

audition — sur le vif ou par des moyens audio-visuels) à l'usage différencié des spécialistes, des jeunes ou du grand public mélomane. C'est le cadre qui pourvoirait aux besoins de la recherche musicale, mais fournirait également des cycles thématiques publics, ainsi que des manifestations musicales-culturelles de la plus haute tenue, transformant le musée en un facteur important d'action musicale et pro-musicale. Il faut à tout prix dépasser la conception du musée en tant que mausolée respectueux des valeurs du passé, pour en faire un lieu vivant de culture et d'art en permanente pulsation et réalisation. Sans doute la gestion de l'espace et des moyens financiers devrait être reconçue en conséquence.

4. Enfin, la nouvelle vie musicale du pays impose une amélioration décisive de l'édition musicale et, en tout premier lieu, de l'édition de l'œuvre enescienne ainsi que des ouvrages enescologiques. Il nous manque un nouveau climat éditorial dans le domaine de la musique. Les grands retards dans cette direction, assidûment « aménagés » par la maison d'Édition Musicale, doivent être liquidés sur le champ. Nous en avons déjà parlé dans SCIA/1990 et depuis, cette maison d'Édition, malgré ses promesses, n'a pas fait le moindre geste pour remplir ses obligations et correspondre à sa raison d'exister. Tout au contraire, elle a continuellement ignoré ces obligations *primordiales*, par la promotion persistante d'autres volumes et ouvrages, dont quelques-uns — quoique dans le thème enescien — sont non pas seulement inutiles, mais véritablement nocifs ; c'est le cas, par exemple, des volumes consacrés aux « interviews » d'Enesco, quoiqu'on sache qu'elles ne sont pas — pour la plupart — de véritables « interviews » accordées par le Maître, mais bien de simples improvisations arrangées par les alors encore jeunes journalistes qui se « faisaient la main » et fournissaient leurs textes de tous les jours en utilisant les prospectus multipliés qu'ils obtenaient de Cohen, le permanent impresario d'Enesco et, éventuellement, les informations supplémentaires fournies par ce dernier. En même temps, cette maison d'édition monopoliste a prouvé qu'elle n'était pas capable de publier les 2—3 pièces qui achèveraient l'édition complète des œuvres indiquées avec un numéro d'opus par Enesco, ni les précieux travaux inédits découverts

entre temps par nos recherches dans les manuscrits d'Enesco, ni les trois volumes (V, VI, VII) d'études et recherches enescologiques qui se sont ajoutés à la série « Enesciana » destinée à populariser l'œuvre et la personnalité d'Enesco à l'étranger, ni le volume dressé par Dumitru Vitcu avec l'intégrale des textes publiés à l'époque sur Enesco dans la presse américaine, volume dont le personnel de la maison d'édition remet sans cesse la publication, afin de s'assurer le monopole de l'exploitation des informations américaines concernant Enesco. Et tout ceci en avançant des prétextes inqualifiables, comme, par exemple, de ne pas publier la presse américaine (datant de 70—30 ans) parce que la Roumanie ne bénéficie plus de la clause de la nation la plus favorisée ou bien que le volume respectif devrait comprendre aussi d'autres textes signés par d'autres musicologues pour devenir un volume collectif, etc. Des responsabilités spéciales reviennent également à l'Union des Compositeurs, devenue à présent le patron de cette maison d'édition. Il est nécessaire donc de faire disparaître le monopole de cette maison et de réorganiser, sur des bases honnêtes, cette institution ; quant à Enesco, il faut adopter au niveau de l'État et de l'Académie, un régime prioritaire, de nature culturelle, sous la forme d'un *Plan National sur la mise en valeur de l'héritage de Georges Enesco*, avec, comme principal chapitre, l'édition et la réédition d'Enesco.

21 septembre 1990

Mircea Voicana

UNE TRILOGIE ANTIQUE

Le spectacle d'Andrei Șerban, interprété par la troupe new-yorkaise « La Mama » (terminé en 1974 sous le titre *Fragments d'une trilogie*) a connu une brillante carrière internationale. Présent à 25 festivals et lauréat de nombreux prix, joué dans divers pays et dans des espaces inédits, entre les ruines du temple Baalbek ou dans les salles du Musée d'Art moderne de Berlin, dans une cathédrale vénitienne, ou dans une grotte près d'Angers, le spectacle du metteur en scène roumain connaît, en 1990, sur la scène du Théâtre National

bucarestois, une nouvelle version. Le public a eu l'occasion d'une rencontre avec une création théâtrale qui avait acquis depuis longtemps l'aurole de la légende et s'était inscrite comme point de référence dans l'histoire contemporaine de l'art scénique.

La Trilogie antique est devenue le noyau le plus brûlant de la vie théâtrale roumaine pendant la saison théâtrale 1990—1991 ; sa représentation a produit un très fort impact autant parmi les professionnels de la scène que parmi les spectateurs, provoquant des réactions contradictoires, de l'acception enthousiaste et non conditionnée jusqu'à des attitudes réservées et même hostiles. Phénomène tout à fait normal si l'on pense qu'Andrei Șerban y emploie un langage scénique profondément original, qui ne s'inscrit pas dans nos horizons d'attente, langage destiné à faire revivre une dimension essentielle du théâtre : sa capacité de communication par l'intermédiaire du sensoriel.

La trame de *Medée* (d'après Euripide et Sénèque), des *Troyennes* (d'après Euripide), d'*Electre* (d'après Sophocle et Euripide), perd dans le spectacle toute connotation socio-historique et le mythe est réduit à son essence la plus pure et la plus concentrée, celle du signifiant de dualités fondamentales : l'amour et la haine, le crime et l'expiation, l'anéantissement et la renaissance, le désespoir et l'espoir. En appelant à des motifs archétypes et à des rituels archaïques, le metteur en scène essaye une double récupération : d'une part, celle des racines spirituelles communes, cachées dans les couches les plus profondes de la mémoire de l'humanité ; d'autre part, la récupération du théâtre dans son sens ancien de cérémonie sacrée, d'espace privilégié de l'entière communion entre les participants — acteurs et spectateurs.

Nous y détectons des échos des écrits visionnaires d'Artaud, le prophète du « théâtre de la cruauté », tout comme des expériences de Peter Brook (avec lequel Andrei Șerban a travaillé) dans la direction de la restauration d'un type de communication au-delà du verbal et au-delà des systèmes de signes connus. La particularité la plus frappante de la trilogie la constitue, tout comme dans *Orghast* de Brook, l'utilisation d'une langue inconnue aux spectateurs ; cette fois, le texte est prononcé en grec et en latin ancien, avec des insertions d'éléments japonais, aztè-

ques ou de divers dialectes africains. Entonnés par les protagonistes ou par le chœur, avec une technique de l'émission vocale intensément étudiée, où le chant et la récitation, le cri et le chuchotement alternent, les mots sont dépossédés de leur dimension sémantique et recherchés en tant que structures purement sonores ; le verbe se détache de sa fonction usuelle, de transmetteur d'informations, pour dévoiler ses valences musicales, son étonnant pouvoir de fascination. Nous ne comprenons pas ce que disent les personnages, mais nous percevons la passionnalité incandescente des sentiments qui les animent, la poésie tragique du mythe, les contenus touchants profonds : la peur, la douleur, l'amour. La musique écrite par Elisabeth Swados pour voix et instruments enrichit l'univers acoustique du spectacle de sonorités étranges, peu familières au public, inspirées du folklore africain et indo-américain, d'anciens rituels balkaniques. Les partitions du chœur (surtout dans les *Troyennes*), l'utilisation raffinée et insolite des instruments détiennent un rôle décisif dans l'implication émotive des spectateurs ; agressive ou pathétique, solennelle ou suave, la musique s'intègre organiquement à cet univers qui naît de l'exploration des couches les plus profondes de la conscience humaine.

La trilogie est conçue comme un tracé ascendant des ténèbres vers la lumière, des abîmes de la souffrance et de l'horreur vers une possible restauration de l'équilibre cosmique. *Medée*, jouée dans les sous-sols labyrinthiques et dans la petite salle *Atelier*, dans une obscurité à peine atténuée par les flammes vacillantes des cierges, est un univers de ténèbres, espace de la haine inébranlable, de la destruction et de la mort. C'est un spectacle aux mouvements peu nombreux, réduits à quelques gestes rituels, se nourrissant d'une forte tension intérieure (malheureusement, inégalement vécue et transmise par les acteurs). Des torrents d'imprécations font irruption entre Jason et Médée, placés chacun sur un podium aux bouts de la salle ; entre eux, le chœur ponctue les moments culminants, dans des rythmes d'une violence contenue ; lorsque Médée tue ses enfants, un chant-danse de la terreur et de la peur, d'une frénésie sauvage se déroule. Le mythe de l'énigmatique Médée signifie le renversement de l'ordre humain, la glorification de la destruction,

d'une énergie dévastatrice surhumaine, au-delà du Bien et du Mal ; après la longue série de sacrilèges, culminant avec l'infanticide, elle s'élève triomphalement vers les cieux, portée par le char du Soleil. Quoique tous les éléments du spectacle convergent vers ce final en apothéose, le metteur en scène a préféré un autre dénouement (dont les raisons nous échappent) : le corps de l'héroïne plonge graduellement dans les ténèbres, à peu près évanoui. Le silence pétrifié de la mort s'étend souverain sur l'univers des passions tumultueuses.

Les *Troyennes* (le plus solide compartiment du spectacle, selon notre opinion) signifie la lutte entre les ténèbres et la lumière, la tentative d'imposer un principe spirituel à un monde primitif. La cité de Troie est détruite, les hommes sont tués, les femmes deviennent captives ; elles endurent des supplices, des souffrances, des humiliations, mais elles gardent en mémoire et dans leur âme quelque chose que personne ne peut leur enlever : l'esprit de Troie qui sera transmis aux Grecs barbares et incorporé à la base de la civilisation hellène naissante. Le spectacle est fastueux, dynamique, troublant ; l'action se déroule parmi les spectateurs, sur des plates-formes, des balcons suspendus, dans des chars mobiles, ensuite sur la scène de la grande salle entraînant le public en un flux de mouvements violents et produisant un choc physique que la musique d'Elisabeth Swados amplifie presque jusqu'à la panique. Nous ne sommes pas seulement des témoins mais aussi des participants au sauvage affrontement entre les vainqueurs et les vaincues ; il y a des scènes qui seraient d'une cruauté insupportable si leur caractère rituel était absent (la punition d'Hélène, l'immolation d'Astyanax, l'ignominie de Polyxène). Dans l'ensemble l'évolution scénique est réalisée dans les termes d'une fantastique symphonie visuelle, issue de l'orchestration savante des mouvements, des gestes, de la danse, de la lumière. On peut voir des séquences d'une beauté plastique exceptionnelle : le glissement lent sur le plan incliné de la fille suicidée semblable à un vol renversé vers la mort ; l'image finale du convoi-bateau partant vers l'Hellade, avec la silhouette-proue d'Hécube, incarnation de la douleur mais aussi d'une étincelle d'espoir.

Electre est la tragédie du désespoir vaincu, de l'accomplissement de l'acte justi-

ciaire, de la restauration de l'ordre. La longue souffrance d'Electre cesse par le retour miraculeux de son frère qu'on croyait mort et qui tuera Clytemnestre et Egisthe. Le crime d'Oreste renferme l'aspect de la *nécessité* : le crime doit être perpétré afin de permettre au monde de recouvrer son cours normal. Le meurtre de la mère est commis avec une volupté terrifiante ; Electre s'abandonne à la fureur délirante, en devenant la personification des Furies qui ne sont apaisées que lorsque le sang des criminels commence à couler. La mort de Clytemnestre et de son complice rend possible la renaissance ; lumineuse et suave, la séquence des noces d'Electre et de Pylade signifie la régénération et un nouveau commencement. Un serpent et une colombe surveillent symboliquement le déroulement du conflit. Incontestablement, le spectacle témoigne de rigueur plastique, grandeur et force ; mais le rythme est parfois traînant et certaines actions confuses, de sorte que l'obstacle de la non-compréhension de la langue ne peut être surmonté. Nous avons jugé inutile l'introduction d'Œdipe et d'Antigone comme personnages muets, ombres errantes descendues d'un autre espace tragique.

Un événement majeur du théâtre roumain contemporain, *Une Trilogie antique* reste un modèle de reconstruction de l'art scénique par l'exploration de voies de communication insolites. Le théâtre paraît ici de se détacher complètement de la littérature ; la liaison signifiant—signifié spécifique du langage verbal est coupée, à sa place se substituant l'immense force expressive du mot-son ; la musique, les images visuelles, le mouvement scénique instaurent un type de communication reposant exclusivement sur des éléments sensoriels et affectifs. Au fond, Andrei Șerban reconstruit en des formes propres à la sensibilité moderne l'image du théâtre comme espace de ritualisation des émotions collectives, exactement comme il a fonctionné pendant certaines périodes de l'antiquité hellénique et du Moyen Âge. Subsidiairement, servi par une nombreuse équipe d'acteurs, homogène au point de vue dévouement et fidélité, son spectacle démontre brillamment que les possibilités d'expression du corps et de la voix humains sont illimitées.

“You believe us only when we die”. Among the countless slogans imagined since December by the Romanians, in their hard fight for real democracy and freedom, this one is undoubtedly the most poignant. Primarily addressed to the local structures of the new political power, such tragic words make sense as well in a dialogue with the outer world.

“You believe us only when we die”... For so many years, the western countries could not understand why the Romanians accepted the unacceptable. It was indeed difficult for free Europeans to conceive that at just some hundreds of kilometres away from the very heart of their continent, a nation was slowly dying, squashed under the monstrous repressive system of an almost Asiatic tyranny. It was indeed quite impossible for citizens of civilized democracies to admit that, close to the end of the 20th century, some of their European fellows were literally extinguishing of cold and hunger, of moral and physical tortures. In vain did the Romanian artists and intellectuals try to open the eyes of the world. For diplomatic priorities, the world kept blind to their despair. Abandoned by everyone, Romanians had no other remedy but die.

Out of such an ultimate state of mind burst the December '89 uprising. Brutally confronted to that terrible bloodshed, the international community finally realized that in Romania the communist utopia had reached the utmost limits of madness. The last citadel of red totalitarianism had managed to turn into its grave, giving — as it seemed at that time — the last blow to an inhuman ideology.

A kids'and youngsters' crusade had put an end to 45 years of communist nightmare. Alas, it wasn't going to be that easy !

In the immediate afterward of the December national Resurrection (rather improperly named Revolution), it wasn't quite clear which way things would go. In the turmoil of the political changes, people had to define their choice according to their own conscience. Most of them boldly took the radical path of the anti-communist struggle, some fiercely clinged to the past, that is defending their privileges, while others prudently sat and watched, waiting to see where from the wind would finally blow. Typical for this last

attitude may be considered to be the middle length documentary *December '89*, put together at mid-January by the “Alexandru Sahia Documentary Studio” out of the raw footage provided, during the heroic hours of the Bucharest 21–22 December uprising, by a bunch of valiant young cameramen (among whom Vlad Păunescu and Doru Spătaru), who didn't hesitate to defy death in order to track down for posterity the heart beat of History. Shooting under the rain of bullets, daringly risking being crushed by the tanks, they were witnesses to the irrepensible march of the nation towards its too long expected freedom. The deep emotional impact of the resulting film is out of the question. The only reproach we may express concerns its disappointingly cautious attempt to avoid any reference to the crucial anti-communist character of the December events, by deliberately clearing away any such shot, any such written or shouted slogan, despite the fact that from the very first moments, all across the country, the crowds did request simultaneously the dismissal of the Ceaușescu dictatorship and the abolition of communism. The supervisors of the final print (initially cut by Laurentiu Damian, one of the finest documentarists of the young generation), and of the commentary, may advocate the extreme haste in which they had to act. The more anxiously is expected the release, in a couple of weeks from now of the full length documentary *Calvarul* (The Calvary), devoted to the same topic by Dorin Mircea Doroftei, prominent young film-maker.

“Now that Ceaușescu no longer exists, we have to learn to unroot, to exorcise of the very depths of our souls his presence”, emphasized in the early days the national Resurrection Gabriel Liiceanu, a fine philosopher and main figure of the dissident movement. Indeed, 45 years of constant and scientifically planned brainwashing cannot be wiped out in a couple of months. Forty-five years of totalitarianism have inflicted deep wounds to the soul of our unhappy nation, depriving people of most of their sacred and traditional moral values. What has happened in Romania since the beginning of 1990, culminating with the disastrous mid june events proves that the work of evil has been infixed here deeper than in any other east European country.