

(L. Ciulei), au plus profond de l'argumentation et au bout de la discussion il y a toujours le souci pour l'écho du spectacle dans la contemporanéité. Ainsi, la scène centrale, transformant les rapports spatiaux et réalisant un rapprochement entre acteur et spectateur, «deux éléments pensants de la même époque», exige la plus grande attention pour la vérité, «de sorte que chaque geste de l'acteur <...>, chaque relation entre personnages ait un support dans la réalité <...> que le spectateur puisse se rapporter à des expériences de sa propre vie <...>, puisse donner au spectateur un repère, un point d'orientation, l'amener sur un terrain connu où il est à même de juger, de trouver les critères de valeur, des critères moraux, esthétiques, sociaux, politiques». En soulignant l'interdépendance entre émotion et pensée, Ion Cojar — qui veut éveiller des «révélation», mettre en lumière «non seulement les apparences, mais aussi le rythme intérieur et la tension jaillie des contradictions cachées» — se déclare pour le spectateur qui «arrive à penser par le truchement de l'émotion. Son jugement sera plus profond lorsqu'il se sera consumé, en participant affectivement». À propos de son attitude devant la «magie» des conventions scéniques, L. Ciulei est catégorique: «Le chemin vers un jugement lucide n'est pas diminué par cette «magie» ou par le sentiment mais seulement au moment où nous, les réalisateurs de théâtre, devenons des obstacles entre l'idée et le spectateur». Dans ses mises en scène, Sorana Coroamă est intéressée en premier lieu par «l'homme social, l'homme politique dans le contexte politique, l'homme dans la société, l'homme ayant la conscience d'appartenir à un tout, agissant ou réagissant en fonction de cette responsabilité», le metteur en scène se proposant d'exprimer «une permanence roumaine depuis les débuts de l'histoire roumaine sur cette terre et jusqu'à l'actualité immédiate». Horea Popescu est en égale mesure attiré «par les spectacles qui dévoilent des caractères, analysent des psychologies, précisent d'une façon nuancée les rapports entre un groupe restreint de personnages, en reconstituant le climat de confrontations intimes et de spectacles de grande envergure, déployés dans un espace avec une large ouverture et dont l'objectif est de définir un mouvement historique en engrenant dans son flux de nombreuses et diverses catégories humaines».

Le message humaniste, l'option pour un théâtre militant, un théâtre politique (dont en parlent tous), «la fusion organique de la théâtralité avec la vérité psychologique» (L. Giurchescu, H. Popescu), la force de suggestion de la métaphore réaliste — constituent des préoccupations

caractéristiques de l'«école» de mise en scène roumaine lesquelles apparaissent, d'une façon implicite ou explicite, dans toutes les interviews. Cette «école», dont le développement se rattache à la promotion d'une dramaturgie de valeur, originale et universelle, est caractérisée — affirme Mihai Dimiu — par la «tendance de créer des spectacles destinés à exprimer avec une grande intensité des vérités et de les exprimer par une métaphore spécifique à l'art théâtral».

Il est naturel que ce volume d'interviews nous fasse penser à un autre, consacré à la «jeune mise en scène», si nombreuse et représentée d'une manière aussi intéressante sur le parcours de la dernière décennie (Magda Bordeianu, Cătălina Buzoianu, Al. Colpacci, Ioan Ieremia, A. Manea, Mircea Marin, Dan Micu, Anca Ovanez, Sergiu Savin, N. Scarlat, Al. Tatos, Iulian Vișa et d'autres encore). Ensemble, ces deux volumes constitueraient, une fois de plus, une prémisses documentaire consistante, pour une si nécessaire monographie de l'«école roumaine de mise en scène».

Ion Cazaban

EUGEN PRICOPE, *Constantin Silvestri. Între străluciri și ... cîntece de pustiu*, Bucarest, Ed. muzicală, 1975, 320 p.

Peu d'années auparavant, Eugen Pricope apportait une contribution musicologique, *Dirijori și orchestre* (1971), précieux guide pour le domaine de la direction d'orchestre; quelques pages concentrées y traçaient un portrait de Constantin Silvestri. Pourtant, le grand musicien méritait davantage; et en sa qualité d'ancien élève de maître, Eugen Pricope sentit qu'il était de son devoir de compléter son travail par une ample étude monographique: il s'agit du livre que nous allons présenter et que nous venons de lire avec un intérêt suscité non seulement par le titre mais aussi par la manière de traiter le «sujet».

Car écrire sur Constantin Silvestri, c'est-à-dire sur «une époque d'or» de la vie musicale roumaine, s'avère une mission chargée de lourdes responsabilités professionnelles. Selon notre opinion, l'auteur devait, en ce cas réaliser tout d'abord — quel qu'en soit le nombre des pages affectées à ce but — le portrait d'un interprète «idéal», d'un interprète, notamment, qui d'une manière inaltérée nous a fait don de la musique universelle. Cet impératif aussi a été complètement réalisé: Eugen Pricope, dans son ouvrage, nous rend présent l'art vivant et vigoureux

du chef d'orchestre Silvestri, art dont beaucoup d'entre nous ont été les témoins. La principale qualité de cet art a été sans doute sa limpidité, sa transparence, de même que la lumière du soleil pénètre libre et pure dans les maisons à travers des vitres nettoyées; sinon il ne saurait y avoir une interprétation plus fidèle (directe) que celle dont la précision technique et stylistique se combine dans la vision expressive de l'artiste. Silvestri a été un pareil artiste, et le livre de Eugen Pricope nous le confirme.

La méthode monographique choisie par l'auteur poursuit l'évolution d'un artiste qui est arrivé tout seul, au bout de grands efforts, au pupitre de l'Athénée Roumain; la séparation rigide, et inutile, que nous avons souvent constatée dans les monographies des artistes («vie-œuvre»), est ici absente, et nous n'en ressentons aucunement le besoin. Les lectures de jeunesse, la nature psychique de l'artiste, les circonstances fortuites de son existence «faite de souffrance» se fondent dans l'histoire de la vie d'un homme qui jusqu'au bout fut conséquent avec soi-même.

En s'adressant en égale mesure aux spécialistes et au public musical, l'auteur du livre tient à la fluidité de la lecture: le côté anecdotique est subsumé à une solide documentation scientifique (d'historien, de critique, de chef-d'orchestre) et aux analyses d'interprétation, extrêmement précieuses par leur inédit et par leur rareté en tant que genre.

Constantin Silvestri, connu au public roumain surtout comme chef-d'orchestre, est présenté dans cette étude dans toute sa complexité, laquelle s'étend aussi à d'autres domaines musicaux auxquels il s'est consacré: composition, pédagogie (direction d'orchestre), pianistique. Le pianiste-improvisateur qu'il était a souvent aidé le chef-d'orchestre à mieux expliquer ses intentions concernant un ouvrage ou un autre, surtout quand il s'agissait de «valeurs thésorisées». Les annotations de l'auteur en marge des «leçons Silvestri» deviennent de véritables analyses d'interprétation: Brahms, Bach, Tchaïkovsky, Dvorak et d'autres sont soumis à de rigoureuses recherches dont la «transposition» littéraire est des plus suggestives. Nous espérons, néanmoins, apprendre davantage quant à la conception d'interprète de la musique d'Enesco, Silvestri ayant fait de considérables efforts pour le rendre connue au public roumain. *L'Œdipe* dirigé par Silvestri, par exemple, fut non seulement une pierre de touche pour tester la maturité de notre public, mais aussi un modèle de référence pour les reprises ultérieures. En quoi consistait «le mystère» de l'affirmation de cet art accompli? Nous aurions de même

souhaité une évocation de «compositeur Silvestri», dans une exposition tout aussi pertinente que celle qui le définit en tant que chef-d'orchestre.

Nous avons noté ces observations tout en sachant qu'il est prématuré d'exiger à une première étude de proportions plus importantes, comme c'est le cas du présent ouvrage, d'épuiser toutes les informations que nous aurions souhaitées. Des études ultérieures, croyons-nous, viendront s'ajouter à ce livre écrit avec compréhension, avec compétence et force suggestive.

Lucia-Monica Alexandrescu

IOANA MĂRGINEANU, *Frank Wedekind, un precursor*, Univers-Verlag, Bukarest, 1976, 324 S.

Die moderne, neuere Literaturwissenschaft erweist, unter anderem, in ihrer großen Mannigfaltigkeit, inmitten der Verschiedenheit aller Richtungen, die sie umschließt, eine ständige Bemühung, die Fäden, die uns an Vergangenheit und Tradition binden, zu entdecken und aus ihr gemäßer Sicht, zu deuten; es ist die Suche nach den Wurzeln und nach der Dauerhaftigkeit, nach jenem immer bleibenden Gerüst, das Vertrauen zum Menschen und zu seinem Schaffen verleiht. Es ist die Rede von jener Beschäftigung, erfrischte, wissenschaftlich geprägte Neudeutungen früherer Werke zur Geltung zu bringen, wertvolle Ideen und bedeutende künstlerische Mittel als kostbare Reserven der Weiterentwicklung zu betrachten.

Dieser Beschäftigung ist auch die Tatsache zu verdanken, daß nicht wenigen der früher umstrittenen und manchmal sogar vernachlässigten oder tendenziös gedeuteten Autoren erst jetzt wieder Gerechtigkeit zuteil wird. Darunter befindet sich auch Frank Wedekind (1864—1918), derjenige Dramatiker, Schriftsteller, Lyriker, glänzende Schauspieler und Chansonsänger, der ein Leben lang um Anerkennung ringen mußte und für welchen das Interesse der Öffentlichkeit erst nach seinem Tode wach wurde. Es ist vielleicht einleuchtend, wenn wir nur einige Daten der Literaturwissenschaft aufzählen, um sie dann von selbst sprechen zu lassen: 1900, als von Wedekind *Frühlings Erwachen*, *Erdegeist*, die Erzählungen *Die Fürstin Russalka*, *Der Liebestrank*, *Die junge Welt* bereits vorlagen, kannte Richard M. Meyers *Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts* noch nicht einmal seinen Namen, obwohl sie sonst jeden kleinen Autor erwähnte. Der erste, der von ihm und für ihn sprach, war im Jahre 1902