

plus d'un spécialiste le plaçant aux côtés de Bartók, Sibelius, Strawinsky, De Falla ;

— le relèvement, de la part de toujours plus nombreux spécialistes, du coloris folklorique et « balkanique » de la musique d'Enesco, en même temps, cependant, la persistance d'une certaine confusion quant aux sources d'inspiration populaire de celle-ci, la plus fréquente étant celle entre la musique « laoutar » et la musique « tzigane » ;

— le caractère défavorable au compositeur roumain des comparaisons qui se font entre lui et Bartók, Richard Strauss, Honegger, Milhaud et Strawinsky (surtout en ce qui concerne l'*Œdipe* éneskien), d'assez nombreux musicologues le considèrent tributaire de ceux-là ;

— l'abondance des résultats positifs obtenus à l'occasion du centenaire « Enesco » en ce qui concerne la découverte de toujours nouveaux élèves du maître (tels que Ljerko Spiller d'Argentine ou Uto Ughi d'Italie), l'inspiration de poèmes consacrés au musicien roumain (comme par exemple celui de Nina Notbeaux de France) et, notamment, la mise au jour d'une quantité de documents inédits (lettres, actes, compositions, etc.). Tout ce matériel mérite d'être étudié de près par les musicologues roumains.

On est donc en droit d'affirmer que le centenaire de la naissance d'Enesco, tel qu'il a été célébré à l'étranger, marquait un tournant sur la voie de la consécration du compositeur roumain dans le contexte universel. Cela exige une véritable politique de défense internationale du legs éneskien en faisant valoir au maximum et les virtualités de sa création dans l'ordre de l'interprétation et les richesses contenues dans les matériaux inédits que l'on vient de mettre au jour, qu'une recherche activement menée sur les archives « éneskiennes » de l'étranger se doit d'exploiter.

Viorel Cosma

LE FESTIVAL DE STRATFORD - UPON - AVON - 1981

Il y a près d'une vingtaine d'années que le siège du « Festival international Shakespeare » établi à Stratford-upon-Avon

passé pour un des plus prestigieux des endroits du monde destinés aux rencontres théâtrales consacrées au grand dramaturge anglais — rencontres qui, en 1981, ont dépassé au total le chiffre de trente. La vitalité de ces manifestations réunissant hommes de théâtre, historiens, critiques, comédiens vient non seulement de la compétence des organisateurs américains et britanniques mais aussi de la souplesse de la formule d'organisation facilitant des participations du monde entier et la présence — à chaque nouvelle édition — de noms célèbres venant s'ajouter à d'autres, précédents, ou se placer à côté de certains autres promis à une renommée ultérieure. C'est ainsi qu'en 1981 le siège de la Royal Shakespeare Company accueillait parmi ses nouveaux invités le jeune metteur en scène Ron Daniels et la toute jeune scénographe Maria Björnson, conviés à essayer leur maîtrise dans l'une des pièces les plus difficiles du répertoire permanent, *Le Songe d'une nuit d'été*. C'était, de la part de Ron Daniels, une preuve de témérité que de faire son début international tout juste avec *Le Songe*... après plus de dix ans depuis l'inoubliable spectacle de Brook des années '70, demeuré d'ailleurs comme un immense handicap pour les réalisateurs à venir. Celui qui a, en effet, eu la chance de voir ce spectacle — immense espace blanc où toute la poussière d'une tradition féérique incrustée dans l'écriture du texte se trouvait écartée par une brillante démonstration de carnaval acrobatique —, celui-là a compris que, pour la première fois dans l'histoire des spectacles de cette pièce, on avait tenté à force d'escamotage et d'acrobatie portés au rang de virtuosité, de déclencher le choc visuel, de libérer la fantaisie du joug de la solennité quotidienne ; c'était, en quelque sorte, la reprise des paroles de Thésée — l'un des héros de la pièce — qui comprenait et acceptait ce qu'il y avait de conventionnel dans la scène « du théâtre dans le théâtre » se passant entre Pyramus et Thisbé : « le meilleur en ce genre c'est le jeu des ombres et tout ce qu'il y a de mauvais n'est plus mauvais quand la fantaisie s'y mêle ».

Car *Le Songe*... a toujours joué des tours à l'imagination de même que l'imagination a constamment, le long du temps, joué aux jeux les plus extraordinaires avec *Le Songe*. Le théâtre de la

Restauration, le théâtre victorien et édouardien ont adapté, corrigé, ajouté, en essayant — parfois avec l'aide de la musique — d'imaginer des mondes nouveaux à l'intérieur de la pièce ou en la prenant comme point de départ. Mais jusqu'au XX^e siècle, semble-t-il, les expériences satisfaisantes ne furent que peu nombreuses et ce n'est qu'en ce siècle que la poésie shakespearienne reprit définitivement tous ses droits.

A l'instar de ses prédécesseurs contemporains, Ron Daniels s'est fondé sur l'évidence du texte en nous rappelant que « les amoureux et les fous — voir les paroles du même Thésée à tel moment de la pièce — ont les « cerveaux brûlants » et que cette forêt tout près d'Athènes, simple prétexte dramatique, pourrait n'être qu'un familier bois anglais. Et pourquoi pas, en somme, le bois d'Arden du Warwickshire où, comme le veut un usage antique, si un jeune homme le traverse, il risque d'avoir — tout fidèle à sa bien-aimée qu'il soit et malgré son courage — d'étranges visions nourries, dans la nuit brumeuse, par une imagination fiévreuse. Et la pièce devient ainsi, conçue par Ron Daniels, un fascinant et compliqué ballet qu'animent un amour capricieux et une haine non-dissimulée sous l'empire du songe qui déclenche tout en enchaînement de qui-pro-quo orchestrés malicieusement et non sans un certain mépris céleste par Obéron (Micke Gwilym), Titania (Juliet Stevenson) et Puck (Joseph Marcell). Le spectacle serait resté un simple jeu de formes et couleurs, de lumières et d'ombres, délicieusement gratuit, si le metteur en scène n'avait pas situé ses héros dans un espace historique déterminé. L'action se déroule au siècle passé à l'époque victorienne, de sorte que ce gracieux ballet des pas, cette abondance de voiles transparents et de volans de couleur beurre, ces décors en papier-mâché aux nuages légers et suggérant un faste aristocratique en décrépitude, tout cela acquiert une motivation sociale précise. Le raffinement, le style, de cette atmosphère s'associe aux gestes de saine vigueur d'une petite bourgeoisie en ascension et des artisans. Si Hermia (Jeane Carr) ressemble au I^{er} acte avec un de ces personnages de la peinture d'époque — sorte de poupée animée, pleine de grâce —, elle devient en échange au II^e acte une provinciale attrayante et lo-

quace, portant pélerine et parapluie (immanquable parapluie !), une espèce de petit sauvageon qui défend féroce-ment son amour : invectives, petits cris aigus, jupes relevées, coups de poing et de coudes sont administrés dans une mesure égale à la rivale — fleurette chétive et fatiguée (Harriet Walter — et aux deux amoureux, faisant partie de la stratégie de l'héroïne qui, après un immense gaspillage d'énergie, réussit à dénouer la trame érotique des trois partenaires. C'est un spectacle de virtuosité où metteur en scène et interprètes semblent envisager le monde qu'ils incarnent avec détachement et évidente ironie.

On ne se sent pas pris dans la texture lâche d'un conte de fée dont les personnages n'ont pas d'identité ; on a en effet l'impression — comme le remarquait quelqu'un avec humour — de se trouver dans une forêt anglaise, avec araignées, serpents, chauves-souris et un adorable âne apprivoisé. Mais, afin de ne pas donner lieu à un désaccord avec l'authenticité qu'il s'était proposée, le metteur en scène fait appel pour réaliser la partie fantastique du texte au « peintre shakespearien » Henry Füssly. C'est ainsi que les lutins du bois d'Arden deviennent de petites présences fantasmagoriques, issues d'une imagination grotesque, visions fragiles, presque des miniatures, incarnées par des marionnettes ; tant et si bien que l'ambiance cauchemaresque de la toile du peintre pré-victorien est réduite sur la scène aux proportions d'un rêve un peu terrifiant, un peu amusant, le rêve que tout être humain peut faire lorsque, pour un moment, sa « raison dort ». C'est une hypothèse possible, une nouvelle variante scénique dont on peut reconnaître la fidélité au texte shakespearien non seulement dans l'exacte reproduction de la pièce mais aussi dans l'effort de maintenir son esprit classique tout en la plaçant dans un temps et un espace historiques.

Se situant au pôle opposé par la simplicité des moyens, *Le Songe d'une nuit d'hiver* (mise en scène : Ronald Eyre ; scénographie : Chris Dyre) nous pose par contre en pleine féerie. Ne fût-ce qu'au point de vue visuel grâce à la sobriété du style des costumes et des décors qui élimine le bariolage des tons et des couleurs au profit d'une plus grande pureté des nuances pastel, pleines de raffinement, enveloppant dans un nuage trans-

parent l'histoire triste, mais heureusement achevée, de l'amour du roi Léonte (Patrick Stewart) pour la princesse Hermione (Gemma Jones). Les interprètes avaient à affronter d'une part les risques de la comparaison avec d'autres compositions prestigieuses, mais surtout, d'autre part, la difficulté de s'assimiler le point de vue du metteur en scène qui se proposait à entraîner les acteurs dans l'illusion d'« un théâtre dans le théâtre ». Dès lors, Hermione se soumettait à l'autorité de son seigneur et maître, en s'identifiant au rôle de victime d'une prétendue erreur avec un sourire et une résignation sereine anticipant le happy-end, alors que Perdita (Leonie Mellinger) jouait le rôle de la fille du pâtre avec tous les charmes physiques et de l'attitude princière, jusqu'à ce que la farce — ourdie avec grâce, une sorte de jeu comique aux mélancoliques réverbérations, autour de Léonte — fait découvrir à celui-ci et sa jalousie et son erreur, comprendre finalement la différence entre l'illusion et la réalité. Assurément, Léonte est le seul des personnages vivant authentiquement le drame de la trahison.

Ce n'était pas l'effet du hasard que, sur la spacieuse et confortable scène des bords de l'Avon, les spectateurs se voyaient proposer — sur le total du répertoire shakespearien — les deux *Songes*... Sous-intitulant l'an passé le festival de Stratford « Shakespeare, homme de théâtre », les initiateurs entendirent inviter les participants¹ à placer l'œuvre du grand dramaturge tant dans le temps et l'espace historiques du théâtre britannique qu'en ceux des autres nations ; cela devait être, dans leur conception, le festival du progrès de l'art, de l'amitié et de la paix entre les peuples, un festival prouvant que non seulement le seul théâtre politique est capable de transmettre la protestation de l'homme devant l'autodestruction qui menace actuellement les rapports entre humains. D'ailleurs, même message aussi dans le récital intitulé « William le conquérant » — une célébration de Shakespeare, du monde où il a vécu et du monde qu'il a créé, du caractère universel et accessible de son œuvre dans tous les temps et sur tout le globe ; soutenu par une distribution évoluant avec sobriété et tenue, les spectateurs purent ainsi apprécier la valeur de ce récital amenant

en scène John Gielgud, Barbara Leight-Hunt, Richard Pasco et Robert Spencer, ce dernier interprète et auteur de la musique.

En 1981 également, à Stratford toujours, le spectacle du théâtre « The Other Place » avec *Les jumeaux rivaux* de George Farquhar (mise en scène : John Caird ; scénographie : Ultz) s'est fait remarquer par la vivacité de l'interprétation pleine d'humour et de verve (Jeane Carr, Micke Gwilym, Miriam Karlin, Simon Templeman, Harriet Walter, Roman Wilmot). « Nora » de Ibsen (mise en scène : Arian Mable) offrait à son héroïne (Cheril Campbell, la comédienne bien connue du théâtre et du film britannique) l'occasion d'une preuve fascinante d'intelligence et de mobilité, réussissant à transmettre non seulement sa propre inquiétude mais aussi tout ce tragique ibsénien fait de trouble d'esprit, de maladie spirituelle, de décadence morale dans un monde enkysté et absurde.

Enfin, les « Mystères ». Joués par un ensemble de professionnels de Belgrade, parmi les ruines de la cathédrale de Coventry, ils faisaient évoluer devant les spectateurs, dans une suggestion plastique prégnante, des fantasmes et des visions médiévales et restaient pour tout le monde une singulière démonstration de ce que pouvait être la formule préconisée par Grotowski de « l'acteur en liberté ».

En feuilletant les sondages et les dialogues publiés par les revues de spécialité londoniennes, on apprend que la plupart constatent un affaiblissement de l'expérimentation dans le théâtre anglais. Aussi, est-il heureux et édifiant que les initiateurs du festival aient accepté les « Mystères », en excluant délibérément d'autres manifestations² de l'année théâtrale 1981.

Sans pouvoir répondre à la question qu'il s'était posé dans un des débats des séminaires quotidiens, quelqu'un essayait toutefois de trouver une explication immédiate du phénomène d'affaiblissement de l'expérimentation relevé tantôt dans l'âge avancé du festival de Stratford-upon-Avon et dans le tarissement de l'imagination de certains réalisateurs et il y voyait d'ailleurs un état dominant, bien qu'assurément temporaire, du théâtre en général actuellement. Mais, il nous semble, que la prédilection actuelle pour des idées lisibles dans un temps et un espace so-

cio-culturels ainsi que le propre ressort des metteurs en scène de « tester » chaque fois leur talent dans les limites d'un esprit

classique solide et vigoureux, s'opposent à de pareilles pessimistes prévisions.

Medeea Ionescu

¹ Au programme si riche du festival, le théâtre des pays socialistes tenait une place qui lui avait été réservée tout spécialement. Ainsi, un séminaire lui fut dédié sous ce titre même; j'y tins une communication sur le thème « Shakespeare en Roumanie ». Les spectacles shakespeariens les plus représentatifs constituèrent les arguments d'une sommaire présentation de l'évolution de l'art scénique et de l'interpré-

tation depuis la seconde moitié du siècle passé jusqu'à nos jours.

² Particulièrement appréciées furent les reprises filmées de quelques spectacles plus anciens: *Antoine et Cléopâtre*, *Macbeth* (mise en scène: Trevor Nunn et Roman Polanski), *Richard III* (représenté par la compagnie Rüstavelli de la République soviétique géorgienne, dans la mise en scène de Robert Sturua).

Notes

MANIFESTATIONS SCIENTIFIQUES À L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE BUCAREST

Dans la ligne traditionnelle d'une vie scientifique de haute tenue, avait lieu à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, le Jeudi 4 mars 1982, une journée de travaux dédiée à la musique byzantine et roumaine de souche byzantine.

Se déroulant à la fois sous l'égide de l'Institut des Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest et de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, la journée marquait un moment significatif dans la vie culturelle bucarestoise en présentant pour la première fois dans ce cadre les résultats de la recherche menée en des domaines notables de la musique ancienne.

Par sa communication sur « L'Hymne Akathiste dans les manuscrits musicaux des XIV^e—XV^e siècles », Adriana Şirli, chargée de recherches à l'Institut d'Histoire de l'Art relevait des données toutes nouvelles, d'une importance particulière, concernant cette production hymnographique byzantine unique en son genre par les dimensions et la richesse de sa teneur poétique, due à Roman le Mélode, fameux hymnographe du VI^e siècle. Adriana Şirli montrait ainsi qu'en dépit du fait que la recherche de l'Hymne Akathiste initiée par Egon Wellesz soit considérée comme achevée depuis plus d'une vingtaine d'années, grâce aux transcriptions et commentaires des manuscrits de Grotta Ferrata — tenus comme les seuls à conserver les versions intégrales de l'hymne —, des données inédites, découvertes à la suite de ses propres

recherches sur des manuscrits du Mont Athos et de la Bibliothèque Nationale d'Athènes, mettent au jour d'autres versions — intégrales ou partielles — de l'hymne en question. Celles-ci, précisait l'auteur de la communication, sont collectives dans le sens que les mélodies des 24 couplets et de la proode sont composées par plusieurs différents auteurs. Pourtant, Adriana Şirli en reconstitue deux versions unitaires, des versions d'auteur — celle de Jean Glikys et celle de Jean Koukouzèle — et se propose d'identifier, en effectuant un minutieux travail d'archéologie musicale, la variante de Jean Klaodas également, celle que le traité théorique du XV^e siècle de Manuel Chrysaphe mentionne.

En appliquant à ces versions la méthode comparée, l'auteur a constaté que des variantes du XII^e et du XIII^e siècles à celles des âges ultérieurs se développent avec évidence une tendance à l'ornementation mélodique, aux lignes mélodiques empreintes de virtuosité, aux passages chromatiques, aux vocalises, à la répétition de certains mots ainsi qu'à une architecture structurale plus ferme des strophes. Ces variantes, composées à partir de coordonnées de style toutes neuves, témoignent pourtant — observe l'auteur — d'un archétype mélodico-rythmique de base, qui leur est commun; c'est là un aspect qui facilite la recherche esthétique des traits propres aux compositeurs byzantins et postbyzantins, dans le contexte des modifications intervenues dans certains éléments de l'office liturgique ainsi que par rapport à l'évolution du goût se manifestant à travers les chants mélismatique s.

Adriana Şirli communique pour finir son intention de soumettre au même type de recherche les manuscrits musicaux rou-