dritte beifügen können, welche die sonst wertvolle Studie ausser acht lässt.

[18] Von der *Falle* bis zum *Winterkrieg* bleibt die Aussenperspektive als Gegensatz zur Innenperspektive deutlich markiert. Die *Dramaturgie* ihrerseits insistiert auf einem weiten paradiesischen Park, der das Innere des Labyrinths gestaltet (6,82).

[19] Die Evolution der Labyrinth-Bilder untersucht Irmgard Wirtz: *Mit Minotaurus im Labyrinth? Eine semiotische Lektüre von Friedrich Dürrenmatts Labyrinth in Text und Bild*, in: *Kodikas/Code* 19 (1996), Nr. 4, S. 331-342, bes. S. 337f.

[20] Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1980, S. 215.

[21] Vgl. dazu Hermann Kern: *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, München 1982 und Umberto Eco: Nachschrift zum «Namen der Rose», München 1984.

[22] Dass die syntaktische Struktur der Sätze «strukturelles Abbild des Labyrinths» ist, belegt Irmgard Wirtz: *Mit Minotaurus im Labyrinth?* S. 332f.

[33] Peter Rusterholz: *Durchgänge durchs Labyrinth*, p. 95; on trouve une argumentation semblable, ne se référant toutefois qu'à la *Dramaturgie du labyrinthe*, chez Manfred Durzak: *Dramaturgie des Labyrinths-Dramaturgie der Phantasie. Friedrich Dürrenmatts dramentheoretische Position*, in: *Zu Friedrich Dürrenmatt*, édité par Armin Arnold, Stuttgart 1982, pp. 173-186, surtout p. 178, ainsi que chez Gunter E. Grimm: *Dialektik der Ratlosigkeit*, p. 324.

[34] Eva-Maria Graeser-Isele: *Mythologische Orte als Lebensmuster? Der Weg von Dürrenmatts Erzählung «Die Stadt» (1946) zur Ballade «Minotaurus» (1985)*, in: *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und Humanistische Bildung*, vol. 94, (1987), cahier 1, pp. 539-552, dont ici p. 550.

[35] Gerolf Fritsch: *Die Welt als Labyrinth*, p. 66; Irmgard Wirtz constate également un déficit au niveau du langage chez le Minotaure, puisqu'il «n'arrive pas à faire la différence entre les signes et leurs signifiés» (*Mit Minotaurus im Labyrinth?*, p. 336).

[36] Monika Schmitz-Emans: *Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt*, in: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge III, 3 (1993), pp. 526-544, dont ici pp. 534 et 538.

[37] Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, p. 27.

[38] Dans quelle mesure la pire des tournures de Dürrenmatt est déjà préméditée dans la pensée dramaturgique du «saut» de Kierkegaard, voilà ce qu'analyse Roger W. Müller Farguell in: *Zur Dramaturgie aporetischen Denkens. Dürrenmatt und Kierkegaard*, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, vol. 40 (1997), pp. 153-165.

[39] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Francfort-sur-le-Main 1973, pp. 144-147.

[40] Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Francfort-sur-le-Main 1990, p. 15.

[41] Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Munich 1980, KSA 12,402; au sujet de la conception de Nietzsche du labyrinthe, voir P. Gasser: *«Columbus novus» – Zum rhetorischen Impetus von Nietzsches Philosophie*, in: *Nietzsche-Studien* N° 24 (1995), pp. 137-161, surtout p. 154 ss.

[42] On trouve une analyse plus étendue de la critique de l'héroïsme chez Dürrenmatt dans Ulrich Profitlich: *Friedrich Dürrenmatt. Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung*, Stuttgart et al. 1973, pp. 57-80.

[43] Reinhold Grimm: *Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts*, in R. Grimm (Ed.): *Der unbequeme Dürrenmatt*, Bâle/Stuttgart 1962, pp. 71-96, dont ici p. 88.

[44] Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*, p. 51.

[23] Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg 1957, S. 7.

[24] Vgl. dazu die erhellende Analyse von Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil»*, Frankfurt a. Main 1998, S. 369-407.

[25] Vgl. dazu Peter Rusterholz: *Durchgänge durchs Labyrinth*, S. 93f.

[26] Vgl. Gerolf Fritsch: *Die Welt als Labyrinth. Friedrich Dürrenmatts «Minotaurus» als Beispiel*, in: *NZZ* Nr. 75, 1./2. April 1989, S. 65f.

[27] Jacques Lacan: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in: *Ecrits*, Bd. 1, Paris 1966, S. 93-100.

[28] Christiaan L. Hart Nibbrig: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*, Frankfurt a. Main 1987, S. 24.

[29] Lutz Tantow: *Friedrich Dürrenmatt. Moralist und Komödiant*, München 1992, S. 237.

[30] Vgl. Manfred Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971.

[31] J. Lacan: *Ecrits*, Bd. 1, S. 96.

[32] Vgl. dazu Ralf Konersmann: *Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt a. Main 1991, S. 47-72.

[33] Peter Rusterholz: *Durchgänge durchs Labyrinth*, S. 95; ähnlich argumentieren, allerdings nur auf die *Dramaturgie* bezogen, Manfred Durzak: *Dramaturgie des Labyrinths-Dramaturgie der Phantasie. Friedrich Dürrenmatts dramentheoretische Position*, in: *Zu Friedrich Dürrenmatt*, hrsg. von Armin Arnold, Stuttgart 1982, S. 173-186, bes. S. 178 sowie Gunter E. Grimm: *Dialektik der Ratlosigkeit*, S. 324.

[34] Eva-Maria Graeser-Isele: *Mythologische Orte als Lebensmuster? Der Weg von Dürrenmatts Erzählung «Die Stadt» (1946) zur Ballade «Minotaurus» (1985)*, in: *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und Humanistische Bildung*, Bd. 94 (1987), Heft 1, S. 539-552, hier S. 550.

[35] Gerolf Fritsch: *Die Welt als Labyrinth*, S. 66; auch Irmgard Wirtz sieht beim Minotaurus ein Sprachdefizit, da er «nicht zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu unterscheiden versteht» (*Mit Minotaurus im Labyrinth?* S. 336).

[36] Monika Schmitz-Emans: *Dädalus als Minotaurus. Zu Labyrinth-Motiv und Sprachreflexion bei Kafka und Dürrenmatt*, in: *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge III, 3 (1993), S. 526-544, hier S. 534 und 538.

[37] Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, S. 27.

[38] Inwiefern Dürrenmatts schlimmstmögliche Wendung in Kierkegaards dramaturgischem Denken des «Sprungs» schon vorbedacht ist, untersucht Roger W. Müller Farguell: *Zur Dramaturgie aporetischen Denkens. Dürrenmatt und Kierkegaard*, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 40 (1997), S. 153-165.

45 Joseph L. Henderson: *Der Moderne Mensch und die Mythen*, in C.G. Jung et al.: *Der Mensch und seine Symbole*, Olten 1968, pp. 104-157, dont ici p. 112.

46 Reinhold Grimm: *Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts*, p. 96.

47 Friedrich Dürrenmatt: *Gedankenfuge*, Zurich 1992, p. 187.

48 Voir à ce sujet Gunter E. Grimm in: *Dialektik der Ratlosigkeit*, surtout p. 315.

49 Voir plus haut p. 94; la fin du récit *Winterkrieg* est également critiquée par Gunter E. Grimm: *Dialektik der Ratlosigkeit*, p. 326 et par Martin Burkard: *Dürrenmatt und das Absurde*, p. 121 ss.

50 Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, p. 25.

51 Ibid., p. 44.

52 Ibid., p. 42.

53 Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: *Terror und Spiel*, édité par Manfred Fuhrmann, pp. 11-66, dont ici p. 34.

54 Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, p. 56.

55 ibid., p. 58 ss.

56 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, KSA 5,54.

39 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. Main 1973, S. 144-147.

40 Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a. Main 1990, S. 15.

41 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, München 1980, KSA 12,402; zu Nietzsches Labyrinth-Konzeption vgl. vom Vf.: *«Columbus novus» – Zum rhetorischen Impetus von Nietzsches Philosophie*, in: *Nietzsche-Studien* 24 (1995), S. 137-161, bes. 154f.

42 Dürrenmatts Kritik am Heldentum untersucht breitflächiger Ulrich Profitlich: *Friedrich Dürrenmatt. Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung*, Stuttgart u.a. 1973, S. 57-80.

43 Reinhold Grimm: *Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts*, in ders. (Hrsg): *Der unbequeme Dürrenmatt*, Basel/Stuttgart 1962, S. 71-96, hier S. 88.

44 Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 51.

45 Joseph L. Henderson: *Der Moderne Mensch und die Mythen*, in C.G. Jung u.a.: *Der Mensch und seine Symbole*, Olten 1968, S. 104-157, hier S. 112.

46 Reinhold Grimm: *Parodie und Groteske im Werk Dürrenmatts*, S. 96.

47 Friedrich Dürrenmatt: *Gedankenfuge*, Zürich 1992, S. 187.

48 Vgl. dazu Gunter E. Grimm: *Dialektik der Ratlosigkeit*, bes. S. 315.

49 Vgl. oben S. 94; Kritik am Schluss der *Winterkrieg*-Erzählung üben auch Gunter E. Grimm: *Dialektik der Ratlosigkeit*, S. 326 und Martin Burkard: *Dürrenmatt und das Absurde*, S. 121f.

50 Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, S. 25.

51 Ebd., S. 44.

52 Ebd., S. 42.

53 Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in: *Terror und Spiel*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, S. 11-66, hier S. 34.

54 Friedrich Dürrenmatt: *Die Welt als Labyrinth*, S. 56.

55 Ebd., S. 58f.

56 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, KSA 5,54.

Manfred Gsteiger

La fin du monde selon Ramuz et Dürrenmatt

Chez les deux écrivains suisses, le mythe de la fin du monde apparaît comme un catalyseur qui dénonce les mensonges de nos sociétés.

Si le Soleil ne revenait pas de C.-F. Ramuz est l'histoire d'une fin de monde manquée. D'emblée le titre du roman pose les jalons thématiques: il s'agit d'une catastrophe de dimension apocalyptique. A Saint-Martin d'En Haut, commune «perchée dans la montagne et sur son versant nord», on est «séparé du soleil tout l'hiver à cause de la hauteur de la montagne». Pendant six mois ne règne qu'un demi-jour gris ou la nuit noire avec quelques faibles lumières des maisons, et «dès cinq heures on n'y voit plus, et même avant cinq heures, quand le ciel est bouché». Or cette année un doute terrible s'est infiltré dans la conscience des villageois parce qu'une prophétie annoncée par le vieux Anzévui, sorcier, guérisseur et quelque peu astrologue, prétend que le soleil «s'écartera tout à fait» et pour toujours. Ainsi la situation stable, c'est-à-dire la normalité du cadre de vie symbolisé par le changement régulier des saisons, est perturbée; à la continuité habituelle s'oppose la menace d'une rupture imminente.

Le groupe humain évoqué par Ramuz constitue une sorte de paradigme, un modèle de toutes les sociétés, grandes ou petites. Les villageois ont quelques raisons de douter du bien-fondé de la prophétie, et pourtant la communauté est destabilisée. Car derrière cette angoisse il n'y a pas que des bavardages, mais un écrit mystérieux dont Anzévui se fait l'exégète. C'est la possession de ce grimoire qui amène le vieillard à évoquer continuellement la menace apocalyptique et lui permet, à l'aide de calculs laborieux et répétés, de déterminer le moment fatal. Sa méthode est celle de toutes les sciences occultes: en se servant d'une logique rationnelle, une donnée de base irrationnelle est conduite jusqu'à ses dernières conséquences.

Manfred Gsteiger

Der Weltuntergang bei Ramuz und Dürrenmatt

Bei beiden Schweizer Erzählern ist der Mythos vom Weltuntergang eine Art Katalysator, der die Verlogenheit unserer Gesellschaften hervortreten lässt.

Wenn die Sonne nicht wiederkäme von Charles Ferdinand Ramuz ist die Geschichte eines Weltuntergangs, der nicht stattfindet. Der Titel lässt das Thema bereits ahnen: Es geht um eine Katastrophe apokalyptischen Ausmasses. In Saint-Martin d'En Haut, einem Dorf, das sich hoch oben in den Bergen an einen Nordhang klammert, hat man während des ganzen Winters keine Sonne, weil der Berg zu hoch ist. Sechs Monate lang herrscht trübe Dämmerung oder völlige Dunkelheit, ein paar schwache Lichter dringen aus den Häusern, ab fünf Uhr sieht man nichts mehr, sogar schon vorher, wenn der Himmel bedeckt ist. Dieses Jahr nun breitet sich Angst aus unter den Dörflern, weil der alte Anzévui, halb Zauberer, halb Wunderheiler, halb Astrologe, prophezeit hat, die Sonne werde vollständig und für immer ausbleiben. So wird die festgefügte Ordnung, in der sich, symbolisiert vom regelmässigen Wechsel der Jahreszeiten, das Leben normalerweise abspielt, durcheinandergebracht; der gewohnte Gang ist von einem plötzlichen Bruch bedroht.

Die von Ramuz geschilderte Dorfwelt ist eine Art Paradigma, ein Modell aller Gesellschaften, ob gross oder klein. Zwar haben die Dörfler gute Gründe, die Prophezeiung in Zweifel zu ziehen, dennoch gerät die Gemeinschaft aus den Fugen. Denn die Angst beruht nicht auf blossem Geschwätz, sondern auf einer geheimnisvollen Schrift, die Anzévui auszulegen behauptet. Auf das obskure Buch, das sich in seinem Besitz befindet, beruft sich der Greis, wenn er den Weltuntergang verheisst und mit komplizierten, mehrfach durchexerzierten Berechnungen den Zeitpunkt voraussagt. Seine Methode ist dieselbe wie bei allen okkulten Wissenschaften: Mit rationaler Logik wird eine irrationale Grundannahme bis zur letzten Konsequenz weiterentwickelt.

La référence à l'écrit, le message revêtu de l'autorité d'un ailleurs et matérialisé dans un objet pour ainsi dire sacré, bien que faussement considéré comme tel, est donc primordiale. Mais d'autres éléments doivent être signalés. Ainsi une confirmation semble venir des prévisions météorologiques diffusées par le poste de radio, qui se trouve dans la salle du café où se rencontrent les villageois. C'est par la TSF également, qui constitue le lien le plus important et presque unique avec l'extérieur, qu'on a connaissance des événements politiques et militaires. En dépit de son caractère quasiment mythique, la narration se situe dans un cadre historique très précis: nous sommes en hiver 1936/37 – le retour du soleil devrait avoir lieu le 13 avril – l'époque est celle de la montée des fascismes et de la Guerre civile en Espagne. «Eh bien», dit Anzévui, «dans le livre il y a une guerre; – il y a justement une guerre à présent.» Crise et conscience du temps: le rapport est établi avec les deux champs sémantiques du terme, aussi bien avec le temps historique qu'avec l'état de l'atmosphère. On n'oubliera pas que le déséquilibre météorologique comme la guerre constituent des topoi séculaires dans la plupart des discours sur la fin du monde.

Un épisode central de la narration semble apporter la preuve décisive de la catastrophe imminente. Il s'agit de la tentative d'un jeune paysan de retrouver le soleil au-delà des cimes qui le cachent. C'est le défi lancé par un individu solitaire au destin cosmique. Mais l'exploit se solde par un échec. Après une montée nocturne longue et difficile dans la neige et sur les rochers, le montagnard voit apparaître dans la brume un soleil «tout à fait pareil à une tête coupée autour de quoi la barbe et les cheveux pendraient encore fumants; qu'on a levée en l'air un instant, puis qu'on a laissée retomber». Sous le choc il ne réussit plus sa descente, dégringole d'une pente et ne sera sauvé qu'in extremis par une expédition des villageois. Pour le lecteur «averti» la vision du soleil mourant n'a rien de surnaturel, mais le montagnard vit la concrétisation du mythe dont le *Livre* et son interprète l'ont nourri, et il subit la punition pour avoir violé un tabou.

Une jeune épouse, Isabelle, apparaît dès le début du roman comme porte-parole de l'antithèse du faux message apocalyptique. Elle personnifie la confiance en

Die Berufung auf Geschriebenes, auf die Autorität einer von anderswo kommenden Botschaft, die von einem – zu Recht oder zu Unrecht – geheiligten Gegenstand verkörpert wird, ist also grundlegend. Aber es kommen noch andere Dinge hinzu. So beispielsweise die Wettervorhersagen, die die Dorfbewohner am Radiogerät der Wirtshaustube hören. Durch das Radio, das die wichtigste Verbindung zur Aussenwelt darstellt, ist man auch über die politischen und militärischen Ereignisse unterrichtet. Obwohl sie fast an eine Sage gemahnt, spielt die Erzählung in einem sehr präzisen historischen Rahmen, nämlich im Winter 1936/37 – die Sonne sollte am 13. April wiederkommen –, es ist also die Zeit der faschistischen Machtergreifungen und des Spanischen Bürgerkriegs. «Da schaut», sagt Anzévui, «im Buch steht, dass ein Krieg kommt – und jetzt ist Krieg.» Ungewöhnliche Erscheinungen am Himmel und Krieg auf der Erde, vor allem beides zusammen, waren bekanntlich schon immer bevorzugte Topoi von Weltuntergangsprophezeiungen.

Eine zentrale Episode der Erzählung scheint den endgültigen Beweis für die nahe Katastrophe zu erbringen. Ein junger Bergler will nachsehen gehen, ob die Sonne hinter den sie verbergenden Gipfeln noch aufgeht. Im Alleingang will er sozusagen das kosmische Schicksal herausfordern. Doch er scheitert. Nach langem, beschwerlichem Aufstieg über Schnee und Felsen sieht der junge Mann im Dunst eine Sonne auftauchen, die aussieht «wie ein abgeschlagener Kopf, dessen Bart- und Haupthaar noch dampfend an ihm herunterhängt, den man kurz hochgehoben und dann wieder fallengelassen hat». Zu Tode erschrocken, bewältigt er den Abstieg nicht, stürzt einen Hang hinunter und kann von einem Trupp aus dem Dorf gerade noch gerettet werden. Für den «wissenden» Leser hat der Anblick der «blutroten» Sonne nichts Übernatürliches an sich, doch für den Bergler ist sie ein Beweis für den Mythos, von dem ihm *das Buch* und sein Interpret erzählten, und er muss dafür büssen, dass er ein Tabu verletzt hat.

Eine junge Frau, Isabelle, tritt schon am Anfang des Romans als Wortführerin der Antithese zur falschen Weltuntergangsprophezeiung auf. Sie personifiziert das Vertrauen in die Zukunft und den gesunden

l'avenir, le bon sens d'une femme qui aime. Non seulement elle dénonce l'interprète qui «n'est qu'un homme, et pas très honnête homme», mais à sa vieillesse et son passé douteux elle oppose la jeunesse du couple et leur amour légitime. De plus en plus, elle devient l'incarnation même des forces de la vie. L'apparition flamboyante du soleil au-dessus des montagnes qui clôt le roman, «un véritable mythe solaire, où triomphe la vie, l'énergie vitale», selon Michel Dentan, orchestrée par une sorte de ballet fantastique des jeunes qui sont montés à sa rencontre, de coups de fusil et de cornet, ne fait que consacrer cette confiance qu'Isabelle a su communiquer finalement à la majorité des villageois. Et au cadavre d'Anzévui qu'on vient de découvrir dans sa maison délabrée, s'oppose dorénavant le symbole de la continuité du groupe humain, «l'enfant en pleine lumière».

Reflétant la crise actuelle et la hantise du désastre imminent, le roman se veut également un démenti au catastrophisme et une réponse «positive» à la question de notre avenir. Au moins deux éléments nuancent cependant une thématique qui semble traduire un schéma par trop simple. D'une part la précaution matérielle prise par certains habitants, notamment la vieille Brigitte, de se prémunir contre la nuit en entassant du combustible, apparaît comme inutile, voire ridicule. Mais il y a aussi le personnage de Follonier, propriétaire rusé, qui, sans se laisser impressionner par la psychose collective, profite de la situation pour acheter à vil prix le terrain d'un malheureux alcoolique. L'idée de la toute-puissance de l'argent et de la roublardise, partant de l'infériorité du socialement faible, constitue ainsi un motif, secondaire sans doute mais important, qui relativise le côté «démonstratif» du roman, et paraît d'autant plus intéressante qu'après la Seconde Guerre mondiale, chez Dürrenmatt l'argent fonctionne comme moteur principal de la machinerie sociale.

Il est peut-être superflu d'insister sur le rôle que joue la thématique de la crise dans toute l'œuvre du dramaturge, narrateur, peintre et penseur bernois. «Presque toute la littérature est une littérature de l'échec» a-t-il dit peu avant sa mort. Des visions de la fin du monde et des mondes parsèment ou soustendent ses textes et ses tableaux. Exemple parmi d'autres, dans le récit *Mondfinsternis (Eclipse de lune)*

Menschenverstand einer liebenden Frau. Sie entlarvt nicht nur den Wahrsager, der nur ein Mensch und zudem nicht sehr vertrauenswürdig sei, sie setzt seinem Greisenalter und seiner zweifelhaften Vergangenheit auch die Jugend der Frischvermählten und ihre legitime Liebe entgegen. Sie wird zunehmend zur Verkörperung der Lebenskräfte. Wenn am Schluss des Romans strahlend die Sonne über den Bergen erscheint – nach Michel Dentan «ein regelrechter Sonnenmythos, der vom Sieg des Lebens und der Lebensenergie kündet» – und die Jugend des Dorfes, die ihr entgegengestiegen ist, eine Art phantastischen Reigen zu Gewehrschüssen und Hornstössen aufführt, ist das Vertrauen, das Isabelle schliesslich der Mehrheit der Dorfbewohner zurückgeben konnte, nicht mehr zu erschüttern. Und Anzévuis Leiche, die in seiner halb verfallenen Hütte aufgefunden wird, kontrastiert als Gegensatz zum Symbol des Überlebens: «das Kind im hellen Tageslicht».

Der Roman widerspiegelt die damalige Krisensituation und die allgemeine Angst vor der nahenden Katastrophe, er versteht sich als Gegenstimme zum herrschenden Pessimismus und will eine «positive» Antwort auf die Frage nach unserer Zukunft geben. Zumindest zwei Elemente nuancieren freilich eine Thematik, die nach einem allzu simplen Schema zu funktionieren scheint. Einerseits wird die von einigen Dorfbewohnern getroffene materielle Vorsorge – die alte Brigitte will sich mit riesigen Brennstoffvorräten gegen die Nacht wappnen – als sinnlos, ja lächerlich dargestellt. Andererseits gibt es die Gestalt des skrupellosen Grundbesitzers Follonier, der unbeeindruckt von der kollektiven Psychose die Situation ausnützt und einem armen Teufel von Alkoholiker zu einem Spottpreis das Land abkauft. Die Allmacht des Geldes und die skrupellose Geschäftemacherei auf dem Rücken des sozial Schwächeren ist zwar ein wichtiges Nebenthema, das die «demonstrative» Seite des Romans relativiert und um so bemerkenswerter ist, als bei Dürrenmatt nach dem Zweiten Weltkrieg das Geld zum Hauptantrieb der gesellschaftlichen Maschinerie wird.

Auf die Bedeutung der Krisenthematik beim Dramatiker, Erzähler, Maler und Denker aus Bern braucht wohl nicht eigens hingewiesen zu werden. «Fast die

publié en 1981 dans la deuxième partie de *Stoffe* (traduit par Etienne Barilier sous le titre *La Mise en oeuvres*), il nous fait vivre un moment de terreur apocalyptique dans un hameau du Plateau suisse. Comme chez son aîné romand, la perturbation d'une situation apparemment stable caractérise l'atmosphère chez Dürrenmatt. Et son récit, comme le roman de Ramuz, donne des coordonnées géographiques, sociologiques et historiques claires. Si nous lisons que la protagoniste «s'est fait transporter par avion spécial, avec sa Cadillac, du Canada jusqu'à Kloten», nous savons d'emblée qu'il s'agit de la Suisse de l'après-guerre. La profonde vallée enneigée avec sa masse de sapins blancs, qui se prolonge du village de Flötigen vers les hauteurs où se blottissent les maisons de l'«Oberdorf» autour de l'«Hôtel-Gasthof Bären», appartient de toute évidence à l'Emmental bernois, région d'origine de l'auteur. A l'instar de Ramuz, Dürrenmatt crée un espace isolé avec une société rurale fermée dont les structures reproduisent en miniature la diversité sociale, hommes et femmes, gouvernants et gouvernés, riches et pauvres, intellectuels et manuels, rusés et naïfs.

Ce petit univers est bouleversé par le retour de l'émigré Walter Lotcher, devenu en Amérique le milliardaire Walt Lotcher, qui va exiger des villageois le sacrifice de Mani Dolf, le mari de Klara, celle qu'autrefois il a aimée et abandonnée à son rival sans savoir qu'elle était enceinte (on y trouve la première esquisse du leitmotiv de *La Visite de la vieille dame*). En contrepartie, Lotcher offre aux habitants quatorze millions, un million pour chaque ménage. «Mais de qui veut-il ainsi se venger ?» demande l'aubergiste et président de la commune Schlaginhaufen. «J'ai oublié», finit-il par répondre. «La seule chose dont je me souvienne, c'est que je dois me venger, parce que je l'ai juré.» Et tandis que Schlaginhaufen compte les billets de banque, le géant monstrueux commence dans sa chambre de l'Hôtel Bären d'interminables exploits érotiques auxquels vont servir successivement à peu près toutes les femmes du village. A l'image folklorique des «braves paysans», qui «ne dansent pas avec les autres autour du veau d'or et veulent conserver leurs traditions authentiques, la beauté de leur vallée», se substitue la réalité d'une société helvétique «qui ne pense que fric, luxure, fêtes, cochonneries».

ganze Literatur ist eine Literatur des Scheiterns», sagte er kurz vor seinem Tod. Apokalypse und Weltuntergang sind, explizit oder implizit, in seinen Texten und Bildern fast allgegenwärtig. Ein Beispiel unter vielen ist die 1981 veröffentlichte Erzählung *Mondfinsternis* (in *Stoffe II*), die uns in einem Dorf in der Schweiz apokalyptische Schreckensmomente erleben lässt. Wie bei seinem älteren Kollegen aus der Romandie gerät auch hier eine scheinbar festgefügte Welt aus den Fugen. Und wie Ramuz situiert auch Dürrenmatt die Erzählung geographisch, soziologisch und zeitlich sehr klar. Wenn wir lesen, dass sich die Hauptperson «samt dem Cadillac mit einem gecharterten Flugzeug aus Kanada nach Kloten transportieren liess», wissen wir sofort, dass die Handlung in der Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg spielt. Das von Flötigen aus durch einen dick verschneiten Tannenwald aufsteigende Flötenbachtal, in dessen oberen Ende sich wenige Häuser um den Hotel-Gasthof «Bären» scharen, ist offensichtlich im Emmental, Dürrenmatts Heimat angesiedelt. Ähnlich wie Ramuz schafft Dürrenmatt den geschlossenen gesellschaftlichen Raum einer ländlichen Gemeinde, deren Strukturen wie ein Miniaturmodell die gesellschaftlichen Unterschiede reproduzieren: Männer und Frauen, Befehlende und Befehlsempfänger, Reiche und Arme, Kopfarbeiter und Handarbeiter, Gerissene und Naive.

Die kleine Welt gerät durcheinander, als der Auswanderer Wauti (Walter) Lotcher, in Kanada zum schwerreichen Walt Lotcher geworden, heimkehrt und von den Dörflern verlangt, den Döufu (Adolf) Mani totzuschlagen, der ihm einst die Kläri ausgespannt hat, die er liebte und verliess, ohne zu wissen, dass sie von ihm schwanger war (das Leitmotiv der *Alten Dame* ist hier erstmals skizziert). Er bietet für die Tat vierzehn Millionen an, eine Million für jeden Haushalt. «An wem willst du dich eigentlich rächen?» fragt Schlaginhaufen, der Bärenwirt, der auch Gemeindepräsident ist, «am Kläri oder am Döufu?» – «Vergessen», antwortet Lotcher, «nur dass ich mich rächen muss, weil ich es geschworen habe, habe ich nicht vergessen.» Und während Schlaginhaufen die Tausendernoten zählt, besteigt der unheimliche Hüne im selben Zimmer, hinter seinem Rücken, nacheinander praktisch alle Frauen des Dorfs. Das folkloristische Bild

Jusqu'ici nous parlerons plutôt de pourrissement que d'apocalypse. Mais quand doit avoir lieu l'exécution de Mani, la victime consentante qui espère léguer son million à ses fils pour moderniser le train de campagne, le ciel semble dire son mot, et ce sera encore un mensonge, comme la prophétie d'Anzévui. On a soigneusement préparé dans une clairière la chute d'un gros arbre, la Blüttlibuche, pour simuler un accident, et lors de la prochaine nuit de pleine lune on s'y rend en cortège solennel. Mais au moment critique, la lune commence à diminuer. Et tout à coup sort de la forêt le vieux paysan Geissgraser pour annoncer, «plein d'une joie mauvaise», la catastrophe finale: «Aujourd'hui, vous allez voir, la lune va éclater. Elle commence à brûler de l'intérieur (....). Et ce sera la fin du monde.»

Les paysans terrorisés assistent à l'éclipse de la lune qui, «inexorablement, s'assombrit». Ils tombent à genoux, l'aubergiste le premier, et commencent à réciter le Notre Père. Mais bientôt l'astre émerge «de l'ulcère sanglant, qui se dissout dans le néant»; ils se rassurent et font tomber l'arbre en écrasant la victime, tandis que la lune est redevenue «grande, ronde, douce, paisible, une lumière d'argent flottant dans le ciel». L'histoire se termine par un happy end grinçant: tout le monde encaisse son argent, Klara et Lotcher se quittent, ce dernier meurt dans la neige d'un infarctus, l'institutrice couche avec le pasteur qui brigue une chaire de théologie, et les autorités fédérales et cantonales vont installer à Oberflötigen avec l'aide des sociétés d'assurances un immense centre sportif, afin que «pour le peuple solitaire des montagnes se lève l'aube d'un nouvel avenir». Et Schlaginhaufen de conclure, le visage transfiguré et les larmes aux yeux: «Dieu nous a bénis.»

Comme Saint-Martin d'En Haut, Oberflötigen a vécu l'apocalypse mensongère. Dans les deux cas, la catastrophe, annoncée par des phénomènes cosmiques et les faux prophètes qui les interprètent, s'est révélée illusoire. De part et d'autre la crise se manifeste sous la forme d'une psychose collective. Les deux écrivains montrent l'homme en crise dans toute sa faiblesse. Mais la fonction de cette faiblesse, partant de la pseudo-fin elle-même, est aussi différente que la conscience du temps qui la conditionne. Le roman ramuzien se lit essentiellement comme un défi lancé à der «einfachen Bauern», die «den Tanz ums Goldene Kalb nicht mitmachen und ihre einfachen sauberen Sitten bewahren wollten und die Schönheit ihres Tals» wird eingeholt von der Wirklichkeit einer Eidgenossenschaft, die «nichts anderes mehr im Kopf (hat) als Geld, Luxus, Ferien, Schweinereien».

Bis hier handelt es sich eigentlich nur um Abstieg und Verfall, nicht um Apokalypse. Als aber Mani, der selbst in das Opfer einwilligt, weil er seinen Söhnen Geld für die Modernisierung des Hofs vererben will, dann wirklich umgebracht werden soll, scheint der Himmel ein Zeichen zu setzen, und auch hier handelt es sich um eine Lüge, wie bei Anzévuis Prophezeiung. Alles ist sorgfältig vorbereitet: Auf der Blüttliwiese hat man eine dicke Buche angesägt, um einen Unfall vortäuschen zu können, und in der nächsten Vollmondnacht will man zur Tat schreiten. Doch im entscheidenden Moment wird der Mond «immer weniger». Und am Waldrand taucht der alte Geissgraser auf, der mit hämischer Schadenfreude ankündigt, jetzt komme die Katastrophe, «weil heute der Mond zerplatzt, weil er von innen zu glühen beginnt (...) Der Mond wird heute in Stücken auf die Erde fallen, jedes Stück grösser als Europa, und die Erde und die Welt werden untergehen».

Entsetzt starren die Bauern nach oben. Der Mond «verfinstert sich immer unerbittlicher (...) und wird endlich zu einem glühenden, zerfressenen Auge, mit grässlichen Geschwüren übersät». Alle fallen auf die Knie, und der Bärenwirt fängt als erster an, das «Unser Vater» zu beten. Doch es dauert nicht lange, schon bald tritt der Mond «immer prächtiger hervor hinter dem blutigen Geschwür, das sich in nichts auflöst»; die Bauern beginnen wieder, auf den Baum einzuschlagen, und bis dieser das Opfer zermalmt, ist der «Vollmond, wie er vor der Mondfinsternis war, gross, rund, milde, sanft, der Himmel schwimmendes silbernes Licht». Die Geschichte endet mit einem schrillen Happy-End: Alle kassieren ihr Geld, Kläri und Lotcher nehmen Abschied voneinander, Lotcher stirbt im Schnee an einem Herzinfarkt, die Lehrerin schläft mit dem von einem Theologie-Lehrstuhl träumenden Pastor, Bund und Kanton wollen mit Unterstützung von Versicherungsgesellschaften im Flötenbachtal ein riesiges Sportzentrum errichten. Der Ständerat, der

la «grande peur» ressentie devant une menace extérieure qui libère un potentiel de terreur archaïque. Il se lit comme un appel à des valeurs certaines comme l'amour, la créativité, la confiance, la raison – à une Nature où l'homme trouve sa place et qui, tout en intégrant le tragique, ne peut être que juste et équitable. Chez Dürrenmatt la crise fait apparaître l'homme (et la femme!) dans sa nudité, soumis aux impératifs de l'argent, de la chair, de la soif du pouvoir. Le village n'entre pas en crise à cause de l'arrivée de Lotcher, qui fait simplement tomber un écran de conventions sociales. Ainsi l'éclipse ne dure qu'un moment, la déstabilisation n'est qu'épisodique, et l'homme se montre à nouveau tel qu'il est, cruel et égoïste dans ses actes, mais en se dissimulant derrière une rhétorique faussement moralisante et folklorique.

A la différence de Ramuz, la crise chez Dürrenmatt est permanente parce qu'elle traduit l'essence même d'une société vouée aux valeurs matérielles. Elle est sournoise, parce qu'elle n'est pas reconnue comme telle, sauf dans des moments exceptionnels. La véritable crise est de s'accommoder d'un état de choses navrant dont nous sommes pourtant tous responsables.

eigens angereist ist, um die Botschaft zu verkünden, ruft den Bauern zu, «auch ihnen in dieser einsamen Bergwelt leuchte jetzt eine bessere Zukunft». Bärenwirt Schlaginhaufen dankt ihm mit verklärtem Gesicht und Tränen in den Augen: «Gott hat uns gesegnet.»

Wie Saint-Martin d'En Haut, so erlebt auch das kleine Dorf im Flötenbachtal eine Apokalypse, die auf einer Lüge gründet. Die Katastrophe, von falschen Propheten aus kosmischen Erscheinungen abgeleitet, erweist sich in beiden Fällen als Illusion. Hier wie dort manifestiert sich die Krise als kollektive Psychose. Beide Erzähler zeigen den der Krise ausgelieferten Menschen in seiner ganzen Schwachheit. Doch schon im Pseudo-Happy-End wird deutlich, dass das, was mit dieser Schwachheit gezeigt werden soll, so verschieden ist wie das Bewusstsein der Zeit, das ihr zugrunde liegt. Der Roman von Ramuz erscheint wesentlich als Kampf gegen die «grosse Angst», die von einer äusseren, archaische Schreckbilder auslösenden Bedrohung ausgeht. Er versteht sich als Beschwörung verbürgter Werte wie Liebe, Kreativität, Vertrauen, Vernunft – an eine Natur, in die der Mensch sich einfügt und die, auch wenn man das Tragische mit berücksichtigt, nur recht und gerecht sein kann. Bei Dürrenmatt lässt die Krise den Menschen (Mann und Frau!) in seiner Nacktheit erscheinen, dem Diktat des Geldes, des Fleisches, des Machthungers unterworfen. Nicht die Tatsache, dass Lotcher kommt, stürzt das Dorf in die Krise, sondern die Tatsache, dass er die Fassade der gesellschaftlichen Konventionen wegfallen lässt. So dauert die Mondfinsternis nur kurz, die Destabilisierung ist nur ein Zwischenspiel, der Mensch zeigt sich gleich wieder so, wie er ist: grausam und egoistisch, freilich unter dem Deckmäntelchen einer pseudomoralischen und folkloristischen Rhetorik.

Im Unterschied zu Ramuz ist die Krise bei Dürrenmatt permanent, weil sie das Wesen einer an materiellen Werten hängenden Gesellschaft ausdrückt. Sie ist deshalb besonders gefährlich, weil sie nicht als solche erkannt wird, oder nur in Ausnahmesituationen. Die wirkliche Krise liegt darin, dass wir uns mit schlimmen Zuständen abfinden, obwohl wir alle für sie verantwortlich sind.

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Max Frisch

Portrait de Monsieur de Neuchâtel,
extrait de *Barbe-bleue*

commentaire par Monique Laederach

Dans le roman Barbe-bleue de Max Frisch, le Docteur Félix Schaad a été blanchi du soupçon d'avoir assassiné son ex-femme Rosalinde. Néanmoins, le procès se poursuit sans arrêt dans sa tête, tantôt plus ou moins réaliste, tantôt tout à fait imaginaire. Parmi ceux qui viennent à cette pseudo «barre des témoins» intérieure, il y a un «ami inoubliable»: Monsieur Neuenburger, Monsieur de Neuchâtel.

(Résumé: Monique Laederach)

– Vous avez donc parlé essentiellement d'astronomie avec l'accusé, vous l'avez dit, Monsieur de Neuchâtel, et vous nous avez déjà dit que vous buviez volontiers un vieux bordeaux avec lui même si l'accusé, comme vous l'affirmez, ne comprend strictement rien à l'astronomie.

– Ma foi, il ne sait pas penser.

– Monsieur de Neuchâtel…

– A part ça, c'est un type bien.

– Avez-vous connu Rosalinde Z.?

– Je ne connais pas de médecin qui sache penser. Moi-même, j'ai un médecin qui s'étonne que je sois encore en vie, et il m'en est reconnaissant. Un médecin qui ne tue personne a juste de la chance.

– Pour en revenir à ma question:

– Schaad a eu de la malchance.

– Comment parlait-il de Rosalinde?

– A l'époque, je travaillais justement sur Einstein…

– Vous voulez dire que Schaad ne pouvait pas prendre la parole chez vous?

– Eh bien, parler d'Einstein quand l'interlocuteur n'a aucune notion de mathématiques, c'est difficile, mais heureusement, j'ai deux chiens, il suffit de se taper sur la cuisse quand on a besoin d'un autre sujet, et ils arrivent, les histoires de chiens sont toujours

Max Frisch

Porträt des Herrn Neuenburger
Auszug aus *Blaubart*

Anmerkungen von Monique Laederach

In Frischs Roman Blaubart ist Dr. Felix Schaad vom Verdacht freigesprochen worden, seine Exfrau Rosalinde ermordet zu haben. Aber in seinem Kopf geht der Prozess immer weiter, mal ganz realistisch, mal völlig unwirklich. Im imaginären «Zeugenstand» tritt auch ein «unvergesslicher Freund» auf: Herr Neuenburger.

(Zusammenfassung: Monique Laederach)

– Sie haben also mit dem Angeklagten hauptsächlich über Astronomie geredet, das haben wir gehört, Herr Neuenburger, und dass Sie gerne einen alten Bordeaux mit ihm trinken, obschon der Angeklagte, wie Sie versichern, von Astronomie überhaupt nichts versteht, das sagten Sie uns schon.

– Er kann halt nicht denken.

– Herr Neuenburger…

– Sonst ist er ein flotter Kerl.

– Haben Sie die Rosalinde Z. gekannt?

– Ich kenne keinen Artz, der denken kann. Ich selber habe einen Arzt, der sich wundert, dass ich noch lebe, und er ist mir dafür dankbar. Ein Arzt, der niemand umbringt, hat eben Glück…

– Um auf meine Frage zurückzukommen:

– Schaad hatte eben Pech.

– Wie hat er über Rosalinde gesprochen?

– Damals befasste ich mich grad mit Einstein…

– Sie wollen sagen: Schaad kam bei Ihnen nicht zu Wort?

– Über Einstein zu reden, wenn der andere keine Ahnung von Mathematik hat, ist halt schwierig, aber zum Glück habe ich zwei Hunde, und da muss man nur auf den Schenkel klopfen, wenn man ein anderes Thema braucht, und schon sind sie da,

drôles… Schaad n'avait aucun humour… Je n'aimerais pas être sa femme… Voyez-vous, ça fait vingt-quatre ans que je suis marié, c'est une question d'humour, on ne peut pas réussir une pareille aventure si on n'a pas d'humour, ma femme est presque devenue actrice…

– Quand avez-vous vu Rosalinde pour la dernière fois?

– Il m'a présenté chacune des femmes qu'il épousait et il jurait à chaque fois que Dieu n'avait qu'à le maudire s'il la trompait jamais.

– Que voulez-vous dire?

– C'est grotesque.

Le témoin ricane.

– Monsieur de Neuchâtel…

– Schaad me fait de la peine.

– Vous avez traité Rosalinde Z. d'oie, mais par ailleurs, vous lui avez fait un jour cadeau d'un dessin que vous lui avez dédié…

– Alors, je pensais à une autre.

– Mais il s'agit de Rosalinde Z.

– Les mariages de mon ami ne m'ont jamais intéressé, et je crois qu'il en était content. Moi non plus, je ne parle pas de mon mariage. Devant la sexualité, je n'ai plus d'esprit.

– Une dernière question, Monsieur de Neuchâtel:

– Un médecin qui ne sait pas que la révolution a lieu dans la biochimie, c'est grotesque, alors j'aime mieux faire une promenade avec mes deux chiens…

– Pour parler encore une fois de l'accusé:

– Mes chiens le rendent toujours nerveux.

– En quoi est-ce que Monsieur Schaad est un type bien?

– Finalement, nous sommes amis depuis trente ans, même si nous n'avons rien à nous dire. Mais j'aime bien boire mon vin avec lui. Moi, je n'ai pas besoin d'amis. Je pense par moi-même.

– Vous avez parlé d'Einstein…

– Je reviens toujours à Einstein, sa pensée a une importance qui n'a pas été reconnue jusqu'à aujourd'hui. Philosophique. Je suis philosophique, ma femme est plutôt musicienne.

– Ce n'est pas la question que j'ai posée.

– Ce qui me gêne, ce sont ses demi-vérités, alors

Hundegeschichten sind immer lustig… Schaad hat einfach keinen Humor… Ich möchte auch nicht seine Frau sein… Schauen Sie, ich bin vierundzwanzig Jahre verheiratet, das ist eine Frage des Humors, das kann einer nicht, wenn er keinen Humor hat, meine Frau ist auch beinahe eine Schauspielerin geworden…

– Wann haben Sie die Rosalinde zuletzt gesehen?

– Er hat mir doch jede Frau vorgestellt, die er heiratet, und geschworen, Gott möge ihn verfluchen, wenn er sie je betrüge.

– Was wollen Sie damit sagen?

– Das ist ja grotesk.

Der Zeuge kichert.

– Herr Neuenburger…

– Schaad tut mir leid.

– Sie haben die Rosalinde Z. als eine Kuh bezeichnet, anderseits haben Sie dieser Frau einmal eine Zeichnung geschenkt und gewidmet…

– Dann meinte ich eben eine andere.

– Es geht aber um Rosalinde Z.

– Die Ehen meines Freundes haben mich nie interessiert, und ich glaube, da hat er geschätzt. Ich selber rede ja auch nicht über meine Ehe. In der Sexualität hört bei mir der Geist auf.

– Eine letzte Frage, Herr Neuenburger:

– Ein Arzt, der nicht weiss, dass die Revolution in der Biochemie stattfindet, das ist grotesk, dann mache ich lieber einen Spaziergang mit meinen zwei Hunden…

– Um nochmals von dem Angeklagten zu sprechen:

– Meine Hunde machen ihn immer nervös.

– Inwiefern ist Herr Schaad ein flotter Kerl?

– Schliesslich sind wir seit dreissig Jahren befreundet, obschon wir einander nichts zu sagen haben. Aber ich trinke gerne meinen Wein mit ihm. Ich selber brauche keine Freunde. Ich denke ja selber.

– Sie haben über Einstein gesprochen…

– Ich befasse mich immer wieder mit Einstein, sein Denken hat eine Bedeutung, die bis heute noch gar nicht erkannt worden ist. Philosophisch. Ich bin philosophisch, meine Frau ist eher musikalisch.

– Das ist nicht meine Frage.

– Was mich stört, sind seine Unwahrheiten, dann

on ne peut vraiment parler que d'Einstein; quand Schaad parle de lui-même rien n'est vraiment vrai…

– Pouvez-vous donner un exemple?

– Je ne voudrais pas dire du mal de lui.

– Vous souvenez-vous de quoi l'accusé, votre ami, parlait quand vous lui laissiez la parole?

– Je ne le sais plus…

– En tant que témoin, Monsieur de Neuchâtel, vous devez dire la vérité, rien que la vérité, vous savez qu'un faux témoignage est puni de prison!

– Et puis Schaad est tellement susceptible!

– Quand on lui rapporte ce que vous dites derrière son dos…

– Alors, il ne téléphone plus pendant une année.

– Et vous, vous l'appelez?

– C'est ce qu'il attend, je crois… Et alors, Schaad est encore remarié, je ne savais même pas qu'il avait divorcé de cette Rosemarie!

(Ed. Suhrkamp, p. 100 /
traduit de l'allemand par Monique Laederach)

Commentaire
(par Monique Laederach)

Le portrait est ironique, mais il rend bien à la fois les marottes de Dürrenmatt et les sentiments plus ou moins mitigés de Max Frisch à son endroit.

Oui, devant le bordeaux qu'il offrait en magnum à ses hôtes, il se lançait dans de virulents soliloques sur le système solaire, et il supportait mal qu'on l'interrompe. Il supportait plus mal encore que l'on s'en aille avant que la bouteille ne soit vide, et je l'ai même vu en ouvrir prestement une nouvelle pour ne pas être abandonné à lui-même au milieu de la nuit. Sa femme s'était couchée à des heures chrétiennes, mais l'écrivain, lui, vivait la nuit. Et il n'aimait pas être seul!

C'était l'époque où son ami Liechti tenait le Restaurant du Rocher. Il y faisait une excellente cuisine et collectionnait les bouts de nappe sur lesquels Dürrenmatt avait gribouillé; les murs du bistrot étaient couverts de peintures – pour la plupart de Dürrenmatt aussi. Celui-ci arrivait après son travail, c'est-à-dire

kann man wirklich nur über Einstein reden, wenn Schaad von sich selber erzählt, da stimmt ja überhaupt nichts…

– Können Sie dafür eine Beispiel geben?

– Ich will ja nichts Böses über ihn sagen.

– Erinnern Sie sich, wovon der Angeklagte, Ihr Freund, seinerseits gesprochen hat, wenn er zu Wort gekommen ist?

– Das weiss ich nicht mehr…

– Als Zeuge, Herr Neuenburger, haben Sie die Wahrheit zu sagen und nichts als die Wahrheit, das wissen Sie, dass falsches Zeugnis mit Gefängnis bestraft wird!

– Und dann ist Schaad ja so überempfindlich!

– Wenn er hört, was Sie hintenherum sagen…

– Dann ruft er ein Jahr lang nicht mehr an.

– Und Sie rufen an?

– Darauf wartet er, glaube ich… Und dann ist Schaad schon wieder verheiratet, ich habe nicht einmal gewusst, dass er sich von dieser Rosemarie hat scheiden lassen!

(Suhrkamp Verlag, S. 100)

Anmerkungen
(von Monique Laederach)

Das Porträt ist ironisch, doch einerseits trifft es ziemlich gut Dürrenmatts Marotten, andererseits zeigt es die mehr oder weniger gemischten Gefühle, die Max Frisch ihm gegenüber hegte.

Ja, beim Bordeaux, den er seinen Gästen in Magnum-Flaschen anbot, erging er sich in ausufernden Selbstgesprächen über das Sonnensystem, und er ertrug es schlecht, dass man ihn unterbrach. Noch schlechter ertrug er, dass man ging, bevor die Flasche leer war, und ich habe sogar erlebt, dass er schnell noch eine entkorkte, nur um nicht mitten in der Nacht alleingelassen zu werden. Seine Frau war zu einer vernünftigen Zeit ins Bett gegangen, der Dichter hingegen war ein Nachtmensch. Und er mochte das Alleinsein nicht!

Es war die Zeit, als sein Freund Liechti das Restaurant du Rocher führte. Dieser kochte ausgezeichnet und sammelte Fetzen von Tischtüchern, auf denen

entre neuf et dix heures du soir. Il mangeait; puis il engageait la conversation avec les tables voisines. Vers minuit, il remontait chez lui, accompagné de qui en avait encore le courage.

La réunion avait lieu dans son atelier sous les yeux du groupe de salutistes chantants grandeur nature de Varlin, qui en ornait presque toute une paroi. Dürrenmatt s'installait sur son vaste canapé blanc et se mettait à parler. La nuit finissait à peu près quand il nous permettait enfin d'aller dormir.

Son horreur de la solitude, je l'avais déjà rencontrée chez lui bien avant, lors d'une des interviews que j'ai faites de lui en 1969 au sujet des *Anabaptistes* que l'on jouait au Grand-Théâtre de Genève. C'était jeudi saint. Plusieurs fois, le téléphone a sonné pendant notre entretien: ses enfants partaient pour le week-end, puis sa femme, et Dürrenmatt m'a regardée: «Voilà, a-t-il dit, maintenant, je suis tout seul jusqu'à lundi.»

Pour me retenir ou pour me remercier, il m'avait couvert les bras de toutes ses oeuvres que je ne possédais pas, ou du moins pas dans cette édition.

Cette fois-là, il avait établi déjà assez solidement les théories concernant le théâtre, qui sont les siennes. Ces *Anabaptistes* étaient une nouvelle version de sa toute première pièce, *Es steht geschrieben,* et il en avait stylisé les personnages selon des critères qui allaient devenir toujours plus stricts – alors que la première mouture était encore chargée de ce qu'il appelait un fatras juvénile de fils de pasteur. Bien sûr, avec un sujet pareil!

En 1960, alors que trois de ses pièces avaient été jouées, dont *Romulus,* il professait encore n'avoir aucune théorie, mais ce qui apparaissait déjà, c'était son goût pour les situations extrêmes, pour le «pire développement» («die schlimmstmögliche Wendung») d'une action scénique. Tandis que des ouvriers faisaient sauter le rocher dans son jardin pour y construire sa piscine, il racontait le sujet de sa pièce suivante, qui mettrait en scène trois physiciens…

Dürrenmatt herumgekritzelt hatte; die Wände der Wirtschaft hingen voller Bilder – die meisten ebenfalls von Dürrenmatt. Dieser erschien nach der Arbeit, das heisst zwischen neun und zehn Uhr abends. Er ass erst, dann suchte er das Gespräch mit den Nachbartischen. Gegen Mitternacht machte er sich auf den Nachhauseweg und nahm den oder die mit, die noch den Mut dazu hatten.

Man setzte sich in sein Arbeitszimmer, wo die lebensgrossen Heilsarmeesoldaten von Varlin fast eine ganze Wand einnahmen. Dürrenmatt setzte sich auf sein breites weisses Sofa und begann zu reden. Die Nacht endete, wenn er uns endlich erlaubte, schlafen zu gehen.

Mit seiner Angst vor dem Alleinsein hatte ich schon viel früher Bekanntschaft gemacht, nämlich als ich ihn 1969 über die *Wiedertäufer* interviewte, die im Grand-Théâtre von Genf aufgeführt wurden. Es war der Gründonnerstag. Während des Gesprächs klingelte mehrmals das Telefon: Seine Kinder meldeten, dass sie das Wochenende wegführen, dann seine Frau auch, und Dürrenmatt sah mich an: «Da hätten wir's», sagte er, «jetzt bin ich bis Montag allein.»

Um mich zurückzuhalten oder um mir zu danken, hatte er mir die Arme vollgepackt mit all den Werken, die ich noch nicht besass oder nicht in dieser Ausgabe.

Er hatte damals seine Theorien über das Theater schon ziemlich klar formuliert. Diese *Wiedertäufer* waren eine neue Version seines allerersten Stücks *Es steht geschrieben,* und er hatte die Figuren nach fortwährend strenger werdenden Kriterien stilisiert – wogegen die erste Fassung noch überladen gewesen sei von jugendlichem Pastorensohn-Ballast, wie er meinte. Verständlich, bei diesem Thema!

Noch 1960, als erst drei Stücke von ihm, darunter der *Romulus,* aufgeführt worden waren, hatte er noch behauptet, keinerlei Theorie zu haben, doch es zeichnete sich schon deutlich seine Vorliebe für Extremsituationen ab, für «die schlimmstmögliche Wendung» einer Bühnenhandlung. Während draussen im Garten Arbeiter einen Felsen sprengten, um ein Schwimmbad zu bauen, erzählte er mir die Handlung seines nächsten Stücks, das von drei Physikern handele …

(Übersetzung ins Deutsche: Josef Winiger)

Chronologie

1921 5 janvier: naissance à Konolfingen (BE), fils de Reinhold Dürrenmatt, pasteur protestant, et de Hulda Dürrenmatt, née Zimmermann.
Grand-père: Ulrich Dürrenmatt, conseiller national bernois, rédacteur d'un journal, auteur de poèmes satiriques.

1924 Naissance de sa sœur Verena.

1928 Jusqu'en 1932, école primaire à Stalden près de Konolfingen.

1932 Jusqu'en 1935, école secondaire dans le village voisin, Grosshöchstetten.

1935 Déménagement de la famille à Berne, où le père devient pasteur de l'établissement des diaconesses. Deux ans et demi au gymnase libre, puis au gymnase privé «Humboldtianum» jusqu'en 1939.

1937 Juillet/août: voyage à bicyclette en Allemagne (Munich, Nuremberg, Weimar, Francfort).

1941 Automne: baccalauréat en langues anciennes. Etudes à Berne, de 1941-1942, littérature allemande et histoire de l'art. Premières tentatives littéraires.

1942 Juillet: école de recrues; réformé après trois semaines pour des raisons de santé. Etudie à Zurich, deux semestres, littérature allemande et philosophie. Commence à travailler à sa première œuvre dramatique, *Der Knopf* («Le Bouton»)* (non jouée; complétée en 1943, elle prend le titre de *Komödie*, ne paraît que dans l'édition de ses œuvres en 1980, sous le titre *Untergang und neues Leben*).
Noël: termine son premier ouvrage littéraire: *Weihnacht* («Noël»).

1943 Jaunisse. Continue ses études à Berne jusqu'en 1945, philosophie, en particulier Kant, Aristote, Platon, Kierkegaard. Lit les tragiques grecs, Aristophane, Shakespeare, Lessing et Wieland,

Chronik zu Leben und Werk

1921 5. Januar: Geburt in Konolfingen, Kanton Bern. Eltern: Reinhold Dürrenmatt, protestantischer Pfarrer, und Hulda Dürrenmatt, geb. Zimmermann.
Grossvater: Ulrich Dürrenmatt, Berner Nationalrat, Zeitungsredaktor, Verfasser satirischer Gedichte.

1924 Geburt der Schwester Verena.

1928 bis 1932: Primarschule in Stalden bei Konolfingen.

1932 bis 1935: Sekundarschule im benachbarten Grosshöchstetten.

1935 Die Familie zieht nach Bern, wo der Vater Pfarrer am Diakonissenhaus wird. Zweieinhalb Jahre am Freien Gymnasium, dann bis 1939 am Privatgymnasium Humboldtianum.

1937 Juli/August: Fahrradtour durch Deutschland (München, Nürnberg, Weimar, Frankfurt).

1941 Herbst: Maturität klassisch-humanistischer Richtung. Dann bis 1942 Studium der Deutschen Literatur und der Kunstgeschichte in Bern. Erste literarische Gehversuche.

1942 Juli: Rekrutenschule; nach drei Wochen aus gesundheitlichen Gründen ausgemustert. Studiert zwei Semester Deutsche Literatur und Philosophie in Zürich. Beginn der Arbeit am ersten Theaterstück: *Der Knopf* (ungespielt; 1943 unter dem Titel *Komödie* vollendet, Erstdruck in der Werkausgabe von 1980 unter dem Titel *Untergang und neues Leben*).
Weihnachten: erste abgeschlossene literarische Arbeit: *Weihnacht*.

1943 Gelbsucht. Bis 1945 Philosophiestudium in Bern, vor allem Kant, Aristoteles, Platon, Kierkegaard. Liest die griechischen Tragiker, besonders Aristophanes, sowie Shakespeare, Lessing,

* les titres figurent en *italique* si l'ouvrage existe en français, romain dans le cas contraire.

les classiques et les romantiques allemands; plus tard Kafka, Jünger, Wedekind.
Autres proses: *Der Folterknecht* («Le Bourreau»), *Die Wurst (La Saucisse), Der Sohn (Le Fils).*
Liaison avec la peintre valaisanne Christiane Zufferey.

1945 Première publication: *Der Alte (Le Vieux)* (récit) paraît dans le quotidien bernois *Der Bund.* Commence à travailler au drame *Es steht geschrieben (Les Fous de Dieu).*
Récits: *Das Bild des Sisyphos* («L'Image de Sisyphe»), *Der Theaterdirektor* («Le Directeur de théâtre»). Séparation d'avec Christiane Zufferey.

1946 Dürrenmatt interrompt ses études et décide de devenir écrivain.
11 octobre: mariage avec l'actrice Lotti Geissler. Termine *Es steht geschrieben (Les Fous de Dieu).* Pièce radiophonique, *Der Doppelgänger* («Le Sosie»), refusée par Radio Bern (première diffusion en 1961). Déménage à Bâle. Récits: *Die Falle* («Le Piège»), *Pilatus* («Pilate»).

1947 19 avril: scandale à la création de *Es steht geschrieben (Les Fous de Dieu)* au Schauspielhaus de Zurich. Lauréat du prix de la Fondation Welti (œuvres dramatiques).
Naissance de son fils Peter. Travaille au drame *Der Blinde (L'Aveugle)* et à la nouvelle *Die Stadt (La Ville).* Critiques de théâtre pour le journal bernois *Die Nation.* Fait la connaissance de Walter Muschg, Max Frisch, Markus Kutter, Hans et Peter Noll.

1948 10 janvier: création de *Der Blinde* («L'Aveugle») au Stadttheater de Bâle.
Déménage à Gléresse, au bord du lac de Bienne. Travaille à la comédie *Der Turmbau zu Babel (L'Edification de la Tour de Babel),* qu'il abandonne après quatre actes et qu'il détruit d'un coup. Travaille à la comédie *Romulus der Grosse (Romulus le Grand).* Ecrit plusieurs sketches pour le Cabaret Cornichon.

Wieland, die Dichter der deutschen Klassik und Romantik; später Kafka, Jünger, Wedekind.
Weitere Prosawerke: *Der Folterknecht, Die Wurst, Der Sohn.*
Freundschaft mit der Walliser Malerin Christiane Zufferey.

1945 Erste Veröffentlichung: *Der Alte* (Erzählung) erscheint in der Berner Tageszeitung «Der Bund». Beginn der Arbeit am Drama *Es steht geschrieben.*
Erzählungen: *Das Bild des Sisyphos, Der Theaterdirektor.* Trennung von Christiane Zufferey.

1946 Dürrenmatt bricht das Studium ab und beschliesst, Schriftsteller zu werden.
11. Oktober: Heirat mit der Schauspielerin Lotti Geissler. *Es steht geschrieben* beendet. Das Hörspiel *Der Doppelgänger* wird von Radio Bern abgelehnt (Erstsendung 1961). Umzug nach Basel. Erzählungen: *Die Falle, Pilatus.*

1947 19. April: Uraufführung *Es steht geschrieben* im Schauspielhaus Zürich. Das Stück verursacht einen Skandal.
Preis der «Welti-Stiftung für das Drama».
Geburt des Sohnes Peter. Arbeit am Drama *Der Blinde* und an der Erzählung *Die Stadt.* Theaterkritiken für die Berner Zeitung «Die Nation». Bekanntschaft mit Walter Muschg, Max Frisch, Markus Kutter, Hans und Peter Noll.

1948 10. Januar: Uraufführung *Der Blinde* im Stadttheater Basel.
Umzug nach Ligerz am Bieler See. Arbeit an der Komödie *Der Turmbau zu Babel,* die nach vier Akten abgebrochen und in dieser Fassung vernichtet wird. Arbeit an der Komödie *Romulus der Grosse.* Schreibt mehrere Sketchs für das «Cabaret Cornichon».

1949 25. April: Uraufführung *Romulus der Grosse* im Stadttheater Basel.
Geburt der Tochter Barbara. Erste Aufführung eines Werks von Dürrenmatt in Deutschland (*Romulus,* in Göttingen). Arbeit an der Komödie *Die Ehe des Herrn Mississippi.*

1949 25 avril: création de *Romulus der Grosse (Romulus le Grand)* au Stadttheater de Bâle.
Naissance de sa fille Barbara. Première création d'une œuvre de Dürrenmatt en Allemagne – *Romulus der Grosse (Romulus le Grand)* à Göttingen. Travaille à la comédie *Die Ehe des Herrn Mississippi (Le Mariage de Monsieur Mississippi).*

1950 Ecrit en épisodes son premier roman policier, *Der Richter und sein Henker (Le Juge et son bourreau),* pour le périodique *Der Schweizerische Beobachter.* Initialement créé comme gagne-pain, ce roman atteindra un tirage dépassant les 4 millions d'exemplaires.

1951 Naissance de sa fille Ruth. Deuxième roman policier, *Der Verdacht (Le Soupçon),* également pour *Der Schweizerische Beobachter. Récit Der Hund (Le Chien).* Critiques de théâtre pour la *Weltwoche* de Zurich (jusqu'en 1953). Pièces radiophoniques: *Der Prozess um des Esels Schatten (Le Procès pour l'ombre de l'âne)* et *Nächtliches Gerspräch mit einem verachteten Menschen* («Conversation nocturne avec un homme méprisé»).

1952 Déménagement à Neuchâtel, dans sa maison du Vallon de l'Ermitage.
Création de *Die Ehe des Herrn Mississippi (Le Mariage de Monsieur Mississippi)* aux Kammerspielen de Munich et début de sa notoriété sur les scènes allemandes.
Première représentation hors du monde germanique: *Les Fous de Dieu (Es steht geschrieben),* à Paris.
Der Tunnel (Le Tunnel) (récit). Neuf textes en prose, sous le titre *Die Stadt (La Ville et autres proses de jeunesse),* paraissent aux éditions de l'Arche à Zurich, qui éditeront jusqu'en 1980 la majeure partie de ses œuvres.

1953 22 décembre: création à Munich de *Ein Engel kommt nach Babylon (Un ange vient à Babylone).* C'est un échec. Crise.

1950 Schreibt in Fortsetzungen für die Zeitschrift «Der Schweizerische Beobachter» seinen ersten Kriminalroman: *Der Richter und sein Henker.* Ursprünglich geschrieben, um Geld zu verdienen, wird der Roman eine Auflagenhöhe von über vier Millionen erreichen.

1951 Geburt der Tochter Ruth. Zweiter Kriminalroman *Der Verdacht,* ebenfalls für den «Schweizerischen Beobachter». Erzählung *Der Hund.* Theaterkritiken für die Zürcher «Weltwoche» (bis 1953). Hörspiele *Der Prozess um des Esels Schatten* und *Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen.*

1952 Umzug nach Neuchâtel, in sein Haus im Vallon de l'Ermitage.
Uraufführung *Die Ehe des Herrn Mississippi* in den Münchner Kammerspielen; sie bringt den Durchbruch auf deutschen Bühnen.
Erste Dürrenmatt-Aufführung ausserhalb des deutschen Sprachraums: *Les Fous de Dieu* (Es steht geschrieben) in Paris.
Erzählung *Der Tunnel.* Neun Prosastücke erscheinen als Sammelband unter dem Titel *Die Stadt* im Verlag der Arche, Zürich, in dem bis 1980 die meisten Werke erscheinen.

1953 22. Dezember: *Ein Engel kommt nach Babylon* in München uraufgeführt. Das Stück fällt durch. Krise.

1954 Literaturpreis der Stadt Bern.
Essai *Theaterprobleme.* Inszeniert im Stadttheater Bern *Die Ehe des Herrn Mississippi* – seine erste Erfahrung als Regisseur.

1955 Prosakomödie *Grieche sucht Griechin.* Arbeit an der Komödie *Der Besuch der alten Dame* und an der Erzählung *Die Panne.*

1956 29. Januar: Uraufführung *Der Besuch der alten Dame* im Schauspielhaus Zürich. Im November inszeniert Dürrenmatt das Stück in Basel. Hörspiel *Abendstunde im Spätherbst.* Vortrag *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit.*

1954 Prix de littérature de la ville de Berne.
Essai: *Theaterprobleme* («Problèmes du théâtre»). Il met en scène *Die Ehe des Herrn Mississippi (Le Mariage de Monsieur Mississippi)* au Stadttheater de Berne, sa première expérience dans ce domaine.

1955 Récit humoristique: *Grieche sucht Griechin (Grec cherche Grecque)*. Travaille à la comédie *Der Besuch der alten Dame (La Visite de la vieille dame)*, au récit *Die Panne (La Panne)*.

1956 29 janvier: création de *Der Besuch der alten Dame (La Visite de la vieille dame)* au Schauspielhaus de Zurich.
Dürrenmatt met en scène cette œuvre à Bâle. Pièce radiophonique: *Abendstunde im Spätherbst (Soirée d'automne)*. Conférence: *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit*.

1957 Prix radiophonique des aveugles de guerre pour *Die Panne (La Panne)*. Scénario pour le film TV *Der Richter und sein Henker (Le Juge et son bourreau)*. Récit et scénario pour le film *Es geschah am hellichten Tag* («C'est arrivé en plein jour»). Nouvelles versions des pièces *Ein Engel kommt nach Babylon (Un ange vient à Babylone)* et *Romulus der Grosse (Romulus le Grand)*.

1958 Prix Italia pour *Abendstunde im Spätherbst (Soirée d'Automne)*. Prix littéraire de la *La Tribune de Lausanne* pour *La Panne*. *Der Besuch der alten Dame (La Visite de la vieille dame)* à New York et sur les scènes du monde entier.

1959 19 mars: création de *Frank der Fünfte (Frank V)* au Schauspielhaus de Zurich. Prix des critiques de théâtre de New York pour *Der Besuch der alten Dame (La Visite de la vieille dame)*. Prix Schiller à Mannheim.

1960 Voyage à Londres, Milan, Paris, Stockholm, Munich pour assister aux représentations de ses pièces. Grand prix de la Fondation Schiller. Scénario pour le film *Die Ehe des Herrn Mississippi (Le Mariage de Monsieur Mississippi)*.

1957 Hörspielpreis der Kriegsblinden für *Die Panne*. Drehbuch zum Fernsehfilm *Der Richter und sein Henker*. Filmerzählung und Drehbuch zum Film *Es geschah am hellichten Tag*. Neufassungen der Stücke *Ein Engel kommt nach Babylon* und *Romulus der Grosse*.

1958 Prix Italia für *Abendstunde im Spätherbst*. Literaturpreis der «Tribune de Lausanne» für *Die Panne*. Erstaufführungen von *Der Besuch der alten Dame* in New York und anderen Weltstädten.

1959 19. März: Uraufführung *Frank der Fünfte* im Schauspielhaus Zürich. Preis der New Yorker Theaterkritiker für *Der Besuch der alten Dame*. Schillerpreis in Mannheim.

1960 Reisen nach London, Mailand, Paris, Stockholm und München zu Aufführungen seiner Stücke. Grosser Preis der Schweizerischen Schillerstiftung. Drehbuch zum Film *Die Ehe des Herrn Mississippi*.

1961 Reise nach Berlin. Niederschrift der Komödie *Die Physiker*.

1962 20. Februar: Uraufführung *Die Physiker* im Schauspielhaus Zürich. Das Stück wird in der Theatersaison 1962/63 zum meistgespielten Stück auf den deutschen Bühnen (ebenso in der Saison 1982/83).

1963 20. März: Uraufführung *Herkules und der Stall des Augias* im Schauspielhaus Zürich. *Die Heimat im Plakat*, ein Band mit satirischen Zeichnungen über die Schweiz, erscheint.

1964 Reisen nach Spanien, Marokko, in die UdSSR und nach Prag. Premiere des Hollywood-Films *The Visit*. Beginn der Niederschrift der Komödie *Der Meteor*.
Rede aus Anlass des Todes seiner Freunde Kurt Hirschfeld und Ernst Ginsberg.

1965 Tod des Vaters. Fortsetzung der Arbeit am *Meteor*.

1961 Voyage à Berlin. Ecrit la comédie *Die Physiker (Les Physiciens)*.

1962 20 février: création de D*ie Physiker (Les Physiciens)* au Schauspielhaus de Zurich, pièce la plus jouée sur les scènes allemandes durant la saison théâtrale 1962/63 (puis à nouveau en 1982/83).

1963 20 mars: création de *Herkules und der Stall des Augias (Hercule et les écuries d'Augias)* au Schauspielhaus de Zurich. *Die Heimat im Plakat* («Le Pays dans l'affiche»), un volume avec des dessins satiriques sur la Suisse.

1964 Voyage en Espagne, au Maroc, en URSS puis à Prague. Première du film hollywoodien *The Visit*. Commence à écrire la comédie *Der Meteor (Le Météore)*.
Discours à l'occasion de la mort de ses amis Kurt Hirschfeld et Ernst Ginsberg.

1965 Mort de son père. Continue à travailler sur *Der Meteor (Le Météore)*.

1966 20 janvier: création de *Der Meteor (Le Météore)* au Schauspielhaus de Zurich. Création en Allemagne du film *Grieche sucht Griechin (Grec cherche Grecque)*. Version télévisée de *Frank der Fünfte (Frank V)*, dont il dirige la mise en scène à Hambourg.

1967 16 mars: création de *Die Wiedertäufer (Les Anabaptistes)* au Schauspielhaus de Zurich. Voyage au quatrième congrès des écrivains à Moscou.
Conférence au Schauspielhaus: *Israel Lebensrecht*. Essai *Persönliches über Sprache* («Considérations personnelles sur la langue»).

1968 Conférence devant des étudiants à Mayence: *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht*. Discours *Tschechoslowakei 1968*. 18 septembre: création de *König Johann* («Le Roi Jean») (d'après Shakespeare) au Stadttheater de Bâle. Prix Grillparzer de l'Académie autrichienne des sciences.

1966 20. Januar: Uraufführung *Der Meteor* im Schauspielhaus Zürich. Premiere des Films *Grieche sucht Griechin* in Deutschland. Fernsehfassung von *Frank der Fünfte* unter Dürrenmatts Regie in Hamburg.

1967 16. März: Uraufführung *Die Wiedertäufer* im Schauspielhaus Zürich. Reise zum 4. Schrifstellerkongress in Moskau.
Vortrag im Schauspielhaus *Israels Lebensrecht*. Essay *Persönliches über die Sprache*.

1968 *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht* vor Studenten in Mainz.
Rede *Tschechoslowakei 1968*. 18. September: Uraufführung *König Johann* (nach Shakespeare) im Stadttheater Basel. Grillparzer-Preis der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

1969 Uraufführung *Play Strindberg* in der Basler Komödie (Regie: FD/Erich Holliger). Nach Differenzen mit der Theaterdirektion und einem Infarkt hört er in Basel auf. Während der Rekonvaleszenz beginnt er *Stoffe - die Geschichte meiner Schriftstellerei*. Grosser Literaturpreis des Kantons Bern. Ehrendoktor der Temple University, Philadelphia. Reise in die USA, nach Mexiko und in die Karibik. Arbeit am Essay *Sätze aus Amerika*. Mitherausgeber der neuen Zürcher Wochenzeitschrift «Sonntags-Journal» (bis 1971).

1970 *Urfaust* im Schauspielhaus Zürich (Regie: FD). Uraufführung *Porträt eines Planeten* und von *Titus Andronicus* im Schauspielhaus Düsseldorf. Mitglied des Verwaltungsrats des Schauspielhauses Zürich.

1971 Die Erzählung *Der Sturz* erscheint. Dürrenmatt inszeniert eine Neufassung von *Porträt eines Planeten* im Schauspielhaus Zürich. Uraufführung der Oper *Der Besuch der alten Dame* von Gottfried von Einem nach einem Libretto des Autors in der Wiener Staatsoper.

1972 Inszeniert in Zürich Büchners *Woyzeck*. Lehnt die Berufung zum Direktor des Zürcher Schau-

1969 Création de *Play Strindberg* à la comédie de Bâle (mise en scène: F.D./Eric Holliger). Suite à des divergences d'opinion et à un infarctus, il quitte Bâle. En convalescence, il commence *Stoffe - die Geschichte meiner Schriftstellerei (La mise en œuvres)*. Grand prix de littérature du canton de Berne. Doctorat *honoris causa* de Temple University, Philadelphie. Voyage aux USA, au Mexique et dans les Caraïbes. Travaille à l'essai *Sätze aus Amerika* («Phrases d'Amérique»). S'engage comme coéditeur du nouvel hebdomadaire zurichois, le *Sonntags-Journal* (jusqu'en 1971).

1970 *Urfaust* («Faust I») au Schauspielhaus de Zurich (mise en scène: F. D.). Création de *Porträt eines Planeten* («Portrait d'une planète») et de *Titus Andronicus* au Schauspielhaus de Düsseldorf. Membre du conseil d'administration du Schauspielhaus de Zurich.

1971 Parution du récit *der Sturz (La Chute d'A)*. Met en scène une nouvelle version de *Porträt eines Planeten* («Portrait d'une planète») au Schauspielhaus de Zurich. Création de l'opéra *Der Besuch der alten Dame (La Visite de la vieille dame)* de Gottfried von Einem, d'après un livret de l'auteur, au Staatsoper de Vienne.

1972 A Zurich, met en scène le *Woyzeck* de Büchner. Décline l'offre de devenir directeur du Schauspielhaus de Zurich. *La più bella serata della mia vita*, film italien sur *Die Panne (La Panne)*.

1973 Met en scène *Die Physiker (Les Physiciens)* pour le «Schweizer Tournee-Theater». 8 mars: création de *Der Mitmacher* («Le Collaborateur») au Schauspielhaus de Zurich qui reçoit un accueil mitigé de la part du public et de la critique. Travaille aux *Stoffe (La mise en œuvres)*.

1974 Voyage en Israël. Membre d'honneur de l'Université Ben Gourion, Beer-Sheva. Discours de remerciement: *Zusammenhänge (Sur Israël)* spielhauses ab. Italienische Verfilmung der Panne unter dem Titel *La più bella serata della mia vita*.

1973 Inszeniert *Die Physiker* für das «Schweizer Tournee-Theater». 8. März: Uraufführung *Der Mitmacher* im Schauspielhaus Zürich; das Stück wird vom Publikum und von der Kritik nicht gut aufgenommen. Arbeit an *Stoffe*.

1974 Reise nach Israel. Ehrenmitgliedschaft der Ben-Gurion-Universität, Beerschewa. Bedankt sich mit der Rede *Zusammenhänge* (überarbeitet und erweitert bis 1975, erscheint 1976). Inszeniert Lessings *Emilia Galotti* am Schauspielhaus Zürich.

1975 Vortrag gegen die antiisraelische Resolution der UNO, anlässlich der 40. PEN-Tagung in Wien. Arbeitet an *Zusammenhänge* und an der Komödie *Die Frist*. Langer Krankenhausaufenthalt.

1976 Die *Mitmacher - Ein Komplex* erscheint. Erste Bilderausstellung im Restaurant Le Rocher in Neuchâtel. Reise nach Wales zur Entgegennahme des Welsh Arts Council International Writer's Prize. Verfilmung von *Der Richter und sein Henker* (mit FD in der Rolle des Schriftstellers).

1977 Buber-Rosenzweig-Medaille in Frankfurt (Rede *Über Toleranz*). Arbeit zusammen mit dem Schweizer Komponisten Rudolf Kelterborn am Libretto der Oper *Ein Engel kommt nach Babylon*. Uraufführung des Werks in Zürich. 6. Oktober: Uraufführung *Die Frist* im Schauspielhaus Zürich. Ehrendoktor der Universität Nizza und der Hebräischen Universität Jerusalem.

1978 Inszeniert den *Meteor* in einer neuen Fassung im Wiener Theater in der Josefstadt.
Erste grosse Ausstellung in der Galerie Daniel Keel, Zürich; der Band *Bilder und Zeichnungen* erscheint. Arbeitet weiter an *Stoffe*.

1979 Vortrag *Alfred Einstein*, zur Feier des 100. Geburtstages an der ETH Zürich. Grosser Literaturpreis der Stadt Bern. Uraufführung der Komödienfassung von *Die Panne* in Wilhelmsbad/Hanau; Regie: FD.

(retravaillé et développé jusqu'en 1975, paraîtra en 1976). Met en scène *Emilia Galotti* de Lessing, au Schauspielhaus de Zurich.

1975 Conférence contre la résolution anti-israélienne de l'ONU, à l'occasion du 40e congrès du PEN-club à Vienne. Travaille à *Zusammenhänge (Sur Israël)* et à la comédie *Die Frist* («Le Délai»). Long séjour à l'hôpital.

1976 Parution de *Der Mitmacher - Ein Komplex* («Le Collaborateur - un complexe»). Première exposition picturale au Restaurant du Rocher à Neuchâtel. Voyage au pays de Galles pour recevoir le Welsh Arts Council International Writer's Prize. Film: *Der Richter und sein Henker (Le Juge et son bourreau)* (avec F.D. dans le rôle de l'écrivain).

1977 Médaille Buber-Rosenzweig à Francfort – discours *Über Toleranz (Sur la tolérance)*. Travaille avec le compositeur suisse Rudolf Kelterborn au livret de *Ein Engel kommt nach Babylon (Un ange vient à Babylone)*. Création de l'œuvre à l'opéra de Zurich. 6 octobre: création de *Die Frist* («Le Délai») au Schauspielhaus de Zurich. Doctorat *honoris causa* de l'Université de Nice et de l'Université hébraïque de Jérusalem.

1978 Met en scène *Der Meteor (Le Météore)* dans une nouvelle version au Wiener Theater in der Josefstadt. Première exposition d'envergure à la Galerie Daniel Keel à Zurich et parution du volume *Bilder und Zeichnungen* («Tableaux et dessins»). Travaille aux *Stoffe*.

1979 Conférence: *Albert Einstein*, à l'occasion de son centenaire célébré à l'EPFZ. Grand prix de littérature de la ville de Berne. Création à Wilhelmsbad/Hanau de *Die Panne (La Panne)*, sous forme de comédie; mise en scène F.D.

1980 Une première édition de ses œuvres en 29 volumes paraît aux éditions Arche sous forme reliée et Diogenes en livre de poche. *Vallon de l'Ermitage* paraît dans la *Revue Neuchâteloise*.

1980 Eine erste Werkausgabe in 29 Bänden erscheint bei Arche (gebunden) und Diogenes (Taschenbuch). *Vallon de l'Ermitag*, aus *Stoffe*, erscheint in der «Revue Neuchâteloise».

1981 60. Geburtstag, Ehrendoktor der Universität Neuchâtel. «Writer in Residence» an der University of Southern California, Los Angeles. *Stoffe I-III: Der Winterkrieg in Tibet, Mondfinsternis, Der Rebell* erscheint im Diogenes Verlag, von dem sein Werk künftig herausgegeben wird.

1982 Vortrag an der ETH: *Vorgedanken über die Wechselwirkung (störend, fördernd) zwischen Kunst und Wissenschaft*. Im Fernsehen DRS: Fernsehfassung von *Der Besuch der alten Dame*. Erste Arbeit an der Komödie *Achterloo*.

1983 16. Januar: Tod von Frau Lotti. Besuch von Max Frisch in Neuchâtel. Ehrendoktor der Universität Zürich. Uraufführung der Komödie *Achterloo* im Schauspielhaus Zürich. Reisen nach Griechenland und Südamerika.

1984 Carl-Zuckmayer-Medaille des Landes Rheinland-Pfalz. Österreichischer Staatspreis für Europäische Literatur 1983. Heirat mit der Filmemacherin, Schauspielerin und Journalistin Charlotte Kerr. Vortrag *Kunst und Wissenschaft* an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität in Frankfurt. Am SDR, Filmporträt von Charlotte Kerr: *Porträt eines Planeten. Von und mit Friedrich Dürrenmatt*.

1985 *Minotaurus* erscheint.
7. September bis 19. Januar 1986: Ausstellung «Friedrich Dürrenmatt. Das zeichnerische Werk» im Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel. Bayerischer Literaturpreis (Jean-Paul-Preis). Reisen nach Ägypten, Griechenland und Andalusien.

1986 *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Novelle in 24 Sätzen*. Reise nach Sizilien zur Entgegennahme des Premio Letterario Internazionale Mondello für *Justiz*. Georg-Büchner-Preis. Rede: *Georg Büchner und der Satz vom Grunde*. Ehrenpreis

1981 60e anniversaire, doctorat *honoris causa* de l'Université de Neuchâtel. «Writer in residence» à l'University of Southern California, Los Angeles. *Stoffe I-III - Der Winterkrieg im Tibet, Mondfinsternis, Der Rebell (La mise en œuvre - La guerre dans l'hiver tibétain, Eclipse de lune, Le Rebelle)* paraît chez Diogenes, où son œuvre sera éditée désormais.

1982 Conférence à l'EPFZ: *Vorgedanken über die Wechselwirkung (störend, fördernd) zwischen Kunst und Wissenschaft*. Sur DRS, version télévisée de *Der Besuch der alten Dame (La Visite de la vieille dame)*. Commence à travailler à la comédie *Achterloo*.

1983 16 janvier: mort de sa femme Lotti. Visite de Frisch à Neuchâtel. Doctorat *honoris causa* de l'Université de Zurich. Création de la comédie *Achterloo* au Schauspielhaus de Zurich. Voyage en Grèce et en Amérique du Sud.

1984 Médaille Carl-Zuckmayer du Land de Rheinland-Pfalz. Prix de l'Etat autrichien 1983 pour la littérature européenne. Mariage avec la réalisatrice, actrice et journaliste Charlotte Kerr. Conférence: *Kunst und Wissenschaft* à l'Université Johann-Wolfgang-Goethe à Francfort. Sur SDR, portrait filmé par Charlotte Kerr: *Porträt eines Planeten. Von und mit Friedrich Dürrenmatt*.

1985 Parution de *Minotaurus (Le Minotaure)*.
7 septembre au 19 janvier 1986: exposition Friedrich Dürrenmatt, *Das Zeichnerische Werk/ L'œuvre graphique* au Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel. Prix littéraire de Bavière (Jean-Paul-Preis). Voyages en Egypte, Grèce et Andalousie.

1986 *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter. Novelle in 24 Sätzen (La mission, ou De l'observateur qui observe ses observateurs)*. Voyage en Sicile pour recevoir le Premio Letterario Internazionale Mondello pour *Justiz (Justice)*. Prix Georg-Büchner. des Schiller-Gedächtnispreises 1986. Rede: *Das Theater als moralische Anstalt heute. Rollenspiele* (in Zusammenarbeit mit Charlotte Kerr) erscheint.

1987 Reise nach Moskau zum Friedensforum. Arbeit an *Stoffe* und *Durcheinandertal*. Reisen in die Türkei, nach Italien und nach Spanien.

1988 Uraufführung *Achterloo* im Rokokotheater des Schwetzinger Schlosses (Regie: FD), gleichzeitige Aufzeichnung durch den SDR. Prix Alexei Tolstoï der Association internationale des Ecrivains de Romans Policiers.

1989 Robert-Curtius-Preis für Essayistik in Bonn. Rede: *Über das Vaterländische Gefühl*.
Vermacht seinen gesamten literarischen Nachlass der Schweizerischen Eidgenossenschaft unter der Bedingung, dass diese ein Schweizerisches Literaturarchiv gründet. Der Roman *Durcheinandertal* erscheint.

1990 Mai/Juni: Reise nach Polen, Besuch von Auschwitz und Birkenau.
Oktober: *Turmbau. Stoffe IV-IX* erscheint, ein Werk, an dem Dürrenmatt seit 1969 gearbeitet hat. Reden auf Vàclav Havel (*Die Schweiz - ein Gefängnis)* und auf Michail Gorbatschow *(Die Hoffnung, uns am eigenen Schopfe aus dem Untergang zu ziehen)*; beide Reden erschienen postum 1991 in *Kants Hoffnung*.
14. Dezember: Friedrich Dürrenmatt stirbt in seinem Haus in Neuchâtel.

Discours: *Georg Büchner und der Satz vom Grunde*. Prix Schiller 1986. Discours: *Das Theater als moralische Anstalt heute*. Parution de *Rollenspiele (Protocole d'une mise en scène fictive)* (avec Charlotte Kerr).

1987 Se rend à Moscou pour le Forum de la paix. Travaille à *Stoffen (L'Edification)* et *Durcheinandertal (Val Pagaille)*. Voyage en Turquie, Italie et Espagne.

1988 Création d'*Achterloo* au théâtre rococo de Schwetzingen (mise en scène de F.D.), retransmission sur la SDR. Prix Alexeï Tolstoï de l'Association internationale des Ecrivains de Romans Policiers.

1989 Prix Robert-Curtius pour l'essai, Bonn. Discours: *Über das Vaterländische Gefühl*.
Lègue l'ensemble de ses archives littéraires à la Confédération suisse, à la condition qu'elle crée des Archives littéraires. Parution du roman *Durcheinandertal (Val Pagaille)*.

1990 Mai/juin: Voyage en Pologne, visite d'Auschwitz et de Birkenau.
Octobre: parution de *Turmbau* et *Stoffe IV-IX (L'Edification)*, un projet auquel il travaille depuis 1969. Discours *An Vàclav Havel (Pour Vàclav Havel)* et à Michail Gorbatchev *(Die Hoffnung, uns am Schopfe aus dem Untergang zu ziehen)*; discours publiés en 1991 sous le titre *Kants Hoffnung* (« L'espoir de Kant »).
14 décembre: mort de Friedrich Dürrenmatt dans sa maison de Neuchâtel.

BIBLIOGRAPHIE

DÜRRENMATT, Friedrich

En français (bibliographie sélective) :

La Visite de la vieille dame, Paris, Flammarion, 1957.

La Panne, Paris, Albin Michel, 1958.

Le Mariage de Monsieur Mississippi, Paris, L'Avant-Scène, 1960.

La Promesse, Paris, Albin Michel, 1960.

Le Juge et son bourreau, Paris, Albin Michel, 1961.

Le Soupçon, Paris, Albin Michel, 1961.

Hercule et les écuries d'Augias, Le Procès pour l'Ombre de l'âne, L'Entreprise de la Véga, Soirée d'Automne, Quatre pièces pour la radio, Lausanne, Ed. Rencontre, 1961.

Frank V, Paris, L'Avant-Scène, 1963.

Romulus le Grand, Paris, Théâtre National Populaire, 1964.

Grec cherche Grecque, Paris, Albin Michel, 1966.

Les Physiciens, Lausanne, André et Pierre Gonin, 1969.

Les Anabaptistes, Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, 1969.

Ecrits sur le théâtre, Paris, Gallimard, 1970.

Play Strindberg, Paris, Gallimard, 1973.

La Ville et autres proses de jeunesse, Paris, Albin Michel, 1974.

La chute d'A, Paris, Albin Michel, 1975.

Sur Israël, Paris, Albin Michel, 1977.

Mister X prend des vacances, Le Fils, La Saucisse, Croix-de-Rozon, Luccheni, 1980.

Le Vallon de l'Ermitage, Neuchâtel, Revue Neuchâteloise, 1980.

Albert Einstein, Lausanne, L'Aire, 1982.

La Mise en œuvre, Paris, Julliard / Lausanne, L'Age d'homme, 1985.

Œuvre graphique / Das Zeichnerische Werk, Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, 1985.

Justice, Paris, Bourgois, 1986.

La Mission, ou, De l'observateur qui observe ses observateurs, Paris, de Fallois / Lausanne, L'Age d'homme, 1988.

Achterloo, Lausanne, L'Age d'homme, 1989.

Le Juge et son bourreau, BD tirée du roman par le Gymnase de Berne Neufeld, Lausanne, Favre, 1989.

La Mort de la Pythie suivi de *Minotaure*, Paris, de Fallois / Lausanne, L'Age d'homme, 1989.

Pour Vàclav Havel, Carouge-Genève, Zoé, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1990.

Val Pagaille, Paris, de Fallois / Lausanne, L'Age d'homme, 1991.

Le Météore, Lausanne, L'Age d'homme, 1993.

Le Chien, Le Tunnel, La Panne, éd. Bilingue, Carouge-Genève, Zoé, 1994.

Le Retraité, Carouge-Genève, Zoé, 1996.

Notes d'un gardien de nuit et autres récits, Lausanne, L'Age d'homme, 1996.

L'Edification, Lausanne, L'Age d'homme, 1999.

Le Crépuscule des poètes, éd. bilingue, Lausanne, Université, Centre de traduction littéraire, 1999.

DÜRRENMATT, Friedrich, TESTORI, Giovanni

Varlin, Paris, Galerie C. Bernard, 1982.

DÜRRENMATT, Friedrich, FRISCH, Max

Correspondance, Carouge-Genève, Zoé, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

DÜRRENMATT, Friedrich

En allemand (bibliographie sélective):

Es steht geschrieben, Bâle, Schwabe, 1947.

Pilatus, Olten, Vereinigung Oltner Bücherfreunde, 1949.

Der Nihilist, Horgen-Zurich, Holunderpresse, 1950.

Die Ehe des Herrn Mississippi, Zurich, Oprecht, 1952.

Der Richter und sein Henker, Einsiedeln, Zurich, Cologne, Benziger 1952.

Die Stadt, Zurich, Arche, 1952.

Der Verdacht, Einsiedeln, Zurich, Benziger, 1953.

Ein Engel kommt nach Babylon, Zurich, Arche, 1954.

Herkules und des Stall des Augias, Zurich, Arche, 1954.

Grieche sucht Griechin, Zurich, Arche, 1955.

Theaterprobleme, Zurich, Arche, 1955.

Der Besuch der alten Dame, Zurich, Arche, 1956.

Die Panne, Zurich, Arche, 1956.

Ein Engel kommt nach Babylon, Zurich, Arche, 1957.

Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen, Zurich, Arche, 1957.

Komödien I, Zurich, Arche, 1957.

Der Prozess um des Esels Schatten, Zurich, Arche, 1958.

Romulus der Grosse, Zurich, Arche, 1958.

Das Unternehmen der Wega, Zurich, Arche, 1958.

Das Versprechen, Zurich, Arche, 1958.

Abendstunde im Spätherbst, Zurich, Arche, 1959.

Stranitzki und der Nationalheld, Zurich, Arche, 1959.

Der Blinde, Zurich, Arche, 1960.

Der Doppelgänger, Zurich, Arche, 1960.

Frank der Fünfte, Zurich, Arche, 1960.

Friedrich Schiller, Zurich, Arche, 1960.

Gesammelte Hörspiele, Zurich, Arche, 1961.

Die Physiker, Zurich, Arche, 1962.

Die Heimat im Plakat, Zurich, Diogenes, 1963.

Komödien und Stücke, Zurich, Arche, 1964.

Der Meteor, Zurich, Arche, 1966.

Theater-Schriften und Reden, Zurich, Arche, 1966.

Die Wiedertäufer, Zurich, Arche, 1967.

König Johann, Zurich, Arche, 1968.

Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht nebst einem helvetischen Zwischenspiel, Zurich, Arche, 1969.

Play Strindberg, Zurich, Arche, 1969.

Sätze aus Amerika, Zurich, Arche, 1970.

Titus Andronicus, Zurich, Arche, 1970.

Porträt eines Planeten, Zurich, Arche, 1971.

Der Sturz, Zurich, Arche, 1971.

Der Mitmacher, Zurich, Arche; Basel, Theaterverl. Reiss, 1976.

Der Tunnel, Zurich, Arche, 1976.

Zusammenhänge. Essay über Israel. Eine Konzeption, Zurich, Arche, 1976.

Die Frist, Zurich, Arche, 1977.

Bilder und Zeichnungen, Zurich, Diogenes, 1978.

Albert Einstein, Zurich, Diogenes, 1979.

Aus den Papieren eines Wärters, Zurich, Diogenes, 1980.

Werkausgabe in 30 Bänden, Zurich, Diogenes, 1980.

Theater. Essays und Reden, Zurich, Diogenes, 1980.

Stoffe. Buch 1: *Der Winterkrieg in Tibet*. – Buch 2: *Mondfindternis. Der Rebell*, Zurich, Diogenes, 1981.

Achterloo, Zurich, Diogenes, 1983.

Das Ende ist zu schön, Zurich, Arche, 1983.

Justiz, Zurich, Diogenes, 1985.

Minotaurus, Zurich, Diogenes, 1985.

Der Auftrag oder vom Beobachten des Beobachters der Beobachter, Zurich, Diogenes, 1986.

Rollenspiele. Protokoll einer fiktiven Inszenierung und Achterloo III, F. D., Ch. Kerr, Zurich, Diogenes, 1986.

Versuche, Zurich, Diogenes, 1988.

Durcheinandertal, Zurich, Diogenes, 1989.

Achterloo IV, Zurich, Diogenes, 1989.

Abonnez-vous!

Quatre numéros thématiques par année
pour la modique somme de Fr. 40.–
C'est ce que vous propose la **Nouvelle Revue neuchâteloise**

Dernières parutions:

Edouard Jeanmaire: le seigneur de la Joux-Perret, 48 pp. Fr. 15.–
Portrait d'un homme hors du commun, dont la peinture est un bel hommage aux paysages jurassiens.

Neuchâtel: histoire d'un paysage urbain, 60 pp. Fr. 18.–
Une savante reconstitution en maquettes de l'histoire de la ville.

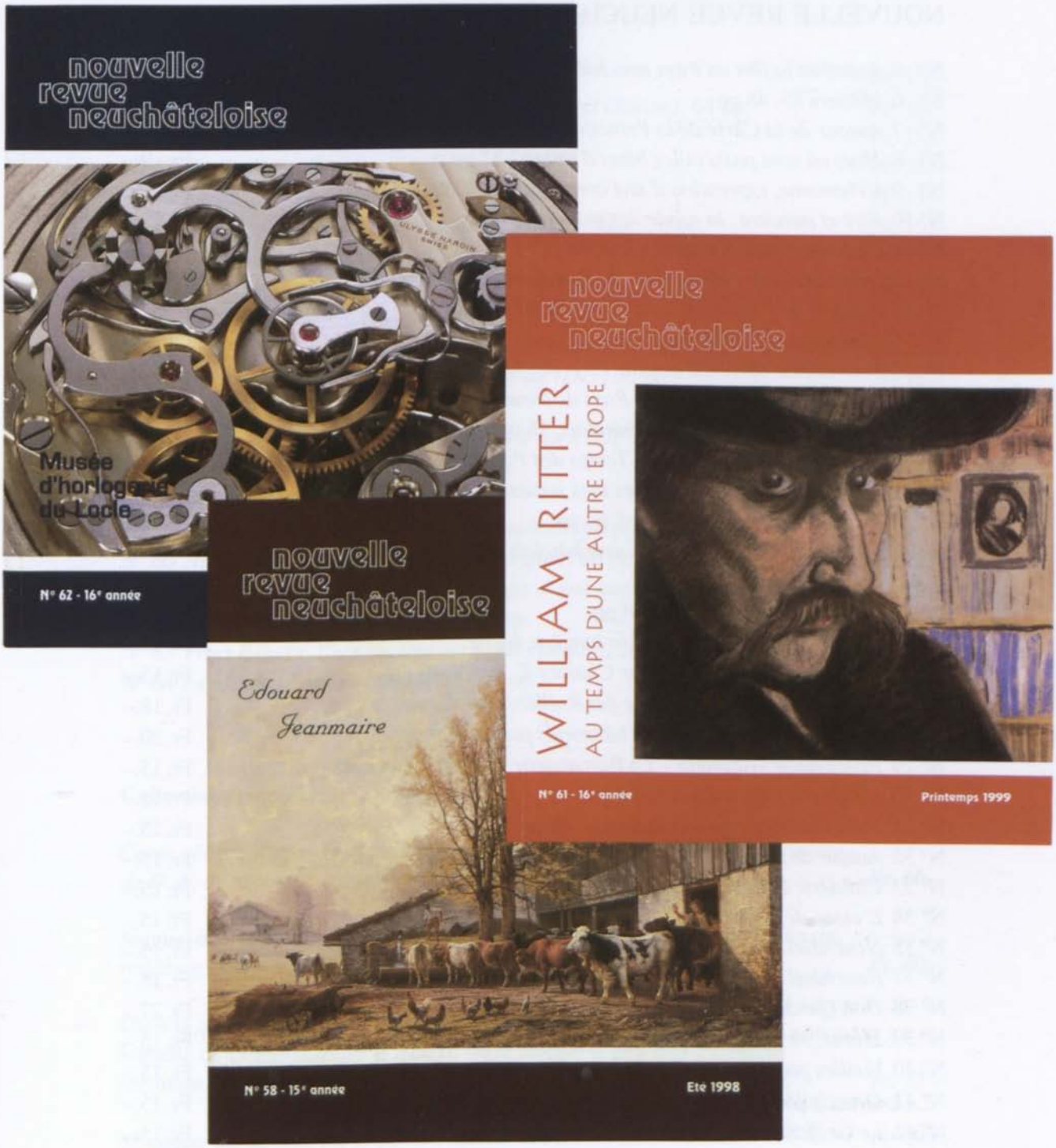
Nom: Rousseau; Prénom: Jean-Jacques, 60 pp. Fr. 20.–
Numéro exceptionnel contenant des sculptures et portraits du philosophe, dont deux inédits.

William Ritter au temps d'une autre Europe, 92 pp. Fr. 20.–
Ecrivain, peintre, mélomane, grand voyageur, William Ritter un Neuchâtelois hors norme à redécouvrir.

Du cabinet de curiosités au Musée d'horlogerie du Locle: cent cinquante ans d'histoire, 60 pp. Fr. 20.–
Comment un petit musée local devient le Musée d'horlogerie du Château des Monts.

Trois Béguin, trois architectes, trois époques, 36 pp. Fr. 15.–
Au travers du siècle, une passionnante promenade architecturale dans le canton.

Le Doubs, à pied et à pioche, 120 pp. Fr. 20.–
Histoire de la Société des Sentiers du Doubs.


nouvelle
revue
neuchâteloise
Musée
d'horlogerie
du Locle
N° 62 - 16e année
nouvelle
revue
neuchâteloise
Edouard
Jeanmaire
N° 58 - 15e année
Ete 1998
nouvelle
revue
neuchâteloise
WILLIAM RITTER
AU TEMPS D'UNE AUTRE EUROPE
N° 61 - 16e année
Printemps 1999

NOUVELLE REVUE NEUCHÂTELOISE

N° 4	*Autrefois la fête en Pays neuchâtelois*, 48 pp.	Fr. 9.–
N° 6	*Môtiers 85*, 48 pp.	Fr. 9.–
N° 7	*Autour de la Carte de la Principauté de Neuchâtel (1838-1845)*, 40 p.	Fr. 15.–
N° 8	*Mais où sont passées les bêtes d'antan ?* 52 pp.	Fr. 9.–
N° 9	*Urbanisme, expression d'une communauté*, 36 pp.	Fr. 9.–
N° 10	*Etre et paraître : la ronde des modes*, 48 pp.	Fr. 12.–
N° 11	*Cadrans solaires neuchâtelois*, 48 pp.	Fr. 12.–
N° 12	*Description des Montagnes* de F.-S. Ostervald, 40 pp.	Fr. 12.–
N° 13	*Au-delà de l'aménagement du territoire*, 40 pp.	Fr. 12.–
N° 15	*Hauterive a 12000 ans*, 64 pp.	Fr. 15.–
N° 17	*Promenade musicale dans le Pays de Neuchâtel*, 40 pp.	Fr. 12.–
N° 18	*La dentelle aux fuseaux en Pays de Neuchâtel*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 19	*La mosaïque en Pays neuchâtelois*, 56 pp.	Fr. 15.–
N° 20	*L'affiche neuchâteloise : le Temps des Pionniers (1890-1920)*, 64 p.	Fr. 20.–
N° 21	*Histoire de la pêche dans les lacs jurassiens (XVIIIe-XXe siècle)*, 32 pp.	Fr. 9.–
N° 22	*Médaille, Mémoire de métal*, 64 pp.	Fr. 15.–
N° 23	*40 ans de création en Pays neuchâtelois : histoire, peinture, littérature*, 88 pp.	Fr. 15.–
N° 24	*Jean-Paul Zimmermann*, 64 pp.	Fr. 15.–
N° 25	*Liliane Méautis, peintre de la lumière*, 64 pp.	Fr. 15.–
N° 26	*La Chaux-de-Fonds vue par Charles-E. Tissot*, 40 pp.	Fr. 15.–
N° 27	*Le bestiaire de la montagne des Ruillères sur Couvet*, 48 pp.	Fr. 18.–
N° 28	*L'art monumental dans les bâtiments publics*, 96 pp.	Fr. 20.–
N° 29	*Promenade : Valangin – La Borcarderie – Boudevilliers*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 30	*Confiseries et confiseurs*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 31	*Jules Humbert-Droz et la Suisse*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 32	*Autour de la carte de D.-F. de Merveilleux*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 33	*Childéric le lutin*, 56 pp.	Fr. 15.–
N° 34	*L'essor de l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 35	*Neuchâtel : aux premiers temps du cinéma*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 37	*Neuchâtel : aux premiers temps du cinéma* (2), 56 pp.	Fr. 15.–
N° 38	*Don Quichotte, illustré par Marcel North*, 128 pp.	Fr. 27.–
N° 39	*Marat*, 96 pp.	Fr. 15.–
N° 40	*Vieilles pierres 1933/1993*, 56 pp.	Fr. 15.–
N° 41	*Description de La Chaux-de-Fonds*, par M. Laracine, 56 pp.	Fr. 15.–
N° 42	*Le Griffon, 50 ans d'édition 1944-1994*, 56 pp.	Fr. 15.–

N° 43 *Douze heures et tant d'art*, 64 pp.	Fr. 15.–
N° 44 *Journal de voyage de Chs Bovet, Neuchâtel (Suisse)*, 64 pp.	Fr. 15.–
N° 46 *Mémoires*, Jacques-Louis Grellet, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 47 *Denis de Rougemont*, 84 pp.	Fr. 15.–
N° 48 *La Saga des Borel*, 60 pp.	Fr. 15.–
N° 49 *Eric de Coulon, dessins, aquarelles de jeunesse*, 36 pp.	Fr. 15.–
N° 50 *Neuchâtel*, Roger Favre, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 51 *Les vins de Neuchâtel et l'étiquette*, 60 pp.	Fr. 24.–
N° 52 *Les Jürgensen*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 53 *L'enfance et la jeunesse de Fritz Courvoisier*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 54 *Les années vertes ou la fée au fond du verre*, 60 pp.	Fr. 18.–
N° 55 *Maurice Zundel*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 56 Particularitez *de la vie neuchâteloise au XVIIIe siècle*, 24 pp.	Fr. 10.–
N° 57 *Bevaix, mille ans d'histoire*, 60 pp.	Fr. 18.–
N° 58 *Edouard Jeanmaire*, 48 pp.	Fr. 15.–
N° 59 *Neuchâtel, Histoire d'un paysage urbain*, 60 pp.	Fr. 18.–
N° 60 *Nom : Rousseau, Prénom : Jean-Jacques*, 60 pp.	Fr. 20.–
N° 61 *William Ritter (1867-1955) au temps d'une autre Europe*, 92 pp.	Fr. 20.–
N° 62 *Musée d'horlogerie du Locle*, 60 pp.	Fr. 20.–
N° 63 *Trois Béguin, trois architectes, trois époques*, 36 pp.	Fr. 15.–
N° 64 *Le Doubs, à pied et à pioche*, 120 pp.	Fr. 20.–

Collections complètes : demandez le prix à la rédaction !

Carte géographique de la Souveraineté de Neufchatel et Vallangin en Suisse de D.-F. de Merveilleux (1694), 81 x 52 cm, réédition, 1991.	Fr. 30.–
Samuel de Chambrier, *Description topographique de la Mairie de Valangin*, réédition, 1988.	Fr. 40.–
Dans la collection « Ecrivains neuchâtelois d'hier et d'aujourd'hui » : Isabelle de Gélieu, *Louise et Albert ou le danger d'être trop exigeant*, réédition, 1999.	Fr. 27.–
Monique Laederach, *La Trahison*, inédit, 1999.	Fr. 24.–

Imprimé en Suisse

nouvelle revue neuchâteloise

Petite histoire covassonne

N° 66 - 17e année

Eté 2000

nouvelle
revue
neuchâteloise

17e année
Eté 2000 – N° 66

Publication trimestrielle
ISSN 1012-4012

Administration
Case postale 1446
CH 2001 Neuchâtel 1
Natel: 079/644 77 09

Comité de rédaction
Caroline Calame, rédactrice responsable
Maurice Evard
Jean-Bernard Grüring
Michel Schlup

Impression
Imprimerie Favre SA
9, allée du Quartz
2300 La Chaux-de-Fonds

Abonnement pour une année civile
4 numéros: Fr. 40.–
Etranger: Fr. 50.–
Abonnement de soutien dès Fr. 45.–

Sauf avis contraire, abonnement renouvelé d'office

Prix de ce numéro: Fr. 15.–

Compte de chèques postaux: 20-61-6
(pour s'abonner, le versement au CCP suffit, avec adresse complète lisible)

Couverture
Pages 1 et 4:
Photos Georges Blanc

Prochain numéro
Galerie de portraits neuchâtelois
(XVIIIe - XIXe siècles)

Pierre-André Delachaux

La Petite histoire covassonne de Georges Blanc

Georges Blanc
(1903-1983)

Préambule

Une vie entière consacrée à la photographie, deux albums, somme historique ou testament artistique d'une très grande valeur, voilà qui peut justifier ce numéro de la *Nouvelle Revue neuchâteloise*.

En 1998, lors d'un de ces fameux «dimanches des musées» qui voient des centaines de visiteurs se presser – c'est gratuit – dans tous les musées de l'Arc jurassien, la Maison des Mascarons à Môtiers avait organisé une collecte d'un genre bien particulier: les habitants du Val-de-Travers avaient été conviés à chercher, dans leurs vieux albums, leurs archives de famille, les cartons non triés de leur grenier toutes les photos qui puissent se rapporter à l'histoire du district. Et, moments émouvants, nous avions reçu des dizaines et des dizaines de documents, parfois très anciens – les plus vieux dataient des années 1870 et étaient dans un état de conservation parfait – et toujours passionnants: sous nos yeux toute une région riait, peinait, se retrouvait en groupes, en sociétés, se transformait, souvent pour le pire, parfois quand même pour le meilleur. Sans vouloir pleurer le passé – «la nostalgie n'est plus ce qu'elle était», persiflait un loustic – on pouvait vérifier de visu que toutes les corrections apportées pendant un siècle à la nature ou au paysage construit n'avaient pas toujours été des plus heureuses!

Et, au milieu de ces trésors du passé, la perle, le don de deux albums exceptionnels, inédits, de Georges Blanc, remis, avec l'émotion que l'on devine, par la fille et le beau-fils du photographe.

Georges Blanc est né le 1er août 1903. Avant même de commencer un apprentissage de mécanicien chez Dubied à Couvet, il se découvre une passion pour la photographie. En participant à un concours de photos pour *L'Illustré,* il gagne le premier prix, un vélo. Dès lors, il va consacrer tous ses loisirs à fixer sur plaques de verre d'abord, puis sur pellicule mariages, fêtes de famille, soirées villageoises, portraits, événements importants du Val-de-Travers.

Il développait lui-même ses clichés, en choisissant avec soin le papier blanc ou chamois, dur ou doux, qui puisse

rendre au mieux l'ambiance qu'il voulait conférer à ses prises de vue.

On l'a souvent engagé pour des reportages: il a ainsi réalisé un travail sur la Grande Dixence, un autre sur le Plan-de-l'Eau, et dans bien des albums de famille au Vallon, on retrouve des portraits du grand-père Jules ou de la tante Hortense, quand ce ne sont pas des photos de groupes qui lui avaient été commandées.

Les Vallonniers connaissaient bien son travail par le *Val-de-Travers illustré,* un mensuel édité par l'Imprimerie Schmidt à Couvet, dans lequel il illustrait une rubrique tenue par le pasteur Porret. Les ouvriers de la «Grande maison» recevaient le «feuillet Dubied» où, en première page, paraissaient ses photos. Et les touristes ou les visiteurs envoyaient, dans le monde entier sans doute, ses cartes postales de la Poëta-Raisse, de la cascade de Môtiers, du Corridor au Loup ou des églises du Vallon.

Pendant la Deuxième Guerre, M. Blanc servait comme complémentaire au bureau du bataillon de couverture-frontière et son capitaine le convoquait souvent pour réaliser des photos qui devaient demeurer secrètes. Peut-être les retrouverons-nous un jour, si l'armée décide d'ouvrir ses archives et d'offrir au Musée d'histoire et d'artisanat du Val-de-Travers des images mystérieuses et hautement stratégiques signées Georges Blanc…

Après la guerre, le cinéma amateur au format 9,5 mm était devenu une nouvelle passion pour Georges Blanc, sans pour autant qu'il renonce à la photographie. Il louait des films pour les sociétés locales et les projetait au cours de soirées familières. Avec sa petite caméra Pathé, il en réalisait lui aussi, et outre les membres de sa famille, la nature constituait le sujet principal de ses films, au milieu d'un paysage suisse. Car, il faut le souligner, cet infatigable observateur du Val-de-Travers n'a quitté la Suisse qu'une seule fois, à l'occasion d'un voyage de contemporains à Venise. Pourquoi partir loin quand il se déroule tant d'événements chez nous… Et sa fille se souvient encore des vacances passées en famille et de tous les instants – si fréquents – où il «fallait prendre la pose pour la photo»…

Ajoutons pour la petite histoire qu'il était collectionneur de timbres militaires. Sur une carte postale, envoyée

d'on ne sait où – «en campagne», précisait-on sous la mention «expéditeur» – il écrivait à sa fille en 1940: «Tu pourras garder cette carte soigneusement comme souvenir de ton papa mobilisé; c'est une carte militaire avec un timbre de mobilisation.» Et j'ai pu voir ce témoignage qu'en fille soumise et aimante elle a effectivement conservé.

Sa fille se souvient aussi que, comme membre du Club des patineurs de Couvet, il était chargé, l'hiver, d'aller vérifier la solidité de la glace au Fer-à-cheval, un ancien méandre de l'Areuse devenu patinoire naturelle. Nul doute qu'il n'en profitait pour réaliser quelques clichés de paysage enneigé.

Sa passion pour la photographie l'amenait à fréquenter beaucoup de gens qui venaient lui acheter des appareils de photos ou se faire «tirer le portrait». Il n'était pas rare de se retrouver à cinq ou six dans la toute petite chambre. Avec chacun il se montrait jovial, sociable, de contact facile, même si parfois il se plaignait que certains, qui avaient acheté leur appareil de photo dans un grand magasin, viennent ensuite le dimanche quémander un conseil, un renseignement sur la manière de s'en servir...

Et après, il développait ses clichés au galetas, dont il fallait redescendre pour aller les rincer dans le vieil évier en pierre de la cuisine.

N'oublions pas que pendant tout ce temps, il travaillait à plein temps à l'usine Dubied, au bureau des pièces détachées.

Des trois volumes qui devaient composer sa «Petite histoire covassonne», il n'en a réalisé que deux. Sa mort subite, par une attaque cérébrale, le 22 juin 1983, a interrompu brutalement cette œuvre.

Le Musée d'histoire et d'artisanat du Val-de-Travers, a qui il avait souhaité offrir ses albums, tient à lui rendre hommage et, par ce numéro de la *Nouvelle Revue neuchâteloise*, à montrer à tous ceux que le passé intéresse et que le présent peut préoccuper ces images d'un village qui change de visage.

Les images et les textes qui suivent sont puisés dans la «Petite suite covassonne». Mais je n'en ai pas respecté la chronologie, lui préférant un ordre thématique qui se justifie dans la mesure où il ne s'agit que d'extraits du travail de Georges Blanc.

Traditions

La foire

Journée importante à ne pas oublier, elle a lieu deux fois par année, le dernier vendredi de mai et le dernier vendredi d'octobre.

La foire, c'est la journée du gâteau au fromage, des cornets à la crème et des meringues. Combien de kilos de fromage et de litres de crème ont-ils été utilisés depuis 1711, date de l'introduction des foires?

C'est aussi la journée des rencontres imprévues de personnes que l'on n'avait pas vues depuis longtemps, la rencontre d'amis, d'anciens voisins, c'est la journée des retrouvailles.

Par suite de la construction de la nouvelle gare RVT, la foire agricole a été déplacée sur la place des Collèges. Il y a plusieurs années que ce secteur ne comporte plus de bétail; c'était pourtant bien sympathique, ces vaches alignées et les cochons qui grognaient. Alors adieu veaux, vaches, cochons!

Avant d'être motorisés, les forains se déplaçaient en train; gamins dans les années 1913 1917, nous allions à la gare avec de petits chars et nous transportions, pour quelques petits sous, caisses et bagages sur le champ de foire.

Notons aussi qu'un carrousel était monté au Crêt-de-l'Eau. C'était un beau carrousel avec de fiers chevaux de bois, tourniquets, calèches, guirlandes de velours noir avec perles; trois anneaux de laiton pris en marche donnaient droit à un tour gratuit.

Les foires se terminaient par des bals publics et l'on trouvait des pensionnaires dans la geôle du vieux collège: des hommes ayant trop bu et devenus bagarreurs y étaient enfermés pour cuver leur vin durant la nuit.

Rue du Quarre N° 7.
Ancienne résidence d'été des fabricants d'absinthe Berger.
Elle porte encore sa tourelle, mais des déprédations causées par le temps nécessitant de gros frais, le propriétaire décide de la supprimer.

La fée verte

...elle est morte!
Mais une fée peut-elle mourir?

Elle ne le peut pas.

C'est la clandestinité qui commence, d'abord timide, puis petit à petit avec de belles robes (étiquettes).

On ne s'en cache pas, on vient au Val-de-Travers et l'on part avec un ou deux litres de Bleue.

Le fabricant le sait, c'est défendu.

La Régie vend son alcool, elle sait ce qu'on en fait.

Alors?

Le corps du délit...

Souvenirs de notre jeunesse

La Saint-Sylvestre

C'est au pied du clocher, sur la place de la Cure, que jusque vers 1925, on finissait et commençait l'année.

A cette époque, lorsque Noël et Sylvestre se trouvaient dans la semaine, on travaillait la veille jusqu'à cinq heures (17 heures, on n'avait pas encore le cadran de 24 h). On rentrait à la maison, après avoir pris l'apéro avec quelques copains de travail.

On faisait sa toilette et, vers 9 h (21 h), on commençait la veillée en famille, parfois avec des amis. On jouait à l'homme noir et au loto, et vers 11 h (23 h), on poussignait: jambon, charcuterie, saucisson, salade de racines rouges, cornichons, écailleux et chanterelles au vinaigre, le tout arrosé de vin rouge ou blanc.

Vers 11 h 45 (23 h 45), les jeunes, de 16-30 ans, se rendaient vers l'église. En cours de route, on rencontrait des masqués qui, à minuit, devaient mettre bas les masques. Sur la place de la Cure se rassemblait déjà l'une des fanfares du village qui jouait un morceau avant minuit; les cloches sonnaient, on se souhaitait une bonne année, on embrassait sa compagne et ses connaissances, la fanfare jouait pour saluer la nouvelle année. On s'en retournait à la maison, ou parfois dans des bals organisés par les restaurants, ou au cinéma qui faisait plusieurs séances de nuit.

Gamins, on allait, au premier jour de l'an, dans le quartier de porte en porte souhaiter la bonne année. On revenait à la maison avec une ou deux oranges, du chocolat et quelques petits sous.

Le triangle

Dans les années 1940-50, on utilisait encore les triangles de bois. Suivant l'abondance de la neige, il fallait deux, quatre, six, huit, parfois même dix ou douze chevaux pour tirer ces engins. Au moyen de grands bras en bois fixés à l'arrière, les cantonniers avaient fort à faire pour maintenir le triangle dans la bonne direction.

Les queutches

Comme dans toutes les rues, il y a des gamins. Ici, on joue aux queutches (marbres). On ne tolérait pas des billes en terre cuite; d'un coup de talon, on les écrasait. On voulait des billes de pierre.

Le cirque

C'est sur l'ancienne place de la Gare que venaient s'installer des acrobates et des danseurs de corde. Quand j'étais gamin, j'y ai vu les Knie, qui n'avaient pas encore de chapiteau, les Bühlmann et bien d'autres. C'est lors d'une de ces tournées que la famille Bühlmann perdit un enfant, noyé dans un ruisseau du Gibet.

Vers 1920-21, un gamin du village, Robert Ruf, fils du cordonnier, traversa la place sur la grande corde non sans avoir eu à subir de sérieuses remontrances de son chef d'apprentissage, M. Charles Bugnon.

Le pittoresque s'en va

Le tracteur avait déjà fait son apparition mais c'est vers 1945 que de nombreuses machines sont venues compléter le parc agricole.

Ces machines coûtent cher mais facilitent le travail du paysan: rapidité, moins de personnel, quelques jours de soleil et fenaison ou moisson sont terminées. C'est le progrès, la modernisation.

Fini les quatre ou cinq faucheurs, l'un derrière l'autre, faisant des andins en cascade, fini les faneuses et les râteleuses.

Impassible, le tracteur entre en action puis chaque machine aura son tour.

Fini le cheval, attaqué par les mouches et les taons, qu'on enfumait et badigeonnait d'huile d'os.

Fini le panier des quatre heures avec ses tranches de lard, sa limonade maison. C'est fini, on ne les prend plus sur le champ, à l'ombre du char; on a le temps d'aller les prendre à la maison.

C'est l'époque de la machine, le régime de la vitesse. Le pittoresque et la poésie n'y sont plus; seules l'odeur du foin et les images subsistent.

Au-dessus des Grands-Marais, un bel attelage conduit par M. Albert Stauffer.

La cadence des faucheurs,
le bruissement de la faux et de l'herbe faisaient le charme de ce travail.

On aiguise les faux et on se désaltère.

Près de Môtiers, l'attelage de M. Etienne, moins rapide que les chevaux mais tout aussi efficace.

Dans les années 1930, fenaisons et moissons dans les environs du village.

Les gens

A Noël

Beaux souvenirs que ces arbres de Noël.

Pour les jeunes gens et jeunes filles de seize ans, Noël était l'aboutissement des «six semaines», comme on appelait cette période d'instruction religieuse. Pour les protestants, c'était la ratification et la communion.

A cette occasion, tous portaient des complets et des costumes neufs; les filles devenaient des «demoiselles» et, pour les garçons, c'étaient les premiers longs pantalons. On recevait en cadeau de ses parents, parrains et marraines, oncles et tantes, cantique, gants, pochettes et parapluie.

Un souvenir mesquin cependant: les anciens d'église, de vieux messieurs, se croyaient obligés de devenir policiers durant ces six semaines. Ils surveillaient, le soir venu, les sorties des jeunes catéchumènes. Pas question d'avoir des contacts entre garçons et filles durant cette période, pas même question de sortir le soir. Qu'en pensez-vous aujourd'hui? On donne des leçons de sexualité à l'école primaire. Autres temps, autres mœurs.

En 1936.

Rue du Quarre, hiver 1952-53.
De la neige, il y en avait. Sur la route,
Mlle Marceline Blanc et son fiancé, M. Hans Helfenberger.

Rue Emer-de-Vattel, hiver 1909-10.
Le premier gamin, dans la neige, est l'auteur de ces lignes
(Georges Blanc).

Sur la place des Halles

Au milieu de la place un lampadaire d'éclairage public fonctionnait avec des charbons et non, comme aujourd'hui, avec des ampoules électriques.

Ces charbons en forme de bougies devaient être remplacés une ou deux fois par semaine. C'était l'électricien Bühler qui faisait ce travail: il ouvrait le coffret inférieur et à l'aide d'une manivelle descendait le globe suspendu à un câble, il changeait les charbons et remontait le globe.

C'est au pied de ce lampadaire que venait s'installer chaque automne, le samedi et le dimanche, le père Blanc de Môtiers pour y vendre ses marrons. Il arrivait chaque samedi vers trois heures, à pied de Môtiers, avec sa rôtisseuse sur un petit char dont la plate-forme lui servait de banc. Et chauds les marrons!

La gare RVT vers 1960.
Au premier plan, avec la palette, M. Ernest Schütz, chef de gare à Couvet de 1932 à 1964.
Il fut commis de gare à Fleurier dès 1920, chef de gare à Saint-Sulpice de 1928 à 1932, puis à Couvet, soit cinquante ans de service dans les chemins de fer privés de notre pays.

L'instituteur (classe de 6e, 1915)

L'instituteur était M. Louis Rusillon, homme corpulent qui en imposait. Sévère mais juste, il n'hésitait pas à se servir du carré noir avec arêtes en laiton pour des corrections sur les doigts. Bon pédagogue, surtout en arithmétique, il avait le don d'enseigner et nous faisions de réels progrès. Très estimé au village, il était aussi chantre de l'Eglise nationale. Il portait toujours un chapeau melon et nous le surnommions Bobine.

Quelques personnalités

Un groupe de soldats, lors d'une fête dédiée aux mobilisés de 1914-18, en 1934. Le soldat au doigt bandé est Charles Jacot, sellier (dont le Musée de Môtiers a reconstitué l'atelier de sellier-bourrelier-tapissier).

Cérémonie commémorative de la révolution neuchâteloise de 1831, sur la tombe de Frédéric Rœssinger, le 12 septembre 1931. L'orateur est M. Charles Bonny, préfet du Val-de-Travers. Debout, devant le gendarme, on reconnaît M. Henry Biolley, inspecteur forestier.

Adieu au postillon de Couvet, août 1920

Désormais, le postillon a vécu. La liaison Couvet–La Brévine avec berline et chevaux ne se fera plus. Victime du progrès, ce moyen de locomotion disparaît et sera remplacé par un bus.

Couvet perd aussi son titre de tête de ligne, car à l'avenir ce bus partira de Fleurier.

Adieu donc au postillon, à la berline, aux chevaux, aux grelots.

De quelques événements

Journée de recrutement, 1923

A cette époque, le conseil de recrutement siégeait à Fleurier. Pas d'examen physique, c'était uniquement une visite médicale. On s'y rendait en cortège, drapeaux en tête, si possible avec une petite fanfare montée pour l'occasion mais le plus souvent avec un seul tambour. Les conscrits portaient ce jour-là chapeau melon ou haut-de-forme (tube).

La journée se terminait généralement à Auvernier où l'on allait manger les bondelles, pain frais croustillant et vin blanc. Mmm… c'était bon ! C'était le beau temps ! Qui n'a pas gardé un beau et bon souvenir de cette journée ?

Toute la troupe de Couvet, réunie devant le Café Montagnard, est prête au départ.

Fête cantonale de gymnastique, juillet 1929

Cette fête fut particulièrement brillante et préparée avec enthousiasme. On vit des gamins avec petits chars et charrettes aller en forêt chercher des branches de darre et des mamans confectionner des guirlandes et des fleurs en papier de couleurs variées pour décorer maisons, barrières et balustrades. De nombreux arcs de triomphe furent dressés en divers endroits.

C'est à cette occasion que fut joué pour la première fois le festival «la Flamme», composé spécialement pour la circonstance par Jules Baillods.


AMIS SOYEZ JOYEUX!

Gratitude : souvenir aux mobilisés de 1939-45

Septembre 1946: comme en 1934, les autorités de Couvet organisent une cérémonie pour remercier les soldats mobilisés pendant la période 1939-1945.

A l'Hôtel communal, on va toucher le « Bon du souvenir » auquel on a droit.

Au collège, on touche le souvenir à la fenêtre désignée.

On plante les pommes de terre (Plan Wahlen)

Pendant la guerre, la maison Dubied mit à disposition son terrain du Gibet pour permettre la culture de la pomme de terre.

On fit appel aux agriculteurs avec chevaux et charrues pour labourer. Le soir, après le travail, de nombreux ouvriers et employés munis de pioches et de crocs se rendaient aux champs pour planter ou arracher les précieux tubercules.

A la récolte, après triage, priorité était donnée aux planteurs, le reste était vendu à des prix abordables.

Dans les caves de l'ancienne distillerie Flückiger, on trie et on stocke les pommes de terre.

Quand change la physionomie d'un village

La poterie

Au sud du village, à la lisière de la forêt, au bord de la route qui mène à la Nouvelle-Censière, se trouvent les Champs-Girard. C'est en ce lieu que travaillait le potier qui fabriquait les fameux covets. Ces récipients de terre cuite servaient de chaufferette et furent, paraît-il, à l'origine du nom de Couvet. Ils figurent en tout cas sur les armoiries du village.

D'après d'anciens documents, on croit savoir que cette poterie était encore en activité en 1893.

Les photos ci-dessous prises vers 1930 nous montrent le four quelque peu délabré et la cheminée encore intacte.

Incendies

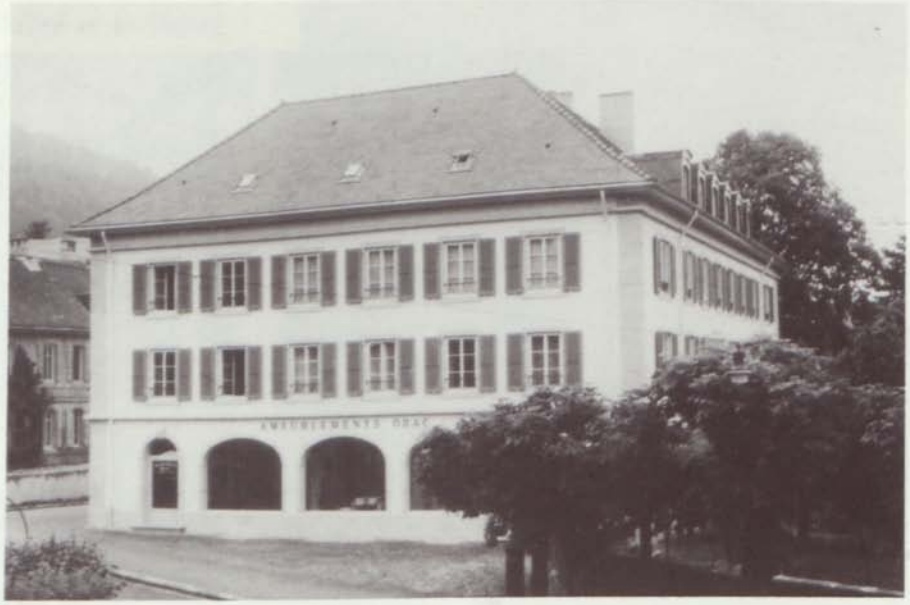
C'est dans une nuit de décembre en 1937, quelques jours avant Noël, que fut détruite par un incendie la ferme de M. Pellaton. Située à Saint-Gervais, à l'entrée du village, sur la route de Môtiers, cette imposante maison comprenait une ferme et une partie locative.

Tragique bilan: les époux Leuba furent retrouvés morts, asphyxiés sous les décombres de leur appartement dont ils n'avaient pu s'échapper.

Autre incendie :

dans la nuit du 14 au 15 novembre 1952, l'importante et grande maison du Lion-d'Or, à l'origine une auberge ouverte en 1761, fut détruite par un incendie.

Son annexe, dont l'entrée ouvrait sur la Grand'Rue, servait de remise et d'écuries.
Après l'incendie, elle fut supprimée.



L'immeuble fut reconstruit.
Magasin de meubles d'abord, il abrite maintenant le bar à café Le Picotin.

Démolitions

C'est l'espace rendu libre par la démolition de l'immeuble Ernest Brunner qui est devenu la place du Pont.

Cette maison située au bout du pont était encombrante à cause du rétrécissement des routes à cet endroit. La motorisation toujours plus dense exigeait que l'on prenne des mesures de sécurité. C'est en 1938 que cela fut fait, ce qui modifia l'aspect du vieux Couvet.

La « Pénétrante » au carrefour du « Montagnard »

La circulation toujours plus dense nécessite la création de routes évitant le village. Les routes de liaison actuelles ne suffisent plus au trafic et la circulation dans les villages devient dangereuse.

La création de la « Pénétrante », la nouvelle route cantonale qui emprunte le nord de la vallée, oblige à démolir plusieurs maisons au carrefour du Café Le Montagnard.

La démolition de ces bâtiments commença le 1er avril 1964 et l'inauguration de la route se déroula le 29 novembre 1968. Ces travaux furent un passe-temps pour les retraités.

La route de Boveresse à l'entrée de Couvet en 1952.

Avant la « Pénétrante », l'entrée est de Couvet.

La maison Borel, la boulangerie Schick, le « Montagnard », avant la « Pénétrante ».

Démolitions – reconstructions

Démolition de l'immeuble Emile Borel, photographe, juin 1944.
On reconstruit une nouvelle bâtisse à l'usage de magasins de meubles, reprise ensuite par « les Armourins ».

1951: Saint-Gervais modifie son aspect

Il y a lieu de remonter en mai 1944, date de la démolition de l'immeuble Hoffmann. C'était une très ancienne ferme, recouverte de bardeaux. Après sa disparition, le terrain fut libre durant sept ans. En 1951, M. Daniel Grandjean y fit construire une maison à usage d'habitation et de magasin de cycles, ce qui modifia l'aspect de ce quartier.

Avant 1944

De 1944 à 1951

Dès 1951

Du « Moderne » au « Colisée »

M. Mosca, tenancier et propriétaire de l'Hôtel du Pont, transforma les anciennes écuries de son établissement en salle de danse. Malheureusement, la loi contraria ses projets : on n'autorisa les soirées de danse qu'une fois par mois, alors qu'il pensait le faire tous les samedis ou dimanches. C'est alors qu'il décida d'ouvrir un cinéma, le « Moderne » (1925).

En 1935, M. Marchand, de Travers, reprend l'immeuble. En 1956, il démolit le bâtiment, en reconstruit un autre et renouvelle toute l'installation : c'est le « Colisée ».

Quartier de la gare

Durant de nombreuses années, ce quartier n'a pas changé. Seules quelques modifications de voies pour la manœuvre de la gare RVT sont intervenues.

Mais de 1975 à 1979, branle-bas général.

En 1975, on démolit la maison Martin (Boiteux).

En 1976, on supprime la «cuisine populaire», ancienne maison d'Olivier Ducommun.

En 1977, on inaugure la nouvelle gare construite plus à l'ouest et plus en arrière sur la place, et on démonte l'ancienne. Le passage Preyel - rue Pierre-Dubied est supprimé.

En 1979, M. Montet, coiffeur, abat la petite maison qui servait jadis de débit public et construit un joli complément à l'ancien bâtiment, ce qui modernise, avec la nouvelle gare, l'aspect des lieux.

Avant…

…et après 1977

Nos ponts

Si les ponts pouvaient parler, ils auraient, plus que le chroniqueur, des choses à raconter.

C'est la liaison entre deux rives, entre les habitants d'une même région, d'une même agglomération et parfois de deux pays.

Ces ponts, en pierre, en fer ou en béton, sont imprégnés de la même musique, le bruit de l'eau généralement, et des mêmes bruits, ceux de la vie.

Ils sont des sources de communication et participent à la vie intense du pays. Ils sont les témoins de l'histoire et vivent les joies et les tristesses de la région. Ils voient défiler les jours, les ans et la vie journalière. Ils ont vu passer des chars attelés de chevaux, puis des autos, des camions, des canons, des tanks, des cohortes joyeuses d'enfants, des fanfares et aussi des enterrements, soit tout le cirque et le cycle de la vie.

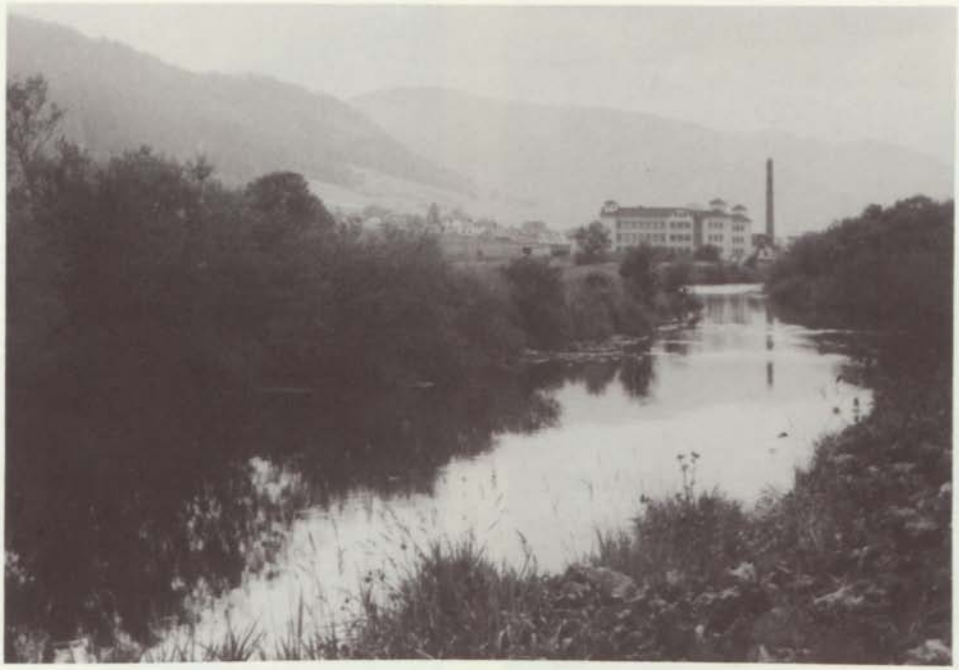
Le curage de l'Areuse, 1950-1952

L'Areuse est une jolie rivière poissonneuse qui arrose le Val-de-Travers.

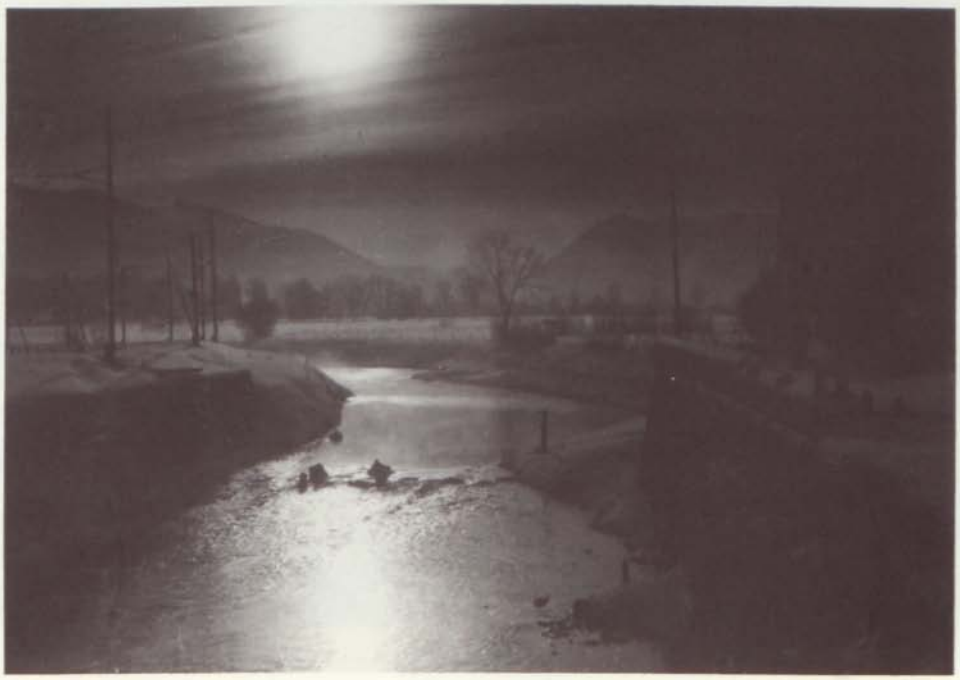
Des buissons abritent les poissons et, selon la saison, les fleurs des champs ornent ses rives. Elle a toutefois un grave défaut: elle sort de son lit. Lorsque la neige s'est accumulée sur nos montagnes durant l'hiver et que nous avons de fortes pluies de printemps, elle se soulève et déborde.

Un immense lac se forme sur toute l'étendue du Val-de-Travers, en particulier dans le triangle Couvet–Môtiers–Boveresse. Ce n'est pas sans dégâts pour l'agriculture et même pour le train du RVT qui, entre Môtiers et Fleurier, se voit dans l'obligation de prendre un bain. Les années 1899, 1910, 1944 furent des années de grandes inondations.

Décision est prise en haut lieu de faire subir à la rivière un nettoyage et parfois de modifier son cours. De grands travaux sont exécutés, en particulier pour la traversée du village de Couvet, travaux parfois délicats du côté de la ligne RVT en raison d'une couche de marne. Engins divers et pelles mécaniques entrent en action.



L'Areuse idyllique, avant le curage.



Inondations

L'étendue d'eau, vue de la passerelle du Quarre.

Les travaux, rive gauche.

Vue éphémère : coucher de soleil sur le « lac ».

Les travaux terminés. Un beau mur, du beau travail.

Travaux délicats. Crêt-de-l'Eau.

Travaux terminés.

Poésie du paysage, avant le curage…

…après le curage.

Le progrès

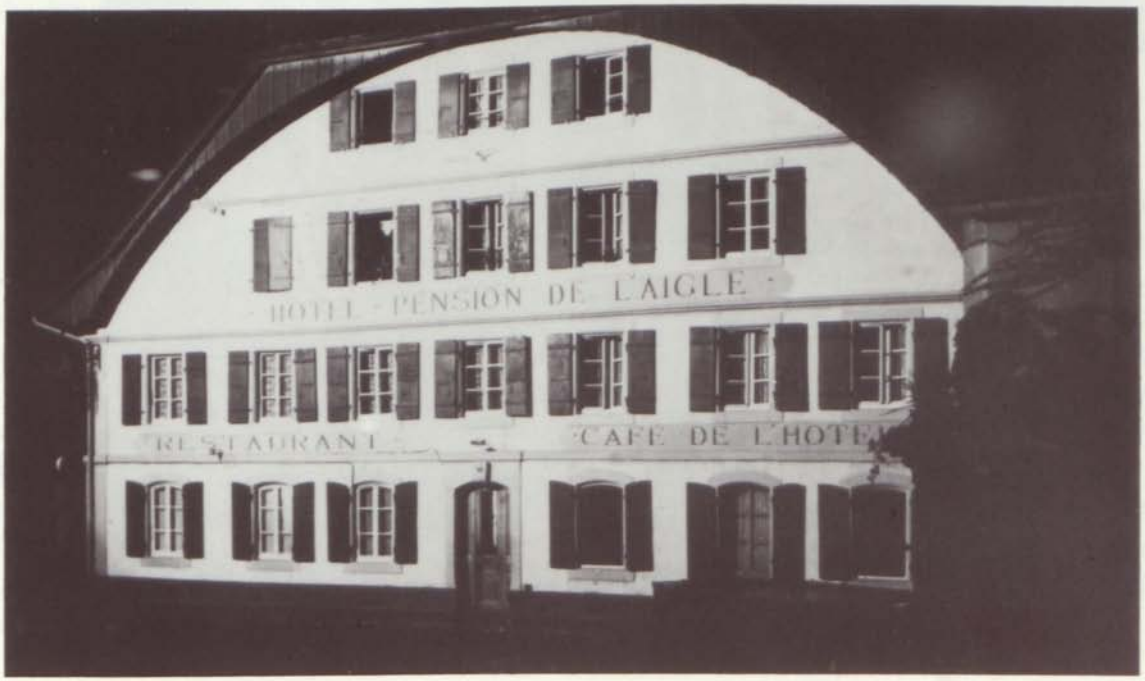
La femme suisse cuit à l'électricité, 1934

C'est sous le slogan «La femme suisse cuit à l'électricité» que la Société du Plan-de-l'Eau, désirant pousser la consommation d'électricité, organise une exposition d'appareils ménagers, potagers, chaufferettes, coussins, lampes, etc.

Une grande campagne de propagande est conçue, les fournisseurs d'électricité ont à cette époque de la réserve à vendre. Plusieurs bâtiments, église, Hôtel de l'Aigle, Hôtel communal, place des Halles, monument de Ferdinand Berthoud et même un jet d'eau sur l'Areuse sont mis en valeur par de puissants projecteurs.

Le jet d'eau sur l'Areuse a fière allure.

Les projecteurs mettent en valeur les immeubles de la place des Halles.



Qui reconnaîtrait la façade ouest du Stand ?

En guise de conclusion…

En finissant de feuilleter ces deux albums de photos, que leur auteur a accompagnés de légendes, d'anecdotes, de portraits de personnages connus ou non, on tente d'imaginer le contenu du troisième album que Georges Blanc avait en projet mais que la mort a interrompu. On peut en esquisser certains contours, au travers de quelques centaines de photos classées, remplissant de pleines pochettes annotées: patinage au Fer à cheval, hockey sur glace au Burcle, innombrables manifestations de sociétés du Val-de-Travers, portraits de famille, chantiers de construction – ou de destruction! – divers… Tous ces témoignages, la fille et le beau-fils du photographe les ont confiés au Musée de Môtiers qui va les archiver, en attendant que chercheurs et historiens redécouvrent un jour ces trésors…

Quelle était l'intention première de Georges Blanc lorsqu'il a, un dimanche de pluie ou un soir de spleen, décidé de classer quelques-uns des documents de sa vaste collection en trois albums qui retracent l'histoire de son village? Rédiger un livre d'histoire, une chronique covassonne? Porter un regard nostalgique sur le passé qui s'enfuit, chassé par la modernisation? Entonner un hymne au progrès?

Allons-y voir de plus près.

La fille de M. Blanc, Mme Helfenberger, est catégorique: «Mon père aimait le progrès, tout ce qui faisait avancer les choses. Aujourd'hui, il serait enchanté de la construction du Centre sportif.»

Monument de Ferdinand Berthoud.

Et, en effet, certains commentaires liés aux photos permettent de croire à cet optimisme. On lit, au sujet de la reconstruction des rives de l'Areuse dans le village: «Un beau mur, du beau travail», remarque qui laisse le lecteur un peu interloqué, surtout qu'il a la possibilité de comparer les photos «avant» et «après»… Ou serait-ce de l'humour noir?

Ailleurs: «Ces machines coûtent cher mais facilitent le travail du paysan. C'est le progrès, c'est la modernisation.»

A propos de la construction de la nouvelle salle de spectacles (1952): «Le stand dans lequel se déroulaient tirs, leçons de gymnastique, théâtre, concerts et toutes les manifestations des sociétés locales ne donne plus satisfaction: chauffage, calorifère à bois et à charbon qu'il fallait allumer trois jours à l'avance pour avoir chaud le samedi, bancs des spectateurs, cet équipement du siècle passé ne convient plus et les sociétés demandent du nouveau.»

Quant à la traversée de la nouvelle route cantonale, la «Pénétrante», à travers le village, pas un mot de regret sur la destruction de quelques très beaux et très vieux édifices, mais une phrase lapidaire: «Certains endroits étaient difficiles et dangereux.»

Et que penser de cette légende au-dessous de deux photos prises au même endroit de l'Areuse: «Poésie du paysage avant le curage... après le curage», ainsi que de l'absence de point d'exclamation? Peut-être Georges Blanc aimait-il ces nouvelles berges, toutes propres et bien droites...

Mais même s'il devait apprécier le progrès, une certaine nostalgie pointe dans nombre de ses propos.

Ainsi, au sujet de la Saint-Sylvestre de son enfance, ce: «Belles coutumes de nos jeunes années, maintenant en partie disparues.»

Ou: «...malheureusement, les temps ne sont plus les mêmes, le besoin de réunion ne se fait plus sentir comme autrefois.»

Quand il évoque les travaux des champs, il écrit:

«Fini les quatre ou cinq faucheurs,
Fini le cheval,
Fini le panier des quatre heures.

C'est l'époque de la machine, le régime de la vitesse. Le pittoresque et la poésie n'y sont plus.»

Plus loin: «...la cadence des faucheurs et le bruissement de la faux faisaient le charme de ce travail.»

Et n'oublions pas le titre d'un «chapitre» du second album: «le pittoresque s'en va»...

Mais, après tout, qu'importe! Georges Blanc, comme beaucoup de ses contemporains qui ont connu le cheval et l'automobile, l'éclairage à la chandelle et l'électricité, la faux et la moissonneuse-batteuse, devait l'aimer, cette époque qui pouvait offrir tant de changements.

Et nous qui sommes prompts à verser quelques larmes sur la disparition du Café Le Montagnard, à regretter le pittoresque des moissons à la faux, à rêver d'une Areuse poétique étreinte de grands arbres aux branches qui retombent dans un lit pas trop rectiligne, nous qui oublions parfois les débordements possibles d'une rivière assagie, les accidents d'un carrefour trop étroit, les mille et une commodités d'une vie facile, nous feuilletons ces deux albums de Georges Blanc en nous demandant: «Qui a raison?»

Je vous l'avais bien dit: la nostalgie n'est plus ce qu'elle était...

NOUVELLE REVUE NEUCHÂTELOISE

N° 4	*Autrefois la fête en Pays neuchâtelois*, 48 pages	Fr. 9.–
N° 6	*Môtiers 85*, 48 pages	Fr. 9.–
N° 7	*Autour de la Carte de la Principauté de Neuchâtel (1838-1845)*, 40 p.	Fr. 15.–
N° 8	*Mais où sont passées les bêtes d'antan?* 52 pages	Fr. 9.–
N° 9	*Urbanisme, expression d'une communauté*, 36 pages	Fr. 9.–
N° 10	*Etre et paraître : la ronde des modes*, 48 pages	Fr. 12.–
N° 11	*Cadrans solaires neuchâtelois*, 48 pages	Fr. 12.–
N° 12	*Description des Montagnes* de F.-S. Ostervald, 40 pages	Fr. 12.–
N° 13	*Au-delà de l'aménagement du territoire*, 40 pages	Fr. 12.–
N° 15	*Hauterive a 12000 ans*, 64 pages	Fr. 15.–
N° 17	*Promenade musicale dans le Pays de Neuchâtel*, 40 pages	Fr. 12.–
N° 19	*La mosaïque en Pays neuchâtelois*, 56 pages	Fr. 15.–
N° 20	*L'affiche neuchâteloise : le Temps des Pionniers (1890-1920)*, 64 p.	Fr. 20.–
N° 21	*Histoire de la pêche dans les lacs jurassiens (XVIIIe-XXe siècle)*, 32 p.	Fr. 9.–
N° 22	*Médaille, Mémoire de métal*, 64 pages	Fr. 15.–
N° 23	*40 ans de création en Pays neuchâtelois*, 88 pages	Fr. 15.–
N° 24	*Jean-Paul Zimmermann*, 64 pages	Fr. 15.–
N° 25	*Liliane Méautis, peintre de la lumière*, 64 pages	Fr. 15.–
N° 26	*La Chaux-de-Fonds vue par Charles-E. Tissot*, 40 pages	Fr. 15.–
N° 27	*Le bestiaire de la montagne des Ruillères sur Couvet*, 48 pages	Fr. 18.–
N° 28	*L'art monumental dans les bâtiments publics*, 96 pages	Fr. 20.–
N° 29	*Promenade : Valangin – La Borcarderie – Boudevilliers*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 30	*Confiseries et confiseurs*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 31	*Jules Humbert-Droz et la Suisse*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 32	*Autour de la carte de D.-F. de Merveilleux*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 33	*Childéric le lutin*, 56 pages	Fr. 15.–
N° 34	*L'essor de l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 35	*Neuchâtel : aux premiers temps du cinéma*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 37	*Neuchâtel : aux premiers temps du cinéma* (2), 56 pages	Fr. 15.–
N° 38	*Don Quichotte, illustré par Marcel North*, 128 pages	Fr. 27.–
N° 39	*Marat*, 96 pages	Fr. 15.–
N° 40	*Vieilles pierres 1933/1993*, 56 pages	Fr. 15.–
N° 41	*Description de La Chaux-de-Fonds*, par M. Laracine, 56 pages	Fr. 15.–
N° 42	*Le Griffon, 50 ans d'édition 1944-1994*, 56 pages	Fr. 15.–
N° 43	*Douze heures et tant d'art*, 64 pages	Fr. 15.–
N° 44	*Journal de voyage de Chs Bovet, Neuchâtel (Suisse)*, 64 pages	Fr. 15.–
N° 46	*Mémoires*, Jacques-Louis Grellet, 48 pages	Fr. 15.–
N° 47	*Denis de Rougemont*, 84 pages	Fr. 15.–
N° 48	*La Saga des Borel*, 60 pages	Fr. 15.–
N° 49	*Eric de Coulon, dessins, aquarelles de jeunesse*, 36 pages	Fr. 15.–
N° 50	*Neuchâtel*, Roger Favre, 48 pages	Fr. 15.–
N° 51	*Les vins de Neuchâtel et l'étiquette*, 60 pages	Fr. 24.–
N° 52	*Les Jürgensen*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 53	*L'enfance et la jeunesse de Fritz Courvoisier*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 54	*Les années vertes ou la fée au fond du verre*, 60 pages	Fr. 18.–
N° 55	*Maurice Zundel*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 56	Particularitez *de la vie neuchâteloise au XVIIIe siècle*, 24 pages	Fr. 10.–
N° 57	*Bevaix, mille ans d'histoire*, 60 pages	Fr. 18.–
N° 58	*Edouard Jeanmaire*, 48 pages	Fr. 15.–
N° 59	*Neuchâtel, Histoire d'un paysage urbain*, 60 pages	Fr. 18.–
N° 60	*Nom : Rousseau, Prénom : Jean-Jacques*, 60 pages	Fr. 20.–
N° 61	*William Ritter (1867-1955) au temps d'une autre Europe*, 92 pages	Fr. 20.–
N° 62	*Musée d'horlogerie du Locle*, 60 pages	Fr. 20.–
N° 63	*Trois Béguin, trois architectes, trois époques*, 36 pages	Fr. 15.–
N° 64	*Le Doubs, à pied et à pioche*, 120 pages	Fr. 20.–
N° 65	*Visites à Friedrich Dürrenmatt*, 156 pages	Fr. 28.–

Imprimé en Suisse

nouvelle revue neuchâteloise

Galerie de Portraits Neuchâtelois

N° 67/68 - 17e année

Automne-hiver 2000

nouvelle
revue
neuchâteloise

17e année
Automne-hiver 2000 – N° 67/68

Publication trimestrielle
ISSN 1012-4012

Administration
Case postale 1446
CH 2001 Neuchâtel 1
Natel: 079/644 77 09

Comité de rédaction
Caroline Calame, rédactrice responsable
Maurice Evard
Jean-Bernard Grüring
Michel Schlup

Impression
Imprimerie Favre SA
9, allée du Quartz
2300 La Chaux-de-Fonds

Réalisation graphique
J.-Charles Vuagneux
Martin Noverraz

Abonnement pour une année civile
4 numéros: Fr. 40.–
Etranger: Fr. 50.–
Abonnement de soutien dès Fr. 45.–

Sauf avis contraire, abonnement renouvelé d'office

Prix de ce numéro: Fr. 24.–

Compte de chèques postaux: 20-61-6
(pour s'abonner, le versement au CCP suffit, avec adresse complète lisible)

Couverture
Page 1:
Choix de silhouettes
de Marianne Moula

Page 4:
Planche tirée de l'album
de Louis de Meuron

Prochain numéro
Le trompe-l'œil par Marcel Rutti

Eric-André Klauser

Galerie de portraits neuchâtelois

de la fin du XVIIIe
et de la première moitié du XIXe siècle

caricaturés, silhouettés et découpés par

Marianne Moula (1760-1826)
Mathieu-César d'Ivernois (1771-1842)
Louis de Meuron (1780-1847)
César-Henri Monvert (1784-1848)

REMERCIEMENTS

L'auteur et les éditeurs de cette livraison de la *Nouvelle Revue neuchâteloise* expriment leur gratitude à Jean-Pierre Jelmini, conservateur du département «histoire et archives de la ville» au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, et à Michel Schlup, directeur de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel, qui, par leurs recherches et leurs découvertes, leur ont facilité l'accès aux documents iconographiques reproduits ici.

Ils remercient aussi de son soutien financier la famille de Meuron, qui a permis la reproduction en couleur de l'ensemble des portraits réalisés par le châtelain Louis de Meuron.

AVANT-PROPOS
D'une découverte à l'autre

Peuple aimable de Neuchâtel,
Pourquoi vous offenser d'une faible satire ?
De tout auteur c'est le droit immortel
Que de fronder peuple, royaume, empire.
S'il dit bien, il est écouté,
On le lit, il amuse, et parfois il corrige ;
S'il a tort, bientôt rejeté,
Il est le seul que son ouvrage afflige. (...)

Charmant peuple neuchâtelois,
Soyez content de la nature :
Elle pouvait, sans vous faire d'injure,
Ne pas vous accorder tous les dons à la fois.

Mme de Charrière

Par un heureux concours de circonstances, la *Nouvelle Revue neuchâteloise (NRN)* est à même, aujourd'hui, d'ouvrir ses pages à une manière d'exposition rétrospective et commémorative hors du commun.

Rappel chronologique des préliminaires d'une retrouvaille inopinée : afin de compléter l'illustration du N° 27 de la *Nouvelle Revue neuchâteloise* (automne 1990), intitulé *Le bestiaire de la montagne des Ruillères sur Couvet, divertissements aristocratiques de 1805,* l'auteur de la présente livraison était à la recherche d'un petit album de portraits et de croquis dus au châtelain Louis de Meuron (1780-1847). Encore consulté et utilisé par Philippe Godet pour son article du *Musée neuchâtelois* de 1895 sur «Une Neuchâteloise il y a cent ans» [Rose, dite Rosette, de Bosset-de Luze, femme de Jean-Frédéric de Bosset, commerçant à Paris et miniaturiste][1], ainsi que pour sa vaste étude de 1906 sur *Madame de Charrière et ses amis*[2]; par Paul de Pury pour sa longue contribution – également parue dans le *Musée neuchâtelois,* de 1916 à 1925 – sur «Les séjours du conseiller François de Diesbach à Cressier, extraits de son journal intime»[3]; par Dorette Berthoud pour son *César d'Ivernois ou le poète enjoué* de 1932[4]; par Hugues Jéquier pour son étude «Un magistrat de l'Ancien Régime, Charles-Louis de Pierre» dans le *Musée neuchâtelois* de 1942[5]; et finalement en 1946 par Charly Guyot pour *La vie intellectuelle et religieuse en Suisse française à la fin du XVIIIe siècle, Henri-David de Chaillet 1751-1828*[6], ce précieux recueil avait dès lors disparu sans laisser de traces apparentes, au grand dam des historiens régionaux, privés ainsi de la physionomie de maintes personnalités du tournant des XVIIIe et XIXe siècles.

Or, la redécouverte, en deux temps, ces dernières années, de cet opuscule unique en son genre, est maintenant chose faite et justifie une publication. En premier lieu, grâce à la perspicacité de Jean-Pierre Jelmini, conservateur au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel, un jeu de reproductions photographiques en noir et blanc des croquis de Meuron – mais avec mentions manuscrites de la couleur des vêtements et des meubles – a été retrouvé dans les sous-sols de l'institution du N° 1 de l'esplanade Léopold-Robert. Le 24 novembre 1989, ledit muséographe nous écrivait : «Après de vaines recherches dans nos fichiers, je suis descendu dans les caves où j'ai eu l'heureuse chance de mettre la main sur une série de sous-verre rudimentaires contenant des photographies jaunies. Ce pourrait être une série de reproductions tirées précisément du «petit album renfermant une soixantaine de portraits neuchâtelois» (Philippe Godet, dans *op. cit.*) dus au châtelain de Meuron, mais les planches ne sont répertoriées nulle part et ne comportent aucune indication de provenance. Le fait que nous en possédions 10 de 6 portraits pourrait corroborer la grandeur approximative d'une soixantaine de portraits. De plus, les indications sur les couleurs des vêtements, mises à la plume sur chaque photo, sembleraient bien indiquer que ces portraits originaux sont coloriés. D'après l'époque, on pourrait supposer qu'ils sont du châtelain Meuron.»

Début du recueil de portraits et de dessins de Louis de Meuron, avec ex-libris de l'auteur.

En accord avec Jean-Pierre Jelmini et le comité de rédaction de la *Nouvelle Revue neuchâteloise,* nous étions prêt, faute de disposer des aquarelles originales, à publier en tout ou en partie cette riche galerie – en fac-similés un peu défraîchis – de personnalités neuchâteloises de la fin du XVIIIe et de la première moitié du XIXe siècle, quand, le 18 juillet 1996, Michel Schlup, directeur de la Bibliothèque publique et universitaire (BPU) de Neuchâtel, nous signala qu'il était en train de négocier avec les hoirs d'un érudit et bibliophile neuchâtelois (en l'occurrence Charly Guyot, allié Liliane-Hélène de Meuron et ancien professeur de littérature française à l'Université de Neuchâtel) l'achat, pour ladite bibliothèque, d'«un ravissant volume de portraits et de dessins, oeuvres de Louis de Meuron». C'était, bien sûr, le «petit album» perdu de vue depuis une cinquantaine d'années.

Comme l'affaire ne fut conclue qu'en automne 1996 et que le programme des publications trimes-

trielles de la NRN était complet jusqu'à la fin de l'été 2000, la révélation publique de ce trésor de l'imagerie portraitique des dernières décennies de la principauté de Neuchâtel, n'a lieu qu'en cet automne 2000. Mais l'attente en valait la chandelle !

Sous le titre «Une acquisition exceptionnelle au département des manuscrits», Maryse Schmidt-Surdez, responsable de ce secteur, a succinctement présenté ce document – avec la reproduction de quatre portraits: le président du Conseil d'Etat de Sandoz-Travers, le pasteur de Chaillet, le procureur de Valangin Louis de Montmollin et S.M. Frédéric-Guillaume III – dans le rapport annuel 1996 de la BPU, inséré dans *Ville de Neuchâtel, Bibliothèques et Musées* (1997): «Il s'agit d'un recueil relié en maroquin ancien rouge, de 157 sur 100 mm, avec un fermoir, un ex-libris manuscrit «de Meuron, maire de Bevaix», comprenant 70 feuillets. Louis de Meuron semble avoir utilisé ce volume pour des notes puis des croquis de voyage au crayon, le premier représentant une ruine, le suivant, une esquisse du *château de Morat, juin 1804* et dès le verso du feuillet suivant Meuron a dessiné et peint de très jolis petits tableaux représentant des monuments et des sites neuchâtelois et suisses. Il y en a 58, de différentes techniques: crayon, plume, aquarelle, certains sont datés, entre 1805 et 1808: *Creux-du-Vent; Château d'Yverdon, 1805; Pierre-Pertuis, 1805; Le château de Gorgier, 1808;* A la Prise, 1808, etc. (...)

Ces dessins, curieusement, ont donc été faits au verso des feuillets. Et, ce qui rend ce manuscrit inestimable, c'est que Louis de Meuron a collé sur les rectos une collection de soixante et un portraits, en majorité des Neuchâtelois et Neuchâteloises, numérotés (1-60, avec un 6 bis) et répertoriés par leur auteur sur quatre feuillets annexés: *Explication de ma collection de portraits.* Ce sont tous des portraits en pied, très souvent pris de profil, ressemblant à des silhouettes. Chaque portrait est daté. (...) Trois autres cartons ont été ajoutés: un portrait en pied de *Blucher, Der deutsche Mann zum Neuen Jahr 1816,*

Abram Louis de Meuron, négociant, dit L'Anglais ou Milord (1752-1839), allié Texier à Londres. Veuf sans enfants, il finit ses jours à Neuchâtel.

un paysan assis sur un tonneau et, inattendu, un veau *dessiné d'après nature, le 19 May 1817*!

Enfin, un beau portrait à la plume de *Pestalozzi Freund der Menschheit, Yverdon 1805* orne le troisième feuillet et un portrait ovale d'*Abram Louis de Meuron dit l'Anglais* [1752-1839, dit aussi Milord, allié Texier, négociant en Angleterre] est joint au recueil.

Tous les portraits sont des aquarelles, très souvent rehaussées à la plume. Louis de Meuron a utilisé un papier de couleur bleue pour les vingt-deux premiers, puis un papier beige. Malheureusement, les quatre points de colle utilisés pour chaque portrait ont migré à travers le papier et donnent sur chaque feuille quatre grosses taches beiges. (...)

C'est véritablement une chance inouïe d'avoir retrouvé cette collection qui nous donne les portraits de beaucoup de contemporains de Louis de Meuron et dont l'intérêt pour l'histoire des costumes n'est pas négligeable.»

En effet, ces effigies enrichissent de manière significative l'iconographie portraitique neuchâteloise[7]

à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, d'autant que la plupart d'entre elles étaient demeurées inédites jusqu'ici, donc inconnues des historiens et du grand public. Plutôt qu'à des oeuvres léchées, posées et composées, on a affaire à des pochades, voire des caricatures, plus ou moins burlesques, plus ou moins caustiques, plus ou moins spirituelles selon les cas. Le propos de leur auteur n'était pas de s'abandonner à un réalisme pur et dur et de produire des copies conformes sur toute la ligne à ses modèles, mais de camper avec esprit des personnages, contemporains pour la plupart, décédés depuis un certain temps pour quelques-uns d'entre eux, en valorisant telle particularité physique, telle manie comportementale, tel port de tête, telle atttitude corporelle, telle expression du visage, tel aspect vestimentaire, quitte à amplifier ces signes distinctifs pour les rendre plus perceptibles à la vision et à la lecture de l'image. Voilà pourquoi, sans doute, cette noria de portraits de notabilités est restée soustraite au regard de tout un chacun pendant moult décennies: «Il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre»! Partant, bien des «motifs» de Louis de Meuron n'eussent guère apprécié la diffusion publique de leur réplique, qui plus est revue et corrigée sans concession par l'un des leurs, sans doute influencé par les essais de physiognomonie de son contemporain zürichois Johann Kaspar Lavater (1741-1801). Au demeurant, Mme de Charrière n'affirmait-elle pas que «quand on peint de fantaisie mais avec vérité un troupeau de moutons, chaque mouton y trouve son portrait»?

Isabelle de Charrière (silhouette de Marianne Moula).

La reproduction de la majorité de ces portraits «chargés» est aussi l'occasion d'évoquer le renouveau littéraire[8] et artistique par lequel est passé le Pays de Neuchâtel à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, dans l'orbite des premiers cours académiques (dès 1731), du *Mercure suisse* ou *Journal helvétique* ou *Journal neuchâtelois* (1732-1784), des imprimeurs-éditeurs Fauche (vers 1755-1814), de la Société typographique (1769-1789), de la Bibliothèque publique dès 1788, de la Société d'Emulation patriotique (1791-1850), de la Société du Jeudi (1802-1816), du pasteur Henri-David de Chaillet ou d'Isabelle de Charrière et de ses amis, et dans les salons des DuPeyrou ou des Pourtalès-de Luze, en se livrant à l'analyse introspective et critique de sa propre société de type Ancien Régime et, par le biais d'une biographie, de ressusciter Louis de Meuron, l'homme et l'oeuvre. Encore que cette fermentation n'ait pas touché tous les échelons de l'aristocratie locale... Evoquant l'année 1808 dans ses *Lebenserinnerungen,* le jeune Zürichois Henrich Escher (1789-1870, futur juriste et conseiller d'Etat), alors en pension à Neuchâtel chez l'ancien pasteur François-Béat Borel de Bitche (1746-1826, diacre de Valangin de 1768 à 1781, puis ministre du Saint Evangile à Bôle de 1782 à 1792, allié Esther de Meuron [1750-1833]), remarque avec lucidité: «Les deux époux étaient fort bien vus des meilleures familles de la ville et ils me conduisirent souvent dans la société neuchâteloise. (...) Dans les réunions où j'étais introduit par la famille Borel, régnaient en général beaucoup d'afféterie et de préciosité. (...) De conversation politique, philosophique ou littéraire, il n'en était nullement question, mais le ton distingué et la noblesse des manières étaient pour moi d'excellents modèles. (...) Malgré toutes les faiblesses et certaines étroitesses qui me déplaisaient chez les habitants de Neuchâtel, je dois affirmer que leur caractère m'a laissé une impression très favorable. (...) Dans la noblesse et chez les personnes riches régnait le sentiment de leur valeur personnelle plutôt que le dédain pour des personnes moins privilégiées qu'elles au point de

vue social. La légalité était le principe dominant et la bienfaisance s'exerçait sur une vaste échelle.»[9]

C'est également l'opportunité de rappeler les créations caricaturales, silhouettées, découpées ou esquissées d'autres portraitistes neuchâtelois de l'époque: Marianne Moula (1760-1826), Mathieu-César d'Ivernois (1771-1842) et César-Henri Monvert (1784-1848), sauveurs malgré eux, comme de Meuron, de bien des physionomies typiques du temps de LL. MM. Frédéric-Guillaume II, III et IV.

---

1 Dans *op.cit.*, Philippe Godet observe à propos de ce journal: «On y trouve une image assez complète de la vie neuchâteloise à cette époque [fin du XVIIIe siècle]. On y trouve en même temps un portrait de l'auteur du journal, qui se peint sans y songer dans ces notes prises au jour le jour. Et ce portrait n'est peut-être pas moins intéressant que le tableau des moeurs d'autrefois. (...) Un de nos lecteurs a bien voulu nous confier un petit album renfermant une soixantaine de portraits neuchâtelois; nous avons retrouvé dans le nombre plusieurs des personnages mentionnés au cours de notre travail. Nous reproduirons dans nos prochains articles quelques-uns de ces portraits, intéressants au point de vue du type et du costume, et qui sont l'oeuvre de M. le châtelain de Meuron.» En post-scriptum, Godet ajoute: «Nous savons que nos lecteurs ont pris plaisir aux portraits dont nous avons illustré ces pages. Ainsi que nous l'avons dit au début de notre premier article, ces spirituels croquis sont l'oeuvre de Louis de Meuron, châtelain du Landeron, mort en 1847. Né en 1780, le châtelain Meuron avait connu et «croqué» beaucoup des personnages mis en scène dans le journal de Mme de Bosset.» Sont reproduits en noir et blanc dans le *Musée neuchâtelois* de 1895 les portraits de Mlle Desplans, de François de Petitpierre, de David-François Chevalier de Rochefort, du pasteur Dardel, de César d'Ivernois, du pasteur Gallot, du pasteur Chaillet, du maître-bourgeois de Bosset, de David-François Gaudot et de Paul Coulon.

2 Y figurent les portraits du maire de Pierre, du professeur Meuron, du pasteur Chaillet et du «poète enjoué» César d'Ivernois.

3 On y trouve les portraits du lieutenant-colonel Frédéric de Chaillet d'Arnex, du curé Jean-François Sansonnens et du père capucin Albin.

4 Citant comme source iconographique le Musée d'histoire de Neuchâtel (il pourrait s'agir des copies photographiques redécouvertes en 1989 par Jean-Pierre Jelmini), Dorette Berthoud y a retenu les portraits du trésorier Charles d'Ivernois et du président du Conseil d'Etat François de Sandoz-Travers.

5 Portrait de Charles-Louis de Pierre, entre pp.48 et 49.

6 Charly Guyot y a reproduit en noir et blanc le portrait de 1810 du pasteur Henri-David de Chaillet, «dessin colorié par Louis de Meuron [1780-1847], maire de Bevaix; original appartenant à M. Louis de Meuron, Marin, Neuchâtel», artiste-peintre 1868-1949.

7 Actuellement, il n'existe guère de recueils de portraits neuchâtelois, hormis *Portraits neuchâtelois* (1920), 50 planches choisies par Maurice Boy de la Tour et Paul de Pury et annotées par Philippe Godet et les deux premiers déjà parus des quatre tomes de *Biographies neuchâteloises* (1996 et 1998), dus à un collectif d'auteurs et richement illustrés (quelque 180 portraits).

8 Voir: Charly Guyot, «Relations intellectuelles franco-neuchâteloises vers 1780», dans *Musée neuchâtelois*, 1940, 97-105, et 1941, 15-26.

9 Voir: Victor Humbert, «Souvenirs d'un jeune Züricois, pensionnaire à Neuchâtel en 1808», dans *Musée neuchâtelois*, 1891, 15-21.

Un nouveau regard sur la société neuchâteloise ou le jeu des portraits

Dès la première année de son mandat à Neuchâtel, George Keith, dit Milord Maréchal, gouverneur de la principauté de 1754 à 1768, est confronté aux «tracasseries sacerdotales» (le mot est de Voltaire) qui y divisent le pouvoir civil et l'autorité ecclésiastique – ou le Château et l'Eglise – à propos de l'abolition des pénitences publiques infligées pour affaires de moeurs et de la non-éternité des peines de l'Enfer. Le 7 mars 1755, ledit gouverneur reçoit à ce sujet de son souverain, le roi de Prusse Frédéric II, ce pertinent constat: «Où il n'y a ni comédie ni opéra, on peut compter que Scaramouche sacré [incarnation de la subtilité et de la hâblerie] occupe les esprits et les gouverne. Si votre ville comportait un théâtre, il faudrait opposer Arlequin [symbole de la bouffonnerie sensible et naïve] à Scaramouche, et petit à petit le dernier perdrait ses droits; mais je ne crois pas que Neuchâtel soit assez civilisé pour s'adonner à ces plaisirs des nations policées»[1]. Avant que le libertaire Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) n'y provoque quelques vagues salutaires, le petit monde littéraire neuchâtelois affiche un calme plat, austère, presque affligeant. En prose comme en vers, fidèle aux idées reçues, il répugne à toute originalité de forme et de fond. Il évite la polémique, la critique, la satire, la partialité, la passion, la marginalité, la remise en question, la contestation, voire la simple discussion[2].

Nonobstant les lumières du XVIIIe siècle, il se complaît – idéologiquement, moralement, religieusement, socialement, politiquement et artistiquement parlant – dans un conformisme ronronnant et sclérosant, cela jusqu'à la rédaction, à Môtiers, le 20 janvier 1763, de la première *Lettre à M. le Maréchal Duc de Luxembourg* dans laquelle le promeneur solitaire porte pour la première fois un regard décoiffant et sans complaisance sur la société neuchâteloise:

«Beaucoup d'esprit et encore plus de prétention, mais sans aucun goût, voilà ce qui m'a d'abord frappé chez les Neuchâtelois. Ils parlent très bien, très aisément, mais ils écrivent platement et mal, surtout quand ils veulent écrire légèrement, et ils le veulent toujours. Comme ils ne savent pas même en quoi consiste la grâce et le sel du style léger, lorsqu'ils ont enfilé des phrases lourdement sémillantes, ils se croient autant de Voltaires ou de Crébillons. (...) C'est à peu près le même habillement que dans le canton de Berne, mais un peu plus contourné. Les hommes se mettent assez à la française, et c'est ce que les femmes voudraient bien faire aussi; mais comme elles ne voyagent guère, ne prenant pas comme eux les modes de la première main, elles les outrent, les défigurent, et chargées de pretintaille et de falbalas, elles semblent parées de guenilles. Quant à leur caractère, il est difficile d'en juger, tant il est offusqué de manières; ils se croient polis parce qu'ils sont façonniers, et gais parce qu'ils sont turbulents. Je crois qu'il n'y a que les Chinois au monde qui puissent l'emporter sur eux à faire des compliments. Arrivez-vous fatigué, pressé, n'importe: il faut toujours prêter le flanc à la longue bordée; tant que la machine est montée elle joue, et elle se remonte toujours à chaque arrivant. La politesse française est de mettre les gens à leur aise et même de s'y mettre aussi. La politesse neuchâteloise est de gêner et soi-même et les autres. Ils ne consultent jamais ce qui vous convient, mais ce qui peut étaler leur prétendu savoir-vivre. (...) Jamais on ne vit des bourgeois si pleins de leur naissance; ils ne la vantent pourtant pas, mais on voit qu'ils s'en occupent; ils n'en sont pas fiers, ils n'en sont qu'entêtés. Au défaut de dignités et de titres de noblesses, ils ont des titres militaires ou municipaux en telle abondance qu'il y a plus de gens titrés que de gens qui ne le sont pas», etc., etc.[3]

Dans le sillage du philosophe, d'autres écrivains se jettent à l'eau et prennent quelque liberté avec le classicisme et l'orthodoxie de mise en terre neuchâteloise.

Sous le couvert de l'anonymat et du pastiche, le colonel Abram Pury (1724-1807) fait paraître en 1767 et 1768 les *Lettres d'un bourgeois de Valangin,* dites aussi *Lettres du cousin Abram au cousin David* «qui connaissent un grand succès et provoquent des poursuites du gouvernement»[4] dans la mesure où elles stigmatisent les abus du pouvoir.

En 1784, Mme de Charrière (1740-1805), née Isabella Agneta Elisabeth van Tuyll van Serooskerken, dite Belle de Zuylen, publie le premier roman de notre histoire littéraire, *Lettres neuchâteloises,* dont Mme Julie de Chaillet-de Mézerac (1763-1824), femme de Georges, négociant à Lyon, est l'héroïne sous le nom de Marianne de La Prise. Sa sortie fait scandale: «Pour donner un cadre réaliste à son intrigue qui se déroule à Neuchâtel, l'auteur décrit la société neuchâteloise avec soin mais sans indulgence. D'où des observations spirituelles et caustiques sur les mœurs et les qualités naturelles des habitants présentés comme des gens «sociables, officieux, charitables, ingénieux à demi, pleins de talents pour les arts d'industrie, et n'en ayant aucun pour les arts de génie; le grand et le simple leur sont si étrangers en toutes choses, qu'ils ne le comprennent et ne le sentent même pas». Parmi d'autres, ces propos piquèrent au vif l'amour-propre des Neuchâtelois qui se sentirent trahis par une étrangère qu'ils avaient pourtant accueillie généreusement dans leurs salons. Leur rancune fut si tenace que la romancière dut s'abstenir de paraître en ville pendant longtemps.»[5] Toutefois, dès la parution des *Lettres,* le pasteur Henri-David de Chaillet, critique au *Journal helvétique,* sait s'élever au-dessus des commérages et des vanités blessées: «J'aime l'idée de faire des *Lettres neuchâteloises...* Elle est très heureuse et même féconde, cette idée. Je voudrais l'avoir eue; j'en suis jaloux.»[6]

Abraham Pury
(huile de F.-N. König).

Quelques années plus tard, ce sont les bouts rimés et les longues pièces versifiées de Mathieu-César d'Ivernois (1771-1842), le «poète enjoué»[7] dont «le style a de la grâce et de la pureté, l'inspiration de la finesse et du piquant avec, parfois, un accent de naïveté cherchée»[8]. Il a aussi laissé de petits tableaux d'animaux et quelques papiers découpés pleins de fantaisie. Et en 1803, le roman d'Isabelle de Gélieu, *Louise et Albert, ou Le danger d'être trop exigeant*[9], un témoignage historique sur la vie dans nos régions à la fin du XVIIIe siècle, écrit avec l'appui de Mme de Charrière.

Car, à ce renouveau des lettres, répond un changement similaire dans le domaine des arts plastiques, en marge du portrait réaliste, individuel ou familial (Jean-Pierre Preudhomme, 1732-1795; David-Alphonse de Sandoz-Rollin, 1740-1809; Josef Reinhardt, 1749-1824; Maximilien de Meuron, 1785-1868; Léopold Robert, 1794-1835; Elie Bovet, 1801-1875; Jean-Baptiste Bonjour, 1801-1882; Aurèle Robert, 1805-1871; Georges-François-Louis Jaquemot, 1806-1880; Jacques Bourkhardt, 1808-1867; Karl Girardet,

1813-1871; Frédéric, dit Fritz Zuberbühler, 1822-1896; Auguste Bachelin, 1830-1890; Magdeleine de Perregaux-de Montmollin, 1838-1919; Oscar Huguenin, 1842-1903; Edouard Jeanmaire, 1847-1916; Robert Girardet, 1851-1900; Blanche Berthoud, 1864-1938; Berthe Bouvier, 1867-1936; Charles L'Eplattenier, 1874-1946, etc.) et de la miniature vériste (Jean-Frédéric de Bosset, 1754-1838, négociant et mari de Rosette de Luze; Marie-Anne Calame, 1775-1834; Henri-Louis Convert, 1789-1863, etc.): la caricature subjective – un genre très souvent, mais à tort, considéré comme mineur – fait son entrée en scène dans l'iconographie neuchâteloise. Une caricature à la charge plus cocasse que féroce, point encore destinée à la publication, donc à une large diffusion. Dès lors, un nouveau regard, personnel, sensitif et confidentiel, est jeté sur la société locale par quelques crayons incisifs, quelques pinceaux pointus et quelques ciseaux acérés. Parmi ces portraitistes du cru, autant imagiers qu'imaginatifs, ont été retenus ici, à titre d'exemples et en plus de Louis de Meuron enfin redécouvert, ses homologues et contemporains Marianne Moula, Mathieu-César d'Ivernois et César-Henri Monvert. Auxquels d'autres encore auraient pu être associés, tels que Pierre-Frédéric Courvoisier, XVIIIe siècle; Pierre-Adolphe-Eugène Doudiet, 1807-1873; Jules de Sandoz-Travers, 1814-1847, etc.[10]

Mais dès le milieu du XIXe siècle, ici comme ailleurs, le genre a régressé: à ces figuristes, créateurs d'exemplaires souvent uniques, ont succédé, dans le sillage du caricaturiste français Félix Tournachon (1820-1910) qui a acquis la notorité comme photographe sous le pseudonyme de Nadar (anagramme de [Michel] Ardan, héros du roman de Jules Verne *De la Terre à la Lune*), les disciples de Nicéphore Niepce (1765-1833), de Jacques Daguerre (1787-1851) et de William Henry Fox Talbot (1800-1877) qui, eux, grâce à ce nouveau procédé technique, sont devenus des multiplicateurs quasi discrétionnaires de la représentation humaine.

Isabelle de Gélieu, vers 1800 (peinture anonyme).

1 A. Jansen, *Documents sur J.-J. Rousseau (1762-1765), recueillis dans les archives de Berlin,* 1885, 11.

2 Voir Michel Schlup, «La vie intellectuelle», dans *Histoire du Pays de Neuchâtel,* tome 2, (De la Réforme à 1815), 1991, 318-353; Gabrielle Berthoud, «Neuchâteloises du siècle de Voltaire et de Rousseau», dans *Musée neuchâtelois,* 1959, 97-114.

3 J.-J. Rousseau, *Deux lettres à M. le Maréchal Duc de Luxembourg contenant une description du Val-de-Travers,* 1977 (édition annotée par Frédéric S. Eigeldinger).

4 Jules Jeanjaquet, «L'auteur de la Chronique des chanoines et des Mémoires du chancelier de Montmollin», in *Musée neuchâtelois,* 1951, 51.

5 Michel Schlup, «La vie intellectuelle», in *Histoire du Pays de Neuchâtel,* tome 2 (De la Réforme à 1815), 1991, 349.

6 Numéro du 15 juin 1784 du *Journal helvétique* ou *Mercure suisse* ou *Mercure neuchâtelois,* alors publié sous le nom de *Nouveau journal de littérature et de politique de l'Europe et surtout de la Suisse.* Ce texte de Chaillet a aussi paru dans Philippe Godet, *Pages neuchâteloises,* 1899, 230-235. Voir aussi "Postface" de Charly Guyot aux *Lettres neuchâteloises* et à *Trois femmes,* de Mme de Charrière, réédition 1971, Bibliothèque romande, Lausanne, 241-246.

7 Dorette Berthoud, *César d'Ivernois ou le poète enjoué,* 1932.

8 Virgile Rossel, *Histoire littéraire de la Suisse romande*, 1903.

9 Réédité en 1999 par la *Nouvelle Revue neuchâteloise,* et présenté par Caroline Calame.

10 Voir: Collectif, *L'art neuchâtelois: deux siècles de création,* 1992.

MARIANNE MOULA (1760-1826), la silhouettiste

Quelques années avant que Louis de Meuron ne s'adonne, en dessinateur et en aquarelliste de talent, à l'art du portrait caricatural, une jeune femme de l'entourage d'Isabelle de Charrière, familière du Pontet de Colombier – où l'auteur des *Lettres neuchâteloises* a vécu de 1771 jusqu'à sa mort en 1805 –, a croqué la silhouette: Marianne Moula, dite Muson, «la bonne Muson, qui mettait ses jolis talents au service de la société»[1].

«Nous retrouverons souvent à Colombier cette amie de Mme de Charrière, que Benjamin Constant s'amusera à tourmenter sans merci», note Philippe Godet dans *Madame de Charrière et ses amis,* qui précise: «Marianne Moula, née à Neuchâtel en 1760, était la fille d'un homme distingué, le mathématicien Frédéric Moula, qui appartenait à une famille de réfugiés [de la révocation de l'Edit de Nantes] originaires du Vivarais[2]. Sa sœur aînée, Suzanne, occupait à la cour d'Angleterre la place de gouvernante des jeunes princesses et devint quelques années plus tard Mrs Cooper. Très bien

Marianne Moula (crayon anonyme).

Marianne Moula
(portrait attribué à Mme de Charrière).

élevées, d'esprit orné, d'un caractère fort sociable, les deux sœurs étaient devenues, dès l'âge de quinze ou seize ans, des habituées de la maison de Colombier. M. de Charrière, qui avait la passion des mathématiques, était sans doute en relations suivies avec Frédéric Moula. L'excellente Marianne, que ses amis surnommaient Muson, avait de petits talents fort appréciés: elle chantait bien[3], dessinait gentiment, surtout elle excellait à découper des silhouettes, genre de portrait fort en vogue à cette époque[4] [au reste, le mot «silhouette», d'après Etienne de Silhouette, 1709-1767, contrôleur général des Finances du roi de France Louis XV, est cité pour la première fois en 1788 et admis par l'Académie française en 1835]. Dans plusieurs maisons de Neuchâtel, on conserve des groupes de figures artistement composés, et qui évoquent, mieux que de brillantes descriptions, l'aspect de la société d'alors, sa grâce aimable et fragile. Mlle Moula est l'auteur de ces jolies œuvres d'art, qu'elle exécutait en se jouant et que se disputaient ses amis. Elle était pour Mme de Charrière une compagne agréable et fidèle».

C'est ainsi qu'elle silhouetta la dame du Pontet. Ce papier découpé, parvenu à Benjamin Constant, suscita de sa part une lettre non dépourvue de piquant: «Votre silhouette ne m'a pas donné une


1.

meilleure opinion du talent de Mlle Moula, que sa conversation ne m'en a donné de son esprit. Elle vous a prêté l'air d'une grosse paysanne hollandaise [ndlr. – Isabelle approche alors de la cinquantaine !], et elle aurait vraiment pu faire mieux. Je connais peu de profils plus expressifs que le vôtre, et quand vous souriez, il y règne – j'avais l'habitude de le regarder avec plaisir sur le mur quand nous étions ensemble – un heureux mélange de douceur et de vivacité tel, qu'il est impossible à une personne d'un sentiment un peu délicat de s'y tromper et de le méconnaître au point où l'a fait Mlle Moula ! »


2.

En 1797, Muson quitta le Pays de Neuchâtel pour l'Angleterre « où elle alla retrouver sa sœur, Mrs Cooper, mère de plusieurs enfants » (Philippe Godet, *op.cit.*). Cette sœur, encore jeune, mourut peu après. Aussi Marianne, pendant quelque temps, fut-elle la seconde mère de ses neveux avant de se rendre en Hollande chez un parent de Mme de Charrière.

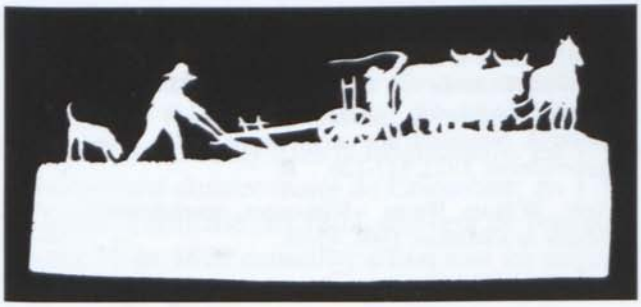
« Charles de Constant [cousin de Benjamin], qui était établi en Angleterre et y avait souvent rencontré les dames Moula et Cooper, s'exprime ainsi dans son *Journal* au sujet de la douce Muson : « Sa sœur, que j'avais baptisée la Souris, rit avec grâce, fait la petite bouche et les grands yeux ; son éducation et son esprit et ses belles manières sentent la petite ville d'une lieue loin, et son attention et ses petits talents s'appliquent à de petites choses… Comme à toutes les jeunes filles de son âge, il lui manque quelque chose. Elle semble dire : *Je ne suis pas à ma place ; j'ai un cœur comme une autre, dont je ne sais que faire, il me gêne, me tourmente ; prenez-le, s'il vous plaît.* » Ce cœur disponible, personne ne s'en soucia. Mlle Moula vécut toute sa vieillesse solitaire à Neuchâtel ; mais elle retourna voir ses neveux et nièces à Londres, où la mort la surprit, en 1826, âgée de 66 ans » (Philippe Godet, *op.cit.*).


4.

Au demeurant, en 1793 déjà, Mme de Charrière écrivait à Benjamin Constant : « Je crois qu'elle troquerait ciseaux, pinceaux, chants italiens et français contre un mari honnête et bon… Elle ne le demanderait ni très beau, ni très jeune, ni Hercule-like… Elle se souviendrait assez des ennuis du célibat pour supporter doucement ceux de son mariage, et ne regretterait jamais une liberté dont elle ne sait dès longtemps que faire » (lettre citée par Constance Thompson Pasquali, dans *Madame de Charrière à Colombier*, 1979).


5.

Le *Véritable Messager boiteux de Neuchâtel* de 1827 signale que « Mlle Marianne Moula, fille de feu M. le Professeur Moula, en son vivant interprète du Roi, décédée à Londres en 1826, tout en laissant parvenir à ses neveux et héritiers naturels, anglais de


3.

naissance et de nation, la portion de ses biens qui étaient en Angleterre, a institué dans son testament, héritiers par égale portion, de ceux qu'elle possédait dans ce pays, trois fondations pieuses, savoir, la Chambre de charité de Neuchâtel, la Maison des Orphelins de la même ville, et la Compagnie des Pasteurs pour son fonds des veuves. On évalue à L 12 000 du pays environ ce qui reviendra de cette succession aux trois Corporations ensemble».

6.

Rose-Henriette d'Ivernois (1769-1832).

Légendes des silhouettes:

1. Henriette-Dorothée du Peyrou née de Pury.

2. Benjamin Constant.

3. Scène de labour.

4. Louise de Charrière de Penthaz.

5. Mme de Madeweiss.

6. Mme de Perregaux, Mme du Peyrou et M. du Chelus.

---

1 Philippe Godet, *Madame de Charrière et ses amis* (édition abrégée), 1927, 312.

2 Frédéric Moula, ami de Milord Maréchal (George Keith, gouverneur de la principauté de Neuchâtel), interprète du roi et professeur à Saint-Pétersbourg et à Berlin, puis retiré à Neuchâtel, décédé en 1782, s'occupait aussi de météorologie et publia un fascicule sur les dangers des jeux de hasard, le loto génois en particulier. Voir: F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, *Biographie neuchâteloise,* tome 2, 1863, 134-135.

3 Voir: Dorette (Petitpierre-) Berthoud, «Le théâtre de société ou «La Comédie» à Neuchâtel au XVIIIe siècle», dans *Musée neuchâtelois,* 1925, 81-98, et «Les assemblées de danse à Neuchâtel aux environs de 1780», dans *Musée neuchâtelois,* 1922, 117-126.

4 Voir: William Wavre «Silhouettes neuchâteloises», dans *Musée neuchâtelois,* 1904, 47-48.

MATHIEU-CÉSAR D'IVERNOIS (1771-1842), l'aquarelliste et le découpeur

«Mathieu-César d'Ivernois est né en 1771 à Lyon où son père, Abraham (1727-1800), uni à Françoise Baron, une jeune catholique de la ville, travaillera pendant trente et un ans dans le négoce avant de s'établir en 1776 à Neuchâtel, dans une maison de la place des Halles héritée de son père, et de fonder un commerce de toiles peintes sous la raison sociale «Henry Gigaud, d'Ivernois et Cie». Il est donc le petit-fils du procureur général Guillaume-Pierre d'Ivernois (1701-1775).

Le 14 avril 1800, Mathieu-César épouse Rose-Henriette de Sandoz-Travers (1769-1832), fille de Jean-Jacques de Sandoz-Travers (1737-1812), seigneur de Travers, et de Catherine-Henriette de Meuron, et sœur de François de Sandoz-Travers (1771-1835), successeur de son père à la seigneurie traversine. Sa femme lui donnera trois enfants: Henri (1801-1875), futur châtelain de Vaumarcus, puis de Gorgier, promu bourgeois de Valangin en 1842 par le roi Frédéric-Guillaume IV, et seul député royaliste à la Constituante de 1848; William (1802-1826), «robuste et joufflu, mais faible d'esprit»[1], et Louise (1803-1819), «fillette modeste, tendre et craintive»[2]. Pour loger sa famille et satisfaire ses goûts campagnards, d'Ivernois, bourgeois de Neuchâtel, achète en 1809 la ferme et le terrain sis au lieu-dit La Mairesse sur Colombier, où il fait construire une charmante gentilhommière aux volets bleus et blancs.

Une fois accomplies ses classes latines à Neuchâtel, le jeune Mathieu-César est envoyé à Bâle, de 1785 à 1789, pour y faire son droit. A son retour dans la principauté et devenu membre en 1790 de la Société du Jardin, il plaide quelques années avant d'entrer dans la magistrature. En 1794, il est nommé dernier maire de Colombier; en 1795, capitaine d'artillerie; en 1802, receveur de Fontaine-André, et en 1828 conseiller d'Etat tout en siégeant aux Audiences Générales.

Mathieu-César d'Ivernois (crayon de Marianne Moula).

Après l'insurrection des patriotes de 1831, il résilie toutes ses charges publiques et reçoit la médaille de l'ordre prussien de l'Aigle Rouge. Huit ans avant sa mort, survenue le 28 mai 1842, dans une nuit d'insomnie, il compose sa propre épitaphe:

Sous ce gazon, gît César d'Ivernois,
Ami du Prince et des Neuchâtelois.
Il les servit durant quarante années.
Aussi fut-il bien regretté, je crois,
A peu près pendant trois journées,
Y compris le jour du convoi.

Car, pour reprendre le titre de l'étude que Dorette Berthoud lui a consacrée[3], il est d'abord et surtout un «poète enjoué», attiré par la versification à l'instar de sa tante, Isabelle d'Ivernois (1735-1797), amie de Rousseau et femme du lieutenant et receveur Frédéric

Guyenet, et de ses neveux par alliance François junior (1804-1844) et Jules de Sandoz-Travers (1814-1847).

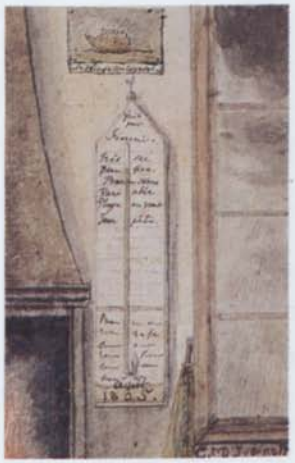
En 1841 déjà, dans *Musée historique de Neuchâtel et Valangin* (tome 1), George-Auguste Matile publie de lui *Epître sur les jeux de société* et *Le mari consolé,* et note à son sujet: «Monsieur d'Ivernois est peut-être le premier poète de notre pays dont les œuvres, souvent relues et appréciées par tous ceux qui les connaissent, soient vraiment dignes de l'impression. (...) Ses poésies annoncent toutes de l'esprit, de la verve, un goût fin et délicat, et sont remarquables par la pureté de la forme et par la facilité de l'expression qui a cependant un tour gracieux et original.» F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, dans la *Biographie neuchâteloise* (tome 1), n'hésitent pas à affirmer, en 1863, «que M. d'Ivernois trouvera plus de lecteurs encore qu'il n'a composé de bons vers!» En 1879, la section neuchâteloise de la Société de Zofingue a publié dans *Poètes neuchâtelois* (71-135) de nombreux textes de «ce gracieux épicurien du XVIIIe siècle».

Dans son *Histoire littéraire de la Suisse française* (1890), Philippe Godet dit de lui: «César d'Ivernois fut une des plus agréables relations de Mme de Charrière[4]. Poète à la façon des Gresset et des Andrieux, d'Ivernois était un homme d'un caractère sûr et d'infiniment d'esprit. (...) Il fut l'incarnation neuchâteloise du XVIIIe siècle littéraire», alors que dans son *Histoire littéraire de la Suisse romande* (1903), Virgile Rossel constate que «le style du maire de Colombier a de la grâce et de la pureté, l'inspiration de la finesse et du piquant avec, parfois – comme dans la *Promenade de Voëns* – un accent de naïveté cherchée.» Quant à Charly Guyot, dans *Le Pays de Neuchâtel: Littérature* (1948), le recul aidant, il remet d'Ivernois à sa juste place: «César d'Ivernois est le type achevé du poète de salon. (...) Je ne crois pas qu'il se soit fait, sur son talent, comme sur toute autre chose, beaucoup d'illusions. (...) Tout cela est mort, et bien mort. Je ne tenterai pas de le ressusciter.»

Mathieu-César d'Ivernois
(par Louis de Meuron, janvier 1809).

Outre un certain don pour la peinture, doublé d'un attrait pour l'histoire naturelle[5] – ses miniatures des Ruillères (1805) en sont la preuve – Mathieu-César d'Ivernois manie parfois les ciseaux pour créer des papiers découpés; Dorette Berthoud, dans l'étude déjà citée, en a reproduit un qui représente son fils aîné Henri, tout jeune enfant.»[6]

Chien au bord de l'eau (Mathieu-César d'Ivernois)



Baromètre au beau fixe...
(Mathieu-César d'Ivernois)

Un bœuf et deux grenouilles (Mathieu-César d'Ivernois)

Lion
(Mathieu-César d'Ivernois)

A son portrait peint en janvier 1809 par Louis de Meuron a été joint un septain de 1838, sans signature, mais qui a été composé par Mathieu-César d'Ivernois lui-même, comme l'atteste Dorette Berthoud[7]:

Je suis ci-devant avocat,
Financier, poète, agronome,
Ci-devant conseiller d'Etat,
Ci-devant petit gentilhomme,
Ci-devant maire et cætera,
Ci-devant tout ce qu'on voudra,
Excepté ci-devant jeune homme.

Henri d'Ivernois (1801-1875)
(papier découpé par Mathieu-César d'Ivernois).

---

1 Dorette Berthoud, *César d'Ivernois ou le poète enjoué,* 1932, 24

2 Dorette Berthoud, *op.cit.,* 66

3 Dorette Berthoud, *César d'Ivernois ou le poète enjoué,* 1932.

4 Voir Philippe Godet, *Mme de Charrière et ses amis 1740-1805,* 1906.

5 Dorette Berthoud, *op.cit.,* 71, note que «Buffon et Linné lui tenaient compagnie. Il lui arrivait de faire, à l'aquarelle, de petits tableaux d'animaux: *La pintade,* par exemple, *La vache suisse* ou *Le lapin de garenne.*»

6 D'après Eric-André Klauser, «Le bestiaire de la montagne des Ruillères sur Couvet. Divertissements aristocratiques de 1805», dans *Nouvelle Revue neuchâteloise* N° 27, 1990, 33-35.

7 Dorette Berthoud, *op.cit.,* 92.

LOUIS DE MEURON (1780-1847), le magistrat, le peintre, le mémorialiste et le littérateur

Homonyme de l'artiste impressionniste bien connu Louis de Meuron (1868-1949), peintre professionnel, allié Léonie-Marie de Pourtalès[1], le

Le châtelain Louis de Meuron (portrait anonyme).

Louis de Meuron dont il est question ici – arrière-grand-père du susnommé – n'a pratiqué les beaux-arts durant toute sa vie qu'en amateur éclairé.

Descendant d'une très ancienne famille de Saint-Sulpice, citée dès le XIVe siècle[2], «notre» Louis de Meuron est né le 12 juillet 1780 à Neuchâtel, deux ans avant son frère Edouard (1782-1830). Il est le fils aîné de Daniel de Meuron (1744-1820) et d'Anne-Elisabeth, née Petitpierre (1748-1832), fille du pasteur Henri-David Petitpierre, dit d'Irlande[3]. A ce propos, les auteurs de *Biographie neuchâteloise* affirment qu' «il avait hérité de l'esprit des Petitpierre, dont il descendait par sa mère, nièce de trois autres pasteurs Petitpierre, tous trois doués de remar-

Daniel de Meuron, père de Louis, juillet 1816.
(voir biographie p. 59)

quables facultés intellectuelles»[4]. Son père, ministre du saint Evangile, d'abord subside à Boudry, puis diacre à Valangin, quitte les fonctions pastorales en 1784 et devient un membre influent de la Société d'émulation patriotique dès 1791, et collabore au *Messager boiteux* de Neuchâtel et au *Journal littéraire* de Lausanne; il est à l'origine de l'impression des œuvres du naturaliste Charles Bonnet par

Abram de Meuron, grand-père de Louis, mars 1818 (voir biographie p. 58).

Anne-Elisabeth de Meuron, mère de Louis, juillet 1816 (voir biographie p. 58).

Samuel Fauche[5] et a publié en 1792 un *Mémoire sur l'importance de la culture des pommes de terre dans la principauté de Neuchâtel*[6].

En 1789, le grand-père de Louis, Abram (1706-1792), aubergiste des XIII Cantons, à Neuchâtel, et maître des clés de la bourgeoisie, est anobli par S.M. Frédéric-Guillaume II, alors que son arrière-grand-père, également prénommé Abram, justicier, avait été reçu en 1707 bourgeois interne de la ville de Neuchâtel.

Après avoir suivi toutes les classes du collège de Neuchâtel, Louis de Meuron se rend en 1800 à Berlin pour étudier le droit, malgré son goût pour les belles-lettres classiques et une vocation passagère

pour le pastorat à l'instar de son père. Toutefois, en parallèle avec la jurisprudence, il se passionne pour la littérature ancienne et parfait ses prédispositions en dessin et en peinture, tout particulièrement au côté de l'illustrateur polonais Daniel-Nicolas Chodowiecki (1726-1801), peintre-graveur dont les Neuchâtelois connaissent surtout la représentation équestre de Frédéric II, dit le Grand, roi de Prusse et prince de Neuchâtel, dessinée à Berlin, d'après nature, en 1778: «Il fit assez de progrès à son école pour devenir, sinon précisément un artiste, du moins un amateur d'un vrai mérite; il avait un talent remarquable pour saisir et rendre les attitudes du corps; il laisse une collection qui en fait foi»[7]. Dans leur publication de 1913 sur *La Société du Jardin de Neuchâtel 1759-1909,* James de Dardel et Armand DuPasquier ont reproduit en phototypie deux tableaux à l'huile de Louis de Meuron, datant de 1832 et 1839 et représentant l'intérieur de la «Chambre» de cette société, avec divers personnages. Paul de Pury, pour illustrer un article du *Musée neuchâtelois* de 1922 (p. 42) sur «Les séjours du conseiller François de Diesbach à Cressier», a retenu un portrait à l'huile du châtelain du Landeron Samuel-Henri de Merveilleux (1777-1854), peint en 1811 par le même artiste.

De retour au pays, Louis de Meuron est nommé maire de Bevaix (représentant judiciaire et administratif du Conseil d'Etat) en 1804, année où il est reçu membre de la Société du Jardin. En août 1805, il est un des hôtes de François et de Cécile de Sandoz-Travers à la montagne des Ruillères sur Couvet où il peint un des trente-et-un tableautins alors réalisés par les six commensaux de l'aristocratie neuchâteloise réunis dans cette «campagne» d'altitude (8).

En 1808, il épouse sa cousine au 17e degré, Elmire de Meuron (1786-1853), fille cadette de Théodore-Abram de Meuron (1741-1831), négociant, capitaine des grenadiers du Val-de-Travers et frère du général et collectionneur Charles-Daniel de Meuron, et de Marie-Marguerite-Henriette, née Sergeans. Elle lui donnera deux enfants: en 1809,

Edouard de Meuron, frère de Louis, décembre 1814 (voir biographie p. 59).

Louis-Auguste, commissaire des forêts et domaines de 1834 à 1841, mari de Rose-Isabelle de Montmollin, père d'une fille unique décédée en bas âge, Esther (1842-1843), et lui-même prématurément mort en 1843; et en 1813, Elmire-Adèle (+ 1871), qui épousera James-François de Meuron-Wolff (1811-1871),

Théodore-Abram de Meuron, beau-père de Louis, novembre 1815 (voir biographie p. 63).

son cousin au 13e degré, maire de Lignières, puis châtelain du Landeron, dont elle aura deux enfants: Elisabeth-Louise (1840-1896) et Henri-Frédéric (1841-1904), père du peintre Louis de Meuron (1868-1949)[9].

En 1814, Louis de Meuron quitte la mairie de Bevaix pour prendre la tête de la châtellenie du Landeron, fonction qu'il conservera pendant plus de seize ans. De 1819 à 1822, il assume simultanément la charge d'interprète du roi.

Il perd son père en 1820 et devient membre du Cercle de lecture en 1825 avant de se lancer dans la rédaction de deux monographies. La première, couronnée en 1828 par la Société d'émulation patriotique, a pour titre *Description topographique de la Châtellenie du Landeron,* tandis que la seconde, en 1830, consiste en une *Description topographique de la Châtellenie du Val-de-Travers.*

Louis de Meuron, de santé délicate, abandonne son office du Landeron en 1830; de cette année-là à 1841, il est rédacteur unique de l'almanach *Le Véritable Messager boiteux de Neuchâtel* qu'il sauve alors d'une disparition annoncée et auquel il collabore encore jusqu'à son décès.

Sa mère disparaît en 1832 et son fils meurt en 1843. De 1840 à la fin de sa vie, il est membre de la Société d'émulation patriotique; de 1842 à 1847, il fait partie, comme cofondateur, du premier comité de la Société des Amis des arts de Neuchâtel. Enfin, en 1846, renouant avec son goût inné pour les belles-lettres de l'Antiquité, il publie coup sur coup des *Observations critiques et littéraires sur les satires d'Horace* et des *Observations critiques et littéraires sur les épîtres d'Horace.*

Membre durant quarante ans – dont douze comme secrétaire – de la Commission d'éducation de la ville de Neuchâtel, il s'éteint à Neuchâtel le 20 décembre 1847 dans sa 68e année. «M. de Meuron était un des Neuchâtelois qui maniaient le mieux la plume; sa connaissance des langues anciennes avait singulièrement contribué à donner à son style les qualités qui le distinguaient»[10]. Titillé par Calliope, il a également composé des poèmes, car «si M. de Meuron écrivait bien en prose, il versifiait très bien aussi; ce dont il nous serait facile de donner des preuves, en citant quelques morceaux de ses poésies», écrit son nécrologue[11] qui ajoute: «Mais peut-être ne paraissait-il nulle part autant à son avantage que dans sa conversation, qui se distinguait

Louis-Auguste de Meuron, fils de Louis, mars 1818
(voir biographie p. 62).

Louis-Auguste de Meuron, fils de Louis, mars 1830
(voir biographie p. 62).

Henri-Frédéric de Meuron, petit-fils de Louis, août 1847 (voir biographie p. 62).

par des observations piquantes, une gaîté du meilleur ton, les réparties promptes d'un esprit fin et vif, des anecdotes choisies et racontées avec grâce et propos, et une mémoire d'une sûreté parfaite: il était pour ses alentours et ses amis comme un dictionnaire vivant.» C'est lui qui, le premier, lança l'idée de rendre hommage au pionnier-horloger Daniel Jean-Richard (1665-1741) en lui élevant au Locle une statue que réalisa finalement, en 1888, le sculpteur Charles Iguel.

Cinq jours après le décès de Louis de Meuron, dans son N° 155 du 25 décembre 1847, sous la signature de James Attinger, imprimeur et libraire, le *Constitutionnel neuchâtelois* (organe royaliste) lui a rendu un hommage appuyé: «On peut dire qu'il écrivait bien, parce qu'il écrivait beaucoup. On trouvera dans son portefeuille bien des manuscrits de sa main, des extraits, des recueils précieux, et aussi des compositions faites par lui. Il a travaillé jusqu'au dernier moment de sa vie. (...) Il est mort en écrivant. C'est là un bel exemple.»

---

1 Maurice Jeanneret, *Louis de Meuron,* 1938; Charly Guyot et Edouard Müller, *Louis de Meuron,* 1966.

2 Guy de Meuron, *Histoire d'une famille neuchâteloise (La famille Meuron),* 1991; *Le Régiment Meuron 1781-1816,* 1982, et *Notice sur la famille Meuron et Histoire du régiment du même nom* (tiré à part de l'*Annuaire de la Société suisse d'études généalogiques,* 1986, 109-140).

3 Edouard Quartier-la-Tente, *Les familles bourgeoises de Neuchâtel,* 1903, 184; Charles Berthoud, «Les quatre Petitpierre», in *Musée neuchâtelois,* 1872, 1873 et 1874, notamment 1872, 52.

4 F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, *Biographie neuchâteloise,* tome 2, 1863, 91.

5 Michel Schlup, «Etude d'un processus éditorial et typographique: l'impression des œuvres de Charles Bonnet par Samuel Fauche (1777-1783)», in *Aspects du livre neuchâtelois,* 1986.

6 F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, *op.cit.,* tome 2, 89; Guy de Meuron, *op.cit.,* 1991, 30.

7 s.n., «Nécrologies» (Louis de Meuron), dans *Le Véritable Messager boiteux de Neuchâtel,* 1849. Voir aussi Maurice Boy de la Tour, *La gravure neuchâteloise,* 1928, 83.

8 Eric-André Klauser, «Le bestiaire de la montagne des Ruillères sur Couvet. Divertissements aristocratiques de 1805», in *Nouvelle Revue neuchâteloise,* N° 27, 1990.

9 Guy de Meuron, *op.cit.*

10 F.A.M. Jeanneret et J.H.Bonhôte, *op.cit.,* tome 2, 90.

11 Voir note 7.

CÉSAR-HENRI MONVERT (1784-1848), le caricaturiste

Né à Neuchâtel le 28 août 1784, il décède dans cette même ville le 18 juin 1848 [frappé d'une attaque d'apoplexie en apprenant la nouvelle de la suppression de l'Académie]. Il était le fils de l'avocat

César-Henri Monvert (portrait d'Albert de Meuron).

Samuel Monvert (1745-1803, capitaine et châtelain du Val-de-Travers, auteur de *Nous sommes bien, tenons-nous y,* 1793, qui obtint en 1787 l'autorisation de modifier son nom de Convert en Monvert). Après des études de théologie à Neuchâtel, il est consacré au ministère pastoral en mars 1807, devenant successivement diacre de Valangin, suffragant de Serrières et de Peseux, chapelain de l'hôpital Pourtalès et ministre du Vendredi [William Pierrehumbert, *Dictionnaire historique du parler neuchâtelois et suisse romand*, 1926: «Quatrième pasteur de la ville de Neuchâtel qui remplaça, en 1747, le Ministre du Mardi institué en 1709, et chargé entre

César-Henri Monvert (portrait de Louis de Meuron, avril 1834).

autres fonctions d'une prédication le vendredi à 11 heures»]. En 1829, il abandonne ses fonctions ecclésiastiques pour occuper une place de précepteur des fils du comte Jules-Henri-Charles-Frédéric de Pourtalès-Castellane. Membre du Cercle de lecture, de la Société de lecture et de la Société d'émulation patriotique (de 1830 à 1848) et, depuis 1838, bibliothécaire de la Bibliothèque publique, il obtient, en 1840, un poste de professeur de belles-lettres françaises au Collège puis en 1842 la chaire

Gabriel Lory, fils.

de littérature sacrée à l'Académie. Ecrivain de talent, il rédige les textes accompagnant les somptueux ouvrages [*Voyage dans l'Oberland bernois,* 1822; *Costumes suisses,* 1824; *Souvenirs de la Suisse,* 1829] de son ami, le peintre Gabriel Lory [Gabriel-Mathias (1784-1846), fils de Gabriel-Ludwig (1763-1840)]. Doué pour le dessin, il laisse de nombreux croquis et portraits qui font revivre la société neuchâteloise de son temps. En 1840, il épouse une artiste peintre, Julie Droz, fille du lieutenant de Neuchâtel et employée comme coloriste dans les ateliers de Lory; il en a un fils, Charles Monvert (1842-1904), pasteur et professeur de théologie, auteur d'une *Histoire de la fondation de l'Eglise indépendante* (1898) et allié Cécile de Mandrot.[1]

Une notice nécrologique parue quelques mois après la mort de ce brillant intellectuel ne tarit pas d'éloges: «Notre pays n'a pas eu, sans doute, d'hommes plus spirituels que M. le ministre Monvert. Il ne disait pas un mot comme un autre. Les saillies jaillissaient de son esprit, comme les étincelles d'un feu qu'on attise. Une immense lecture, une mémoire prodigieuse, des connaissances très variées, acquises dans le commerce des hommes, comme dans celui des livres, alimentaient ce fonds inépuisable de verve spirituelle, de mots heureux, d'observations piquantes. M. Monvert était un vrai dictionnaire de conversation»[2].

«Ajoutons ici, note Michel Schlup[3], que cette «verve spirituelle» se retrouve dans les dessins du ministre qui, sans être aussi doué que son ami Lory, montre un réel talent artistique. Dans les carnets qu'il nous a laissés[4], il fait revivre, sur un ton enjoué et malicieux, la société neuchâteloise de son temps. Ses portraits sont précieux car ils sont parfois les seuls à nous conserver le visage de certains de ses contemporains. Malgré son goût évident de la caricature, il n'accentue que légèrement le trait, juste ce qu'il faut pour faire ressortir le caractère ou les particularités d'un personnage. Parmi ses meilleurs crayons, citons l'avocat Auguste Bille, le libraire Jules Gerster, le révolutionnaire Alphonse Bourquin et son ami le peintre Gabriel Lory.»[5]

---

1 D'après Michel Schlup, «César-Henri Monvert, pasteur, bibliothécaire, professeur (1784-1848)», dans *Biographies neuchâteloises,* tome 2, 1998, 217-222, et Gottfried Hammann, «César-Henri Monvert (1784-1848)», dans *Histoire de l'Université de Neuchâtel,* tome 1, 1988, 349-358.

2 *Le Véritable Messager boiteux de Neuchâtel,* 1849, 46.

3 Voir note 1.

4 Conservés à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel.

5 Le *Musée neuchâtelois* a publié de Monvert les portraits d'Alphonse Guillebert et Ulysse Guinand (1911, entre 268 et 269), de Georges-Frédéric Gallot, surnommé «la Girafe», et Auguste Bille, dit «Mayeux» en souvenir d'un personnage d'Eugène Sue (1912, entre 122 et 123), d'Ami-Jean-Jacques Landry et Alphonse Bourquin (1913, entre 48 et 49) et d'Auguste Bille (1928, entre 112 et 113), ainsi que les cinq caricatures de la Révolution de 1831 (1935, entre 96 et 97; 1936, entre 48 et 49; 1937, entre 88 et 89, et entre 184 et 185; 1938, entre 2 et 3).

Voir aussi: F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, *Biographie neuchâteloise,* tome 2, 1863, 118-123.

Caricatures.

Caricatures.

Jules Gerster.

Abram-François Pettavel.

Ulysse Guinand.

Alphonse Guillebert.

Ami-J.-J. Landry.

Alphonse Bourquin.

L'avocat Auguste Bille.

Girardet La Pipe.

Georges-Frédéric Gallot et Auguste Bille.

Femmes à Chaumont.

Fiche signalétique des portraits de Louis de Meuron

L'analyse sectorielle de la galerie des 61 portraits brossés par Louis de Meuron, sans être scientifiquement probante et représentative, donne néanmoins un aperçu de la structure de la «bonne société» neuchâteloise au confluent des lumières et du romantisme. De cet aréopage composite, mais point exhaustif, on considérera tour à tour le genre, l'âge, l'état civil, la famille, la profession, la posture, le vêtement et les attributs.

Genre:
57 hommes (93 %)
4 femmes (7 %)

Age:
3 personnages de moins de 20 ans
4 personnages entre 20 et 40 ans
10 personnages entre 40 et 60 ans
30 personnages de plus de 60 ans
14 personnages sans âge connu

Etat civil:
33 personnages mariés
14 personnages célibataires
1 personnage divorcé
13 personnages à l'état civil inconnu

Famille:
11 Meuron
4 Chaillet
3 Petitpierre
2 Hohenzollern
2 d'Ivernois
2 Sandoz
37 divers

Profession:
14 militaires
7 officiers civils de la principauté
7 officiers civils de la ville de Neuchâtel
7 ecclésiastiques (5 pasteurs et 2 prêtres)
4 maîtresses de maison
2 souverains
2 médecins-chirurgiens
2 bibliothécaires
2 écoliers
1 négociant-consul
1 banquier
1 historien
11 divers

Posture:
47 personnages debout et 14 assis
56 personnages de profil et 5 de face
57 personnages tournés vers la gauche et 4 vers la droite

Vêtement:
13 en tenue «professionnelle» et
48 en habits «civils»

Attributs:
8 personnages avec une arme blanche
13 personnages avec une canne, un bâton ou une ombrelle
1 avec une pipe
14 avec une coiffure mise ou à la main

Tous ces portraits ont été réalisés entre 1808 et 1847, 51 du vivant de leur modèle et 10 à titre posthume. La date entre [ ] figurant à la fin des notices biographiques est celle de la réalisation du portrait par Louis de Meuron.

Les portraits croqués par Louis de Meuron

PÈRE ALBIN
(? - ?)

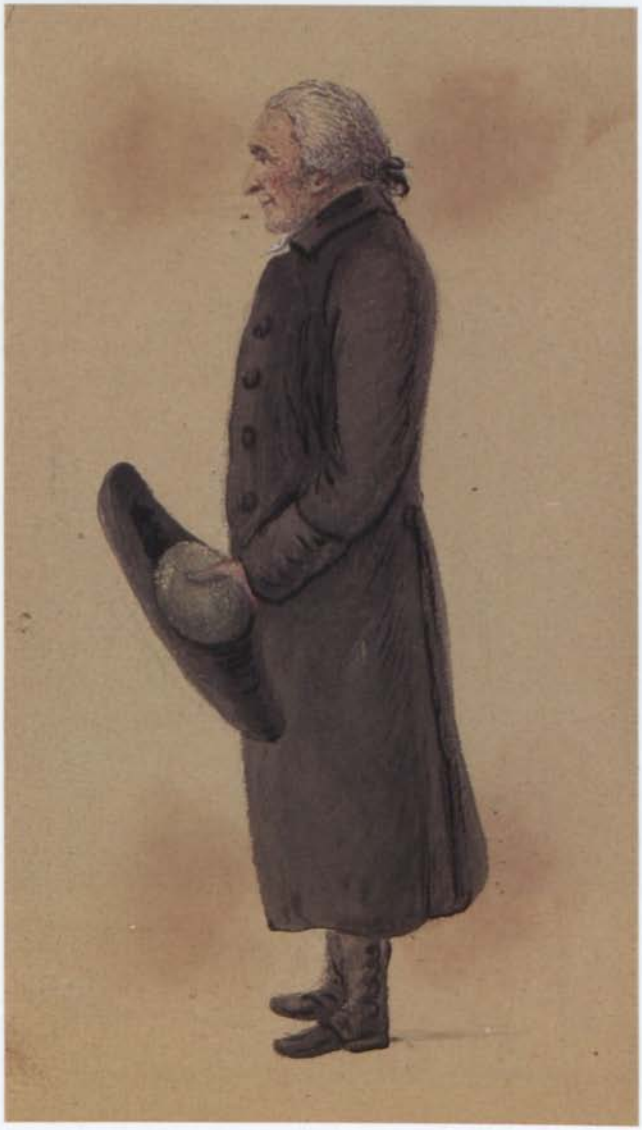
Ce Révérend Père – cité en 1808 dans son journal crissiacois par le conseiller François de Diesbach* et alors supérieur de la communauté landeronnaise – appartenait à l'ordre des Capucins, une des trois branches des Frères mineurs franciscains. Venue de Delémont à la demande de la comtesse Marie de Nemours, cette congrégation s'était établie au Landeron en 1695 et desservait les chapelles des Dix-Mille-Martyrs et de Combes.

* Voir Paul de Pury, «Les séjours du conseiller François de Diesbach à Cressier», dans *Musée neuchâtelois*, 1923, 198-199.

[janvier 1815]

GUILLAUME-DAVID BERTHOUD
(1734-1803)

Originaire de Boudevilliers, petit-fils de David-Jean Berthoud et fils de Guillaume-David (reçu bourgeois de la ville de Neuchâtel le 16 mars 1767), ce négociant, allié Fornachon, a été membre dès 1792 du Petit Conseil (ou Conseil des Vingt-Quatre = cour de justice de la ville et un des deux conseils «législatifs», l'autre étant le Grand Conseil ou Conseil des Quarante), et maître-bourgeois-en-chef pendant six mois selon l'usage (= président des Quatre-Ministraux, pouvoir exécutif de la ville de Neuchâtel; membre de la Générale bourgeoisie, assemblée triennale des bourgeois internes et externes de Neuchâtel; de la réunion triennale des Quatre-Bourgeoisies de Boudry, du Landeron, de Neuchâtel et de Valangin; du Petit Conseil, et du Grand Conseil). Portraituré ici à titre posthume, il a eu un fils, David-Auguste, allié Guillebert, dont trois descendants mâles (Gustave, Alfred-Jaques-Henri et Alexis-Henri) ont laissé de la postérité.



[mai 1815]

JEAN-FRÉDÉRIC DE BOSSET
(1729-1812)

Notaire, il devint membre du Petit Conseil ou Conseil des Vingt-Quatre de Neuchâtel en 1757; exerça semestriellement la haute charge de maître-bourgeois-en-chef de la ville en 1791, 1795, 1806 et 1810, et en fut banneret (= chef militaire et membre d'office des Quatre-Ministraux, souvent désigné comme «l'homme du peuple») de 1799 à 1805. Il épousa Judith Girard d'Aubigné (1733-1796) et en eut deux fils: Jean-Frédéric (1754-1838), négociant à Paris, lithographe et miniaturiste, et Jean-Henri (1762-1812), militaire de carrière, premier commandant du bataillon des Canaris. Il contribua notamment à l'aménagement de la Promenade du Faubourg ou Jardin anglais. Pierre Prud'hon (1758-1823) l'a aussi portraituré en avril 1790 (voir Jacques Petitpierre, «Le Bied sur Colombier», dans *Patrie neuchâteloise*, vol. 5, 1972, 297).

[juillet 1811]

JÉRÔME-EMMANUEL DE BOYVE
(1731-1809)

Fils de Jacques-François Boyve (1692-1771), avocat et maire de Bevaix, et d'Anne-Marguerite Legoux, Jérôme-Emmanuel de Boyve, bourgeois de Neuchâtel, a été de 1767 à sa mort conseiller d'Etat et chancelier (en titre) de la principauté, faisant ainsi partie de la Chambre des comptes et des commissions féodales et occupant un siège au tribunal des Trois-Etats. Il avait été anobli par Frédéric II le 27 mars 1765. Il est l'auteur des *Recherches sur l'indigénat helvétique de la principauté de Neuchâtel et Valangin* (1778).

De son mariage en 1767 avec Louise Viala (fille de Louis Viala, huguenot cévenol réfugié à Genève – dont il avait acquis la bourgeoisie – négociant et neveu par sa mère de Jacques-Louis de Pourtalès, et sœur d'Anne, femme de Paul Coulon le père, 1731-1820), il eut deux enfants. Il était propriétaire de la maison N° 3 du faubourg de l'Hôpital, démolie en 1954.

Voir: F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, *Biographie neuchâteloise*, tome 1, 1863, 96.

[décembre 1808]

OTTO DE BRANDENSTEIN
(? - ?)

D'abord major au 7e régiment de Landwehr, le baron de Brandenstein, lieutenant-colonel, fut, de 1840 à 1847, le septième commandant du bataillon neuchâtelois des Tirailleurs de la Garde au service du roi de Prusse. Un corps créé le 20 juillet 1814, peu après l'annonce de la reprise de possession de la souveraineté de Neuchâtel par S. M. Frédéric-Guillaume III (14 janvier) et la renonciation (3 juin) du maréchal-prince Alexandre Berthier à ses droits sur la principauté-duché que lui avait octroyés Napoléon Ier en 1806. Le bataillon fut dissous au lendemain de la Révolution du 1er mars 1848 et de la proclamation de la République neuchâteloise.

[mai 1828]

GASPARD VON BÜLOW
(? - ?)

Ce baron saxon, pour l'heure assez mal identifié, appartient à la même famille que Hans Guido von Bülow, pianiste de Dresde, mari de Cosima – qui fut l'amante de Richard Wagner ! –, fille du compositeur Franz Liszt et de la comtesse d'Agoult, née Marie de Flavigny, dont l'arrière-grand-mère paternelle, Sophie Elisabeth Huguenin, était communière du Locle.

[mars 1822]

JEAN-HENRI DE BUREN
(? - ?)

En réalité, il s'agit – sous une forme quelque peu germanisée – de Jean-Henri de Brun, capitaine, dès 1807, au bataillon neuchâtelois des Canaris (Empire napoléonien). Il était l'un des trois fils de Jean-Henri Brun, pasteur de Saint-Blaise de 1755 à 1758, et le frère de Charles, pasteur à Chézard-Saint-Martin, et de Louis (1785-1824), également capitaine au service de France, puis de Prusse, dès 1815, comme capitaine au bataillon des Tirailleurs de la Garde, et, dès 1817, comme major au régiment des grenadiers «Empereur Alexandre» jusqu'en 1820.

[mai 1814]

ELISABETH DE CHAILLET
(1728-1815)

Fille de Samuel de Chambrier (1690-1736), conseiller d'Etat et procureur général, elle a épousé en 1746 Jean-Frédéric de Chaillet (1709-1778), lieutenant-colonel au service du roi de Sardaigne et des Etats-Généraux de Hollande jusqu'en 1746 et conseiller d'Etat de 1752 à 1763, fils de Ferdinand, conseiller d'Etat et maire de La Côte; avec lui, elle a eu deux fils: Jean-Frédéric (1747-1839), dit «le Grand Chaillet», botaniste, chevalier du Mérite, célibataire, et Georges (1757-1835), négociant à Lyon, membre de la Société du Jardin, allié Julie de Mézerac (1763-1824), héroïne, sous le nom de Marianne de La Prise, des *Lettres neuchâteloises* de Mme de Charrière. Le mari d'Elisabeth de Chaillet, décédée le 24 juin 1815 à l'âge de 87 ans, fut un des défenseurs du pasteur Ferdinand-Olivier Petitpierre dans l'affaire de la non-éternité des peines, et de Jean-Jacques Rousseau dans sa dispute avec le pasteur Frédéric-Guillaume de Montmollin.

[novembre 1808]

FRÉDÉRIC DE CHAILLET D'ARNEX
(1744-1817)

Mousquetaire dès 1762, puis officier au service de France, lieutenant-colonel des milices du Val-de-Ruz dès 1787 et surintendant de l'arsenal, il était le fils de Henri-Nicolas de Chaillet, seigneur d'Arnex (VD), conseiller d'Etat et directeur des sels à Neuchâtel, anobli par le roi de Prusse en 1753, et de Marguerite Montandon.

De son mariage avec Rose-Marguerite-Dorothée de Perregaux (1749-1835), il n'eut qu'une fille, Rose-Marguerite (1771-1860), alliée F. de Montmollin, puis Frédéric de Chambrier (1753-1826). Dans son article du *Musée neuchâtelois* de 1925 «Le théâtre de société ou «La Comédie», Dorette (Petitpierre-) Berthoud, évoquant les acteurs amateurs des années 1800, observe (p. 89): «Leur président, c'est le vieux Frédéric de Chaillet d'Arnex, le même qui fut caissier et président des assemblées de danse, secrétaire et, pendant vingt-huit ans, directeur de l'Académie [de musique], le plus répandu des Neuchâtelois du XVIIIe siècle. Durant près de cinquante ans, il n'y eut pas une fête mondaine dans notre petite ville sans qu'on y vît apparaître, l'air vif et important, avec ses yeux écartés, son menton ravalé, sa tête d'oiseau, l'élégant officier que fut Frédéric de Chaillet d'Arnex.»

[juin 1815]

HENRI-DAVID DE CHAILLET
(1751-1823)

Ce fils de pasteur (Samuel de Chaillet, 1712-1803), originaire d'Auvernier et bourgeois de Neuchâtel, «obèse, légèrement bossu, les yeux en disque, comme ceux des grenouilles» (Dorette Berthoud), est devenu à son tour ministre de l'Evangile, consacré qu'il fut en 1772; d'abord suffragant à Bevaix, puis dès 1775 à Colombier et Auvernier, en premières noces il épousa, en 1774, Marie-Françoise-Charlotte Rognon (+ 1800), fille de feu le pasteur David Rognon-Bergeon (1691-1759), de Bevaix – dont il eut deux fils, Charles (1775-1845), pasteur, et Auguste (1782-1805), et quatre filles, Charlotte (*1776), Julie (*1778), Sophie-Elisabeth (1780-1795) et Marianne-Henriette (1784-1875) –, puis en secondes noces, en 1801, «la plus ancienne de ses adulatrices» [depuis 1777!], Rosette DuPasquier (1756-1827), fille de Jean-Jacques DuPasquier, codirecteur de la fabrique d'indiennes du Bied avec son frère Claude-Abram. En voisin et fin lettré, il fréquenta assidûment le salon de Mme de Charrière et de ses amis au manoir du Pontet*. En 1787, il fut appelé à Neuchâtel comme suffragant du pasteur Hugues Ramus auquel il succéda en 1789 et

jusqu'en 1806, date de sa retraite anticipée. Il fut l'un des meilleurs prédicateurs de son temps et signait toujours ses ouvrages «Chaillet, serviteur de Jésus-Christ». En 1798, il fut promu doyen de la Vénérable Classe. Entré à la Société d'émulation patriotique dès 1791, il en fut le premier président pendant une année et en resta membre jusqu'à son décès.

Mais Chaillet dut surtout sa notoriété à son activité de critique littéraire, en tant que collaborateur, puis rédacteur du *Journal helvétique* ou *Mercure suisse* ou *Mercure neuchâtelois,* de 1772 à 1784. Grand admirateur de Rousseau, on le considérait comme un «homme de talent et d'esprit», un «esprit clair» et une «tête philosophique».

Un quatrain en forme d'épitaphe, dû au pasteur Jean-Samuel-Michel Dieu de Bellefontaine, des Verrières, et gravé sur son tombeau, figure dans l'album de Louis de Meuron en face du portrait de Chaillet:

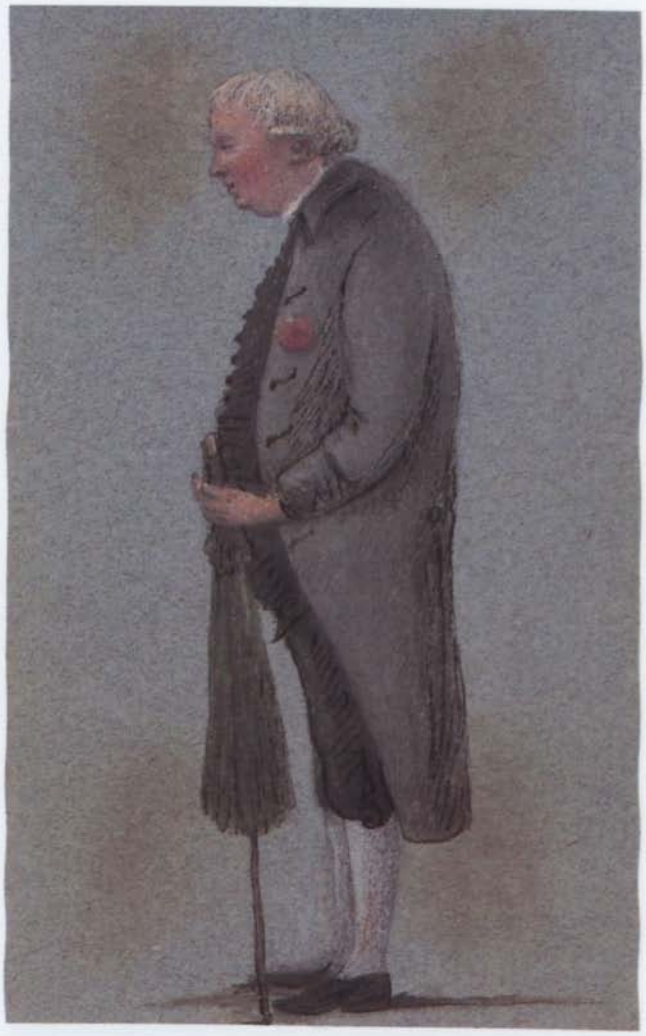
Cœur simple, esprit sublime, éclairé, plein de zèle
Du Maître qu'il servit il fit aimer les loix;
De sa volonté sainte, interprète fidèle,
Dieu semblait l'inspirer et parler par sa voix.

Chaillet, nous apprend Dorette Berthoud, «avait toujours refusé de se laisser peindre. On le pressa tant qu'il finit par y consentir, mais à la condition qu'on mettrait sous son portrait ce vers de La Fontaine:

Jamais, s'il me veut croire, il ne se fera peindre.

Ce qui fut fait. Seulement, d'Ivernois avait trouvé moyen d'en altérer le sens. Il avait écrit [ces cinq vers figurent dans l'album de Louis de Meuron en face du portrait de Chaillet]:

L'homme à qui Prométhée a prêté son flambeau,
Des torts de la nature a-t-il droit de se plaindre?
Mais le Génie échappe au plus savant pinceau,
Qu'il soit bien ou mal fait, qu'il soit laid,
qu'il soit beau,
Jamais, s'il me veut croire, il ne se fera peindre.»



[septembre 1810]

* Voir: F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, «Henri-David de Chaillet», dans *Biographie neuchâteloise,* tome 1, 1863, 126-139: Philippe Godet, *Mme de Charrière et ses amis,* 1906; Dorette Berthoud, *César d'Ivernois ou le poète enjoué,* 1932; Charly Guyot, *La vie intellectuelle et religieuse en Suisse française à la fin du XVIIIe siècle, Henri-David de Chaillet 1751-1823,* 1946; Charly Guyot, «Documents nouveaux sur Henri-David Chaillet», dans *Musée neuchâtelois,* 1948, 193-210, et Caroline Calame, «Henri-David de Chaillet, écrivain et pasteur (1751-1823)», dans *Biographies neuchâteloises,* tome 1, 1996, 30-35.

JEAN-FRÉDÉRIC DE CHAILLET
(1747-1839)

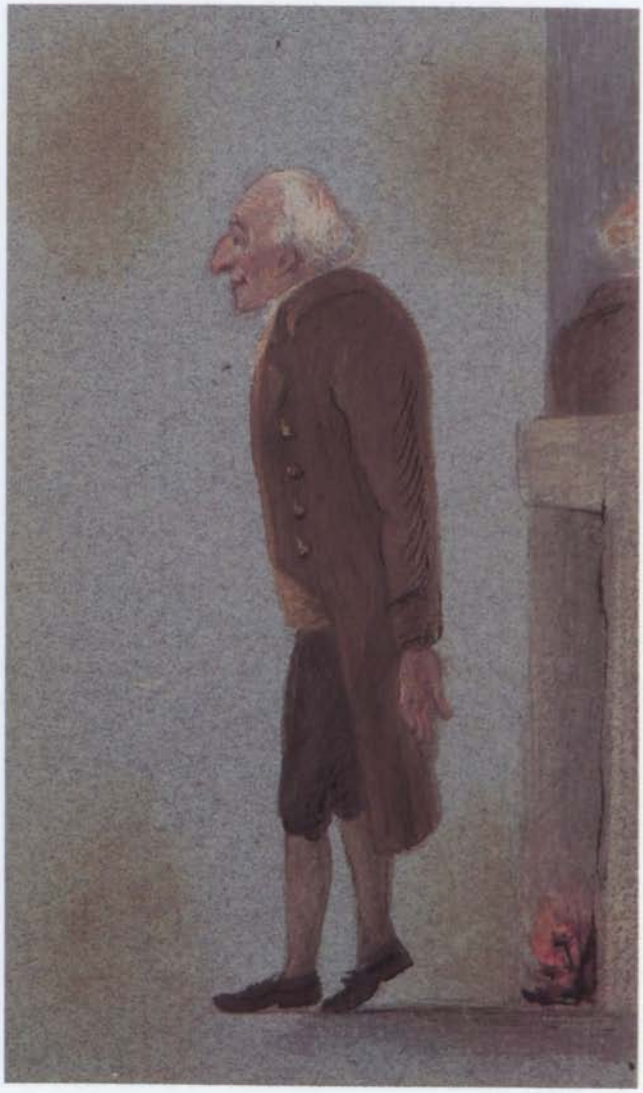
Fils de Jean-Frédéric de Chaillet, lieutenant-colonel au service du roi de Sardaigne, conseiller d'Etat, et d'Elisabeth de Chambrier (fille de Samuel, conseiller d'Etat et procureur général), il devint lui-même capitaine au service de France et quitta l'armée en 1791, décoré de la croix du Mérite militaire. Dès lors, il consacra sa vie à l'étude de la botanique, passant des phanérogames aux cryptogames; il fut membre de la Société d'émulation patriotique de 1791 à 1822, de la Société du Jardin dès 1765 et de la Société de lecture. La BPU conserve de ce célibataire un portrait peint en 1797 par Josef Reinhart.

Voir: S.n., «Biographie de J.-F. de Chaillet», dans *Le Véritable Messager boiteux de Neuchâtel,* 1855; F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, «Jean-Frédéric de Chaillet», dans *Biographie neuchâteloise,* tome 1, 1863, 140-146; Auguste Bachelin, «Jean-Frédéric de Chaillet, botaniste. Costume d'homme au dix-huitième siècle», dans *Musée neuchâtelois,* 1864, 153-157; Marie-Marguerite Duckert-Henriod, «Jean-Frédéric de Chaillet, militaire et botaniste (1747-1839)», dans *Biographies neuchâteloises*, tome 1, 1996, 36-42.

[janvier 1812]

SAMUEL DE CHAMBRIER
(1744-1823)

Deuxième des trois fils du baron Daniel de Chambrier (1708-1793), conseiller d'Etat, maire de Boudevilliers et juge au tribunal des Trois-Etats, et de Susanne-Marguerite de Luze, Samuel de Chambrier a rempli de nombreux mandats politiques et culturels en ville de Neuchâtel. Il a notamment siégé de 1767 à 1776 au Grand Conseil, et de 1776 à 1793 au Petit Conseil de la ville. Dès 1816, il est membre à vie des Audiences Générales. Classificateur dès 1790 des «Grandes Archives de la Ville», il est l'auteur de la *Description topographique de la Mairie de Valangin* (1795) et de la *Description topographique et économique de la Mairie de Neuchâtel* (1840). Il n'a jamais convolé en justes noces… Il est portraituré ici à titre posthume.



[janvier 1810]

PAUL COULON LE PÈRE
(1731-1820)

«Paul Coulon [fils de Joseph, négociant en grains et céréales], descendant d'une famille protestante originaire de Cornus, dans le Rouergue, avait émigré de France à Genève à l'âge de 15 ans, puis était devenu associé de Jacques-Louis de Pourtalès [1722-1814, dit le roi des négociants, commerçant et banquier international, créateur de l'hôpital Pourtalès]. Il fut le père de Paul-Louis-Auguste Coulon, anobli en 1847, fondateur de la Caisse d'Epargne et du Musée d'histoire naturelle, et aïeul du vénéré Louis de Coulon» [1804-1894, naturaliste, organisateur et directeur du Musée d'histoire naturelle, président de la Société neuchâteloise des sciences naturelles; son portrait silhouetté, exécuté vers 1830, mais anonyme, figure dans le *Bulletin de la Société neuchâteloise des sciences naturelles,* tome 56, année 1931, 1932, entre 12 et 13].*

Reçu bourgeois en 1767, il épousa la même année une huguenote originaire de La Salle dans les Cévennes, Anne Viala (1748-1824, fille de Louis Viala, petite-fille de Jean Viala, allié Susanne de Pourtalès [tante de Jacques-Louis de Pourtalès], et sœur de Louise, femme de Jérôme-Emmanuel Boyve) qui, en plus de Paul-Louis-Auguste (1777-1855, également banquier, botaniste, fondateur de la Société du Jeudi, membre de diverses autorités), lui donna une fille, Anne-Louise (*1774, alliée Auguste-François de Meuron-Tribolet), et deux fils, Paul-Etienne (1779-1837, allié Sophie de Marval, banquier, major et commissaire des guerres), et Frédéric (*1781).**

[novembre 1808]

* Philippe Godet, «Une Neuchâteloise, il y a cent ans», dans *Musée neuchâtelois,* 1895, 267.

** Maurice Boy de la Tour, Paul de Pury et Philippe Godet, *Portraits neuchâtelois,* 1920, planche 27.

Voir aussi Maryse Schmidt-Surdez, «Paul-Louis-Auguste Coulon (1777-1855)» et «Louis Coulon (1804-1894)», dans *Biographies neuchâteloises,* tome II, 1998, 80-92.

DAVID DARDEL
(1740-1831)

D'une famille communière de Saint-Blaise et bourgeoise de Neuchâtel, et fils de Jean-Jacques (1696-1748, notaire et justicier), David Dardel a été pasteur de Travers, de 1773 à 1778, et de Neuchâtel, de 1778 à 1831 – habitant l'ancienne cure du N° 10 de l'actuelle rue de la Collégiale –, et à maintes reprises doyen de la Vénérable Classe. De son mariage, en 1769, avec Marianne d'Ivernois (1746-1803), fille de Charles, capitaine, et de Rose Marguerite de Montmollin, il a eu cinq enfants: Catherine-Marianne, Rose, Uranie, Alexandre et Jaques-François, dit James. L'aînée, Catherine-Marianne (1769-1845), dont César-Henri Monvert se disait «le plus dévoué et le plus fier de ses amis», était considérée par Mme de Charrière comme «la plus aimable personne de Neuchâtel»*.

* André Bovet, «Correspondance de César-Henri Monvert avec Mlle Marianne Dardel pendant l'expédition suisse en Franche-Comté (1815)», dans *Musée neuchâtelois*, 1923, 52-53.

[juin 1809]

Mlle Desplans aînée
(? - ?)

Femme du monde, cette demoiselle était assurément l'une des trois (voire quatre) filles de Jean-Jacques Desplans, originaire d'Aubonne, mari d'Anne Barbe Bosset et pasteur de Rances (Vaud). Il ne s'agit en tous cas pas de Nanette, alliée à un Silésien nommé Güntzel, décédée le 24 avril 1800. Mais de l'une des deux autres sœurs – rentières – qui, au tournant du siècle, habitaient Neuchâtel depuis près de 25 ans: Marie-Elisabeth, décédée le 11 mai 1811, à 85 ans, dans la maison de Thomas de Tribolet-Vaucher, à la rue du Pont-Neuf (actuelle rue des Epancheurs), ou Françoise-Henriette, encore en vie en 1811.

[juillet 1809]

FRANÇOIS DUPASQUIER
(1735 -1812)

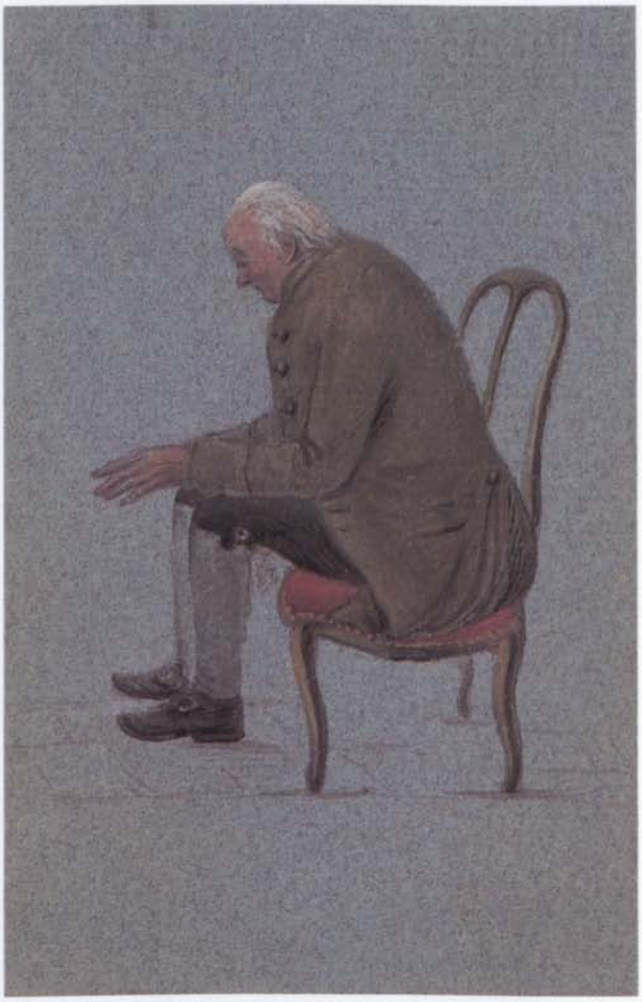
Capitaine en France dans le régiment suisse de François-Jean-Philippe de Boccard, membre de la Société du Jardin de Neuchâtel et chevalier du mérite, il était le fils cadet du colonel Jean-Jacques DuPasquier (av. 1693-1741), bourgeois de Neuchâtel, conseiller d'Etat et châtelain de Thielle dès 1729, capitaine au régiment espagnol de Salis et colonel-propriétaire de 1733 à 1737 d'un régiment de son nom au service du roi de Sardaigne, et d'Isabelle-Salomé de Bedaulx. Son frère aîné, Abraham (1725-1747), également officier en France, est tombé en 1747 lors de la prise de Bergen-op-Zoom (Pays-Bas) par les Français commandés par le comte de Lœwendal, maréchal de Louis XV*.

* Voir: M.-F. Schafroth, «Service étranger sans panache: le régiment DuPasquier au service du roi de Sardaigne-Piémont, 1733-1737», dans *Musée neuchâtelois*, 1960, 6-29.

[octobre 1809]

JEAN-JACQUES FECQUENET
(1730 -1817)

Altération française de l'allemand Feissknecht ou Feitknecht, ce patronyme a connu une orthographe très variable: Fecquenet, Feckenet, Féquenet, Feinquenet, etc. Le membre de cette famille bourgeoise de Neuchâtel représenté ici est Jean-Jacques, fils de Jean-Pierre et de Marie-Marguerite, née Borel; major au service de France, dans le régiment des Gardes Suisses, il épousa en 1762 Jeanne Marie Marguerite Favre, veuve de Jean-David Aubert, décédée en 1803 à l'âge de 82 ans.



[décembre 1808]

S. M. FRÉDÉRIC-GUILLAUME III
(1770-1840)

Fils de S.M. Frédéric-Guillaume II (1744-1797), roi de Prusse et prince de Neuchâtel de 1786 à 1797, et de Frédérique-Louise de Hesse-Darmstadt, il fut lui-même souverain de Prusse de 1797 à 1840, prince de Neuchâtel et Valangin de 1797 à 1806 et de 1814 à 1840. Au terme de l'intermède français du maréchal Alexandre Berthier, Frédéric-Guillaume III visita brièvement sa principauté neuchâteloise du 12 au 15 juillet 1814 en compagnie de ses deux fils, le prince royal Frédéric-Guillaume, né en 1795, futur roi de Prusse de 1840 à 1861 et prince de Neuchâtel de 1840 à 1848, et le prince Guillaume, né en 1797, futur roi de Prusse dès 1861, puis empereur d'Allemagne dès 1871 sous le nom de Guillaume Ier; alors âgé de 44 ans, Frédéric-Guillaume III était veuf depuis quatre ans de la reine Louise de Mecklembourg-Strelitz.

Un billet détaché, inséré dans l'album de Louis de Meuron, propose un quatrain peut-être dû à la plume du lithographe neuchâtelois du roi, Ferdinand-Louis Gagnebin (1783-1850), lui-même auteur en 1829 d'un portrait de Sa Majesté, d'après la gravure de Krüger et accompagné de ces vers:

Douceur qui fait aimer sa loi,
Bonté prévoyante et sincère,
Voilà l'image d'un bon père,
Et le portrait de notre Roi.

[juillet 1814]

Son Altesse le prince royal
FRÉDÉRIC-GUILLAUME DE HOHENZOLLERN
(1795-1861)

Premier fils de S.M. Frédéric-Guillaume III et de la reine Louise de Mecklembourg-Strelitz, il succéda à son père, sous le nom de Frédéric-Guillaume IV, au trône de Prusse et au principat de Neuchâtel en 1840. S'il conserva nominalement la couronne prussienne jusqu'à sa mort en 1861 (quand bien même, à cause de sa démence, dès 1858, son frère puîné exerça le pouvoir à sa place), il dut déjà renoncer en fait à la souveraineté de Neuchâtel en 1848 et en droit en 1857. Un lustre après le court voyage de 1814 qu'il y fit avec son père et son frère cadet, en juillet 1819, à 24 ans, comme prince héritier, il séjourna quatre jours dans le pays de Neuchâtel*, accompagné de son cousin Frédéric-Guillaume-Charles d'Orange, futur roi des Pays-Bas, second fils de Guillaume Ier d'Orange. En septembre 1842, à titre de monarque et avec la reine Elisabeth-Louise, il revint une troisième fois en visite officielle dans sa principauté francophone.

* Voir: Charlotte-Louise de Perregaux-de Gaudot, "Lettres sur le séjour du prince royal de Prusse à Neuchâtel en 1819, dans *Musée neuchâtelois,* 1910 ; s.n., "Une visite de haut parage", dans *Le Véritable Messager boiteux de Neuchâtel,* 1820; Jean-Pierre Jelmini, "Une visite inopinée du prince royal de Prusse à ses sujets neuchâtelois en été 1819, dans *Musée neuchâtelois,* 1980, 49-70.

[juillet 1814]

JACQUES-FERDINAND GALLOT
(1743-1830)

D'une famille bourgeoise de Neuchâtel, ce ministre de l'Evangile, consacré en 1765, fut remplaçant du ministre du Vendredi, régent au collège et suffragant à Neuchâtel, diacre à Valangin et pasteur aux Brenets, à Travers et, de 1788 à 1830, à Neuchâtel. On lui doit un volume de Sermons composés par un pasteur de la campagne (1781).

Allié Elisabeth Renaud dès 1772 et «homme à la fois spirituel et débonnaire, intimement lié avec son collègue [Henri-David de] Chaillet»*, il eut deux fils: Ferdinand (1774-1854), docteur en médecine, lithographe et musicien distingué, et Georges-Frédéric (1782-1855), juriste, secrétaire de ville, maître-bourgeois, président du tribunal des Trois-Etats et homme politique influent qui, en 1831, a publié un journal monarchiste et conservateur à la parution irrégulière, *Le Neuchâtelois*. Et une fille, Eusébie-Jacqueline, alliée Paul-Henri Godet (1767-1819), juriste, maire de Travers, puis de Cortaillod, et délégué de la Bourgeoisie de Neuchâtel au Congrès de Vienne en 1815.

Deux vers caustiques, mais anonymes, ajoutés ultérieurement, accompagnent le portrait dû à Louis de Meuron:

L'univers sait que ce grand homme
*Est un Gallot peint par Prudhomme.***

* Philippe Godet, *Frédéric Godet (1812-1900)*, 1913, 19.

** Joseph Prudhomme, dit souvent Monsieur Prudhomme, est un personnage créé en 1830 par Henri Monnier (1799-1877), écrivain et caricaturiste français, pour incarner le bourgeois désireux de suivre l'évolution de son siècle et persuadé qu'il possède des lumières en toutes choses, quand bien même, dans ses diverses entreprises, il reste niais, conformiste et sentencieux.

[juin 1818]

DAVID-FRANÇOIS GAUDOT
(1756-1836)

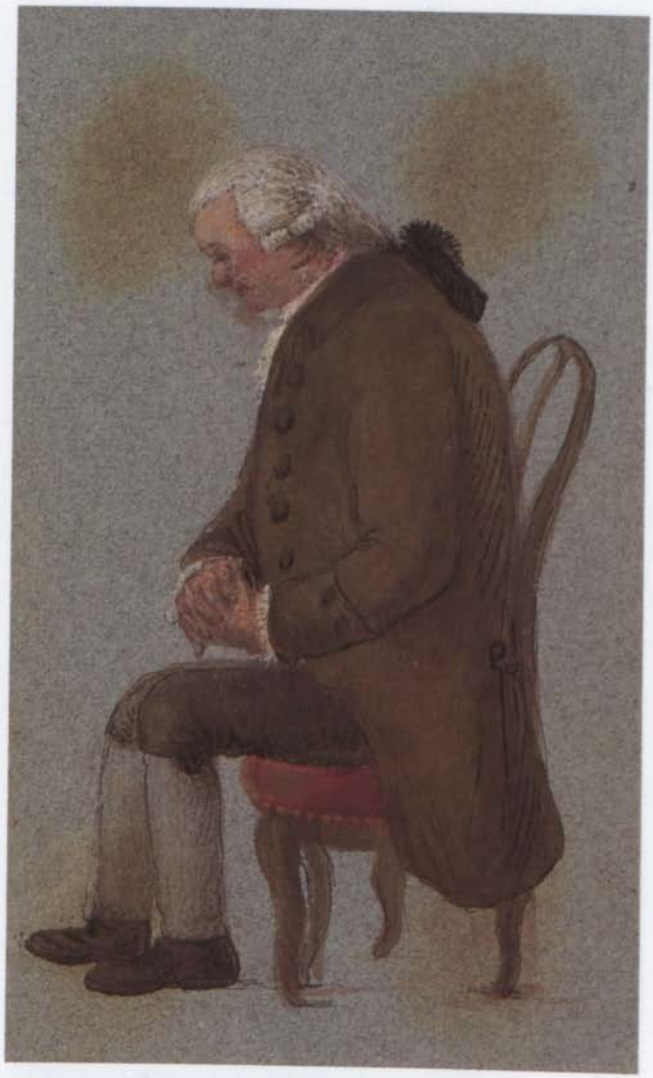
Dernier représentant mâle d'une famille de Besançon réfugiée à Neuchâtel pour cause de religion et reçue bourgeoise de la ville en 1584, David-François Gaudot a été capitaine en Russie et secrétaire d'ambassade de Prusse. Il fut un des hôtes, au château de Coppet, de Mme Germaine de Staël avec laquelle il entretint une correspondance publiée dans le *Musée neuchâtelois* de 1889 par Philippe Godet, sous le titre «Un Neuchâtelois chez Mme de Staël»; Godet relevait dans cet article: «Il était vieux garçon, maître de son temps, possédait quelques rentes, et cultivait les lettres en dilettante et en homme de goût. (...) Gaudot avait une plume facile, agréablement spirituelle, et il eût pu aussi bien que tant d'autres courir la carrière d'auteur. (...) Il vivait très retiré à Neuchâtel; bon musicien, il chantait pour se distraire la musique d'église et jouait du violon dans sa solitude.» Dans son journal intime, paru à l'enseigne de «Une Neuchâteloise, il y cent ans» dans le *Musée neuchâtelois* de 1895 (p. 264), Mme Rose de Bosset-de Luze a noté à son sujet: «Il parle avec une grande facilité et l'on dit ses connaissances fort étendues; il a voyagé dans toute l'Europe et a vu partout la meilleure société.»

[mai 1815]

CHARLES-GUILLAUME D'IVERNOIS
(1732-1819)

Fils de Guillaume-Pierre d'Ivernois (1701-1775), conseiller d'Etat et procureur général de la principauté, et de Marie-Esabeau Baillods, il fut nommé trésorier général et conseiller d'Etat en 1763, et membre de la Chambre des comptes en 1766. Il était propriétaire, au N° 12 de la rue du Pommier, à Neuchâtel, de la maison du fief de Bellevaux.

Son mariage, en 1767, avec Elisabeth-Marguerite de Montmollin, fille du professeur et pasteur Frédéric-Guillaume de Montmollin, lui valut neuf enfants, dont Guillaume-Auguste (1779-1856) qui lui succéda dans sa charge de trésorier général. Par son frère Abraham (1727-1800), négociant à Lyon, puis à Neuchâtel, il était l'oncle de Mathieu-César d'Ivernois (1771-1842), maire de Colombier, conseiller d'Etat et «poète enjoué».



[septembre 1810]

SAMUEL JACOBEL
(1734-1829)

Fils aîné de François-Louis Jacobel (bourgeois de Neuchâtel, officier au service de France) et de Marguerite Roulet, Samuel Jacobel a suivi la voie de son père dès 1748; promu lieutenant en 1751 et capitaine de la compagnie Jacobel au régiment Jean-Baptiste-André Wittmer en 1754, il fut décoré en 1762 de la croix du Mérite militaire après le combat de Gribenstein près de Kassel (Hesse) et devint en 1769 aide de camp du général Christian-Frédéric-Dagobert, comte de Waldner de Freundstein, alors colonel du régiment Wittmer. Il abandonna la carrière des armes en 1772 et décéda à Neuchâtel en 1829 à l'âge de 95 ans. Il avait épousé Susanne Passavant, de Francfort. Son fils François, mourut jeune, au service de France, avec le grade d'enseigne. Il eut aussi deux filles: Marguerite, célibataire, décédée en 1832, et Agathe-Marianne-Louise, née en 1766, femme d'Alexandre de Pury (1760-1799, maître-bourgeois de Neuchâtel), disparue en 1846 et qui fut la dernière représentante de la famille dès lors éteinte.*

* F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, «Samuel Jacobel», dans *Biographie neuchâteloise*, tome 2, 1863, 508; Auguste Bachelin, «La Compagnie Jacobel», dans *Musée neuchâtelois*, 1874, 168-170.

[février 1809]

? DE KNOBLAUCH
(? - ?)

Cet officier prussien au service du roi Frédéric-Guillaume III – dont Charles-Godefroi de Tribolet, dans *Mémoires sur Neuchâtel 1806-1831* (1902), orthographie le patronyme «Knobloch» – fut envoyé par son souverain à Neuchâtel, en juin 1814, «avec la commission d'une levée de 400 hommes, tous Neuchâtelois», et de l'élaboration d'une capitulation y relative. En effet, un ordre du cabinet du 19 mai sitpulant que S. M. avait «résolu de prendre à son service un corps de troupes neuchâteloises», il devait être formé immédiatement «un bataillon de tirailleurs de 400 hommes de gens du pays», composé de quatre compagnies et rattaché à la garde royale. Placée sous le commandement de Charles-Gustave de Meuron (1779-1830), cette unité militaire de 429 volontaires est entrée dans l'histoire sous le nom de «bataillon neuchâtelois des Tirailleurs de la Garde»*.

* Voir: Eugène Vodoz, *Le bataillon neuchâtelois des Tirailleurs de la Garde de 1814 à 1848*, 1902.

[août 1814]

DAVID-FRANÇOIS LE CHEVALIER DE ROCHEFORT
(1730-1815)

«David-François Le Chevalier de Rochefort naquit à Neuchâtel le 15 février 1730. Il était second fils de François Chevalier, bourgeois de Neuchâtel et Valangin, (...) capitaine de cavalerie au service de Pologne, puis colonel des milices à Neuchâtel, et de Marie Desbarres, fille de noble Pierre Desbarres, major au Val-de-Travers»*. Il resta célibataire

En 1747, avec son frère aîné Simon-Pierre, il entra au service de France dans le régiment des Gardes-suisses où il atteignit le grade de lieutenant-colonel. Admis en 1762 à l'Ordre du Mérite militaire, il fut créé maréchal de camp en 1786. Dès lors, à Neuchâtel – où il se retira en 1788 et mourut en 1815 –, il fut communément appelé le «général de Rochefort».

«La fin de sa vie paraît avoir été fort assombrie par ses tracas d'argent. Le petit portrait de lui, exécuté en décembre 1808 [par Louis de Meuron], que Philippe Godet publia dans le *Musée neuchâtelois* (1895, p. 179), le représente de profil, marchant, mais singulièrement voûté. Ses soucis et son humeur aigre-douce expliquent sans doute que Mme [Rosette] de Bosset-de-Luze l'ait qualifié, dans son journal intime, de... «vieux et désagréable maréchal Chevalier»! A en croire Mme de Bosset – lorsqu'il était contrarié ou plaisanté, – il prenait même... une crise de nerfs!»**

* Jacques Petitpierre, «Deux biographies Le Chevalier de Rochefort», dans *Musée neuchâtelois*, 1932, 152-159 (avec portrait de David-François Le Chevalier, dû au peintre hollandais Emmanuel Handmann).

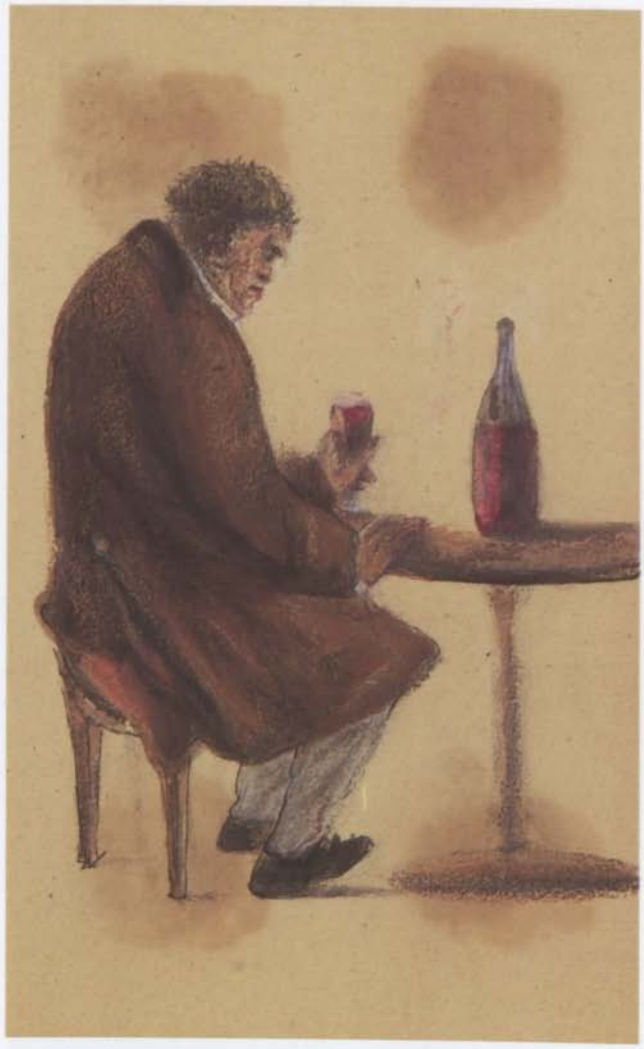
** Voir note ci-dessus.

[décembre 1808]

JEAN-FRANÇOIS LE CHEVALIER DE ROCHEFORT
(1758-1841)

Fils de Simon-Pierre (1728-1802, frère aîné de David-François Le Chevalier, enseigne au régiment des Gardes-suisses, puis capitaine dans le régiment Chambrier au service de Hollande, et de Jeanne-Elisabeth Banal), Jean-François Le Chevalier était allié Marguerite de Meuron (1788-1842, fille de Guillaume, membre du Petit Conseil et maître des clés du coffre de la ville de Neuchâtel, et de Marianne-Alexandrine Le Bel) dont il divorça sans postérité. «Il était connu de la société neuchâteloise et lié au banneret Jean de Merveilleux. (...) Né le 13 avril 1758, il mourut à Corcelles sur Concise [en 1841] et légua 1680 livres à la Maison des Orphelins de Neuchâtel»*. Son présent portrait est posthume.

* Jacques Petitpierre, op.cit., 152.



[janvier 1843]

SAMUEL DE MARVAL
(1768-1839)

Membre d'une famille bourgeoise de Neuchâtel et anoblie en 1648, il a été officier aux Gardes-suisses à Paris de 1786 à 1791, conseiller d'Etat de 1797 à 1832, lieutenant-colonel des milices des Montagnes dès 1802 et député aux Audiences générales dès 1816. En 1815, il commanda le second bataillon d'élite des troupes fédérales en garnison à Genève et se vit confirmer par le Conseil d'Etat sa qualité de citoyen genevois. On lui doit la traduction de l'allemand de *La voix d'un patriote,* de Karl Müller-Friedberg (1789). Le maire Charles-Louis de Pierre disait de lui dans son journal: «Aspire à tout, à l'argent surtout, on ne peut y aspirer de plus bas.»

Il était fils de Louis de Marval (1745-1803), châtelain du Landeron, conseiller d'Etat, chanoine de Magdebourg, chambellan du roi de Prusse et son ministre plénipotentiaire près la Confédération helvétique, et de Marie-Anne de Sandoz-Rosières. Ayant épousé en 1792 Sophie Borel de Bitche (1771-1834, fille de Henri-Louis Borel de Bitche, 1744-1824, contrôleur des Postes de la principauté, et de Marie-Esther Borel, 1749-1793), il a eu cinq filles – dont Sophie, allié Paul-Etienne de Coulon, fils de Paul de Coulon le père – et deux fils: Louis-Frédéric (1798-1883), conseiller d'Etat, et Charles-François (1802-1880), châtelain de Thielle. Il était propriétaire de la maison N° 7 de la rue de l'Hôpital, à Neuchâtel.

[juillet 1816]

FRÉDÉRIC-GUILLAUME DE MERVEILLEUX
(1773-1842)

Fils de Samuel de Merveilleux, officier au service de France, et d'Euphrosine Poncier (mariés en 1762), Frédéric-Guillaume – un prénom royal ! – avait huit frères et sœurs. Il épousa Charlotte de Guy d'Audanger (1780-1811) – fille de Jean-Pierre-Louis (1742-1794) et sœur jumelle d'Elisabeth (1780-1858), femme de Charles-Louis de Pierre, maire de Neuchâtel – dont il eut deux filles (Charlotte, alliée au colonel Charles de Reynier, et Sophie, alliée au major Henry de Sandol-Roy) et un fils (Jules).

Louis de Meuron a aussi peint en 1811 le portrait d'un des frères de Frédéric-Guillaume, Samuel-Henri de Merveilleux (1777-1867), conseiller d'Etat et châtelain du Landeron. Voir reproduction dans *Musée neuchâtelois,* 1922, 42.

[juillet 1816]

ABRAM DE MEURON
(1706-1792)

Bourgeois de Neuchâtel et anobli en 1789, Abram de Meuron fut une figure très populaire parmi les tireurs de l'époque, portraituré ici à titre posthume. Il était le fils d'Abram, justicier, et de Jeanne-Marguerite Dubiez, et était né à Saint-Sulpice avant de s'établir à Neuchâtel où il s'est marié en 1731 avec Madeleine Favarger qui lui a donné trois fils: Abram (1732-1761), horloger; David-Henri (1742-1825), négociant à Lisbonne, et Daniel (1744-1820), pasteur, père du châtelain Louis (1780-1847) et du négociant Edouard (1782-1830). Hôte de l'auberge des XIII Cantons, il fut maître des clés (du coffre de la ville) et capitaine de la Noble Compagnie des Mousquetaires.

(Voir portrait page 20)

ANNE-ELISABETH DE MEURON
(1748-1832)

Dite aussi Nanette, elle était la fille cadette de Henri-David Petitpierre (1707-1778) – dit d'Irlande, parce qu'il fut pasteur des paroisses de langue française de Dundalk et de Dublin, avant de remplir la charge de ministre du Vendredi, puis de pasteur à Neuchâtel – et de Rose-Renée Querqui de Chalais, fille d'un gentilhomme réformé poitevin. Avec son père, ses trois oncles (Louis-Frédéric, 1712-1787; Simon, 1719-1772, et Ferdinand-Olivier, 1722-1790), également pasteurs, formaient cette fratrie théologique connue sous le nom de «les quatre Petitpierre»*.

En 1769, elle se maria avec le pasteur Daniel de Meuron (1744-1820), diacre à Valangin, et eut trois fils dont un mourut jeune; les deux autres furent Louis de Meuron (1780-1847), maire de Bevaix, châtelain du Landeron et auteur des 61 portraits reproduits dans cette revue, et Edouard de Meuron (1782-1830), qui reprit à Lisbonne la maison d'import-export et d'affaires bancaires de son oncle David-Henri de Meuron et fut premier consul de Suisse et consul général de Prusse dans la capitale portugaise.

* Voir: Charles Berthoud, «Les quatre Petitpierre», dans *Musée neuchâtelois*, 1872, 1873 et 1874.

(Voir portrait page 20)

DANIEL DE MEURON
(1744-1820)

Baptisé le 25 février 1744, bourgeois de Neuchâtel, consacré au saint ministère le 17 août 1768, suffragant à Saint-Blaise en 1770, à Neuchâtel en 1733, à Boudry en 1778, il devint diacre de Valangin en 1782. Le 13 février 1784, il est déchargé de ce diaconat. Il fut, avec son parent et ami Henri de Meuron (1752-1813), l'un des cofondateurs de la Société d'émulation patriotique – dont il fut le secrétaire de 1791 à 1819 –, de la Société du Jeudi et de la Société de lecture, et correspondant du *Journal littéraire de Lausanne*. Il contribua aussi à la publication des œuvres de Charles Bonnet, le savant genevois, qui furent imprimées à Neuchâtel, chez Fauche-Borel.

De son mariage avec Anne-Elisabeth Petitpierre, en 1769, sont issus deux fils: Louis (1780-1847), châtelain, et Edouard (1782-1830), négociant et consul.

(Voir portrait page 19)

EDOUARD DE MEURON
(1782-1830)

Ce fils du pasteur Daniel de Meuron-Petitpierre (1744-1820) et frère du châtelain Louis de Meuron (1780-1847) est le coauteur de la branche des Meuron du Portugal. En effet, il fut appelé en Lusitanie pour continuer les affaires de son oncle David-Henri (1742-1825), allié Doña Rita Pereira Souveiro, mais sans descendance, qui lui légua son importante fortune et lui transmit la direction de la maison de commerce «Meuron & Cie». En 1818, la Confédération suisse le nomma consul honoraire, faisant de lui le premier diplomate représentant la Suisse au Portugal; en 1820, il devint aussi consul général de Prusse, témoignage du rôle de la colonie helvétique de Lisbonne et de l'intensité des échanges commerciaux entre la Suisse et le Portugal. En 1818, il avait épousé Anna-Emilia Vasquez, qui lui donna un fils, Edouard-Henri (1827-1918), allié à une Portugaise dont celui-ci n'eut qu'une fille, Maria-Francesca (1849-1897).

(Voir portrait page 21)

GUILLAUME DE MEURON
(1754-1826)

Un des quinze enfants de Pierre (1712-1800, fabricant et commerçant d'indiennes, d'horlogerie et de dentelles) et de Rose-Marguerite de Luze, Guillaume de Meuron, membre du Petit Conseil et maître des clés du coffre de la ville de Neuchâtel, épousa en 1787 Marianne-Alexandrine Le Bel (1767-1813, fille d'Antoine Le Bel – le Pierre Le Bel du roman *Sarah Wemyss* d'Auguste Bachelin – et de Marie-Marguerite de Wemyss – la "Sarah Wemyss" du même roman –, et sœur de David, né en 1768, lieutenant d'atillerie en Prusse, et de Marguerite, alliée à un officier prussien) dont il eut quatre filles: Alix (17..- ?, artiste peintre, célibataire); Marguerite-Alexandrine (1788-1842, femme de Jean-François Le Chevalier de Rochefort, 1758-1841); Anne-Sophie (1795- ?, femme d'Antoine Courant [1784-1857], officier au régiment Meuron, puis lieutenant-colonel de milices) et Julie-Françoise (1807 - ?, femme de Charles-François-Edouard Aulas de Courtigis, capitaine, puis général de cavalerie, du Loiret).

Voir: Jacques Petitpierre, «Cottendart sur Colombier», dans *Patrie neuchâteloise*, vol. 4, 1955, 45; Jean Pettavel, «La famille Le Bel», dans *Musée neuchâtelois*, 1958, 85-93.

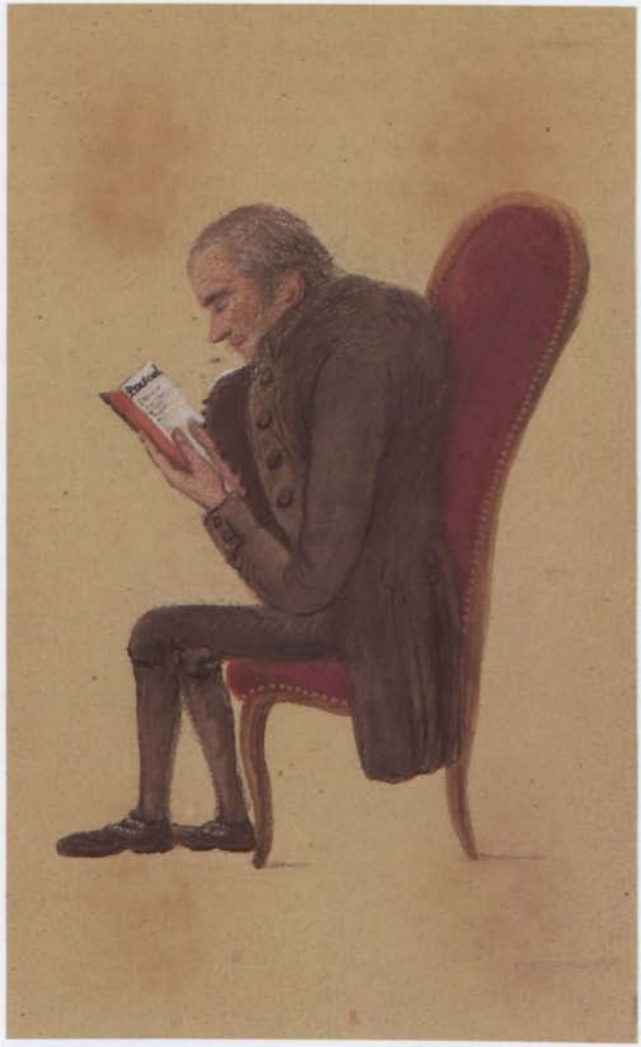
[mai 1814]

HENRI DE MEURON
(1752-1813)

D'abord voué à la théologie et consacré au ministère, il prêcha quelquefois à Neuchâtel et fut suffragant à Saint-Blaise avant de quitter en 1777, du fait de sa mauvaise santé et de la faiblesse de sa voix, la Compagnie des pasteurs pour devenir maître principal du Collège de la ville. En 1781, il fut nommé professeur de belles-lettres et, en 1792, titulaire du poste de philosophie. De plus, il donnait des leçons aux jeunes gens de la pension qu'il tenait en célibataire au N° 23 de la rue du Château et enseignait aussi les sciences physiques. Dès 1793, il fut le premier bibliothécaire de Neuchâtel; il prit une part active à la création de la Société d'émulation patriotique (1791), de la Société de lecture (1802) et de la Société du Jeudi (1802) et suscita la fondation de la Caisse d'Epargne et de la Chambre d'Assurance. Ami du pasteur Henri-David Chaillet, il s'occupa avec son parent Daniel de Meuron, pasteur (1744-1820), de l'édition des œuvres complètes du philosophe et naturaliste genevois Charles Bonnet, son ami également.

Lui rendant un hommage posthume dans son édition de 1815, *Le Véritable Messager boiteux* remarquait: «Il avait l'âme aussi belle que son corps était maladif, chétif et difforme.» Henri de Meuron, en effet, était de très petite taille et contrefait; dans son ouvrage sur *La Caisse d'Epargne de Neuchâtel 1812-1912* (1912), Philippe Godet parle de lui comme du «spirituel et savant petit bossu»! Il était le fils de de Simon-François de Meuron (1714-1782), marchand-gantier, anobli en 1763, et de Simone-Madeleine Favarger.

Voir: Michel Schlup, «Henri de Meuron, pasteur, professeur et bibliothécaire (1752-1813)», dans *Biographies neuchâteloises*, tome 2, 1998, 205-209.



[janvier 1814]

Henri-Frédéric de Meuron
(1841-1904)

Quatre mois avant son décès survenu en décembre 1847, le châtelain Louis de Meuron a portraituré son petit-fils Frédéric-Henri, alors écolier âgé de six ans. Ce marmouset était le fils de James-François de Meuron (1811-1871), maire de Lignières, châtelain du Landeron, député à la Diète, juge de paix, député au Grand Conseil de la ville et membre de la Cour d'appel, propriétaire par sa femme de la Petite Rochette (avenue de la Gare 17, à Neuchâtel), et d'Elmire-Adèle de Meuron (1813-1871), fille du châtelain Louis de Meuron.

En 1867, Henri-Frédéric se maria avec Marie-Julie-Nancy Berthoud. Ministre de l'Evangile, il fut pasteur à La Sagne puis, de 1879 à 1903, conducteur spirituel de la paroisse indépendante de Saint-Blaise. Pendant vingt-six ans, il fut membre de la Commission synodale et présida la Commission des études.* Il a eu un fils: le peintre Louis (-Henri) de Meuron (1868-1949), domicilié au Sommerhouse de Marin.

* Voir article nécrologique dans *Le Véritable Messager boiteux de Neuchâtel*, 1906.

(Voir portrait page 24)

Louis de Meuron, dit de Bordeaux
(? - ?)

En dépit des recherches minutieuses menées par feu Guy de Meuron (1909-1999) et par l'auteur, ce membre de la famille de Meuron n'a pu être identifié.

Louis-Auguste de Meuron
(1809-1843)

Du mariage du châtelain Louis de Meuron (1780-1847) et de sa cousine au 17e degré, Elmire de Meuron (1786-1853), sont nés deux enfants: Louis-Auguste (1809-1843), commissaire des forêts et domaines de 1834 à 1841, mari dès 1841 de Rose-Isabelle de Montmollin et père d'une fille décédée en bas âge, Esther (1842-1843); et Elmire-Adèle (1813-1871), alliée James-François de Meuron (1811-1871).

Rose-Isabelle de Montmollin (1821-1883) était la fille de Frédéric-Auguste de Montmollin (1776-1836), conseiller d'Etat, maire de Valangin et député

Louis de Meuron, dit de Bordeaux. [janvier 1814]

à la Diète, et de Rose-Augustine de Meuron, dite Rosette (1778-1855), de la branche des «Meuron Tête de More». Veuve en 1843 de Louis-Auguste de Meuron, elle épousa en secondes noces son beau-frère Charles-Joseph La Trobe (1801-1875), gouverneur de la province de Victoria en Australie, veuf de sa sœur Sophie(1810-1854); elle fut la constructrice, en 1878, de la chapelle de l'Ermitage, à Neuchâtel.

Le châtelain Louis de Meuron a peint son propre fils, Louis-Auguste, écolier âgé de neuf ans et étudiant de 21 ans.

(Voir portraits page 23)

Samuel de Meuron
(1703-1777)

Aussi désigné sous le nom de «Procureur Meuron», Samuel de Meuron (portraituré ici 32 ans après sa mort) était le fils d'Etienne (1675-1750, anobli en 1711, docteur en droit, avocat, conseiller d'Etat, collaborateur du *Mercure suisse*) et de Marguerite Pury. Il fut également conseiller d'Etat et assuma la haute charge de procureur général de la principauté. Lors des démêlés que Rousseau eut avec la Vénérable Classe, il en fut un ardent défenseur et entretint avec lui une correspondance suivie. Marié avec Rose-Marguerite de Bullot dès 1721, il eut un fils, Jean-Pierre (1744-1803), dénommé Meuron-Bullot, du nom de sa mère, officier en Prusse, puis colonel au régiment Meuron.

Théodore-Abram de Meuron
(1741-1831)

Moins connu que son frère, le général Charles-Daniel de Meuron (1738-1806, propriétaire et premier colonel-commandant d'un régiment de son nom, et pionnier de la muséographie neuchâteloise), Théodore-Abram de Meuron fut négociant et capitaine des grenadiers du Val-de-Travers. Il épousa en 1777 Marie-Marguerite-Henriette Sergeans et s'établit à Bonvillars près de Grandson. Il eut un fils, Henri-Auguste (1778-1827), officier en Prusse, puis lieutenant-colonel fédéral. Et une fille, Elmire (1786-1853), femme du châtelain Louis de Meuron. Comme légataire universel de son frère, il avait aussi hérité la propriété de la Grande Rochette, à Neuchâtel.

(Voir portrait page 22)

Samuel de Meuron. [janvier 1809]

ANNE-MARIE DE MÉZERAC
(1741-1810)

Née Dollens ou Dolaens en 1741, elle est issue d'une famille de la ville de Cologne dont son futur mari a été le major. En effet, en 1761, elle a épousé Jacques-Vincent-Auguste-Marie Alquier de Mézerac, noble haut-languedocien, natif de Vannes (Morbihan) en 1722, capitaine au service de France et chevalier de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis; établi à Neuchâtel, d'abord au Vieux-Châtel, il devint propriétaire d'une partie des anciennes maisons des Nos 18 et 20 du faubourg de l'Hôpital et du No 13 du faubourg du Lac à Neuchâtel (immeuble du Cercle du Jardin). Le couple eut quatre filles: Rose Josine Esther (* 1762), alliée François Daniel Marcuard; Julie (1763-1824), alliée Georges de Chaillet (+ 1835), négociant à Lyon, membre de la Société du Jardin et exécuteur testamentaire, avec César d'Ivernois, de Mme de Charrière; Henriette Frédérique Caroline (1765-1846), dame d'honneur de la princesse de Neuchâtel, alliée Frédéric Auguste de Luze, officier au régiment des Gardes-suisses, et Marianne Régine Olympe (* 1774), alliée François-Louis de Roulet (1768-1845), négociant, anobli en 1819, qui encouragea les arts et les œuvres de bienfaisance et fut dès 1818 le protecteur et bienfaiteur du peintre Léopold Robert.

Anne-Marie de Mézerac a été portraiturée ici quelques semaines avant son décès, survenu le 28 février 1810.

[janvier 1810]

LOUIS DE MONTMOLLIN
(1735-1805)

Fils de Louis de Montmollin (allié Salomé Gaudot), il avait épousé en 1762 Anne-Marie d'Ivernois (1730-1786, fille de Guillaume-Pierre d'Ivernois, procureur général de la principauté) qui reçut lors de son mariage un des fameux lacets de soie faits à Môtiers de la main de Rousseau. Il fut conseiller d'Etat et procureur de Valangin. Dans sa famille, il était aimablement surnommé Parasoulet. Son fils Frédéric-Louis est mort sans postérité, tandis que sa fille Julie fut gouvernante des princesses d'Angleterre, filles du roi Georges III.

Dans le petit album de Louis de Meuron, un papier volant accompagne ce portrait posthume, qui propose le quatrain anonyme suivant:

Tandis que tout Valangin hurle
Grossissant son Seyon de pleurs,
Ta calme âme est assise sur le
Ciel, et se rit de nos douleurs.

[mai 1815]

FRANÇOIS DE PETITPIERRE
(1748-1826)

Surnommé «Croise-Bras» en raison de la manie gestuelle qui le caractérisait et qui était devenue légendaire en ville de Neuchâtel, il était le fils de Samuel de Petitpierre (châtelain du Landeron, conseiller d'Etat et maire de Neuchâtel de 1757 à 1781). Bien que fréquentant la bonne société citadine, il est resté célibataire... Cela ne l'a pas empêché d'être promu membre du Petit Conseil, maître-bourgeois, juge au Tribunal des Trois-Etats, député aux Audiences générales, lieutenant-colonel des milices et major du département militaire de Neuchâtel de 1814 à 1820. Il était le frère de..... Petitpierre-de Bosset.

[mai 1815]

HENRI-DAVID PETITPIERRE
(1707-1778)

Un des six fils – dont quatre pasteurs, les célèbres «quatre Petitpierre» – de Henri-David Petitpierre, maire des Verrières dès 1725, Henri-David junior fut consacré en 1731 avant d'exercer le pastorat en Irlande (Dundalk et Dublin). Rentré au pays en 1758, il fut d'abord ministre du Vendredi, puis, de 1759 à sa mort, pasteur à Neuchâtel, ayant notamment comme collègue son propre frère, Louis-Frédéric Petitpierre (1712-1787), diacre à Valangin, puis pasteur aux Bayards, à Cornaux et dès 1755 à Neuchâtel où il est décédé alors qu'il était encore en fonction, auquel on doit deux volumes de sermons et une traduction du poème épique chrétien *La Messiade* de Friedrich Gottlieb Klopstock. Henri-David fut doyen de la Vénérable Classe des pasteurs en 1766 et 1767.

Marié à Dublin en 1742 avec Rose-Renée Querqui de Chalais, fille d'un gentilhomme réformé poitevin, puis – après son veuvage et son retour au pays en 1758 – avec Marie Montandon (+ 1789), fille de Simon (1679-1722, secrétaire du Conseil d'Etat et commissaire dans la guerre de Villmergen, et frère de Théodore, 1686--1736, receveur, puis lieutenant civil de la mairie de La Brévine, major du département des Montagnes et bourgeois de Neuchâtel), laquelle ne lui donna pas d'autres enfants, Petitpierre, dit d'Irlande, eut de sa première épouse trois filles, dont Anne-Elisabeth, dite Nanette (1748-1832), qui s'unit en 1769 au pasteur Daniel de Meuron (1744-1820) auquel elle donna trois fils, dont le châtelain Louis de Meuron (1780-1847) et le négociant Edouard de Meuron (1782-1830). Selon ses biographes, Henri-David Petitpierre avait la prestance et la dignité d'un prélat, excellait dans le genre des discours d'apparat et des compliments, et possédait sept langues.

Le présent portrait a été réalisé par Louis de Meuron à titre posthume.

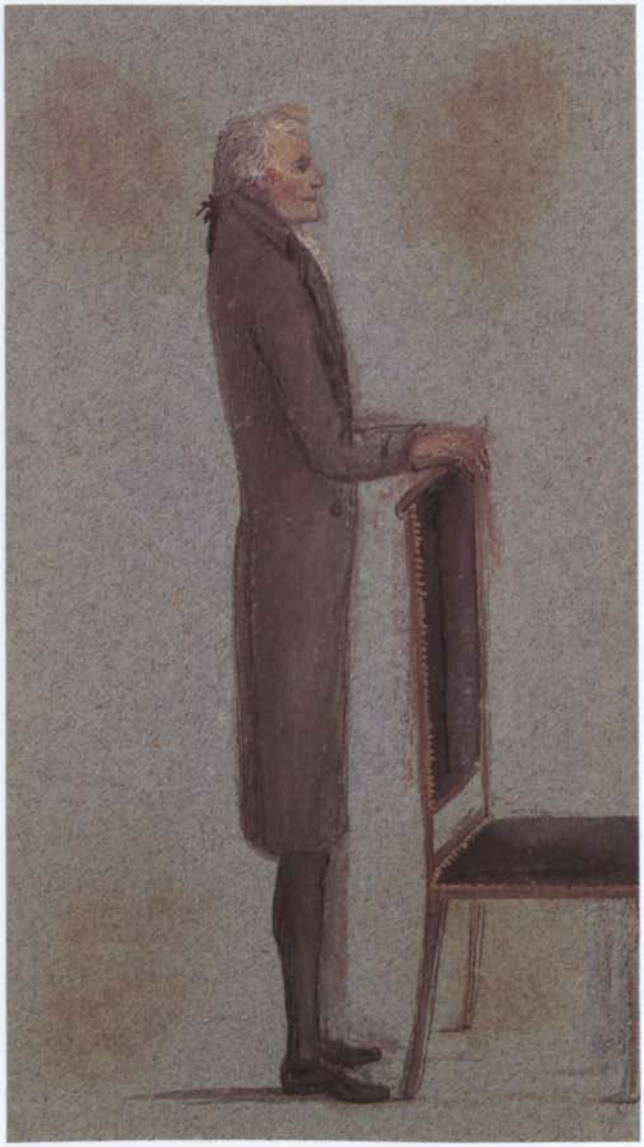
[mars 1818]

Voir: Charles Berthoud, «Les quatre Petitpierre: Henri-David Petitpierre», dans *Musée neuchâtelois*, 1872, 52-73.

JEAN-FRANÇOIS-NICOLAS PETITPIERRE-VÉSIAN
(1754-1833)

Originaire de Couvet, il était le fils de François Petitpierre, lieutenant de la Compagnie des bourgeois de Neuchâtel domiciliés au Val-de-Travers. Médecin-chirurgien, il exerça d'abord aux Gardes suisses en France, puis à Neuchâtel où il fut notamment l'assistant du Dr Jean-François-Paul de Castella à l'hôpital Pourtalès de 1811 à 1817. Il fut aussi membre dès 1801 de la Commission pour secourir les noyés, assesseur de la Chambre de charité de 1785 à 1826, chirurgien de la Compagnie des Mousquetaires blancs de 1805 à 1811, puis de la Compagnie d'Artillerie. Marié avec Jeanne Vésian, fille du banquier londonien Andrié Vésian, et devenu infirme à la fin de sa vie, il renonça à son art et mourut d'hydropisie et de gangrène sénile à l'âge de 79 ans.

Voir: Edouard Cornaz, *Le Docteur J.-L. Borel*, 1864, 62.



[mars 1809]

CHARLES-LOUIS DE PIERRE
(1763-1824)

Fils de Jean-Frédéric de Pierre (1753-1800), conseiller d'Etat, chambellan du roi de Prusse et procureur général de la principauté, et de Charlotte-Philippine Le Chambrier (1739-1814). Charles-Louis de Pierre, homme positif, mais essentiellement traditionnaliste en matière politique, morale et religieuse, juriste de formation, a été membre dès 1784 du Conseil des Quarante ou Grand Conseil de la ville, puis du Conseil des Vingt-Quatre ou Petit Conseil dès 1791, conseiller d'Etat (comme son frère Philippe-Auguste de Pierre, 1768-1846) et maire de Neuchâtel dès 1792, juge au tribunal des Trois-Etats dès 1808 et député à la Diète de 1816 à 1820. Légitimiste convaincu, il fut promu officier de la Légion d'honneur de France par le roi Louis XVIII. Il appartenait aussi à la Société du Jardin (dès 1780), à la Société d'émulation patriotique (dès 1791) et à la Société de lecture (dès 1802).

Il avait épousé en 1801 Elisabeth de Guy d'Audanger, dite Isabelle (1780-1858), fille de Jean-Pierre Louis (1742-v.1794) et d'Elisabeth Slater, morte en couches à la naissance d'Elisabeth et de sa sœur jumelle Charlotte (1780-1811), femme de Frédéric-Guillaume de Merveilleux. Mais en 1817, Charles-Louis et Elisabeth (peu portée à l'usage du monde et manquant d'esprit et de culture) demandèrent une séparation de biens, sans laisser de descendance.

Voir: Hugues Jéquier, «Un magistrat de l'Ancien Régime, Charles-Louis de Pierre», dans *Musée neuchâtelois*, 1942.

[mai 1815]

DAVID DE PURY
(1733-1820)

En 1788, il a succédé au titre de baron à son homonyme et parent David de Pury (1709-1786), négociant et banquier à Lisbonne, mécène de Neuchâtel (celui qui a financé son hôtel de ville et son hôpital et dont une place immortalise le nom).

Il était le fils d'un autre David (1692-1741, négociant, bourgeois de Genève, allié Sarah Tremblay) et fut membre du Conseil des Quarante dès 1756, maire de la Côte dès 1757, conseiller d'Etat dès 1763 et président du Conseil d'Etat de 1788 à 1820, juge au tribunal des Trois-Etats dès 1798.

En 1760, il se maria avec Marie-Isabelle de Meuron (1737-1824) et devint le père de deux filles: Sarah-Marguerite (1761-1845) qui épousa Charles-Albert de Pury (1752-1833), successeur de son beau-père, en 1820, au titre de baron; et Henriette-Susanne (1766-1854), restée célibataire.

Voir: Hugues Jéquier, Jaques Henriod et Monique de Pury, *La famille Pury,* 1972.

[janvier 1812

FRÉDÉRIC-LOUIS-FERDINAND SACC
(1784-1861)

Natif de Potsdam et reçu bourgeois d'honneur de Neuchâtel en 1816, il était le fils de Frédéric-Henry Sacc, chirurgien en chef de la garde prussienne, et d'Anne-Dorothée-Elisabeth Sachen. Il était docteur en médecine, fut l'esculape particulier de S. M. Frédéric-Guillaume III et le chirurgien en chef de la garde, fut promu chevalier de la Croix de fer (après la bataille d'Austerlitz où il sauva la vie au Grand duc de Mecklembourg) et reçut la croix de l'Aigle rouge (en 1858).

En 1816, il épousa à Neuchâtel Marianne-Louis-Henriette DuPasquier, fille du colonel Pierre-Henri DuPasquier (1752-1811), et quitta alors le service militaire prussien avec le grade de général-major et conseiller aulique (de cour) et se fixa définitivement dans le canton. Il eut deux filles et trois fils, dont Frédéric-Edouard Sacc (1819-1890), docteur en philosophie, chimiste et professeur à l'Académie.

Dans son étude sur *César d'Ivernois ou le poète enjoué* (1932), Dorette Berthoud parle du Dr Sacc comme d'un «original, célèbre par la verdeur de ses propos et la rondeur de son accueil». Quant au versificateur lui-même, devenu son ami après des soins dispensés à sa femme, il lui dédia ce quatrain :

Plus brave que maint conquérant,
Plus noble que maint gentilhomme,
Modeste comme un vrai savant
Et généreux comme un pauvre homme.

[novembre 1815]

DAVID-ALPHONSE DE SANDOZ-ROLLIN
(1740-1809)

Ce diplomate de carrière était le fils de Jean-Henri (1698-1753, conseiller d'Etat et châtelain de Thielle, propriétaire du château de Beauregard) et de Sarah-Elisabeth Rollin (1703-1782) – une des dernières représentantes de cette famille –, d'où le double patronyme porté dès lors par cette branche des Sandoz. Conseiller de légation et secrétaire d'ambassade à Londres et à Paris, ministre plénipotentiaire de Prusse près la cour d'Espagne (1784) et à Paris (1796-1801), chambellan du roi de Prusse, il fut créé baron par le roi de Prusse et chevalier grand-croix de l'Aigle rouge et était membre de l'Académie des sciences et beaux-arts de Berlin.

Il ne se maria qu'à 60 ans, en 1800, avec Mlle de Pierrefeu, de Paris, qui ne lui donna pas de postérité.

«Sans négliger ses devoirs diplomatiques, Sandoz-Rollin aimait à consacrer ses heures de loisir à la littérature, au dessin et à la peinture, et à fréquenter la société des artistes, des hommes de lettres et des savants qu'il recherchait avec empressement» (Louis Guillaume).

Le croquis réalisé par Louis de Meuron est légèrement posthume puisqu'il date d'avril 1809, alors que de Sandoz-Rollin est mort le 28 mars de cette même année.

Voir: Louis Guillaume, «Le baron de Sandoz-Rollin», dans *Musée neuchâtelois,* 1867; Auguste Bachelin, «Sandoz-Rollin, David-Alphonse (baron de)», dans *Musée neuchâtelois,* 1876; Alexandre Daguet, «Un diplomate neuchâtelois, Alphonse de Sandoz-Rollin», dans *Musée neuchâtelois,* 1889; Maurice Boy de la Tour, «Sandoz-Rollin, David-Alphonse de», dans *La Gravure neuchâteloise,* 1928.

[avril 1809]

FRANÇOIS DE SANDOZ-TRAVERS
(1771-1835)

Fils de Jean-Jacques de Sandoz-Travers (1737-1812, docteur en droit, seigneur de Travers de 1764 à 1812, châtelain de Thielle de 1770 à 1799, conseiller d'Etat dès 1775 et juge au tribunal des Trois-Etats dès 1798) et de Catherine-Henriette, née de Meuron (fille du procureur général Samuel de Meuron), François de Sandoz-Travers succéda à son père à la tête de la seigneurie traversine de 1812 à 1827. Par ailleurs, il fut maire de Cortaillod, interprète du roi, châtelain de Thielle, chancelier et président du tribunal des Trois-Etats, secrétaire d'Etat, député aux Audiences Générales, capitaine d'artillerie et membre du Conseil d'Etat qu'il présida. Bourgeois de Neuchâtel, il fut promu chevalier de l'ordre prussien de l'Aigle Rouge, et devint membre et président de la Société du Jardin.

Frère de Rose-Henriette de Sandoz-Travers (1769-1832), alliée Mathieu-César d'Ivernois (1771-1842, maire de Colombier, conseiller d'Etat et «poète enjoué»), il fut l'ami de ce beau-frère très en vue dans la «bonne société» du temps.

Il épousa en 1799 Cécile Borel de Bitche (1778-1869, fille de Henry-Louis Borel de Bitche, premier contrôleur des Postes de la principauté de Neuchâtel, et de Marie-Esther, née Borel); par ce mariage, le domaine des Ruillères sur Couvet entra dans le patrimoine de la dernière famille seigneuriale du Val-de-Travers*. Six enfants sont nés de cette union qui, tous, sont décédés avant leur mère: Julie (1800-1866), Cécile (1801-1845), François (1804-1844), Uranie (1806-1866), Sophie (1807-1831) et Jules-Henri-Alphonse (1814-1847).

Selon les auteurs de la *Biographie neuchâteloise***, «sa loyauté, sa droiture, son esprit conciliant et la bonté toute particulière avec laquelle il accueillait tous ceux qui venaient réclamer l'appui de ses lumières et de ses conseils, l'avaient rendu cher à tous ses concitoyens. Les personnes qui l'ont encore connu s'en souviennent comme d'un modèle qui n'a plus été égalé depuis lors pour la bienveillance, la grâce et l'amabilité constantes du caractère, la noblesse des sentiments, la haute distinction des manières rehaussée par un parfait naturel, en un mot pour l'ensemble de ces qualités qui constituent le type aristocratique dans la meilleure acception du terme.»

* Eric-André Klauser, «Le bestiaire de la montagne des Ruillères sur Couvet», dans *Nouvelle Revue neuchâteloise*, N° 27, 1990, 30-32 et 36-37.

** F.A.M. Jeanneret et J.H. Bonhôte, *Biographie neuchâteloise*, tome 2, 1863, 383-384.

[juillet 1811]

JEAN-FRANÇOIS SANSONNENS
(1750-1828)

Ce descendant d'une ancienne famille de la Broye fribourgeoise est venu de Saint-Aubin (FR) à Cressier pour revêtir la charge de chapelain de la chapelle Notre-Dame du Rosaire et de curé de la paroisse, de 1797 à 1828. Nommé doyen du décanat, il exerça aussi dès 1811 la fonction de premier aumônier du tout nouvel hôpital Pourtalès, mettant toute son énergie dans la restauration du culte catholique en ville de Neuchâtel*. Dès le jour de Pâques 1806, il prêcha chaque dimanche à la Collégiale, puis dans un vestibule du château, laissant à son vicaire, l'abbé Vauchier, le soin de dire la messe à Cressier. A partir de 1811, il célébra des offices ouverts au public dans la chapelle de l'hôpital Pourtalès – tenu par les Dames hospitalières de Saint-Jacques de Besançon – avant de reprendre en 1813 sa cure de Cressier et de confier son poste de Neuchâtel à l'abbé Vauchier, lequel céda cette place en 1815 au doyen Joseph Aebischer, véritable premier curé de la ville.

* Voir: Jean Courvoisier, *Le maréchal Berthier et sa principauté de Neuchâtel (1806-1814)*, 1959, 376, 377, 379, 383 et 387.

[vers 1815]

CHARLES-FERDINAND DU TERR(E)AUX OU DUTERRAUX
(1760 - ?)

Fils du Môtisan Charles-Auguste du Terr(e)aux – bourgeois de Neuchâtel, maire des Verrières et reconstructeur, en 1762-1763, de la maison Bobillier au N° 18 de la Grande rue de Môtiers –, Charles-Ferdinand fit partie dès l'âge de 13 ans du Noble Corps des cadets au service de la Prusse et, à ce titre, gagna Berlin dès 1776. Il atteignit le grade de major dans l'armée royale des Hohenzollern, princes de Neuchâtel.

[janvier 1814]

JEAN-BAPTISTE WAVRE
(1733-1816)

Membre du Grand Conseil ou Conseil des Quarante de la ville de Neuchâtel, maire du Rondet, receveur des deux corps et de l'épargne et hôpitalier, allié Catherine Guillebert en 1764. Fils d'André Wavre (1698-1777, maître-bourgeois et major de ville) et de M.-E. de Pierre, et frère de Jacques-Samuel (1722-1807, lieutenant au service de Hollande, membre du Grand Conseil ou Conseil des Quarante, puis du Petit Conseil ou Conseil des Vingt-Quatre, maître-bourgeois et procureur de ville, allié Marianne de Chaillet, puis Marie-Barbe Gouhard); de Louis-Frédéric (1726-1768, allié Judith de Chaillet) et d'André (1737-1817, capitaine-commandant de l'artillerie de la ville, allié Suzanne-Marguerite Wittnauer, puis Esther-Marguerite Bonhôte).

[mai 1815]

CHARLES-LOUIS DE ZASTROW
(1784 -1835)

Il s'agit du fils du général Frédéric-Guillaume-Chrétien de Zastrow (1752-1830, commandant prussien, gouverneur de la principauté de Neuchâtel de 1823 à sa mort et bourgeois d'honneur dès 1824). Colonel de uhlans (5e régiment), puis major de hussards prussiens, commandant à deux reprises de la place de Neuchâtel et chevalier de plusieurs ordres, Charles-Louis a noué des liens familiaux avec la principauté en épousant en 1815 Marie-Olympe de Pourtalès (1797-1868), fille du comte Jacques-Louis de Pourtalès, bourgeois de Neuchâtel, membre du Grand Conseil de ville, et de Marie Henriette Salomé, née de Boyve, qui lui donna deux fils, Frédéric-Guillaume (*1818) et Adolphe-Auguste-Louis (1819-1848). Après son divorce, de Zastrow s'est remarié en 1833 avec Editha Sophie von Militz.

[août 1814]

Quelques militaires autrichiens et prussiens

Louis de Meuron a aussi portraituré en 1814 – année de la traversée du territoire neuchâtelois par les troupes alliées antinapoléoniennes et de la reprise de la principauté par S. M. Frédéric-Guillaume III – quelques militaires autrichiens et prussiens. Il s'agit de:

– Major autrichien de Munzer [juin 1814]
– Officier prussien W. von Thümen [avril 1814]
– Uhlan volontaire prussien de Spiegel [juin 1814]
– Soldat volontaire prussien Menzel [juin 1814].

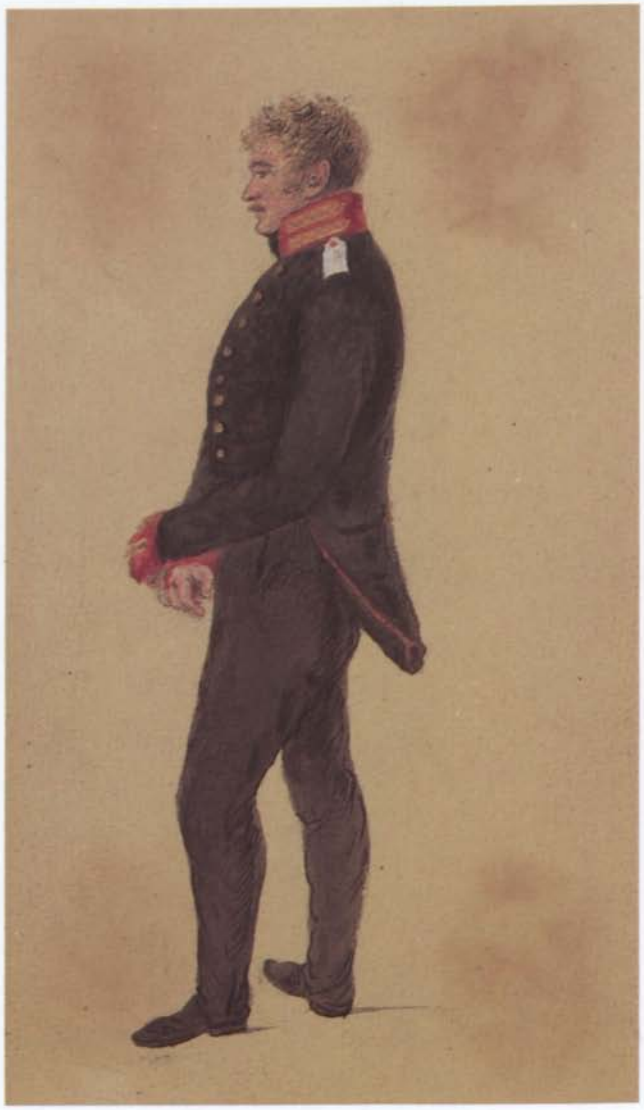
Ainsi qu'un Anglais:
– W. H. Knox [octobre 1819].

Ces cinq personnalités/personnages étrangers ont, jusqu'à présent, résisté à toute tentative d'identification plus précise.

Major autrichien de Munzer.

Officier prussien W. von Thümen.

Uhlan volontaire prussien de Spiegel.



Soldat volontaire prussien Menzel.

W. H. Knox.

Crédit iconographique

Hormis les 61 portraits du recueil de Louis de Meuron – maintenant propriété de la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel –, les autres documents iconographiques reproduits dans cette livraison de la NRN proviennent des sources suivantes:

Dorette Berthoud,
César d'Ivernois ou Le poète enjoué, 1932.

Bibliothèque publique et universitaire, Neuchâtel.

Collectif,
Biographies neuchâteloises, tome 1, 1996, et tome 2, 1998.

Collectif,
Histoire de l'Université de Neuchâtel, tome 1, 1988.

Collectif,
Histoire du pays de Neuchâtel, tome 2, 1991.

Collectif,
Musée neuchâtelois, 1895, 1911, 1912, 1913, 1918, 1920, 1928.

Philippe Godet,
Madame de Charrière et ses amis, 1906 (version abrégée, 1927; réimpression, 1973).

Hugues Jéquier, Jaques Henriod et Monique de Pury,
La famille Pury, 1972.

Eric-André Klauser,
«Le bestiaire de la montagne des Ruillères sur Couvet.
Divertissements aristocratiques de 1805», *Nouvelle Revue neuchâteloise,* N° 27, 1990.

Jacques Petitpierre,
Patrie neuchâteloise, volume 2, 1935, volume 3, 1949, et volume 4, 1955.

Edouard Quartier-la-Tente,
Les familles bourgeoises de Neuchâtel, 1903.

Constance Thompson Pasquali,
Madame de Charrière à Colombier, 1979.

Abonnez-vous !

TABLE DES MATIÈRES

NOUVELLE REVUE NEUCHÂTELOISE

N° 4	*Autrefois la fête en Pays neuchâtelois,* 48 pages	Fr. 9.–
N° 6	*Môtiers 85,* 48 pages	Fr. 9.–
N° 7	*Autour de la Carte de la Principauté de Neuchâtel (1838-1845),* 40 p.	Fr. 15.–
N° 8	*Mais où sont passées les bêtes d'antan ?* 52 pages	Fr. 9.–
N° 9	*Urbanisme, expression d'une communauté,* 36 pages	Fr. 9.–
N° 10	*Etre et paraître : la ronde des modes,* 48 pages	Fr. 12.–
N° 11	*Cadrans solaires neuchâtelois,* 48 pages	Fr. 12.–
N° 12	*Description des Montagnes* de F.-S. Ostervald, 40 pages	Fr. 12.–
N° 13	*Au-delà de l'aménagement du territoire,* 40 pages	Fr. 12.–
N° 15	*Hauterive a 12000 ans,* 64 pages	Fr. 15.–
N° 17	*Promenade musicale dans le Pays de Neuchâtel,* 40 pages	Fr. 12.–
N° 19	*La mosaïque en Pays neuchâtelois,* 56 pages	Fr. 15.–
N° 20	*L'affiche neuchâteloise : le Temps des Pionniers (1890-1920),* 64 p.	Fr. 20.–
N° 21	*Histoire de la pêche dans les lacs jurassiens (XVIIIe-XXe siècle),* 32 p.	Fr. 9.–
N° 22	*Médaille, Mémoire de métal,* 64 pages	Fr. 15.–
N° 23	*40 ans de création en Pays neuchâtelois,* 88 pages	Fr. 15.–
N° 24	*Jean-Paul Zimmermann,* 64 pages	Fr. 15.–
N° 25	*Liliane Méautis, peintre de la lumière,* 64 pages	Fr. 15.–
N° 26	*La Chaux-de-Fonds vue par Charles-E. Tissot,* 40 pages	Fr. 15.–
N° 27	*Le bestiaire de la montagne des Ruillères sur Couvet,* 48 pages	Fr. 18.–
N° 28	*L'art monumental dans les bâtiments publics,* 96 pages	Fr. 20.–
N° 29	*Promenade : Valangin – La Borcarderie – Boudevilliers,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 30	*Confiseries et confiseurs,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 31	*Jules Humbert-Droz et la Suisse,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 32	*Autour de la carte de D.-F. de Merveilleux,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 33	*Childéric le lutin,* 56 pages	Fr. 15.–
N° 34	*L'essor de l'Art nouveau à La Chaux-de-Fonds,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 35	*Neuchâtel : aux premiers temps du cinéma,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 37	*Neuchâtel : aux premiers temps du cinéma* (2), 56 pages	Fr. 15.–
N° 38	*Don Quichotte, illustré par Marcel North,* 128 pages	Fr. 27.–
N° 39	*Marat,* 96 pages	Fr. 15.–
N° 40	*Vieilles pierres 1933/1993,* 56 pages	Fr. 15.–
N° 41	*Description de La Chaux-de-Fonds,* par M. Laracine, 56 pages	Fr. 15.–
N° 42	*Le Griffon, 50 ans d'édition 1944-1994,* 56 pages	Fr. 15.–
N° 43	*Douze heures et tant d'art,* 64 pages	Fr. 15.–
N° 44	*Journal de voyage de Chs Bovet, Neuchâtel (Suisse),* 64 pages	Fr. 15.–
N° 46	*Mémoires,* Jacques-Louis Grellet, 48 pages	Fr. 15.–
N° 47	*Denis de Rougemont,* 84 pages	Fr. 15.–
N° 48	*La Saga des Borel,* 60 pages	Fr. 15.–
N° 49	*Eric de Coulon, dessins, aquarelles de jeunesse,* 36 pages	Fr. 15.–
N° 50	*Neuchâtel,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 51	*Les vins de Neuchâtel et l'étiquette,* 60 pages	Fr. 24.–
N° 52	*Les Jürgensen,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 53	*L'enfance et la jeunesse de Fritz Courvoisier,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 54	*Les années vertes ou la fée au fond du verre,* 60 pages	Fr. 18.–
N° 55	*Maurice Zundel,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 56	Particularitez *de la vie neuchâteloise au XVIIIe siècle,* 24 pages	Fr. 10.–
N° 57	*Bevaix, mille ans d'histoire,* 60 pages	Fr. 18.–
N° 58	*Edouard Jeanmaire,* 48 pages	Fr. 15.–
N° 59	*Neuchâtel, Histoire d'un paysage urbain,* 60 pages	Fr. 18.–
N° 60	*Nom : Rousseau, Prénom : Jean-Jacques,* 60 pages	Fr. 20.–
N° 61	*William Ritter (1867-1955) au temps d'une autre Europe,* 92 pages	Fr. 20.–
N° 62	*Musée d'horlogerie du Locle,* 60 pages	Fr. 20.–
N° 63	*Trois Béguin, trois architectes, trois époques,* 36 pages	Fr. 15.–
N° 64	*Le Doubs, à pied et à pioche,* 120 pages	Fr. 20.–
N° 65	*Visites à Friedrich Dürrenmatt,* 156 pages	Fr. 28.–
N° 66	*Petite histoire covassonne,* 48 pages	Fr. 15.–

Imprimé en Suisse