ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «GEORGE OPRESCU»

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XXIX
1992

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef :

ION ZAMFIRESCU

Rédacteur en chef adjoint :

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

Membres :

LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam)
GEORGE BANU (Paris)
MANUELA CERNAT
OCTAVIAN LAZĂR COSMA
CLEMANSA-LILIANA FIRCA
DANIELA GHEORGHE
STERE GULEA
GEORGE LITTERA
TITUS MOISESCU
FLORIAN POTRA
MARIN SORESCU, membre de l'Académie Roumaine
ION TOBOŞARU
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction :

DANIEL SUCEAVA

Secrétaire de rédaction;

DANIELA ARŢĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, *Série Théâtre, Musique, Cinéma* paraît une fois par an. Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à ORION SRL, Splaiul Independenţei 202A, Bucureşti 6, România, PO BOX 74—19 Bucureşti, Tx 11939 CBTxR Fax 40.1.312.24.25 ou bien à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction : 196, Calea Victoriei 77104, Bucureşti, c.p. 22—129, tél. 650 56 80.

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea Victoriei 125, 79717 Bucureşti, téléphone 6.50.76.80

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART
«GEORGE OPRESCU»

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXIX 1992

Sommaire

110 ANS DEPUIS LA NAISSANCE DE GEORGES OPRESCO

MIRCEA VOICANA, À la mémoire de Georges Opresco 3

75 ANS DEPUIS LA NAISSANCE DE DINU LIPATTI

TITUS MOISESCU, Pour une mise en valeur aussi efficiente que possible de l'œuvre de Dinu Lipatti 11

DOCUMENTS INÉDITS

ALFRED ALESSANDRESCU, Notes quotidiennes. Fragments concernant George Enesco. I. (1912—1920). Préface et texte établi par Lucia-Monica Alexandrescu 19

ÉTUDES

TITUS MOISESCU, Une péricope évangélique en notation ekphonétique (Ms. gr. 28.529/B.N.) 39
GHEORGHE FIRCA, La musique et les dilemmes spatio-temporels de ses théorisations. Quelques considérations 47
LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI, Le sacré et le profane dans une mascarade paysanne roumaine : le JEU DE L'OURS 55

ESSAIS

DAN PREDESCU, Un humanisme de réaction (fragment) 61

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECHERCHES ET DOCUMENTS

DANA BERCEA, Bicentenaire Gioachino Rossini. Une lettre inédite de Gioachino Rossini à Bucarest 65
OLTEEA VASILESCU, Un scénario inédit : *Les compagnons de Saint Hubert* de Jean Georgesco 71

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE ET SCIENTIFIQUE

Propos introductif à l'ouverture du Musée « George Enescu » *(Clemansa-Liliana Firca)* 103
« Musique au château ». La semaine musicale « George Enescu — Carmen Sylva », Sinaia, 9—13 septembre 1991 *(Lucia-Monica Alexandrescu)* 104

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

110 ANS DEPUIS LA NAISSANCE DE GEORGES OPRESCO

À LA MÉMOIRE DE GEORGES OPRESCO*

Mircea Voicana

En 1969, au décès du professeur membre de l'Académie Georges Opresco, j'ai écrit le jour même, le cœur gros, sur l'intérêt qu'il vouait aux problèmes du théâtre et de la musique — intérêt qui était généralement connu sur le plan des beaux-arts — tout comme au déroulement de recherches sérieuses dans ces directions, dans le cadre de l'Institut qu'il avait conçu et qu'il dirigeait avec autorité et résultats incontestables. Il envisageait cet institut et le voulait penché tant vers les beaux-arts que vers les arts du son et du spectacle, y compris la chorégraphie et le cinématographe.

La séparation, le 13 août 1969, de Georges Opresco a laissé un vide effectif, réel et grave dans la culture roumaine de l'histoire de l'art tout comme dans la petite société consacrée aux activités de recherche dans ce domaine, collectivité que le grand disparu avait réussi à rassembler autour de lui en créant l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Roumaine. Son passage à l'éternité n'était pas un événement totalement inattendu et, pourtant, en considérant sa remarquable vitalité et la vivacité de son esprit, nous aurions pu penser que cet événement était très, très éloigné. Malheureusement la destinée... et l'homme qui avait été tellement déterminant pour la diffusion large des connaissances sur l'histoire de l'art, ainsi que pour la constitution de l'Institut de l'Académie et tellement décisif pour le profil et le déroulement de l'activité de celui-ci a abandonné sa fondation au regret, à la douleur et à l'inquiétude de ceux qui avaient été ses proches collaborateurs, dont certains figuraient parmi ses anciens étudiants.

Peu nombreux étaient, à ces moments, ceux qui se rendaient suffisamment compte de la dimension de cette perte et de l'énorme difficulté de l'examen de ceux qu'il avait quittés. Malgré l'effort des collaborateurs directs et leur évident engrenage à la nécessité de continuer l'œuvre créée par le professeur, l'état des choses et l'utilisation des hommes ont changé ; les bonnes intentions n'ont pas été reconnues et, entre les titubations officielles concernant la science, la recherche et l'enseignement, d'une part, et les ambitions et les envies d'accaparer, d'usurper, de publier et de grandir de certains velléitaires, qui perçaient exactement alors, avec grand renfort de publicité, le chemin de leur apprentissage d'arrivisme à tout prix, d'autre part, la leçon de vie et de réalisation héritée de Georges Opresco a été oubliée. Egalement oubliés ont été sa lutte permanente pour assurer aux institutions qu'il a créées le cadre d'organisation du déroulement de l'activité, et le courage d'exprimer et de defendre son opinion clairement et fermement, là où il le fallait et quand il le fallait. Le résultat des concessions et des compromis, de la vermine opportuniste et de l'action insidieuse de toutes les directions mentionnées, s'est traduit par la presque dispersion de l'institut ; heureusement, il a été sauvé par un nombre restreint de passionnés de l'exercice de l'intelligence et de laborieux chercheurs qui, sous la direction sérieuse et de bonnes intentions tamisée entre temps, ont repris un bel et injustement marginalisé effort de fondement de recherche et de conscience dans la culture.

En fêtant son anniversaire aujourd'hui, à 110 ans depuis l'événement, je crois qu'en complétant ce que j'avais écrit en 1969, je dois ajouter quelques considéra-

* Communication scientifique présentée au séminaire « Georges Opresco » du 24 décembre 1991, organisé par l'Institut d'Histoire de l'Art « Georges Opresco» de Bucarest.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tions et aspects qui n'étaient peut-être pas encore suffisamment cristallisés dans la conscience de ses descendants. Au fond, il ne s'agit pas de souvenirs concernant son œuvre et la valeur de celle-ci, ni du genre de critique et du type de présentation qui lui étaient propre, mais je me réfère à sa personne même et à sa personnalité.

En le remémorant dans nos pensées ou dans les conversations et les impressions échangées avec les collègues, aujourd'hui c'est de plus en plus clair qu'avec sa *formation*, intégraliste et pleinement structurée sur une dotation intellectuelle remarquable, la personalité de Opresco s'est caractérisée par et a été beaucoup due, sinon prioritairement, à une *discipline* hors commun. Une discipline intérieure intrinsèque, organique, semblable à celle dont a fait preuve notre peuple ces deux derniers siècles, de tant et tant d'éléments d'une couche sociale non favorisée, remarqués toutefois par une lutte difficile, sous les yeux des potentés, qui ont eu l'intelligence et le cœur de leur offrir l'aide, contribuant ainsi à la création d'une intellectualité de haute qualité spirituelle et de volonté intense, d'un enseignement de premier ordre et de formations économiques de grandes responsabilité et efficacité, le tout permettant et expliquant en grande partie le progrès rapide et incontestable de cette société.

A ce point de vue, Opresco a été un exemplaire typique pour ce que Soveja (Simion Mehedinţi) a théorisé en lançant : *Autre éducation : l'école du travail.* A ce point de vue, je m'explique d'ailleurs combien impressionné Opresco me révélait son admiration et sa parfaite compréhension pour ce qu'affirmait Georges Enesco au sujet de la musique et de la discipline inhérente aux activités intellectuelles et artistiques, à titre de clef de l'obtention des véritables réalisations dans le domaine de la musique aussi. Sous le signe de cette discipline, Georges Opresco a toujours observé un programme très strict de vie et d'activité. Cette discipline est éloquemment illustrée par sa présence quotidienne à une heure exacte à l'Institut qu'il dirigeait, par le déjeuner qu'il prenait régulièrement depuis des décennies chez le professeur Ionesco-Mihăeşti qui, à titre de directeur de l'Institut Cantacuzène, habitait dans l'institut; de là, il allait à pied le long du quai de la rivière Dîmboviţa et sous la voûte des châtaigniers du boulevard qui lie le Pont Elefterie au Palais Cotroceni, et à mi-chemin de ce boulevard, du même pas mesuré, jamais accéléré, jamais ralenti, il prenait à gauche sur la rue Dr. Clunet pour se rendre à sa maison située au numéro 16, un peu plus loin de l'église St. Elefterie. Il habitait près du croisement du boulevard avec la rue Dr. Clunet et j'ai connu cette régularité de trajet et d'horaire avant même de devenir son étudiant ; j'étais en 5e ou 6e classe de lycée lorsque j'ai remarqué ce profil aquilin accentué et la mèche de cheveux rebelle au peigne qui caractérisaient ce passant. J'ai appris bien vite qu'il s'agissait du célèbre professeur universitaire Georges Opresco, directeur du Musée « Toma Stelian », chaussée Kiseleff, et secrétaire, des années durant, de la Commission de Coopération intellectuelle auprès de la Ligue des Nations — précurseur de l'organisation qui se nomme aujourd'hui UNESCO. Je n'ai jamais envisagé la possibilité de mettre à l'heure ma montre d'après le passage d'Opresco dans la rue mais, de ce qui précède, on peut saisir pourquoi, en apprenant à la même époque les précisions similaires de Kant, je n'ai pas été aussi impressionné que je l'aurais dû si je n'avais pas connu *de visu* le cas de notre professeur. Son programme quotidien — je l'ai appris et constaté plus tard — continuait par l'étude et la lecture, installé dans un fauteuil à sa table de travail, jusqu'au soir pour se transposer ensuite, au moins pendant les années précédant ou durant la guerre, en chroniques plastiques publiées dans la presse de l'époque, en cours et contérences. C'était une activité intense, parfois fébrile même, mais ce mode de travail ne lui pesait pas car il préférait le genre pondéré et équilibré. Mais, le tout se déroulait avec le *sérieux* qu'il exigeait de ces proches et qu'il s'imposait à soi-même en premier rang : Opresco se prenait toujours au sérieux ! Il avait également un sens aigu du *devoir* — et ceci n'était pas un vain mot. C'était, bien sûr, le devoir civique et professionnel — didactique prioritairement. Mais, au-dessus de tout, c'était le devoir moral, humain en général, qui le gouvernait et mesurait ses activités et ses interventions. Il s'est toujours considéré obligé envers la société, envers les amis, envers l'humanité, envers la culture et, comme il m'a précisé deux fois, envers « ce pays tellement blessé et calomnié... et tellement naïf dans tout ce qu'il accepte».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Je pense que c'est le cas maintenant de dévoiler un témoignage concernant ses révélations autobiographiques (auxquelles personne ne s'attendait!) lorsqu'il a été célébré dans l'amphithéâtre de l'Académie Roumaine à l'âge de 90 ans, en 1971. A cette occasion, en rendant un chaleureux et émouvant hommage à sa mère, qui a consacré toute sa vie à son éducation et au déroulement de ses activités, il a rudement condamné son père naturel qui avait abandonné sa mère en refusant de reconnaître l'enfant. Ce jugement dur et implacable a dérouté ses nombreux confrères et l'audience : nombreux ont été ceux qui ont considéré que « cela ne se fait pas ». Plus tard, j'ai osé demander au professeur le motif de cette révélation, surtout parcequ'il avait publié auparavant ses mémoires sans y faire mention des ténébreuses années de son enfance. « C'était un devoir, c'était mon devoir de parler et de préciser cette chose surtout maintenant, à 90 ans » a été sa réponse, à laquelle il n'y avait plus rien à dire ou à ajouter. Il s'agissait du *devoir* — un critère suprême, indiscutable malgré les blessures, les déchirements ou les déceptions accompagnant cette sortie. En discutant le cas Opresco, il faut mettre en lumière un autre de ses traits — la *persévérence* —, ainsi qu'une caractéristique résultant de celle-ci dernière, notamment *l'efficience*. Ses intentions, les actions qu'il entreprenait ont été tant de fois bloquées, retardées, détournées ou au moins ignorées. Mais, le professeur ne se décourageait pas, il insistait, il revenait, il cherchait de nouveaux arguments, il trouvait des documentations supplémentaires et reprenait la lutte jusqu'à la réussite. Nous avons été tant de fois témoins à la prise de décisions immédiates d'intervenir dans un cas ou l'autre, soit par téléphone mais le plus souvent en se déplaçant *lui-même* afin de résoudre plus sûrement et plus vite une intervention qui, pour lui, ne pouvait jamais être de pure forme. Je ne crois pas qu'on peut m'accuser de favoritisme si j'affirme qu'il s'est très souvent manifesté comme le véritable « homme adéquat à la place adéquate » ou « au moment adéquat ». Cette efficience reposait, naturellement, en grande partie, sur ses relations personnelles de valeur, mais pas toujours et pas totalement : très souvent, ce n'était pas la *relation* qui entrait en jeu mais le *prestige* que lui conféraient ses confrères et les autorités. Nombre de personnes le considéraient un « difficile », avec lequel on réussissait mal à tomber d'accord sans tensions ; mais tout le monde reconnaissait la solidité et la limpidité de ses convictions qu'il exprimait clairement. Dans les relations professionnelles et administratives d'Opresco ou avec Opresco, il n'y avait pas de place pour les mièvreries et l'usuelle « diplomatie » qu'il détestait, tout comme il détestait l'imposture et la paresse, ou les interventions et les tentatives de l'influencer. Le refroidissement ou l'interruption des relations professionnelles d'Opresco avec certains de ses collaborateurs s'expliquent en bonne partie par cette exigence. Sa séparation de quelques-uns de ses collaborateurs n'a pas été sans regrets, je veux croire, réciproques ; Opresco s'est séparé d'autres personnes avec la satisfaction d'avoir accompli un devoir. Dans certains cas, on le sait, la situation s'est compliquée et aggravée à la suite de la constatation que les coupables se sont forgé l'illusion qu'ils pouraient se faufiler en ayant recours à des mystifications et des tromperies, ce qui a eu comme effet une irrémédiable désillusion du professeur et l'arrêt rapide de toute collaboration avec eux. D'ailleurs, je peux ajouter qu'en procédant ainsi les personnes en cause se sont avérées très faibles connaisseurs de la personnalité d'Opresco, quoiqu'ils eussent toujours manifesté leurs bonnes et étroites relations avec le professeur, car ils ont omis presque inéxplicablement l'hypothèse que celui-ci — tellement méticuleux dans toute son activité — avait le soin ou la curiosité de vérifier tout ce qu'on lui présentait, ne tardant pas à découvrir l'imposture d'autant plus qu'elle était dirigée sur son propre terrain d'activité et de compétence.

A ce point de vue, je voudrais souligner le fait qu'un trait, qui le caractérisait même au cours des années de la sénescence, a été la préoccupation et même le besoin de *l'information* dont le caractère objectif et véridique il tentait toujours de sonder et d'attester, dans la mesure des possibilités. La situation dans laquelle j'ai été impliqué à un certain moment tout à fait par hasard, n'est peut-être pas exempte de signification. Au cours d'une visite qu'il rendait aux sections de l'Institut, il nous a trouvés en même temps moi et Ştefan Niculescu (alors jeune et vigoureux chercheur et compositeur, élogieusement apprécié par son maître Mihail Jora, membre de l'Académie, comme un

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

être de la plus grande valeur). Dans le cadre de la discussion démarrée sur des problèmes de recherche mais surtout sur la vie musicale, Niculescu s'est référé à Messiaen dont Opresco n'avait pas l'air d'avoir entendu (ce qui n'était pas etonnant en tenant compte des difficultés d'information de cette époque) car il a immédiatement remandé des détails promptement et succinctement servis par notre jeune collègue qui ne tarissait pas à admirer le grand compositeur. Se sentant insuffisamment informé, Opresco a changé le sujet, il a visité encore une ou deux des sections de l'institut, mais, avant de quitter le siège de l'institut, il m'a appelé et m'a demandé de lui indiquer exactement l'orthographe du nom du compositeur dont nous avions discuté (ce que j'ai immédiatement exécuté) et de lui procurer une bibliographie le concernant ; il m'a également demandé de lui fournir, si possible, des enregistrements de la musique de ce compositeur qu'il voulait écouter, par suite des éloges de Niculescu. J'ai vraiment réussi à obtenir plusieurs enregistrements sur bande magnétique (moins la bibliographie) grâce à l'aide que j'avais demandée à mon tour à l'endroit où j'avais eu les premiers contacts avec la création d'Olivier Messiaen, c'est-à-dire à la phonothèque et à la discothèque qu'avait formées mon ami et ancien collègue d'Édition, le docteur Vladimir Miron. Ainsi, peu de temps après avoir reçu la mission, j'ai remis au professeur Georges Opresco quatre bandes de magnétophone contenant, entre autres, des enregistrements Messiaen. Il les a reçues avec intérêt ; je ne sais pas où il les a écoutées, mais je suppose que chez le professeur Ionesco-Mihăieşti ou dans le cercle de celui-ci, ou bien chez les époux Stourdza, des médecins mélomanes qui travaillaient également à l'Institut Cantacuzène. En tout cas, environ deux semaines plus tard, il m'a restitué les bandes empruntées et, avec la même franchise manifestée tant de fois, il m'a dit « qu'elles lui ont été utiles », qu'elles sont « assez intéressantes », qu'il a l'impression que « ce n'est pas une musique désagrégeante comme tant d'autres que proclament les nouvelles tendances » dans ce domaine et, après une série de considérations plus générales, « qu'il reste à savoir combien vont durer et comment seront solutionnés tant de tourments dans le monde des arts, encore insuffisamment cristallisés ». Mais, à mon départ, il est revenu au compositeur qui a déclenché ces considérations en me précisant : « Messiaen doit être gardé en mémoire » : au moment où je quittais son bureau, les bras chargés des bandes et des textes qu'il m'avait restitués, il a ajouté avec une manifeste insistance significative : « quoique, sans doute, il ne puisse se comparer, nous non plus ne pouvons le considerer comme un Messie » — le professeur laissant entendre par là sa conviction que le nom en cause était un pseudonyme affiché comme un programme et un étendard. Il faut retenir de ce qui vient d'être affirmé, le souci de compléter l'information, autant livresque que sonore, ainsi que la tendance d'inscrire tout phénomène nouveau avec lequel il venait en contact, dans un certain système propre de valeurs qui contigurait le tableau du monde d'idées, de concepts, de préférences, d'adhésions ou de réserves qui faisaient de sa vie spirituelle un complexe en continuelles restructuration et ré-évaluation.

Dans cet ordre d'idées, je me sens obligé de mettre en lumière une autre zone de sa réaction de *nouveau* issu de l'information qui survient ou par la ré-évaluation de ses paramètres pré-existants. Ainsi, j'ai pu souvent enregistrer la capacité d'Opresco de revenir sur des jugements ou des positions antérieures, lui — dont beaucoup de personnes affirmaient, dans une appréciation hâtive, qu'il est un fixiste, un obstiné dans les idées qu'il s'était formées. Au fond, cette capacité de revenir et d'amender était en parfaite correspondance, d'une part, avec le caractère personnel-impressionniste de son système critique et, d'autre part, avec sa tendance vive d'évaluer, de clasifier et de cataloguer immédiatement tout phénomène et information qu'il recevait. La capacité de revenir sur les premières ou antérieures impressions devenait ainsi un corrélatif nécessaire et un correctif à point à ce qu'on aurait pu considérer une impulsivité beaucoup trop marquée. Or, cela aurait été en contradiction avec son sérieux, qui aurait été annulé en faveur d'une acuité facile à l'égard de la spectaculaire qui lui était totalement indifférent.

Comme un cas de ce genre, je cite, par exemple, notre divergence dans le cadre d'une session de communications scientifiques de l'Institut ; je m'occupais de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

catégorie de l'art des amateurs (en musique, théâtre et moins en film), en plaidant pour une compréhension des notions «amateur» et «mélomane» différent de celle que pratiquaient les moyens de diffusion en masse et qui s'est bientôt manifestée dans le mouvement «Cîntarea României» (Le Chant de la Roumanie). Contrairement, je militais dans ma communication pour les vertus positives du penchant vers l'art des non-professionnels et je donnais des exemples dans les sphères de la création et de l'interprétation (Edgar Istraty, Nicolae Secăreanu, George Vraca, Elena Cernei, Ludovic Spiess, Eduard Tumageanian, etc.). Je ne savais pas que justement ces jours Opresco avait été indigné par les horreurs présentés dans une certaine exposition des peintres amateurs et qu'il avait l'intention de lancer une protestation. Ma communication était l'avant-dernière du programme; j'avais à peine terminé et Opresco, qui n'était pas présent à ce moment, a été informé de mon «extravagance» et il est revenu dans la salle pour condamner sans merci tout ce que provenait des soi-disant amateurs et «leurs défenseurs». J'ai osé riposter et, dans le cas de ce que j'avais affirmé, j'ai prié qu'on prenne connaissance préalablement de mon texte, exactement sous la forme que j'avais présentée. En grommelant un peu, le professeur a accepté et j'ai eu la joie d'être mandé, trois jours plus tard, dans son bureau pour recevoir des félicitations qui annulaient, mais dans un cadre beaucoup plus intime, l'antérieure mise au pied du mur publique. Dois-je mentionner le fait que certains «collègues» ont eu le bon soin d'empêcher la publication de mon texte?!

Parce que j'ai indiqué plus haut l'audition de certains enregistrements, je mentionne le fait qu'Opresco était le parfait adepte de la musique vivante, écoutée ou au moins transmise «en direct», qu'il estimait au-dessus de toute impression ou enregistrement, même si ceux-ci étaient parfaits non seulement du point de vue technique mais artistique, aussi. Pour cette raison, il exprimait sa satisfaction pour la coïncidence de ses opinions avec celles d'Enesco sur les mêmes problèmes. J'ai assisté à ses mémorables discussions avec Mihail Jora dans ce sens. Je dois rappeler les très bonnes relations existant entre les deux membres de l'Académie, qui s'estimaient, se reconnaissaient et s'aidaient réciproquement; de leur entente a résulté l'impulsion pour commencer des recherches systématiques sur l'œuvre d'Enesco. Le premier résultat de ces recherches s'est traduit par le volume *George Enescu*, paru (10 ans après la mort du maître) par les soins de Jora et Opresco et sous ma coordination, volume qui a reçu le prix de l'Académie Roumaine. Quelques années plus tard, paraîssait la grande monographie qui a été distinguée du prix de l'Académie française des Beaux-Arts de Paris et du pris de l'Union des Compositeurs. Je suis enclin à dévoiler ici le fait qu'Opresco m'a déclaré, à un moment donné justement durant cette collaboration au volume mentionné, qu'il appréciait Jora sans réserve, «surtout sans les réserves que j'ai instinctivement à l'égard de certains *boyars*, Jora étant une heureuse exception par sa sensibilité et par le comportement dans ses rapports avec nous, les nés sans prédécesseurs illustres». J'ai enregistré alors cette confidence, mais je crois avoir compris le véritable sens de sa dernière proposition à peine après ses précisions autobiographiques à l'occasion de l'anniversaire de ses 90 ans.

Et parce que j'ai touché à la zone des relations avec son collègue, le membre de l'Académie Mihail Jora, je pense que c'est maintenant le cas d'exprimer mon opinion au sujet des relations avec son collègue universitaire I. D. Ştefănescu. Beaucoup, même trop d'années, il s'est installé une sorte de légende sur les rivalités et les incompatibilités entre les deux professeurs d'histoire de l'art de l'Université de Bucarest. On pouvait facilement trouver des ressemblances mais surtout des disparités entre les deux. Ils avaient débuté tous les deux à titre de professeurs de langue et de littérature française. Ils avaient marqué tous les deux d'indiscutables succès à l'étranger: Opresco dans le plan diplomatique-culturel, Ştefănescu dans le plan de la recherche et de l'enseignement de la byzantinologie. Ils s'étaient adaptés tous les deux aux exigences et au degré du développement de l'enseignement de l'histoire de l'art chez nous: l'un (Opresco) comme récepteur livresque et en même temps constant collectionneur, se manifestant en plan didactique surtout comme synthétiseur et disséminateur des connaissances et des thèses fixées dans le domaine sur le plan général-européen; l'autre (Ştefănescu) à titre de professeur-chercheur, luttant pour l'ouverture de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nouveaux horizons de connaissance et de compréhension de l'art par le contact direct avec l'œuvre, en le situant dans une évolution du monde spécifique, dont faisait également partie la spiritualité roumaine. Leur méthodique était différente, l'objet des disciplines respectives était également assez clairement différencié ; les étudiants bénéficiaient du choix entre les deux chaires ou bien fréquentaient parallèlement les deux cours, sans que l'un des titulaires puisse s'en plaindre. L'existence de ces doubles chaires n'était pas redevable à une rivalité ou à une « manigance », mais à l'intégration naturelle des professeurs des universités des territoires ravis au pays, rétréci lui-même à ce qu'il restait par l'effet du déchirement de 1940. Le phénomène n'était pas propre à l'histoire de l'art, il avait visé aussi l'histoire universelle, l'histoire des Roumains, l'histoire antique, la philosophie et la logique, la pédagogie, les disciplines théologiques. D'ailleurs, les deux professeurs s'estimaient réciproquement et collaboraient comme deux gentlemen. Certains collaborateurs ou des personnes visant à devenir collaborateurs ne se sentaient pas tellement dégagés de pensées malhonnêtes, surtout lorsque chacun des professeurs ne retenait pas son esprit critique et leur largement connue ironie à l'égard des imperfections précises et personnelles de ces « interposés », mais pas en tenant compte du fait que l'un ou l'autre provenait du rang des disciples du collègue de chaire. Leur bonne collaboration et l'esprit d'entre-aide ont été d'alleurs manifestes dès cette époque même, clairement exprimée par chacun des deux protagonistes, ils les ont prouvés aussi par des faits, en créant ensemble la publication scientifique des deux séminaires de l'histoire de l'art réunis ; de cette manière est née *Analecta*, avec le support massif des étudiants de Georges Opresco (beaucoup plus nombreux et bénéficiant d'une tradition plus longue) dans le sommaire des deux premiers numéros, mais avec l'effort d'organisation, typographique et même financier de Ştefănescu lui-même, le chapitre rédactionnel revenant en égale partie aux deux seminaires.

Durant les années de la guerre et immédiatement après, il n'y avait pas de rivalité et aucun motif de rivalité entre les deux professeurs ; leur situation mutuelle s'est différenciée lorsque, à la suite de la réforme de l'enseignement, Ştefănescu a été mis à la retraite avec une pension de misère, tandis que Opresco, maintenu dans l'enseignement, devient membre de l'Académie, directeur de musée et ensuite directeur de l'Institut. Il va sans dire que l'on pouvait broder des scénarios et des suppositions d'intentions sur cette différenciation. Je suis en mesure de préciser, en tant que l'un des proches de I. D. Ştefănescu et situé assez prochement par rapport à Opresco aussi, que ce genre de choses n'a pas existé en réalité et que ces insinuations sont le fruit de l'imagination malsaine des mêmes facteurs de seconde main. Ce qui était arrivé à Ştefănescu n'était pas redevable à Opresco et celui-ci, malgré ses honneurs et ses fonctions, était dans l'impossibilité de corriger ou de moditier la situation de Ştefănescu et ce dernier le savait bien et il n'a jamais reproché à Opresco quoique ce soit. Au contraire, mais pas directement et personnellement à l'égard de Ştefănescu, toutes les fois qu'Opresco a été en mesure d'entreprendre quelque chose en faveur de ce qu'a représenté l'École de Ştefănescu, il l'a fait en aidant et en élevant même, sans discrimination, ceux qui avaient été clairement reconnus partisans de Ştefănescu, notamment : Corina Nicolescu, Paul Petrescu, Paul Stahl, Mircea Voicana. Nous avons toujours considéré positivement cette attitude d'Opresco, qui prouvait — grâce aux faits — qu'entre lui et Ştefănescu ou les élèves de celui-ci il n'y avait pas de place pour ressentiments et limitations.

J'ai été très heureux lorsque j'ai appris que parmi les objets qu'il avait donnés au Musée d'Art de l'Académie Roumaine (« mon musée », comme l'avait l'habitude de dire) figurait aussi un clavicorde ou une spinette — une pièce de musée que je n'ai pas eu le repis d'analyser de mon mieux et dont je n'ai même jamais entendu le son. Mais, je pense que compléter la collection d'art avec un tel instrument musical d'époque a été un beau geste, de haute signification pour l'intérêt qu'il vouait à la musique, d'autant plus qu'il aurait pu économiser une telle dépense qui ne se situait pas directement dans la satisfaction de strict objet de l'activité de l'institution qu'il avait créée.

Ceci est aussi un détail apportant une certaine lumière sur la configuration de son genre propre d'être économe, pour ne pas dire avare même — pas dans un but en soi, mais afin de permettre certaines

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

accumulations de valeur qu'il considérait de beaucoup prioritaires aux utilisations courantes de la monnaie. On ne peut pas nier chez lui un penchant vers l'avarice et la gestion la plus stricte de la richesse. Il se rendait bien compte que le monde le considérait avare, mais j'ai été très surpris lorsqu'il a abordé lui-même ce sujet, je ne me rappelle plus le contexte, en affirmant qu'il n'accordait aucune attention aux paroles qui le condamnaient pour ça, « car seulement ainsi, en mettant de côté sous par sou, j'ai pu m'instruire, apprendre et accumuler les collections que je laisse au profit de la collectivité ». Et à juste titre, nous pouvons toujours nous demander s'il n'a pas eu en partie raison. Situer la collection en tant que but immédiat ou final du geste d'avarice tempère les aspérités du professeur et s'il ne nous l'explique ou ne l'excuse pas totalement, cela nous le présente en tout cas plus humain et plus tolérable.

Marqué par la vocation de fondateur — et nous avons rappelé ici au moins les musées, la chaire et le séminaire, l'Institut, *Analecta* et les revues de l'Institut *Studii şi cercetări de istoria artei* et *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, chacune avec deux séries — l'une pour les beaux-arts et l'autre pour théâtre, musique et cinéma) Opresco et ses réalisations se sont inscrits dans l'histoire de la culture et de la recherche roumaines. Dans ces circonstances, j'estime particulièrement appropriée la proposition lancée par la direction de l'Institut d'Histoire de l'Art de conférer à l'Institut le nom de Georges Opresco, à l'occasion de l'anniversaire de 110 ans depuis la naissance de celui qui a pensé, créé et organisé cet institut. Ce serait une action de grande justice pour le fondateur et de grande impulsion et de haute fierté pour ceux qui peinent aujourd'hui sur les voies qu'il a ouvertes.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

75 ANS DEPUIS LA NAISSANCE DE DINU LIPATTI

POUR UNE MISE EN VALEUR AUSSI EFFICIENTE QUE POSSIBLE DE L'ŒUVRE DE DINU LIPATTI

Titus Moisescu

Cette année même, en mars, 75 ans viennent de s'accomplir depuis la naissance de Dinu Lipatti (1917—1950), musicien roumain, connu dans le monde entier comme pianiste achevé. Il n'a vécu que trente-trois ans, mais il laisse le souvenir d'une personnalité artistique aux multiples ressources. Ainsi que ses historiographes l'ont souligné déjà ces derniers temps, ce n'est pas seulement l'art de l'interprétation pianistique qui définit la puissance du génie musical de Dinu Lipatti mais aussi celui de la composition qui le situe au rang des créateurs d'œuvres où se concentre un grand potentiel d'invention et de maîtrise compositionnelles. Si, durant sa courte vie, il a été connu et apprécié comme « l'un des plus grands pianistes ayant jamais existé » — selon l'expression de Nadia Boulanger [1]—, il n'est pas moins vrai qu'il a joui d'une moindre renommée comme compositeur. Pourtant, en 1932 déjà, au « respectable » âge de 15 ans, il recevait une Première Mention au Concours national de composition « Georges Enesco » pour une *Sonate de piano*, suivie une année après, en 1933, du Deuxième Prix du même concours pour une *Sonatine pour violon et piano* et enfin, en 1934, il se voyait honoré du Premier Prix « Georges Enesco » pour sa *Suite symphonique «Șătrarii »* (« Les Bohémiens»). Puis, à Paris, en 1937, une autre confirmation encore de son talent de compositeur : la « Médaille d'Argent » de la France après le concert où Georges Enesco avait dirigé le IIIe mouvement *(Chef cu lăutarii* Fête avec laoutars) de la *Suite symphonique « Șătrarii »*.

En tant que compositeur, Dinu Lipatti a notamment dédié son œuvre au piano qu'il a traité chaque fois à partir de sa position de virtuose. Même dans ses ouvrages pour orchestre — comme c'est le cas de la *Suite* susmentionnée — le piano est immanquable. Pour la musique de chambre il a préféré le trio avec piano, le quatuor ou le quintette pour bois. Dans ses lieder, il se montre attiré par la voix de ténor, alors que dans ses transcriptions ou divers arrangements il dirige son attention toujours vers des œuvres pour piano.

Nombre de ses compositions — et tout spécialement sa musique de danse — témoignent de son recours au mélos populaire roumain. Toujours est-il que même lorsque ce genre d'inspiration n'est pas manifeste dans le processus compositionnel, encore reconnaît-on certain climat proprement roumain dans qulques-uns de ses ouvrages dès le premier contact auditif.

Lipatti est vivement préoccupé de l'idée d'un travail de variation des thèmes énoncés, autant du point de vue mélodi-

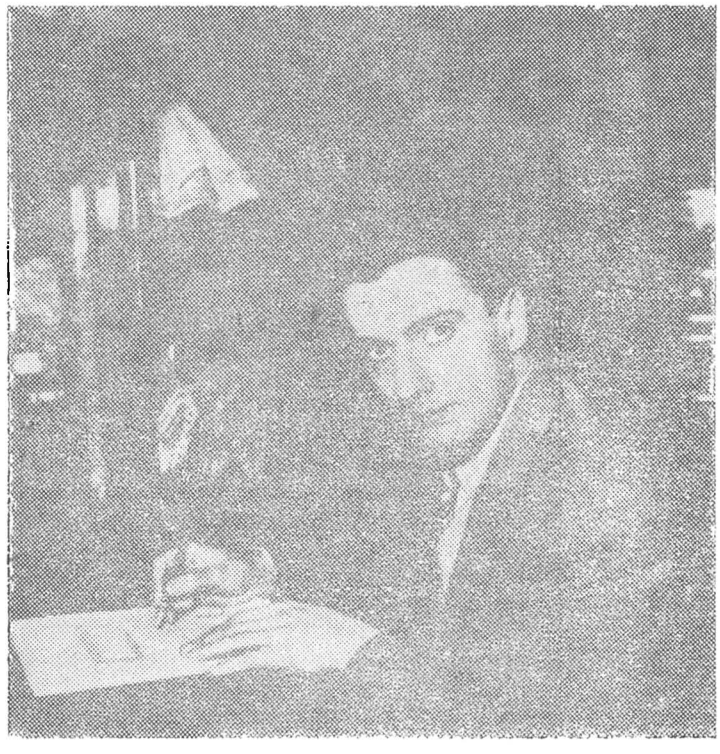


Fig. 1 Dinu Lipatti (1917—1950).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2 Mihail Jora. Dessin de B.../indéchiff./ offert au violoniste Sandu Albu par Mihail Jora : « A mon ami Sandu Albu en signe d'admiration et d'affection. 10 II 943. M. Jora ».

Fig. 3 Florica Musicescu, professeur de piano de Lipatti Portrait en huile d'Uca Boldea Hatmanu, 1967.

que — les passages chromatiques étant toujours présents — que, surtout, rythmique, son inégalable virtuosité s'étalant ainsi jusque dans son œuvre. Il est aussi un bon orchestrateur, disposant d'une parfaite connaissance des possibilités techniques et de timbre des instruments qu'il utilise dans le déploiement des voix dans la partition. On peut même parler d'une véritable passion pour arranger, transcrire ou orchestrer divers ouvrages d'autres compositeurs. C'est ce qu'on constate des manuscrits qui nous sont restés : *Six sonates pour piano de Scarlatti*, transcrites pour quintette à vents, qu'il a dirigées lui-même à Bucarest en avril 1940 [2] dans un concert avec l'Orchestre de la Radio ; la *Pastorale en fa majeur* de Jean-Sébastien Bach, transcrite pour piano ; *Navarra* d'Albeniz, en « version personnelle » pour piano, comme Lipatti l'a noté sur le manuscrit ; *Continuo à l'Offrande musicale de J. S. Bach*, avec la collaboration de Nadia Boulanger (l'ouvrage date de 1950, l'année même de sa mort). Encore ne faut-il pas omettre d'ajouter des cadences composées pour quelques concertos pour piano et orchestre de Mozart et Haydn [3].

Dans une lettre datée mars 1935, adressée à son ami Miron Şoarec, Dinu Lippati fait part à celui-ci d'une quantité de détails concernant la façon dont se déroulaient les leçons de direction d'orchestre dans la classe de Charles Münch.

Tout ce qui vient d'être rappelé crée finalement l'image d'un Lipatti musicien accompli, avec maintes possibilités et un désir avide de posséder autant que possible de domaines de l'art sonore. Sous ce rapport seule une analyse minutieuse de sa création musicale peut nous renseigner.

Sa formation de compositeur, Lipatti la devait à son talent sans doute, en premier lieu, mais aussi à ses maîtres : Mihail Jora à l'Académie de Musique de Bucarest, Paul Dukas et Nadia Boulanger à l'Ecole Normale de Paris. A l'égard de Jora, il ressentait une immense affection : « Mon cher Maître », « Mon très cher Maître » — c'est ainsi qu'il commençait les nombreuses lettres qu'il lui adressait de l'étranger. Quant à Dukas, celui-ci le considérait comme l'un des meilleurs élèves de sa classe de composition, de même d'ailleurs que Nadia Boulanger qui a succédé à Dukas comme titulaire de la chaire de composition et qui a tenu Lipatti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

en grande estime et l'a entouré de toute son affection jusqu'aux derniers instants de sa vie.

S'il est vrai qu'en concert, l'œuvre de Lipatti ne s'est pas fait entendre trop souvent, l'imprimerie en échange lui consacra une place relativement importante. Sur le total de ses ouvrages imprimés, que nous allons énumérer ci-après, six ont été publiés à l'étranger dont les deux premiers de son vivant. Ce sont :

1. *Concertino en style classique pour piano et orchestre à cordes* (Vienne, Universal Edition, 1941).
2. *Sonatine pour piano — « main gauche seule »* (Paris, Éditions Salabert, 1941).
3. *Nocturne en fa dièze mineur pour piano* (Paris, Éditions Salabert, 1956).
4. *Trois danses roumaines pour piano et orchestre* (Paris, Éditions Salabert, 1954).
5. *Aubade* — pour quatuor à vents (New York, Rongwen Music, 1958).
6. *Pastorale en fa majeur de J. S. Bach* — transcription pour piano de Dinu Lipatti (Schott éditeur — London, 1953).

Suit une série de sept autres ouvrages imprimés en Roumanie aux Éditions Musicales — soit séparément, soit joints à des études musicologiques :

1. *Sonatine pour violon et piano* (1970).
2. *Symphonie concertante pour deux pianos et orchestre à cordes* (1984).
3. *Quatre mélodies pour voix de ténor et piano* — sur des vers de Arthur Rimbaud, Paul Éluard et Paul Valéry (1981).
4. *Cinq lieder sur des vers de Verlaine* (1985).
5. *Nocturne pour piano* — sur un thème moldave (dédiée à Mihail Jora), dans l'annexe à « Prietenul, meu, Dinu Lipatti » [« Mon ami D. L. »] par Miron Şoarec (1981).
6. *Première improvisation pour violon, violoncelle et piano* — dédiée à Miron Şoarec et Co., dans l'annexe à « Prietenul meu, Dinu Lipatti » par Miron Şoarec (1981).
7. *Cadences pour le Concerto en Ut majeur pour piano et orchestre K. V. 467 de Mozart*, dans « Dinu Lipatti », étude musicologique par Grigore Bărgăuanu et Dragoş Tănăsescu — Annexe (1971).

Fig. 4 Nadia Boulanger.

Fig. 5 Paul Dukas.

Mais restent encore à mettre en valeur par la voie de l'imprimerie sept à huit ouvrages importants de Lipatti qui se trouvent en manuscrits dans le fonds de la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Roumanie et à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (cabinet de musique). Il y a quelque dix ans, alors que je travaillais aux Éditions Musicales, j'ai rédigé un programme d'impres-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sion destiné à faire valoir — dans le cadre d'une collection générale intitulée « Manuscriptum » — l'œuvre demeurée non publiée de Dinu Lipatti. Nous nous étions assurés pour ce faire de l'accord de Madeleine Lipatti, la veuve du pianiste compositeur. En ce qui nous concerne, nous jugeons ce programme toujours valable et apte à être mené à bonne fin en publiant dans ladite collection « Manuscriptum » les ouvrages suivants de Lipatti :

1. *Suite symphonique* « *Șătrarii* » [« Les Bohémiens »] — composée en 1934. Œuvre distinguée du Premier Prix au Concours de composition « Georges Enesco ». Contient 3 mouvements ont les titres témoignent clairement du programme : « I. Vin șătrarii » [Arrivent les bohémiens]; « II. Idilă la Floreasca » [Idylle à Floreasca]; « III. Chef cu lăutarii » [Fête avec laoutars]. Le manuscrit et une réduction pour piano faite par Lipatti lui-même se trouvent à la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Roumanie.

2. *Sonate pour piano de 1932* qui a valu à Lipatti la Deuxième Mention du Concours de composition « Georges Enesco ». Etant donné qu'il s'agit d'une pièce composée par un illustre pianiste de l'époque et appréciée comme remarquable dans une compagnie que nous pourrions appelée « sélecte » — auprès de Paul Constantinescu et Constantin Silvestri —, cette sonate est toute indiquée à notre avis afin d'enrichir le répertoire des pianistes.

3. *Trois danses pour deux pianos*, composée en 1937 et dédiée « à Madeleine Cantacuzène ». Une copie à l'encre se trouve à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine mais elle ne contient que deux danses, la troisième, étant, probablement à ce moment-là, censée leur être ajoutée. Quoiqu'il en fût, ce manuscrit devrait être confronté à celui de la *Suite pour deux pianos* (1938) que mentionnent Grigore Bărgăuanu et Dragoș Tănăsescu dans leur monographie susmentionnée, *Suite* que, pourtant, nous n'avons guère trouvée dans les deux bibliothèques où sont conservés les manuscrits Lipatti. Il n'est pas exclu cependant qu'une corrélation existe entre ces deux ouvrages.

4. *Introduction et Allegro pour flûte solo* (1939). — Lipatti a noté sur son manuscrit : « Commande rapide : à Monsieur Roger Cortet ». L'œuvre renferme deux mouvements : I. Rubato (4/4) et II. Allegro (2/4). Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine. La publication nous semble opportune, vu la pauvreté de la littérature spécialisée concernant la flûte.

5. *Concerto pour orgue et piano* (1939) dédié « à Mademoiselle Nadia Boulanger ». Le manuscrit à la Bibl. de l'Acad. Roum. Sur la première page, écrits de la main même du compositeur, ces vers de Charles Cros : « J'ai composé cette histoire — simple, simple, simple, / Pour mettre en fureur les gens — graves, graves, graves ! ». Contient quatre mouvements : I. Allegretto ; II. Andante cantabile ; III. Allegro grazioso et Trio con molto espressivo ; IV. Risoluto. A la même Bibliothèque se trouve aussi un *Concertino* qui n'est rien d'autre que la partie de piano du *Concerto pour orgue* ont nous parlons, mise cependant en page d'orchestre comme si le compositeur avait eu l'intention d'orchestrer la partie pour orgue. Le manuscrit du *Concerto pour orgue et piano* présente la partie d'orgue écrite sous la partie de piano. En concert, cette composition a connu un gros succès de public à Bucarest, le 8 décembre 1970, lorsqu'elle a été interprétée par Horst Gehann et Corneliu Gheorghiu à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de Dinu Lipatti.

6. *Fantaisie pour piano* (Fundățeanca, 31 mai 1940), dédiée « à Madeleine Cantacuzène ». Manuscrit à la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs et Musicologues de Roumanie (BUCM).

7. *Allegro pour violon solo*, ouvrage composé toujours à Fundățeanca, en août 1943 et dédié à Corneliu Bedițeanu — celui qui se montra si proche de Paul Constantinescu, d'Enesco et de Lipatti. Tant le manuscrit de cet *Allegro* — qui représente une variation fort réussie sur le thème d'un air de danse largement répandu en Roumanie et connu sous le nom de « Rața » (Le canard) — que huit lettres adressées par le compositeur à Corneliu Bedițeanu (« Cher *coane* Nelule » — ce *coane* étant une formule respectueuse utilisée jusqu'au seuil de la deuxième guerre mondiale par les plus jeunes lorsqu'ils s'adressaient verbalement ou par écrit aux plus âgés qu'eux, quel que fût l'âge de ces derniers) se trouvent dans la possession du chef d'orchestre Mircea Cristescu. Celui-ci a eu l'amabilité de les offrir en copies-xérox à la Bibliothèque « George Breazul » devant par la suite être imprimés dans George Breazul, *Scrisori și documente*, vol. III.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

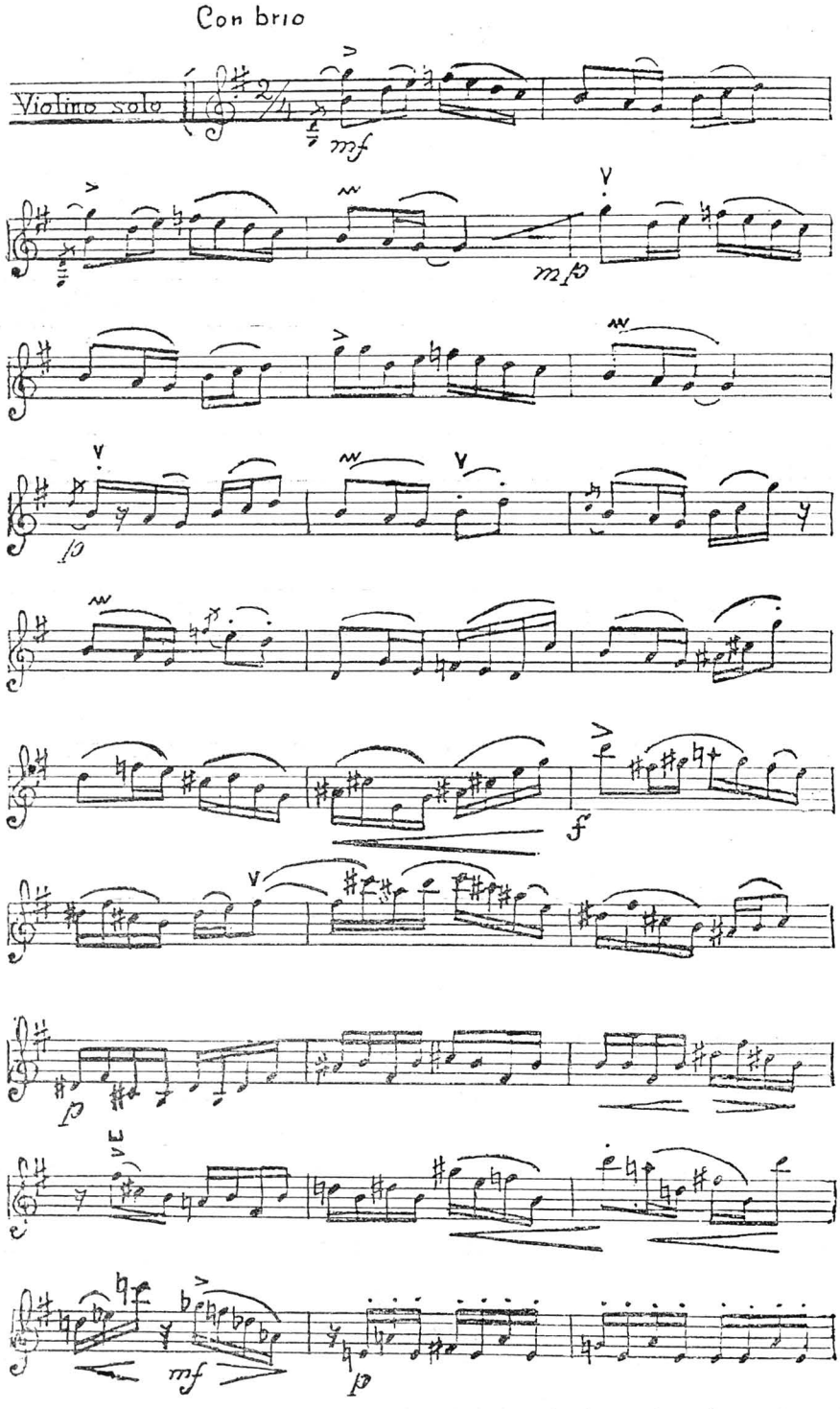
Allegro pour violon solo

Dinu Lipatti

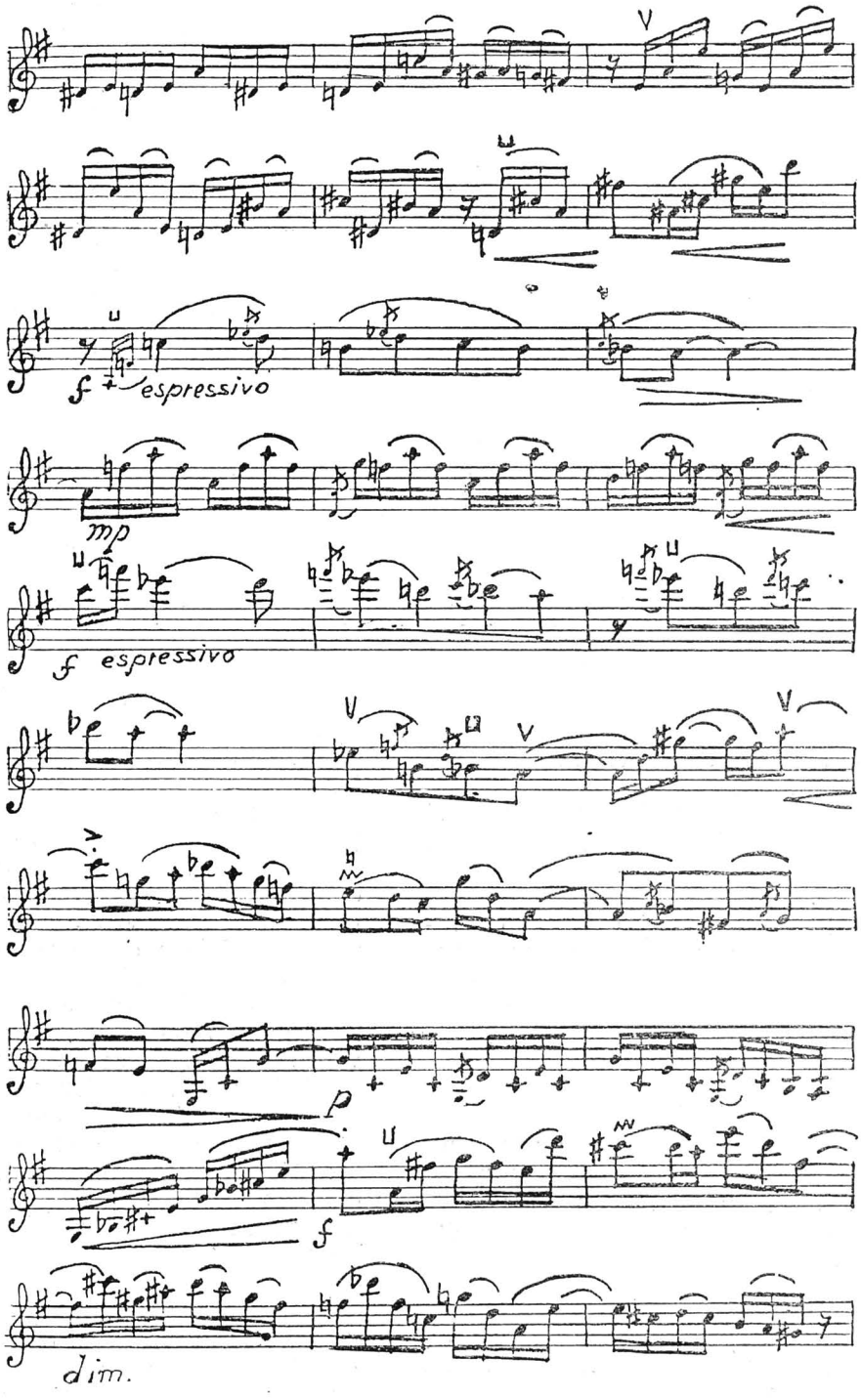
à Monsieur C. Bédiţeanu

K.U.V. Beethoven Papier Nr. 54. (10 Linien)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



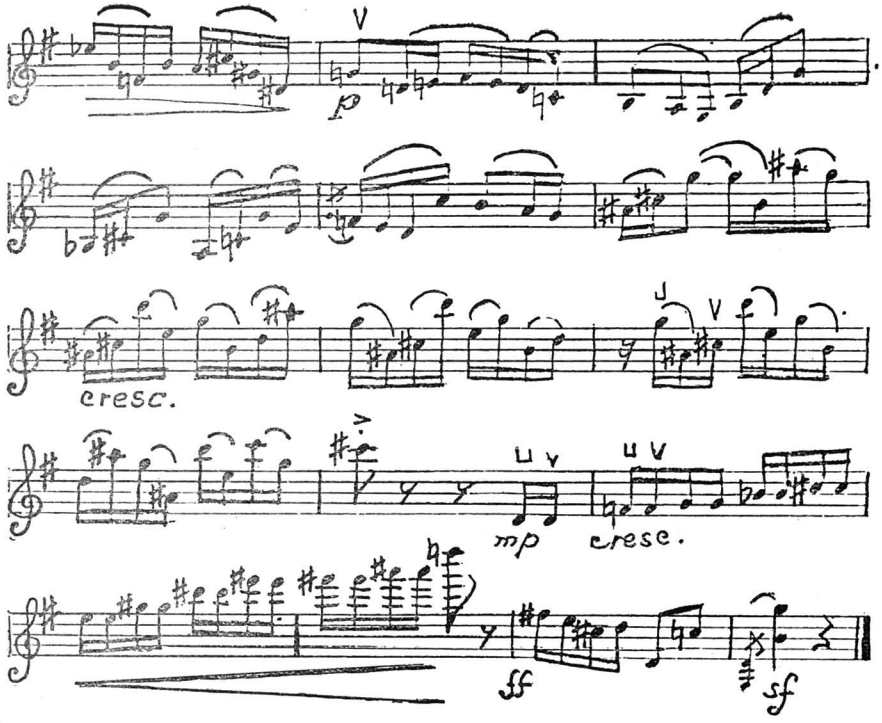
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



K.C.V. Beethoven Papier Nr. 54 (10 Linien)

3 — c. 3686

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



8. *Suite pour deux pianos* (Paris, 2 novembre 1938), composition dont la création eut lieu à Paris le 19 janvier 1939 dans l'interprétation de l'auteur et de Nibya Bellini. Le manuscrit se trouverait — semble-t-il — dans la collection de la veuve du compositeur [4].

9. *Fantaisie pour violon, violoncelle et piano* (1936) dédiée « à mon Maître Alfred Cortot » et dont le manuscrit est conservé dans la collection familiale [5].

Il serait opportun d'ajouter aux ouvrages que nous venons d'énumérer quelques transcriptions comme pas exemple *Navarra* d'Albeniz (juin 1940) dont le manuscrit se trouve à la BUCM, ou bien les *Sonates* de Scarlatti pour quintette à vents.

★

Enfin, il nous semble que serait d'un grand intérêt pour les lecteurs la publication d'un volume de correspondance *de* et *à* Dinu Lipatti. Rien de plus facile puisque dans la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs et Musicologues (Bucarest) il existe, au *fonds Mihail Jora*, non moins de 53 lettres adressées par l'élève Dinu Lipatti au Maître Jora et où le disciple fait part au professeur de tout ce qu'il réalisait en matière de composition tout en se plaignant qu'il ne trouvait jamais assez de temps pour composer. Pareillement révélatrices et marquées de sa vivacité d'esprit, de son sens de l'observation, nous ont paru les lettres de Lipatti adressées à d'autres : Miron Şoarec, Corneliu Bediţeanu, Florica Musicescu, etc. Ce sont des missives pleines d'une toute particulière émotivité, d'un évident talent d'épistolier et surtout d'informations et de détails hautement intéressants concernant l'activité de compositeur de Dinu Lipatti et spécialement sa passion pour l'art de la composition. Enfin, également intéressantes seraient aussi les chroniques musicales rédigées par Lipatti et publiées dans divers périodiques puisqu'on se souvient qu'à partir de 1939 il a été élu membre de l'Association internationale des critiques de France.

Notes

[1] Bruno Mosaingeon, *Convorbiri cu Nadia Boulanger*, Van de Velde Editions, 1983 (v. *România literară*, jeudi 6 oct. 1983).

[2] Miron Şoarec, *Prietenul meu Dinu Lipatti*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1981, pp. 57—60.

[3] Dans la monographie *Dinu Lipatti*, écrite par Grigore Bărgăuanu et Dragoş Tănăsescu (Bucureşti, Ed. Muzicală, 1971), on mentionne les cadences composées par Lipatti pour quatre concertos pour piano et orchestre de Mozart (en *ré* mineur, en *mi bémol* pour deux pianos et orchestre, en *si bémol* majeur et en *ut* majeur) ainsi que pour un concerto de Haydn (en *ré* majeur).

[4] Grigore Bărgăuanu et Dragoş Tănăsescu, *op. cit.*, p. 212.

[5] *Ibidem*, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DOCUMENTS INÉDITS

NOTES QUOTIDIENNES. FRAGMENTS CONCERNANT GEORGE ENESCO. I. (1912 — 1920)

Alfred Alessandrescu

PRÉFACE

I.

Il y a plus de trente ans, le Secteur d'histoire de la musique de L'Institut d'Histoire de l'Art commençait à collectionner, systématiquement, des documents et des informations en vue d'écrire et d'éditer une ample monographie concernant Georges Enesco, qui fut réalisée en 1971 ; avant cette monographie, en 1964, l'Institut avait publié un volume de documents. Dans cette collection, récemment revue, j'ai trouvé un porte-feuille portant le titre « Les notes quotidiennes d'Alfred Alessandresco. Fragments concernant Georges Enesco » ; le contenu en était un texte dactilographié en deux exemplaires, avec quelques corrections dans lesquelles j'ai reconnu l'écriture de Nicolae Missir, ancien collaborateur de l'Institut, explorateur passionné des bibliothèques et des archives publiques ou privées, collègue ayant la vocation de la documentation : de tous les sujets qui l'intéressaient, la biographie d'Enesco lui était le plus cher. Etant donné que les anciens collègues — auteurs de la monographie *Geoges Enesco* — ne se souviennent plus de ce texte, il est possible qu'il ait été rédigé et employé, partiellement, par Nicolae Missir pour la documentation des deux ouvrages dont il fut le coauteur, et que le texte soit ultérieurement entré dans les archives, en tant que donation faite par sa famille à l'Institut d'Histoire de l'Art. N'ayant trouvé nulle part ce texte imprimé, j'ai fait appel, pour des informations supplémentaires, à Mme Ileana Rațiu (éditeur du volume Alfred Alessandrescu, *Scrieri alese*, Bucarest, 1977). Grâce à son amabilité, je fus invitée chez Mme Emlia Guțianu, épouse d'Alfred Alessandresco. Avec élégance et avec une confiance absolue, on m'a remis une série de manuscrits, de véritables bijoux : les agendas et les carnets * de notes quotidiennes d'Alfred Alessandresco. Je suis profondément reconnaissante à la musicienne Emilia Guțianu pour ce geste ; rien de plus précieux que d'avoir accès au document authentique. J'avais devant moi non pas un texte improbable, mais bien le manuscrit du « Journal » d'un remarquable musicien, raffiné et compétent, la notation écrite d'événements musicaux qui devront entrer aussi tôt que possible dans le circuit des spécialistes. Une monographie *Alfred Alessandrescu* a été écrite en 1962 par M. Vasile Tomesco ; trois décennies sont passées, et les « notes » d'Alfred Alessandresco représentent beaucoup plus que la narration de sa propre biographie.

Les notes d'Alfred Alessandresco commencent en 1912, alors qu'il était âgé de 19 ans, et continuent — — grâce peut-être à la seule impulsion intérieure de sa nature ordonée et non pour la postérité — jusque vers la fin de sa vie. Ce journal sera intégralement transcrit, totalisant quelques centaines de pages. L'écriture, d'ailleurs lisible, est extrêmement fine, avec d'innombrables abréviations ; le texte est parsemé de surnoms, de diminutifs, des détails les plus divers qui, tous, doivent être vérifiés. Pour ne plus retarder la lecture de ces précieux témoignages sur la vie musicale déroulés au long de presque cinq décennies (1912—1958), j'ai pensé que, pour commencer, il serait utile de publier, dans deux des numéros de notre revue, les fragments concernant Georges Enesco, ainsi que me l'a suggéré le texte dactilographié élaboré — vraisemblablement — par Nicolae Missir. Dans sa rédaction, le texte extrait n'est pas entièrement fidèle à l'original ; quelques moments liés à Enesco manquent, tandis qu'ailleurs apparaissent des notes ou des commentaires absents dans le manuscrit d'Alfred Alessandresco, mais qu'il aurait pu discuter avec Missir, qui était un ami de la famille du musicien. Je considère ces écarts par rapport au manscrit comme un surplus de documentation, parce que Nicolae Missir était, tel que nous l'avons connu, un « dépôt » d'informations exactes.

Au total, les notes — datées d'après l'ancien et le nouveau style, avec l'indication des heures — offrent, en tant que témoignages directs, tout d'abord, une histoire vraie, racontée au jour le jour, de la musique et des musiciens-héros impliqués dans le déroulement des événements ; « l'histoire » étant rigoureusement notée, les données présentées peuvent constituer un contrôle de bon nombre de références diffusées par la littérature spécialisée. On peut supposer qu'il n'y a pas d'erreurs dans l'enregistrement des événements quotidiens, Alfred Alessandresco consignant méticuleusement même l'état du temps, ainsi que le prix des aliments (pendant les périodes critiques). Sans doute, ces notations vont faire comprendre beaucoup de faits mal connus et vont ajouter même des éléments nouveaux quant à la vie culturelle roumaine, dans laquelle le musicien était impliqué non seulement par la pratique de sa profession, mais aussi, par une consience civique prononcée. Tels qu'ils y apparaissent, beaucoup de ces moments sont des exemples de dévouement des musiciens roumains au progrès de l'art dans ce pays.

La décision de ne publier du total des manuscrits que les fragments concernant Georges Enesco a aussi un but immédiat, parce qu'ils enrichissent la chronologie Enesco de données inédites. Quant à celles-ci,

---

* Les notes d'Alfred Alessandresco sont écrites, pour la plupart, sur des agendas petit format ; seul, l'agenda de 1913 manque. Entre 1915—1920 (à l'exception de l'agenda de 1916), les notes sont faites sur des carnets-miniatures ou sur des feuilles volantes pliées et coupées suivant le format d'un agenda de poche.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

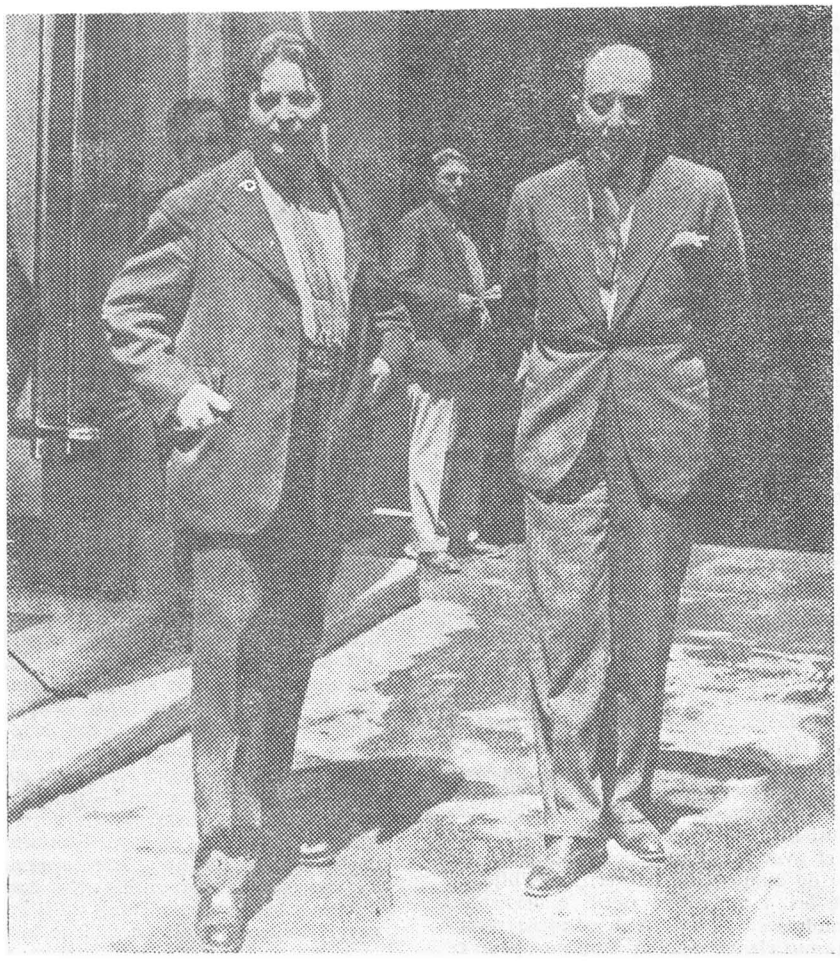


Fig. 1 Georges Enesco et Alfred Alessandresco devant la Radiodiffusion Roumaine en 1935.

il faut bien faire la différence entre les manifestations publiques et privées. Par rapport à la chronologie éditée dans le volume de documents mentionné, « Les notes » d'Alfred Alessandresco ajoutent, pour la période 1914—1920, 13 concerts publics inédits et apportent 6 corrections. En outre, toutes les apparitions d'Enesco en dehors de la vie publique notées par Alfred Alessandresco peuvent être considérés comme autant de données inédites. La présence d'Enesco dans les salons de l'époque, dans les maisons des musiciens ou des gens cultivés amateurs de musique — en fait, devant un groupe restreint de la société roumaine qui avait une influence considérable sur la vie culturelle —, imposait un répertoire moins ou pas du tout connu par le public roumain. C'est ainsi qu'on a pu, dans ces circonstances, entendre la musique de Wagner, la musique française moderne ou la musique russe, un répertoire de musique de chambre très varié.

Quoique déjà connue, la biographie de Georges Enesco, condensée dans la narration d'Alfred Alessandresco, impressionne sans réserves ; des aspects comme, par exemple, l'envergure du répertoire interprété par Enesco, ou son extraordinaire effort de finaliser l'acte musical, se dessinent avec plus d'authenticité, de charme et de naturel, grâce au ton personnel, par excellence spontané et sincère, de ces précieux récits.

Lucia-Monica Alexandrescu

1912

— *21 févr./5 mars* ⟨Bucarest⟩. Concert Enesco [1].

— *27 févr./11 mars.* La première *Hamlet.* Enesco dans la salle.

— *8/21 mars.* [Concert] Symphonique Enesco.

1913[2]

— **sept.** Je vais à Sinaia avec mon père pour être présenté à Enesco. Nous habitons au monastère, en pension. Enesco nous reçoit au château Peleș, où il travaille à la *Symphonie n°II*. Sur le piano se trouve *La Symphonie domestique* de Richard Strauss, que Georges Enesco apprécie énormément du point de vue de la construction. Je joue *Didona* [3]. A un moment donné, Carmen Sylva ouvre la porte et

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

regarde. Enesco s'incline et ils échangent quelques mots. L'après-midi du même jour, audition, au Palais, dans la salle de musique. Je joue du piano *Didona*, Enesco m'aide avec les basses. Il fait mon éloge et me présente à Sa Majesté. Peu après, le Palais institue pour moi une bourse de 150 lei par mois, pour aller à Paris.

— *18/31 oct.* Je pars pour Paris... Avec le violoncelliste ⟨?⟩ Ghenovici, nous allons sur la recommandation d'Enesco, chez André Gédalge et nous lui présentons nos compositions. Gédalge, après les avoir examiné, nous donne un billet de recommandation pour Paul Vidal, avec la mention: «dont un est plus intéressant». Vidal me reçoit dans sa classe, où on étudie surtout le contrepoint, la fugue...

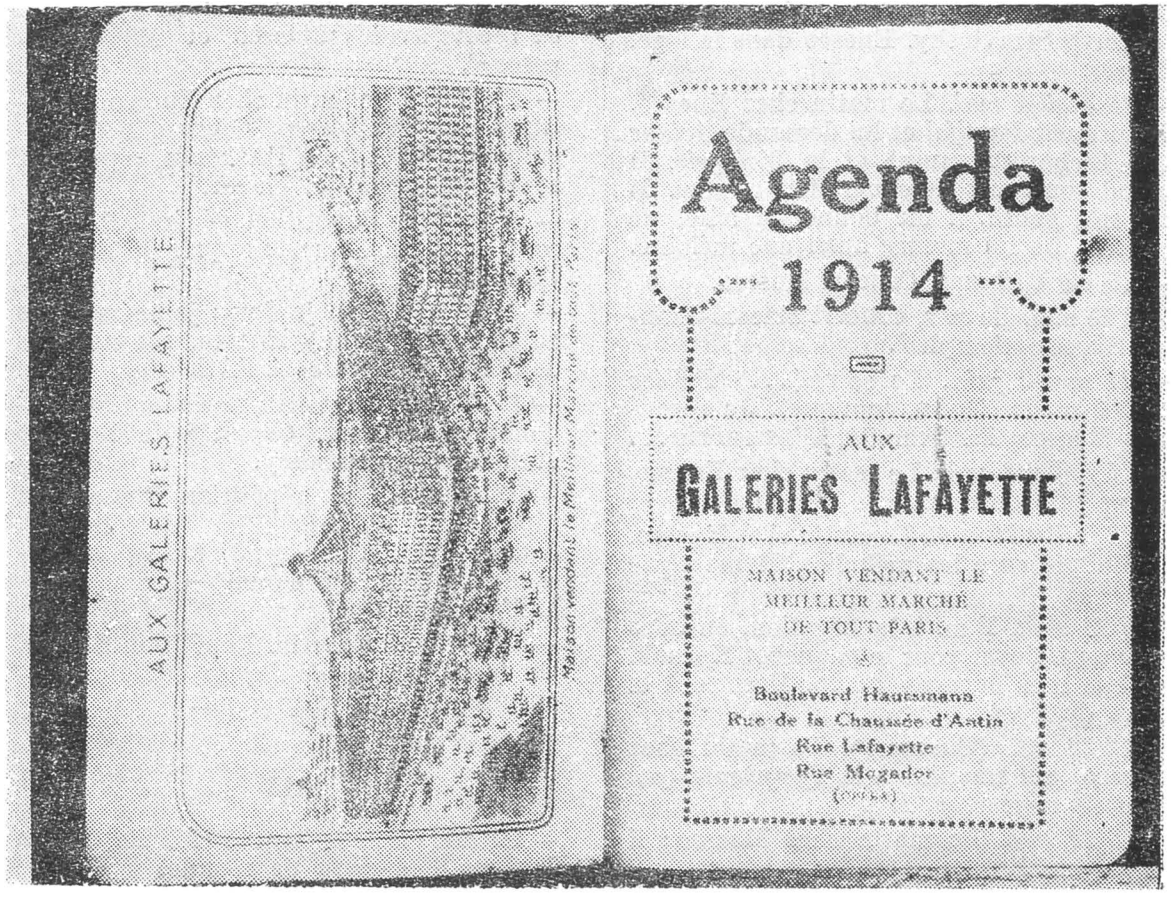


Fig. 2 La couverture intérieure et la page-titre de l'agenda de 1914 avec les notes d'Alfred Alessandresco.

1914

— *16/29 janv.* ⟨Paris⟩. Le soir, concert Enesco ⟨dans la salle Gaveau⟩. Véritable triomphe, 3 rappels.

— *13/26 mars.* La matin chez Enesco. Il me donne rendez-vous pour le lendemain.

— *14/27 mars.* À 5 heures ⟨p.m.⟩ chez Enesco. Il interprète admirablement ma Sonate[4]. Il me prète *Parsifal*.

— *23 mars/5 avril.* Concert Monteux. Enesco joue *Concerto* ⟨de⟩ Mozart ⟨salle Casino de Paris⟩. ⟨Ensuite⟩ *Tragédie de Salomé* ⟨de Florent Schmitt⟩. Le *Sacre du printemps* de Stravinsky. Applaudissements, sifflements, huées. L'auteur s'enfuit dans la rue. Les gens l'acclament.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— *6/19 avril.* Le matin à l'Eglise ⟨Les Pâques Orthodoxes⟩. P.m. à Monteux Enesco dirige. Succès [5].

— *10/23 avril.* Le soir, concert Szanto [6] : musique moderne. S'y trouvaient : Enesco, Ravel, Schmitt...

— *13/26 avril.* À Monteux : ⟨on répète le concert⟩ Stravinsky. Enesco dans la loge. Succès.

— *21 avril/4 mai.* Le matin chez Enesco. Je lui rend *Parsifal* et lui demande *Ariane* ⟨de Richard Strauss⟩ et la *Walkyrie.* Il prend son petit déjeuner devant moi. Il est très gentil, il me donne un billet de concert. Je lui montre aussi une mélodie.

— *27 avril/10 mai.* Concert Enesco.

— *5/18 mai.* Le soir, concert Enesco-Szanto. Succès triomphal.

— *21 mai/3 juin.* Le soir ⟨...⟩ *Pelléas et Mélisande* (Opéra comique). Je reconnais Enesco, Fl. Schmitt, D'Annunzio...

— *27 juillet/8 août.* Le matin chez Enesco. Il me prie de revenir le lendemain.

— *28 juillet/10 août.* Le matin chez Enesco. Je lui présente les mélodies. Il me signe c.p.

— *6/19 août.* P.m. à la Légation, on nous donne un ticket pour le paquebot Karnak. Je fais mes bagages ⟨...⟩. Ensuite à la Gare de Lyon.

— *12/25 oct.* ⟨Bucarest⟩. Le matin chez Enesco, qui travaille à la *Symphonie ⟨no. II en la majeur op. 17⟩.*

— *16/19 nov.* Le matin chez Enesco; il n'est pas chez lui.

— *23 nov./6 déc.* La matin chez Enesco, je lui montre *Actéon* [7]. Il en est très enchanté. P.m. *Symphonique* [8]. Schumann ⟨*Symphonie no. I*⟩, Grétry ⟨*L'épreuve villageoise*⟩, S. Saëns ⟨*Le Rouet d'*⟩*Omphale*, Sibelius, *Valse triste.* À la sortie, je m'entretiens avec Lucia Berceano, Enesco, etc.

— *7/20 déc.* ⟨...⟩ Ensuite à ««Amiciţia »[9] répétition chœur avec Enesco pour *la 9e symph⟨onie⟩* de Beethoven [10]. Je tiens le piano.

— *8/21 dec.* Le soir concert Enesco. J'emmène Enesco de l'hôtel; de là, avec M. Cohen [11] à L'Athénée. Je reste sur la scène. Immense succès.

— *9/22 déc.* Le Matin à ««Amiciţia » répétition avec l'orchestre. Enesco. La *Symphonie no. 9.*

— *10/23 déc.* P.m. répétition avec Enesco. *Shéhérazade* ⟨de Rimsky-Korsakov⟩. Ensuite, j'achète la *Symph[onie 9]*. Je rentre à «Amiciţia », répétition chœur. Je fais la connaissance de Vrăbiesco[12] et Folesco[13]. Je joue du piano.

— *11/24 déc.* Le matin chez ⟨DG⟩ Kiriac. Je répète avec Vrăbiesco et Mlle Georgesco [14].

— *12/25 déc.* Le matin chez Enesco. Répétition avec Vrăbiesco, Folesco, Mme Drăgulinesco [15] ⟨...⟩. À l'Athénée, répétition avec orch⟨estre⟩ et chœur.

— *13/26 déc.* Répétition générale [16]. Beaucoup de monde. Je reste auprès de ⟨Alfons⟩ Castaldi.

— *14/27 déc.* P.m. je dors; je ne vais pas au Symph⟨onique⟩ Enesco, n'ayant pas de billet. A 5 heures, à l'Athénée, à la fin.

— *16/29 déc.* Le matin, répétition Symph⟨onique⟩ Enesco. *Capulet* ⟨de Berlioz⟩ et *Fêtes* ⟨de⟩ Debussy.

— *17/30 déc.* P.m. répétition Enesco. On répète *Die Königin Mab* ⟨de⟩ Berlioz, *Nuages* ⟨de⟩ Debussy. Je fais la connaissance de MM. ⟨Emanoil⟩ Ciomac, ⟨Mihail⟩ Jora.

— *18/31 déc.* Le matin. Répétition Enesco. On fait *Tristesse de Roméo* ⟨de Berlioz⟩, ensuite, tout le programme.

1915

— *19 déc. 1914/1 janv. 1915.* Répétition Enesco. Beaucoup de monde.

— *21 déc. 1914/3 janv.* P.m. à l'Athénée : Concert Enesco. Debussy ⟨*Nocturnes*⟩ a peu de succès.

— *26 déc. 1914/8 janv.* Le matin ⟨...⟩, répétition Enesco.

— *28 déc. 1914/10 janv.* P.m. concert symphonique avec le concours d'Enesco : Chausson ⟨*Le Poème*⟩, Beethoven — *Concerto* ⟨pour violon⟩.

— *18/31 janv.* Au concert [16] *Leonore* ⟨de⟩ Duparc, Tchaikovsky, *Symph⟨onie⟩ en e moll, Suite* ⟨de⟩ Debussy, *Tristan.* Je m'assieds auprès d'Enesco dans la stalle et nous discutons.

— *22 janv./4 févr.* P.m. à 3 heures j'emmène Enesco au Concert. Immense succès. Je fais la connaissance de Cella Delavrancea [17] qui joue Franck.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— *24 janv./6 févr.* Le soir au concert Enesco. A l'entrée terrible agglomération. Succès énorme. 4 rappels. Le concours de Mme Ciomac[18]. *Sonate à Kreutzer* ⟨de Beethoven⟩.

— *25 janv./7 févr.* Le matin chez Enesco, il joue le poème de ⟨Ion⟩ Nonna Otesco[19]. P.m. au Syph⟨onique⟩ [20]. Moi, avec Enesco ⟨...⟩ dans la baignoire. Brahms ⟨*Symphonie*⟩ *Ière*, Glazounov, *Printemps*, Händel, *Concerto grosso*, *1812* ⟨de Tchaïkovsky⟩.

— *27 janv./9 févr.* Le matin répétition chez Enesco avec Dorin Dumitrescu [21].

— *29 janv./11 févr.* Le soir au Concert Enesco. Nardini, Vieuxtemps, Leclair, Bach, Pugnani, *Humoresque* ⟨de Dvorak⟩. Rappelé 4 fois.

— *31 janv./13 févr.* Soirée eminescienne. Enesco joue la *Sonate pour violon* de ⟨Mircea⟩ Bârsan [22]. Conférence ⟨Barbu Ştefănescu⟩ Delavrancea, récitations ⟨Victor⟩ Eftimiu, Mlle ⟨Marioara⟩ Ventura.

— *1/14 févr.* Avec ⟨...⟩ Enesco dans la loge au Symphonique [23].

— *5/18 févr.* Le soir ⟨...⟩ chez Enesco — Concert avec orch⟨estre⟩ [24]. Bach, Mendelssohn, Otesco *(Enchantements d'Armide)*, S. Saëns. Immense succès. Beaucoup de monde.

— *15/28 févr.* Enesco me prie de copier des fragments de la *Symphonie* [25].

— *16 févr./1 mars.* Le matin chez Enesco. Il me donne à copier.

— *21 févr./6 mars.* Le matin ⟨...⟩ à la répétition d'Enesco : *la Suite* ⟨*Ière*⟩, *Symphonie en mi b*, le *Poème roumain* ⟨tous, d'Enesco⟩ et *Scherzo* de ⟨Dimitrie⟩ Cuclin. Enesco me redonne à copier.

— *25 févr./10 mars.* P.m. chez Liedertafel : l'Association musicale. Enesco y vient également. Je joue avec ⟨Constantin C.⟩ Nottara ma *Sonate* ⟨pour piano et violon⟩.

— *1/14 mars.* P.m. Concert symphonique avec Enesco : le *Concert* de Brahms.

— *3/16 mars.* Le matin chez Enesco, j'apporte des notes copiées. Ensuite, au Théâtre National : répétition *Parsifal* avec Enesco. Le soir, chez Michel Cantacuzène[26]. S'y trouvent : Enesco, M. Lahovary, La Princesse Soutzo, Stourdza, ⟨etc.⟩. Enesco joue du piano : le final de la *Walkyrie* et *Le Prélude et la mort d'Yseult.*

— *7/30 mars.* Le matin avec Nottara chez Enesco ; il travaille. Je lui offre *Les annales roumaines.* P.m. à l'Athénée répétition générale *Parsifal* [27]. Le soir, je dîne chez Mişu Cant⟨acuzène⟩. A table, Mişu, Costi[28] et sa femme ⟨...⟩ et Enesco. Enesco joue quelque chose du *Crépuscule* et *Parsifal.*

— *9/22 mars.* P.m. au Théâtre National : les «Amis des aveugles» : Enesco, Cella, Ventura, les Mlles Cocea, Minulesco, Istratty [29].

— *10/23 mars.* Le matin, répétition Enesco, la Ière partie de *la IIème Symphonie.*

— *11/24 mars.* P.m. répétition chez Enesco, la IIème partie et quelque chose du final. Ici : Ciomac, ⟨Filip⟩ Lazăr.

— *12/25 mars.* Le matin, à la répétition Enesco : la IIIème partie. Le soir, le Concert de Mme Drăgulinesco [30] avec le concours d'Enesco. Enesco accompagne différentes mélodies, parmi lesquelles ma *Jeune fille.* Ensuite, avec Enesco chez Mme Cantacuzène, au bal.

— *13/26 mars.* P.m. à l'Athénée répétition Enesco : toute la symphonie ; ça va très difficilement. Le soir, chez Liedertafel : concert Dinicu-Enesco (piano).

— *14/27 mars.* Le matin, à la répétition Enesco. Je joue de l'harmonium dans la *Symphonie* ⟨*la IIème* d'Enesco⟩. Avec Dinicu, je raccompagne Enesco à l'Hôtel.

— *15/28 mars.* Le matin à la répétition Enesco — « Amiciţia ». P.m. au concert à l'Athénée ; Enesco dirige : *Egmont*, *Stenka Razine* (Glazounov) et la *IIe Symphonie* (Enesco). Succès plutôt de politesse.

— *21 mars/3 avril.* Le matin nous partons de la Gare du Nord : Costin, Enesco qui va à Dorohoi. Le voyage est amusant. Nous faisons des caricatures. Nous arrivons à Teţcani. Une ancienne maison boyarde, aux larges et lourds fauteuils. Un grand hall, avec cheminée, d'anciens tableaux accrochés aux murs, un immense salon avec un Bechstein, un harmonium ; un petit salon ; une bibliothèque avec 5000 volumes ; etc.

— *11/24 avril.* ⟨Bucarest⟩. Le matin à la répétition du symphonique : *Siegfried-Idyll ; Prélude Lohengrin ;* Dworak, *Symphonie*, *Concert* ⟨de Max⟩ Bruch, (Enesco)[31] Enesco ne répète pas.

— *12/25 avril.* Chez Enesco qui, à 5 heures, part pour Paris [32].

— *17/30 juin.* Le soir, chez Mme Cantacuzène, au dîner : P^cesse^ Soutzo, Enesco ⟨etc.⟩. Enesco joue du Wagner.

— *27 sept./10 oct.* ⟨...⟩ Ensuite chez

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

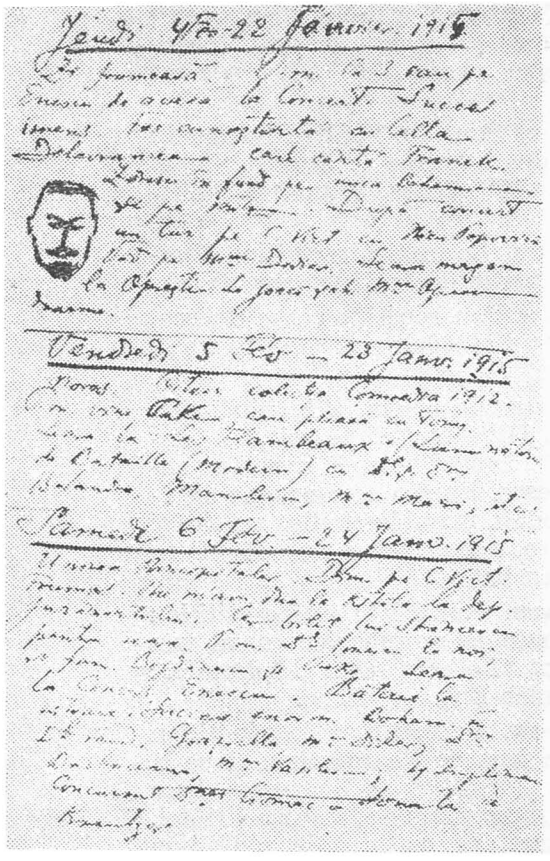


Fig. 3 Page de l'agenda de 1915, du 22 janv./4 févr.

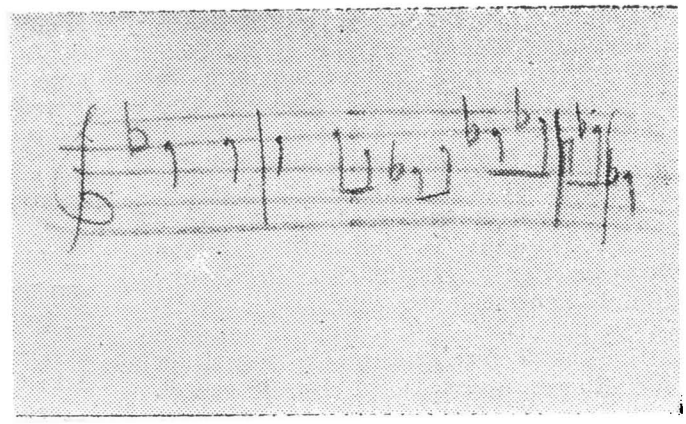


Fig. 4 Page ajoutée à la fin du jour du 11/24 août 1916.

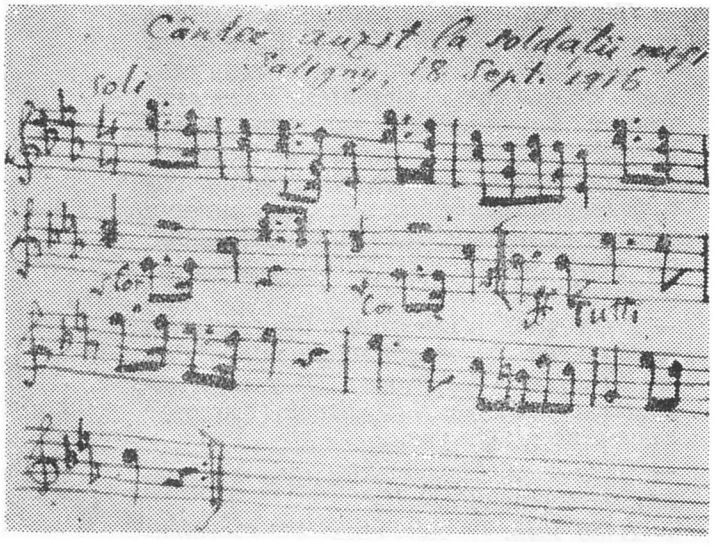


Fig. 5 La dernière feuille de l'agenda de 1916 : «Chanson entendue chez les soldats russes, Saligny, le 18 sept.1916 ».

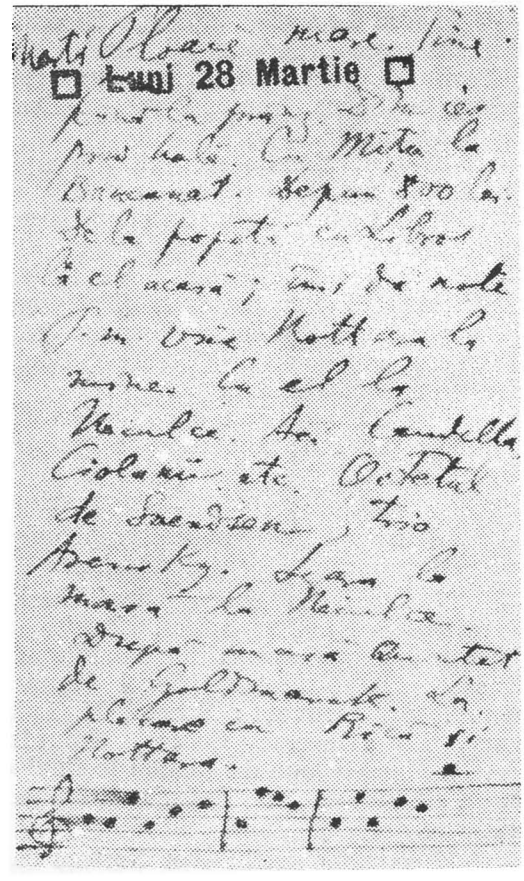


Fig. 6 Page du 28 mars/10 avril 1917.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Enesco ; ici, Vrăbiesco, Bârsan, Dorin Dumitrescu.
— *3/16 oct.* P.m. chez Enesco, je lui apporte *Actéon*. Il répète avec Mme Dorès[33] *Lohengrin*. Ici, Vrăbiesco, Atanasiu [34].
— *9/22 oct.* Le soir, je dîne chez Mme Cantacuzène. Ici, Slivinsky [35], Enesco. Je joue avec Max⟨imilian Costin⟩ et Enesco mon *Adagio* [36]. Enesco joue un peu de sa nouvelle *Suite* ⟨*la II*ème⟩ à laquelle il travaille.
— *16/29 oct.* À « Amiciția » répétition Dorin Dumitrescu-Enesco.
— *19 oct./1 nov.* Le soir, dîner chez Mme Cantacuzène. Ici, Mișu, Max, Enesco, Alexis ⟨Catargi ?⟩. Après le dîner, viennent Mme Cincu, ⟨Irina⟩ Procopiu, Barozzi [37], Otesco, Fuchs [38], Miss Belbin ; ensuite la Reine ⟨Marie⟩ et ⟨la princesse⟩ Élisabeth. *Double concert* de Bach avec Enesco-Barozzi [39]. Ensuite Enesco joue *La Folia* ⟨de Corelli⟩, Vitali ⟨*Ciaccona*⟩, etc.
— *22 oct./4 nov.* Le soir, je dîne chez Mme Cant⟨acuzène⟩. Enesco est au concert Enacovici [40], mais il rentre à 10 heures et demi environ. Nous jouons avec Papazoglu [41] et avec Max le *Trio IV*, *III* Beeth⟨oven⟩. Enesco joue sa *Symph⟨onie⟩* et *Les chansons de Bilitis* ⟨de Debussy⟩.
— *23 oct./5 nov.* À l'Orchestre Municipal[42]. Ici, Nonna, Enesco ⟨...⟩. P.m. chez Nottara ; ici Andricu. Nous jouons Händel et Bach, *2 violons*. Le soir ⟨...⟩. je dîne chez Mme C ⟨antacuzène⟩. Nous jouons avec Enesco le *Trio VI* ⟨de⟩ Beethoven. Ensuite la *Sonate* Händel *2 violons sol mineur* et j'accompagne Händel ⟨la *Sonate⟩re majeur;* mon *Adagio*. Ensuite avec Nonna, Max et Jora souper à Mercur.
— *24 oct./6 nov.* Chez Max, nous répétons avec Papazoglu. Au déjeuner Mme C⟨antacuzène⟩, Jora. Après le repas, nous faisons le *Trio* IV.
— *12/25 nov.* Vers le soir, avec Max, chez Enesco qui étudie pour le Concert. Le soir, au Concert Enesco.
— *14/27 nov.* Chez Mme C⟨antacuzène⟩ au dîner ; Enesco joue la *Fantaisie* de Schumann ⟨au piano⟩ et, avec moi, le *Concert en la* de Bach. Différents trios.
— *16/29 nov.* Max m'invite chez eux à dîner. Enesco et Fuchs jouent toute la soirée.
— *21 nov./4 déc.* Le soir, Concert Enesco.
— *26 nov./6 déc.* Le soir, Concert Enesco avec l'orchestre.
— *5/18 déc.* Le soir, au Concert Enesco [43].
— *10/23 déc.* Le matin, à la répétition Enesco ; avec Costin, chez Enesco. Le soir, au Concert Enesco : Lalo, ⟨*Concerto⟩russe*, Chausson, ⟨le *Poème*⟩, Bruch, ⟨*Concert en sol*⟩ [44].
— *19 déc./1 janv. 1916.* Le soir au Concert Enesco avec piano.
— *20 déc./2 janv.* P.m. au concert symphonique. *Le prélude* à *Lohengrin*, la *Symph⟨onie⟩ IV* de Bruckner ; je dirige *Actéon* ⟨...⟩ sans partition. On me rappelle 6 fois. Enesco, dans une loge avec Mme C⟨antacuzène⟩, m'applaudit longuement.
— *23 déc./5 janv.* Le soir Concert Enesco. Je reste peu.
— *25 déc./7 janv.* Noël.

1916

— *9/22 janv.* À 11 heures à l'Athénée Enesco répète un concert symphonique.
— *10/23 janv.* P.m. au symphonique. Enesco dirige : *Prél⟨ude* à⟩ l'acte III de *Lohengrin*, la *Pastorale*, Beeth⟨oven⟩, *Le prélude et le finale* ⟨de⟩ *Tristan* (Mlle Costopol) [45] et l'ouvert⟨ure au⟩ *Hollandais*.
— *12/25 janv.* Le soir, Concert Enesco avec piano.
— *13/26 janv.* Le soir notre Concert [46] chez Liedertafel. *Trio* Beeth⟨oven⟩ *si b ;* la *Sonate* Strauss *violoncelle* et *Trio* Mozart en *sol majeur*. Dans l'assistance la Princesse Marioara, Mme Cantacuzène, Enesco, Mme Procopiu, etc. Grand succès.
— *23 janv./5 févr.* Le soir au Concert Enesco avec piano. Après le concert au bistrot « High-Life » ⟨Place du Palais⟩ avec Enesco, Dinicu, Dorin Dum⟨itrescu⟩ et Gheorghiu ⟨?⟩ [47].
— *24 janv. /6 févr.* Le soir Max et Otesco viennent m'emmener à Cotroceni. Ici : la Reine, Élisabeth, Marioara, ⟨le prince⟩ Charles. Mme Procopiu, Cincu, Mavrocordat, Ninette Duca, Jeanette Romalo, Mărgăritesco [48], Usinovsky, Barozzi, Mme Victor Antonesco. Enesco joue du piano *Visătorul de vise* [*Le rêveur de rêves*] d'Andreesco [49] ; Mme Cosma [50] chante, ainsi que la princese Élisabeth. Ensuite Enesco esquisse *L'après-midi d'un faune*, *Les chansons de Bilitis* ⟨de Debussy⟩ et ses mélodies.
— *28 janv./10 févr.* Le soir au Concert Enesco avec orch⟨estre⟩ : Spohr, Bruch, Lalo.
— *29 janv./11 févr.* Le soir chez Mme M⟨aruca⟩ C⟨antacuzène⟩. Nous accompagnons Enesco.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— *2/15 févr.* Le soir Concert Enesco avec piano.
— *6/19 févr.* Le soir Concert Enesco avec orch⟨estre⟩.
— *16/29 févr.* Le matin à l'Athénée la répétition Enesco qui a les oreillons. Le soir ⟨...⟩ concert Enesco : Concerto Bach, Tchaïkovsky, Beethoven [51].
— *18 févr./2 mars.* La mort de la reine Elisabeth [52].
— *20 févr./4 mars.* Le matin ⟨...⟩ chez Enesco, au Metropol, par entrée de service [53]. Ici : Otesco, Vrăbiesco. Enesco garde toujours le lit.
— *16/29 mars.* Le matin je lis la *Suite* ⟨probablement la IIe⟩ d'Enesco.
— *17/30 mars.* Le matin chez Enesco, qui est rentré du Sanatorium à l'hôtel. Il garde le lit. Je lui apporte la partition ⟨de la⟩ *Suite.* Il a esquissé une symph⟨onie⟩ [54], un trio ⟨?⟩ et un quatuor [55].
— *18/31 mars.* J'écris un article sur la *Suite* [56] d'Enesco. A 11 heures et demi je vais lui porter *l'Ouverture.* Je répète avec Dorin Dimitrescu. Le soir, au Concert Dorin Dimi⟨trescu⟩ avec Enesco : des sonates [57].
— *22 mars/4 avril.* Le matin à la répétition du symphonique ; Enesco répète sa *Suite ;* je l'accompagne à l'hôtel. Le soir, au Concert Enesco.
— *23 mars/3 avril.* P.m. à la répétition du Symphonique : Chausson, la *Symph⟨onie⟩.* Le soir, chez Liedertafel, le concert Bernfeld [58], Prunner [59], Enesco.
— *24 mars/6 avril.* Le matin, à la répétition ; Enesco joue sa *Suite.*
— *25 mars/7 avril.* P.m. à la répétition Enesco. On fait la *Bourrée* ⟨de la *Suite II*⟩.
— *26 mars/8 avril.* À l'Athénée, à la répétition. J'accompagne Enesco à l'hôtel.
— *27 mars/9 avril* [60]. P.m. au Concert. ⟨*Le*⟩ *Rouet d'Omphale* ⟨de Saint-Saëns⟩, *Symph⟨onie⟩* de Chausson, *La Suite⟨II⟩* d'Enesco ; grand succès. Avec Dinicu, Botez [61] et Cuclin, nous raccompagnons Enesco à l'hôtel.
— *30 mars/12 avril.* P.m. Je corrige mon article sur la *Suite* d'Enesco. Le soir, au Concert « Roiul » [62], *Quatuor en do majeur,* Beeth⟨oven⟩ avec Enesco, Barozzi, Skoh⟨outil⟩ [63], Dinicu. Ensuite Istratty ; le *Quintette* de Franck avec Cella.
— *31 mars/13 avril.* Le matin à « Amiciția ». Enesco répète le *Concert* ⟨de⟩ Lalo.
— *3/16 avril.* P.m. Symphonique. *L'Héroïque ;* la *Suite* ⟨*II*⟩ d'Enesco. Le soir au Concert Lucia Cosma. En bas, je vois Enesco qui lit mon article [64].
— *12/25 avril.* Je reçois *L'Indép⟨endance⟩ Roum⟨aine⟩* avec l'analyse de la *Suite* d'Enesco.
— *21 avril/4 mai.* Dans l'après-midi ⟨...⟩ à la répétition *Damnation de Faust* ⟨de Berlioz⟩ avec Enesco.
— *22 avril/5 mai.* Le soir à l'Athénée, concert religieux « Les amis des aveugles ». Y assistent la Reine, le prince ⟨Charles⟩. Enesco dirige le *Trio ⟨no. 2⟩* de Schubert [65]. Barozzi, Atanasiu, Cionca [66].
— *23 avril/6 mai.* P.m. J'apprends que la *Damnation* est contremandée.
— *7/20 mai.* À 4 heures et 1/2 à l'Athénée la répétition de la *Damnation de Faust* avec Enesco. J'accompagne le maître à l'hôtel avec ⟨Marcel⟩ Botez.
— *8/21 mai.* P.m. à l'Athénée : *Damnation de Faust,* dirigé par Enesco, avec Drăgulinesco, Folesco, Vrăbiesco. Ensuite je reconduis Enesco. Nous y rencontrons Dinicu, Nottara. Avec Enesco et Nottara chez Ninette Duca ; ensuite, chez Ciomac. Nous y retrouvons Muza ; ensuite viennent Chr⟨?⟩, Jora, ⟨Dorin ?⟩ Dimitrescu. Nous dînons tous à « Europe ».
— *15/28 mai.* Je demande à Dinicu un billet pour *La Damnation de Faust.* À l'Athénée. Ensuite, avec Mănucă [67] nous félicitons Enesco.
— *22 mai/4 juin.* P.m. au Concert : *Damnation de Faust.* Enfin, avec Mănucă et Cuclin, nous le raccompagnons ⟨Enesco⟩ chez lui.
— *29 mai/11 juin.* P.m. à la *Damnation de Faust,* ⟨à⟩ l'Athénée. Avec Mănucă chez Enesco ; nous le félicitons. Ensuite, chez lui, pour qu'il me cherche quelques poèmes.
— *31 mai/13 juin.* Le soir chez Mme Cantac⟨uzène⟩. Soirée. Enesco joue du piano.
— *14/27 août.* À 7 heures du soir, on décrète la mobilisation.
— *31 oct/12 nov.* Le matin au Commendement.
— *1/13 nov.* Le matin à «l'Impérial» je vois Nonna. Avec lui, chez Enesco, qui a fait beaucoup d'efforts pour me ramener. ⟨...⟩ A midi chez Enesco. Nous déjeunons à Europa, ensuite nous allons à la Censure de la Presse. Ici, le ministre Duca lui promet de s'occuper de mon problème.
— *4/17 nov.* ⟨Șerbești, jud. Jassy⟩. Le matin au régiment.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— *31 janv./13 févr.* ⟨Jassy⟩. Je suis transféré au Bureau de la Censure de Jassy.
— *26 févr./10 mars.* Le matin je quitte Bacău pour porter le courrier à Jassy. Je me présente à la Censure.
— *27 févr./11 mars.* ⟨Jassy⟩. À 9 heures et 1/2 au Ministre Duca. Il m'a réparti à la Censure télégraphique. Déjeuner à la popote de la censure. Ici, Cuclin, Castaldi, ⟨Corneliu⟩ Medrea.
— *13/26 mars.* Nous voyons ⟨Eduard⟩ Caudella.
— *30 mars/12 avril.* P.m. Nottara vient chez moi. Nous allons chez Enesco. Il n'est pas chez lui.
— *31 mars/13 avril.* ⟨Rue⟩ Carol, Enesco et Cuclin. Nous allons chez Neculce [68] pour des notes. Ensuite, chez Enesco (rue Vovidenia 4 bis); ensuite, à la censure. Le soir, chez Mme Cantacuzène. Enesco joue des sonates de Bach, en *mi ;* ensuite Pugnani; Bach, *Aria ; Ciaccona,* Vitali; *Parsifal.*
— *4/17 avril.* P.m. Enesco vient et nous répétons pour l'hôpital. À 4 heures à l'Hôpital « Maternitatea ». Enesco et moi, nous jouons d'une patraque de piano. Atanasiu, lui aussi. Le soir, chez la Princesse C⟨antacuzène⟩. Ici, la Reine, Mme Psycha [69], Florica M⟨uzicesco⟩ [70] ⟨et d'autres⟩ : la *Sonate 7,* Beethoven, *Ciaccona,* Vitali. Ensuite, Enesco *Parsifal* au piano.
— *6/19 avril.* Rue Lăpușneanu, je vois Enesco qui m'invite chez Neculce. Déjeuner chez Neculce ⟨...⟩. Le soir, à dîner chez Mme Cant⟨acuzène⟩. Après le repas, la Reine ⟨...⟩. *La Sonate 2* ⟨de⟩ Schubert.
— *7/20 avril.* Le matin Enesco et Barozzi viennent en vue du Festival de demain. Nous faisons mon *Adagio,* la *Sonate I* de Bach. Ensuite Enesco essaye le *Concert* d'Elgar.
— *8/21 avril.* La matin Enesco et Barozzi viennent, nous répétons. P.m. le Festival de Théâtre pour les Invalides de Guerre. Mon *Adagio,* la *Sonate pour 2 violons* ⟨de⟩ Bach; j'accompagne ensuite Enesco.
— *15/28 avril.* Le matin à la Censure. À 8 heures et 1/4 dîner chez Mme Cant⟨acuzène⟩. Ici Enesco. *La sonate 3* de Beethoven.
— *19 avril/2 mai.* Le soir ⟨...⟩ je trouve le billet de Mme Cant⟨acuzène⟩. Je vais chez eux. Ici Enesco. *La sonate 3* ⟨de⟩ Beethoven, 2 fois.
— *20 avril/3 mai.* Déjeuner chez Neculce. Ici Enesco, Marioara Ventura, col. Masson. Après le déjeuner, des officiers français, Caudella ⟨...⟩. *Quatuor* ⟨de⟩ Debussy; *Quatuor* ⟨de⟩ Fauré; mon *Adagio* Enesco-Notara; Enesco s'en va.
— *22 avril/5 mai.* À 17 heures je passe chez Enesco. Le soir, chez les Cant⟨acuzène⟩. La Reine, la Pr. Élis⟨abeth⟩, Charles, ⟨...⟩. Cella, Florica ⟨Muzicesco⟩ etc. *Sonate 2* ⟨de⟩ Schumann, *Poème* ⟨de⟩ Chausson, Wagner.
— *27 avril/8 mai.* À midi chez Neculce; déjeuner. Enesco, Ventura, prof. Pompeiu, Barozzi. Après le repas, des officiers français etc. Enesco joue du Bruch avec Caravia [71], *Trille du Diable* ⟨de Tartini⟩ et *Concert* ⟨de⟩ Ernst.
— *1/14 mai.* Déjeuner chez Neculce. Enesco s'excuse.
— *3/16 mai.* Au théâtre. Festival pour les réfugiés de Constantza [72] de Mme Mumuianu [73]. La famille royale. Dans le programme: Drăgulinesco, Rabega [74], Atanasiu, Istratty, ⟨Ion?⟩ Manu, Enesco, Ventura; les compositions de Mme Mumuianu orchestrées par moi!!! Beaucoup de monde. De la joie!
— *4/17 mai.* Déjeuner chez Neculce : Enesco, Barozzi, Breviman [75], ⟨col.⟩ Bacaloglu. Après le repas on fait *Quintette de cordes* ⟨de⟩ Schubert (do majeur). Après le départ d'Enesco nous faisons le *Quatuor* ⟨de⟩ Schumann.
— *13/26 mai.* Le matin. Enesco chez moi, me laisse la *Sonate* de Franck.
— *14/27 mai.* Le matin, à 8 heures chez Enesco, je répète Franck. Le soir chez Mme Cant⟨acuzène⟩: la Reine, la Pr. Élisabeth et Charles, ⟨Robert⟩ de Flers ⟨etc.⟩. La *Sonate* ⟨de⟩ Franck, Händel, et le *Poème* ⟨de⟩ Chausson.
— *16/29 mai.* Le soir chez Cantacuzène. Ici Élisabeth, Charles, ensuite la Reine; Albert Thomas, ministre français des munitions, venu à Jassy; le gén. Berthelot, de Flers, de Luynes; ⟨Victor⟩ Antonesco, Take Ionesco, Greceano, beaucoup d'of⟨ficiers⟩ français, St-Aulaire. On joue *Folia* de Corelli, *Havannaise* ⟨de S. Saëns⟩, ensuite la *Sonate 5* de Beethoven. Enesco au piano : *La mort d'Yseult.*
— *16/29 juin.* À 10 heures 1/2 chez Enesco, nous répétons avec Breviman l'*Andante* ⟨du⟩ *Trio* de Schubert. À 3 heures à l'Hôpital Reine Élisabeth [76]. Nous jouons *Trio* de Schubert: *Abendlied* ⟨de Schubert⟩.
— *17/30 juin.* Déjeuner chez Neculce avec Breviman. Ici, Enesco, Nottara, ⟨?⟩

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Chirculesco. Dans l'après-midi, Enesco joue d'*Orfée* de Monteverdi. Nous jouons pour lui la *Marche funèbre* du *Trio* de Schubert. Ensuite, avec Enesco à la viole, nous faisons le *Quint t'e* de Franck.

— *19 juin/2 juillet.* Le soir, Cuclin chez moi. Je joue pour lui un peu d'*Ariane* ⟨de R. Strauss⟩, *Crépuscule* . . ., ma *Berceuse* [77]; Enesco vient; il m'apporte la *Sonate* de Lekeu.

— *22 juin/5 juillet.* Au déjeuner chez Neculce, dans le jardin. Enesco, Marioara Ventura, Breviman. Après le repas, Enesco part un peu, ensuite il revient. On fait le *Quatuor en ré* de Borodine. Je pars avec Enesco et Breviman. L'offensive russe a commencé. On a fait 18.000 prisonniers en Galicie.

— *24 juin/17 juillet.* Dans l'après-midi, chez Mme Cant⟨acuzène⟩; soirée russe: les généraux Tcherbatchew, Golowine, Gagarine; Luynes, de Flers; la Reine, Élisabeth, Charles; ⟨indéchif.⟩, ⟨Ion⟩ Jalea, Take Ionesco. Soirée russe: Wieniawsky, j'accompagne Enesco. Au piano, *Schéhérazade* ⟨de Rimsky-Korsakov⟩.

— *30 juin/13 juillet.* Le matin, Enesco vient chez moi, il m'apporte le *Concert* ⟨de⟩ Elgar. Déjeuner chez Mme Cantacuzène. L'après-midi avec Enesco, la *Sonate* ⟨de⟩ Lekeu, pour quelques anglais. Ensuite, chez ⟨Ion⟩ Scărlătesco. Le *Quintette* de Franck. À 10 heures chez Mme Cantacuzène. Sa Majesté la Reine, Élisabeth et Charles; ⟨. . .⟩ [78]. La *Sonate* de Lekeu.

— *7/20 juillet.* Avec Enesco à « Traian », jusqu'à ce qu'il dîne.

— *24 juillet/6 août.* Aprés le déjeuner, j'emmène Didi Istratty chez Enesco. Nous y restons peu, Mme Cantacuzène l'emmène en auto. Il me dit qu'en cas d'évacuation, Duca s'occupera de moi.

— *27 juillet/9 août.* Le déjeuner chez Neculce: Enesco, Dobrovici [79], Chirculesco, Nottara, Rică ⟨Breviman⟩. Je pars en voiture avec Enesco. À la Censure. Le communiqué est mauvais. L'ennemi nous attaque de tous côtés.

— *29 juillet/11 août.* Je laisse une lettre pour Enesco.

— *30 juillet/12 août.* Enesco m'emmène chez Neculce au déjeuner. Ensuite, avec Enesco chez Duca, pour ma question des nuits longues. Très gentil ⟨. . .⟩. En auto, à la villa de Mme Cant⟨acuzène⟩, sur la colline de Copou.

— *31 juillet/13 août.* À la Censure, je lis le Communiqué. ⟨. . .⟩. La bataille de Mărășești continue. Ensuite je porte le violon à Enesco. Il me joue sa *Symphonie, la 3e*. Ici, Caravia, Dorin D⟨imitrescu⟩, Metzner [80]. Chez Neculce, au déjeuner qui est très copieux. Enesco y vient lui aussi. Ventura. Après le déjeuner, trio D . . . ⟨Debussy ?⟩ avec Enesco, Rică, Nottara. Gramophone. À mon tour: *Trio* d'Arensky, *Quatuor* ⟨de⟩ Fauré [81]. ⟨. . .⟩. Les allemands disent qu'ils ont pris Panciu.

— *10/23 août.* Enesco vient me prendre en auto; en bas, Mme Cant⟨acuzène⟩ nous attend, ⟨et d'autres⟩. Nous allons à la villa. Ici, je fais avec Enesco quelques anciennes sonates d'auteurs inconnus. Y viennent: Psycha, Florica Muzicesco, Elisa Bratiano, ⟨Octavian⟩ Goga. La *Sonate* de Lekeu.

— *13/26 août.* Le soir à 9 heures et 1/2 avec Enesco en auto, nous prenons M. Cant⟨acuzène⟩, ensuite, à la villa. Il pleut. Ici, Psycha, St-Aulaire, Luynes, comm. Denz, cap. Marchal, qui a apporté *Pelléas*, Duca, Mlle Catargi. [On joue] Lekeu [et] *Pelléas*.

— *17/30 août.* Le soir, en auto, à la villa de Mme Cantacuzène. Ici, la Reine, Élisabeth, Charles ⟨. . .⟩. Avec Enesco, la *Sonate* de Lekeu. Ensuite Enesco *Pelléas*. Je rentre avec lui en auto.

— *20 août/2 sept.* P.m. l'auto me prend; je passe emmener Florica Muzicesco; nous allons à la villa, à Copou. Ici Mme Cant⟨acuzène⟩, Enesco ⟨etc.⟩. Thé, gâteaux, raisins, melon. Du Mozart [82].

— *13/26 sept.* Enesco vient me voir [83].

— *1/14 nov.* Le soir, à la villa, chez Maruca. Avec Enesco: Lekeu, Veraccini. S'y trouvent: Psycha, Jora, Ventura, Florica Muz⟨icesco⟩, Denz etc.

— *7/20 nov.* Le soir, Mme Cant⟨acuzène⟩ vient me prendre en auto pour aller chez Psycha. Ici St.-Aulaire, Enesco, ⟨. . .⟩ Florica Muzicesco. Nous faisons la *Sonate 7* ⟨de⟩ Beethoven et Lekeu.

— *15/18 nov.* À 8 heures et 1/2, à la villa de Mme Cant⟨acuzène⟩. Dîner avec elle et Enesco. Après le dîner, soirée: Psycha, Florica Muz⟨iceso⟩, Marchal, le Dr. français Hansen, Duca, Mlle Mossolow. La *Sonate* de Schumann et le *Poème* de Chausson.

— *18 nov.1/déc.* Le matin chez Enesco. Ici Nottara. ⟨. . .⟩ Le soir à 9 heures et 1/2 Enesco et moi, nous accompagnons Alice ⟨Cantacuzène⟩ et Mlle Poinsignon. À la villa; ici: la Reine, Élisabeth et Charles; Simky Lahovary, Psycha, Flo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rica Muzicesco, M. Mihăilesco. La *Sonate 6* ⟨de⟩ Beethoven et ⟨la *Sonate* de⟩ Lekeu. En auto, avec Enesco et Mișu Cant⟨acuzène⟩.

— *25 nov./18 déc.* Le soir, l'auto m'emmène à la villa des Cantacuzène. Dîner avec Mme Cant⟨acuzène⟩ et Enesco. Après le repas, la Reine, Élisabeth, Charles et Mignon, Simky Lahovary, Marschal, ⟨etc.⟩; nous jouons : Fauré, Lekeu. Ensuite, Enesco *Parsifal* [84].

— *29 nov./12 déc.* Je vais chez Enesco, il n'est pas chez lui. ⟨...⟩ Au Théâtre, festival. Ventura, Enesco [85]. Je fais la connaissance de l'artiste ⟨Ion⟩ Manolesco ⟨...⟩. Le soir, chez Psycha; ici Maruca, Florica Muz⟨icesco⟩; Procopiu; Enesco; St-Aulaire, ⟨etc.⟩. Nous faisons la *Sonate I* ⟨de⟩ Schumann et la *3e* ⟨de⟩ Beethoven, 2 fois.

— *4/17 déc.* À 9 heures et 1/2 ⟨p.m.⟩ je prends Enesco, Mme Constantinesco et Fatma ⟨Stourdza⟩ en auto et nous allons à la villa. Ici, la Reine, la princesse Élisabeth et Mignon; Simky Lahovary, les Psychas, Florica Muzicesco, Cella Tilea-Delavrancea, ⟨etc.⟩. Nous jouons Beethoven, la *3e* ⟨*Sonate*⟩, Schumann, ⟨la *Sonate en*⟩ *la mineur* et Lekeu.

— *12/15 déc.* À 5 heures et 1/2 au Palais. Petit arbre de Noël [86]. La Reine, Élisabeth, Mignon, Nicolas, Ileana, Enesco, ⟨etc.⟩. Thé. *La grande sonate* de Schumann. Le *Poème* de Chausson. Ensuite, la Reine s'en va. Enesco, au piano, *Tristan*.

— *13/26 déc.* Au Symphonique ⟨...⟩. *Ruy Blas* ⟨de Mendelssohn⟩, *Peer Gynt* ⟨de Grieg⟩, la *2e Symphonie* ⟨de⟩ Beethoven. Orchestre médiocre [87].

— *16/29 déc.* Le matin à Jassy. ⟨...⟩ Chez moi. Ensuite, chez Enesco. ⟨...⟩ Je vais chez Neculce; je prends la *Sonate* de Grieg. ⟨...⟩. À 9 heures et 1/4, en auto, à la villa ⟨chez⟩ Mme Cantacuzène. Beaucoup de monde. La Reine, Élisabeth et Mignon, Charles, Simky Lah⟨ovary⟩, M. et Mme Titulesco, Marioara Ventura qui est très impolie, les Psychas, Florica Muz⟨icesco⟩, Fatma, M. et Mme Poulet Ghyka, le général ⟨Eremia⟩ Grigoresco, le comte de Rochefort, ⟨etc.⟩. La *Sonate* ⟨de⟩ Grieg ⟨*en*⟩ *do mineur*, Lekeu. Conversation avec Fatma. En auto, avec Enesco, Mișu Cantacuzène, Alice, Poinsignon.

— *19 déc./1 janv. 1918.* Le soir chez Psycha. Ici : Florica Muzicesco, Maruca, Enesco, ⟨etc.⟩. *La Sonate* ⟨de⟩ Nardini, Mozart *mi b*, Beeth⟨oven⟩, la *2e*.

— *20 déc./2 janv. 1918.* Le matin, répétition ⟨pour le⟩ symphonique. *La symphonie sol mineur* ⟨de⟩ Mozart, *Carnaval de Paris* (Svendsen).

— *24 déc./6 janv.* À 6 heures, à la maison, ensuite chez Mme Cant⟨acuzène⟩ à l'arbre ⟨de Noël...⟩. On nous offre, à Enesco et à moi, des tourteaux.

— *27 déc./9 janv.* Avec Enesco, chez Barozzi; il le moralise pour qu'il ne m'embrouille plus avec ses concerts [88].

— *30 déc./12 janv.* Nottara répète *Polyeucte* ⟨de Nottara⟩ avec Enesco ⟨...⟩. Avec Enesco ⟨...⟩ à la villa; dîner ⟨...⟩. Enesco joue du piano.

— *31 déc./12 janv.* Le soir, dîner chez Mme Cant⟨acuzène⟩. Après le repas : le Roi ⟨Ferdinand⟩, la Reine, Charles, Élisabeth, Mignon; Jean Duca, Fatma, Florica Muzicesco, Rocherfort. Nous jouons la *Folia* (Corelli), Chausson, le *Poème*, la *Sonate* ⟨de⟩ Fauré. A minuit, tout le monde fait les vœux de bonne et heureuse année.

1918

— *3/16 janv.* Le matin répétition Symphonique. ⟨...⟩. La *Pastorale*. ⟨...⟩. Au Symphonique, sur la scène.

— *8/21 janv.* ⟨...⟩ Ensuite à la répétition du symphonique. *Rédemption* ⟨de C. Franck⟩ et *Concerto* de Bach avec ⟨Mircea⟩ Bârsan.

— *9/22 janv.* Le matin répétition générale symphonique. Tout le programme.

— *13/26 janv.* Le matin à la répétition symphonique. Fragment de *Hänsel und Gretel* ⟨de Humperdinck⟩.

— *15/28 janv.* Le matin à la répétition symphonique. *Hänsel und Gretel*, ⟨l'*Ouverture*⟩ à *Ruslan et Ludmila* ⟨de Glinka⟩.

— *17/30 janv.* Répétition symphonique.

— *21 janv./3 févr.* J'assiste en passant à la répétition de cordes, pour le symphonique. *La suite* de Jora [89].

— *22 janv./4 févr.* Le soir, chez Psycha. Ici, Bârsan joue Mendelssohn et Bach. Maruca, Enesco, St.-Aulaire, ⟨etc⟩.

— *23 janv./5 févr.* À la répétition. La *Suite* ⟨de⟩ Jora. À 1 heure, avec Enesco, chez Mme Procopiu.

— *24 janv./6 févr.* Le matin. À la répétition du symphonique. ⟨...⟩. La *Symph⟨onie en⟩ do majeur* ⟨Jupiter⟩ ⟨de⟩ Mozart; la *Suite* ⟨de⟩ Jora. *Le Rouet d'Omphale* ⟨de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Saint-Saëns⟩; *Abu-Hassan* de Weber.
— *31 janv./13 févr.* Le Matin à la répétition du symph⟨onique⟩[90]. La *Suite* ⟨de⟩ Jora, *Concert* ⟨de⟩ Mendels⟨sohn⟩, Barozzi; *La Jota aragonaise*, S. Saëns. Les Psychas, Mme Procopiu, Florica Muz⟨icesco⟩, ⟨etc⟩.
— *1/14 févr.* Le soir, chez Mme Procopiu. Ici, Psycha, Florica Muz⟨icesco⟩, Rică ⟨Breviman⟩, Socrate ⟨Barozzi⟩. Nous faisons le *Trio 4* ⟨de⟩ Beeth⟨oven⟩. Viennent les princesses Élisabeth, Mignon, ⟨etc.⟩. On fait le *Quatuor* de Dworak, Beethoven *(3)*. Soirée intime et très agréable.
— *6/19 févr.* Le soir, chez moi, j'attends l'auto des Cant⟨acuzène⟩. Il n'arrive qu'à 9 heures, je devais dîner, chez eux. En arrivant à la villa, je dîne seul. À cette soirée se trouvent la famille royale, Titulesco, ⟨etc.⟩; nous jouons la *Sonate* de Fauré et ⟨la *Sonate*⟩ de Franck.
— *7/20 févr.* Le matin à la répétition du symphonique ⟨...⟩; on fait tout le programme.
— *10/23 févr.* Le matin à la répétition. Bobesco[91] dirige. Enesco joue D'Ambrosio, ⟨le *Concert no. 2*⟩. À 12 à la Chapelle catholique. Le mariage de Nina Coandă. Je joue avec Enesco: *Largo espressivo* de Pugnani, *Le Prélude* de Franck, l'*Andante* du *Concerto* ⟨de⟩Nardini; moi, avec un *Prélude* de Bach; j'accompagne De Ribbes ⟨?⟩. Ensuite, Enesco improvise à l'orgue. Le soir ⟨...⟩ chez Maruca. Ici, la famille royale, ⟨etc.⟩. Nous jouons la *Sonate* de Schumann, la *Folia* ⟨de Corelli⟩ etc.
— *14/27 févr.* Le matin répétition Enesco. Public très nombreux. Le *Concert* ⟨de⟩ D'Ambrosio; S. Saëns ⟨*Le Concert no. 3 en si mineur*⟩, la *Symphonie espagnole* ⟨de Lalo⟩.
— *20 févr./5 mars.* Le matin à la répétition du symph⟨onique⟩. Le *Concerto* de Bach (Bobesco)[92], *Polyeucte* (Nottara). On dit qu'on va remettre le concert en signe de deuil national[93]⟨...⟩. À 8 heures et 1/2 en auto avec Enesco ⟨...⟩ à la villa. Après le dîner, la Reine, les princesses et Charles. Soirée d'adieu des français ⟨...⟩. Atmosphère triste, hypocrisie... La Reine demande l'*Andante* de Lekeu.
— *21 févr./6 mars.* Le matin à la répétition pour le festival de jeudi. ⟨...⟩. La *Symphonie Pastorale*, *Polyeucte*.
— *23 févr./8 mars.* Enesco me cherche pour m'inviter le soir au Palais. ⟨...⟩ Au Palais, soirée d'adieu des français. Ici: le Roi, la Reine, Charles, Nicolas, Élisabeth, Mignon, Mme Procopiu, Florica Muz⟨icesco⟩, Cella, Alice Cant⟨acuzène⟩, ⟨...⟩, Berthelot, ⟨etc.⟩. Je joue avec Enesco *Ciaccona* ⟨de⟩ Vitali, le *Poème* ⟨de⟩ Chausson et la *Sonate* ⟨de⟩ Lekeu. La Reine a pleuré. Atmosphère de tristesse.
— *28 févr./13 mars.* Le matin à la répétition du symphonique: *Concert* ⟨de⟩ Bach = ⟨C.⟩ Bobesco. *Polyeucte* ⟨de⟩ Nottara, la *Suite* ⟨de⟩ Dvorak, Cherubini, ⟨*Les*⟩ *Abencerages*. ⟨...⟩ Le soir, au service.
— *2/15 mars.* Le soir chez Socrate. Ici Enesco, ⟨Paul⟩ Prodan, Edeleano au dîner.
— *3/16 mars.* Au théâtre un festival[94]. Enesco, avec l'orchestre, joue la *Rédemption* de Franck. J'apporte chez Enesco *Egmont*, qu'il interprète.
— *5/18 mars.* Le matin à la répétition du symphonique avec Mănucă ⟨Ciomac⟩. *Scherzo* et *Final* de la *5e* ⟨de Beethoven⟩. *Danse macabre* ⟨de S. Saëns⟩. Le *Concert* ⟨de⟩ Klughardt, avec Rică ⟨Breviman⟩.
— *6/19 mars.* Le matin à la répétition du symphonique avec Mănucă. L'*Andante* de la *5e*, *Danse macabre* ⟨de S. Saëns⟩, je tiens la partie du piano, et *Sommernachtstraum* ⟨de F. Mendelssohn-Bartholdy⟩. Ensuite au service.
— *7/20 mars.* Le matin répétition générale. ⟨..⟩ Ensuite au symphonique sur la scène.
— *14/27 mars.* À la répétition du symphonique. ⟨...⟩ Le soir, au théâtre, au concert, sur la scène.
— *17/30 mars.* À 10 heures à la répétition symphonique. La *Symph⟨onie⟩ no. 4* ⟨de⟩ Beethoven.
— *21 mars/3 avril.* À 9 heures à la répétition. ⟨...⟩ *Rosamunda* ⟨de Schubert⟩, la *Symph⟨onie⟩ espagnole* (Mihai Barbu)[95], la *Symphonie no. 4* ⟨...⟩. À 4 heures et 1/2 au Concert symphonique.
— *29 mars/11 avril.* Le soir au Concert symphonique. Dans la loge. *Concert* ⟨de⟩ Liszt: Mlle Penelopa Abramovici[96], la *Symph⟨onie⟩* Haydn *sol majeur*, *Procession nocturne* ⟨de Rabaud⟩, *Carnaval* de Svendsen.
— *1/14 avril.* La matin répétition symph⟨onique⟩. Nottara joue la *Fantaisie ⟨pour violon⟩* de Rimsky. *Scènes pittoresques* de Massenet ⟨...⟩. Le soir de service.
— *4/17 avril.* Au Symphonique.
— *7/20 avril.* Le matin je vais en passant à la répétition Enesco. La *Suite de* ⟨Alexandre⟩ Zirra.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— *8/21 avril.* Avec Enesco, rue Carol. Je le prie d'intervenir auprès de Militaru ⟨?⟩ pour que je puisse aller à Bucarest comme courrier. Il me le promet.
— *10/23 avril.* À la répétition du symphonique. La *Suite* ⟨de⟩ Zirra. *Symph*[*onie*] de Haydn.
— *11/24 avril.* Le matin à la répét ⟨ition⟩. L'Ouverture *Rienzi* ⟨de Wagner⟩.
— *18 avril/1 mai.* Le matin répétition du symphonique. *Concert* ⟨*pour piano*⟩ Mozart avec Smărăndița Georgesco [97]; la *Symph*⟨*onie*⟩ *no. 7* ⟨de Beethoven⟩; une pièce Caravia [98]. Beaucoup de monde⟨...⟩. Ensuite au Symphonique, sur la scène.
— *24 avril/7 mai.* À 12 en passant à la répét⟨ition⟩ du symph⟨onique⟩. Le soir chez Mme Procopiu. Le quatuor Barozzi : les Bobesco, Breviman. Ici : la Reine, Charles, Enesco ⟨...⟩, Florica Muz⟨icesco⟩, Cella et sa sœur. Gretchaninow, Beethoven et Mendelssohn. Retour à la maison avec Enesco.
— *25 avril/8 mai.* Le matin à la répét ⟨ition⟩ du Symph⟨onique⟩. Beaucoup de monde. La *Symph*⟨*onie*⟩ Mozart *ré*, *Concert* ⟨de⟩ Paganini — Filip [99], *Obéron* ⟨de Weber⟩.
— *27 avril/10 mai.* Le matin je lis le traité de paix. ⟨...⟩ À 4 heures et 1/2 au théâtre, concert Enesco — Grünberg [100]. *Procession nocturne* ⟨de Rabaud⟩; l'air de *Manon* ⟨de Massenet⟩, *Le Barbier* ⟨de Rossini⟩, orchestrés par Costică [101]; *Perle du Brésil* ⟨de Félicien David⟩, orchestré par moi.
— *1/14 mai.* Répétition Symph⟨onique⟩. Concert. Chopin, *Concert* avec ⟨Theodor⟩ Fuchs.
— *2/15 mai.* Le matin à la répétition du symph⟨onique⟩. Fuchs; *Guillaume Tell* ⟨de Rossini⟩; *La Symph*⟨*onie*⟩ *no. 4* ⟨de⟩ Beeth⟨oven⟩. ⟨...⟩ Ensuite au symphonique [102].
— *3/16 mai.* Le matin chez Enesco. Ici, Sibiano [103], ⟨Victor⟩ Gheorghiu, Marcel Botez.
— *6/19 mai.* À midi, je vais à la Censure. Ensuite, avec les artistes de l'Opéra chez Enesco; pour donner une lettre contre les calomniateures [104].
— *7/20 mai.* Le matin à la répétition du symph⟨onique⟩. Ensuite, avec les artistes de l'Opéra, chez Enesco; il leur donne la lettre. Avec Enesco, en auto, à la villa de Mme Cant⟨acuzène⟩ au déjeuner + Emil Mihail. Après le repas, Enesco répète avec lui, pour Galatzi [105], la sonate *Kreutzer*.
— *9/22 mai.* Le matin à la répétition du symph⟨onique⟩. Beaucoup de mode. Élisabeth; Mme Procopiu, Mme Trentini [106] chante; la danse *Le Démon* de ⟨Anton⟩ Rubinstein. À 5 heures je conduis Socrate chez la Princesse Élisabeth. Ici Mme Procopiu; Mișu, ministre à Londres, de Flers, Cella, Melle Berindey, Enesco. Musique. En auto, au Concert Symph⟨onique⟩. Je reste à la répétition de *l'Éventail* de de Flers, jusqu'à 3 heures de la nuit; avec Ventura, Tantzi Barozzi, ⟨Toni⟩ Bulandra.
— *15/28 mai.* Le matin à la répét⟨ition⟩ du symph⟨onique⟩. Vers le soir, Enesco me cherche. À 9 heures et 1/2 avec lui, en auto, chez Maruca, à la villa. Ici, la Reine, Charles; Psycha, ⟨etc.⟩. Des sonates de Lekeu, Nardini. Au retour, avec Mișu Cant⟨acuzène⟩, Enesco.
— *16/29 mai.* Le matin à la répétition du symph⟨onique⟩. Beaucoup de monde. ⟨...⟩ *Concert piano* ⟨de⟩ S. Saëns avec Mme Burada [107]. *Les Danses* du *Prince Igor* ⟨de Borodine⟩. La *Symph*⟨*onie*⟩ *no. 5.* Le soir ⟨...⟩ je vais au symphonique.
— *22 mai/4 juin.* À la répétition Caudella, symphonique. *Le concert pour violon* ⟨de Caudella⟩ joué par Enesco.
— *23 mai/5 juin.* À la répétition du symphonique Caudella. Beaucoup de monde. ⟨...⟩ Ensuite, au Concert Caudella.
— *3/16 juin.* À la Faculté [108] : musique de chambre. ⟨...⟩ Bârsan et moi la *Sonate* ⟨*en*⟩ *fa* de Grieg; ensuite avec Enesco sa *Sonate en fa mineur.*
— *9/22 juin.* À 5 heures et 1/2 nous avons concert dans l'amphithéâtre avec Nott⟨ara⟩. ⟨Theodor?⟩ Popovici [109], ⟨Antonin⟩ Ciolan [110], Rică ⟨Breviman⟩. Peu de monde : Mme Răileano, Enesco, Didi⟨Istratty⟩. Nous jouons *Trio* ⟨de⟩ Arensky, *Quatuor* ⟨de⟩ Borodine, *Quintette* ⟨de⟩ Schumann.
— *10/23 juin.* Je vais chez Enesco.
— *12/25 juin.* À 5 heures avec Popovici au concert ⟨N.⟩ Papazoglu, dans l'amphithéâtre. Ici, je m'assieds près d'Enesco.
— *27 juin/10 juillet.* P. m. Le concert Breviman avec Enesco. Je tourne les pages. La *Sonate* ⟨*pour violoncelle et piano*⟩ de Strauss, Beeth⟨oven⟩, la *Sonate no. III*, Boëlmann, ⟨la *Sonate pour violoncelle et piano*⟩.
— *29 juin/12 juillet.* Le matin Enesco chez moi pour que je l'accompagne dans l'après-midi chez Maruca. Je lui dis que je suis malade.
— *3/16 juillet.* Enesco n'est pas chez lui.
— *5/18 juillet.* Le soir, chez Mme Procopiu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La Reine, Élisabeth qui me dit : « Êtes-vous vivant ? » Enesco et Cella jouent Fauré et Franck.
— *10/23 juillet.* Je vais avec Popovici à la Dir⟨ection⟩ de l'Approv⟨isionnement⟩ et nous faisons viser notre billet de démobilisation.
— *17/30 juillet.* À 9 heures et 1/2 à Buc⟨arest⟩.
— *18/1 déc.* ⟨Bucarest⟩. Calea Victoriei tout entière pavoisée et peuplée d'élèves aux drapeaux et de public. ⟨...⟩ Nous regardons du balcon. Les princesses passent dans un phaëton. Ensuite, l'entrée des souverains dans la capitale. Le moment est sublime. Le Roi, le général Berthelot à sa droite, la Reine et le prince Nicolas à sa gauche, tous à cheval. La Reine est superbe. Les ovations n'en finissent plus. Il pleut des fleurs. Des aéroplans survolent à petite hauteur. Des officiers aux drappeaux ensuite, des troupes, le gén. Prezan, Grigoresco etc. puis, des troupes françaises, anglaises. Le délire est à son comble. Les cris incessants.

1919

— *21 févr./6 mars.* Le soir, à Modern, chez *Zézé* ⟨farce ? vaudeville ?⟩ avec Nicolesco-Buzău. Je suis dans la même loge que Cohen qui me fait savoir le programme du premier concert de sonates d'Enesco et moi. [111]
— *11/24 mars.* Je vais à Modern pour m'intéresser sur l'arrivée d'Enesco.
— *12/25 mars.* À 9 heures Enesco et Cohen viennent. Nous répétons. ⟨...⟩ P.m. nous répétons encore 2 fois. ⟨...⟩ Le soir Concert (I). La *Sonate no. 8* ⟨de⟩ Mozart, Brahms, la *2e*, Beeth⟨oven⟩, la *3e*. Beaucoup de monde. Grand succès. Dans la salle obscurité complète.
— *13/26 mars.* P.m. Je répète avec Enesco.
— *14/27 mars.* À 3 heures Enesco vient et reste jusqu'à 6 heures et 1/2. Ensuite ⟨...⟩ au Concert. La *Sonate no. 1* ⟨de Bach⟩, la *11e* ⟨de⟩ Mozart, Fauré.
— *16/29 mars.* À 10 heures et 1/2 à la répétition à l'Athénée. ⟨...⟩ P.m. j'étudie avec Enesco.
— *17/30 mars.* À 1 heure et 1/2 Enesco vient avec Nonna. Nous répétons. À 5 heures au symphonique. La *symph⟨onie⟩ en ré*, Mozart, *Le Rouet d'Omphale* ⟨de S. Saëns⟩, *Tristan*, *Fidelio.* (Dir⟨igé⟩ par Enesco).
— *18/31 mars.* P.m. répétition avec Enesco. Le soir, le 3-e concert de sonates : Mozart, *No. 3*, Beeth⟨oven⟩, *No. 2, la majeur*, Schumann, *1ère*.
— *19 mars/1 avril.* P. m. je répète avec Enesco.
— *20 mars/2 avril.* P.m. nous répétons avec Enesco.
— *21 nars/3 avril.* P.m. vient Enesco. Le soir, le 4-e concert de sonates : Mozart, la *4e*, Grieg, *fa majeur (Allegretto* est bissé) et ⟨Sylvio⟩ Lazzari.
— *22 mars/4 avril.* P.m. je répète avec Enesco.
— *23 mars/5 avril.* À 1 heure et 1/2 Enesco et ⟨Paul⟩ Prodan viennent à la répétition. À 4 heures à l'Athénée la répétition symphonique, payante.
— *24 mars/6 avril.* À 2 heures et 1/2 chez Georgette Berindey [112], je répète avec Enesco. ⟨...⟩ Ensuite au symphonique Enesco : Concert *Brandebourgeois* ⟨de Bach⟩, *Nuages* ⟨de Debussy⟩—*Fêtes* bissé, la *Symph⟨onie⟩ no. 5* ⟨de Beethoven⟩.
— *25 mars/7 avril.* Le matin Enesco vient avec Dorin Dimitrescu et nous répétons pour jeudi. P.m. nous répétons pour le soir. ⟨...⟩ La 5e séance de sonates : la *Sonate no. 12*, Mozart, Bach, la *2e*, Saint-Saëns, *1ère*.
— *26 mars/8 avril.* P.m. je répète avec Enesco.
— *27 mars/9 avril.* P.m. je répète avec Enesco.
— *28 mars/10 avril.* ⟨...⟩ Ensuite à la maison, où Enesco m'attend. Nous répétons. Le soir, la 6e séance de sonates : Mozart, *no. 12*, Grieg, *sol*, Beeth⟨oven⟩, *7.*
— *29 mars/11 avril.* J'étudie toute la journée. P.m. je répéte avec Enesco. ⟨...⟩ À 7 heures et 1/2 je prends Dinicu du Mozart [113] et nous allons chez Enesco au Metropol, ensuite chez M. Dinu Bratiano. ⟨...⟩ Dîner copieux. ⟨..⟩ Enesco raconte ce que M. Cohen lui disait : — Monsieur Enesco, c'est superbe ce que vous faites, c'est divin, c'est vraiment pas mal ! ! *
— *30 mars/12 avril.* P.m. À 1 heure et 1/2 nous répétons. À 5 heures je vais à la répétition gén⟨érale⟩symphonique. L'Athénée. Avec public. ⟨...⟩ Avec Piaggio [114], sur C⟨alea⟩ Vic⟨toriei⟩. Nous parlons des calembours d'Enesco *(sol* est une tonalité rosse, puisque *solférino* et rhinocéros)**. À la maison, j'étudie. Le soir, la

* En français dans l'original
** En français dans l'original

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

7e séance de sonates : Haydn, *No. 8;* Beeth⟨oven⟩, la *4e* ; Paderewsky.
— *31 mars/13 avril.* À 1 heure je prends Enesco du Metropol et nous allons déjeuner chez Mme Arion. ⟨Le soir, au concert⟩, la *Symph⟨onie⟩ no. 2*, Brahms, *Steppenskizze*, Borodine, *Danse macabre* ⟨de S. Saëns⟩, *Cataloña* ⟨d'Albeniz⟩ avec Enesco.
— *1/14 avril.* En commençant d'aujourd'hui, on a introduit le nouveau calendrier ⟨grégorien⟩.
— *18 avril.* Le matin j'étudie. Je vais à l'Athénée à la répétition Enesco. Nous accompagnons ⟨Enesco⟩ jusqu'au Metropol, avec Nonna, Ciomac, ⟨Mihail⟩ Andricu, Nott⟨ara⟩, Dinicu. Je monte avec Enesco et lui demande une invitation pour la répétition générale, ainsi que la permission d'aller lundi ⟨21 avril⟩ à la campagne.
— *19 avril.* À 11 heures à l'Athénée à la répét⟨ition⟩ Enesco. *Concert* Bach *la*, Brahms et S. Saëns. ⟨...⟩ P.m. je répète avec Enesco chez moi.
— *20 avril.* À 5 heures au symphonique. ⟨...⟩ Enesco joue du violon.
— *22 avril.* À 3 heures chez Maruca. Ici, conversation avec Alice et Poinsignon. Ensuite avec Maruca, Pynx [115]. Nous répétons le programme.
— *23 avril.* Le matin, Enesco vient. Nous répétons. ⟨...⟩ À 8 heures ⟨...⟩ à l'Athénée. La 8e ⟨séance de⟩ sonates : Mozart, *No. 15*, Bach, *No. 4*, Brahms, *la 3e*. Après le concert ⟨...⟩, Enesco m'offre ses fleures.
— *24 avril.* P.m. Enesco vient à la repétition.
— *25 avril.* P.m. nous répétons chez Maruca. Le soir ⟨...⟩ la 9e séance : Mozart, *No. 6*, Beeth⟨oven⟩, *5a*, Grieg, *3.*
— *26 avril.* À 11 heures à l'Athénée répétition symphonique pour violon Enesco : les concerts de Bach *(mi)*, Mozart *(mi b)* et Beethoven.
— *27 avril.* P.m. au Symphonique. ⟨...⟩ Enesco est acclamé frénétiquement. ⟨...⟩ Sur son chemin, Enesco est escorté par 20 demoiselles.
— *28 avril.* Le matin vient répéter. ⟨...⟩ P.m. Enesco revient et avec lui ⟨Jean M.⟩ Steriade qui lui fait une esquisse.
— *29 avril.* P.m. chez Maruca. Répétition. ⟨...⟩ La 10e soirée ⟨des séances de⟩ sonates : Mozart, la *7e*, S. Saëns, *2*, ⟨Henri⟩ Février.
— *1 mai.* J'étudie toute la journée, 12 heures, la *Sonate* de Strauss.
— *2 mai.* Je vais à l'Athénée, répétition Enesco. ⟨...⟩ P.m. nous répétons chez Maruca. ⟨...⟩. Le 11e soir ⟨des séances de⟩ sonates : Mozart, la *7e*, Beeth⟨oven⟩, *1ere*, Strauss.
— *3 mai.* À 11 heures à l'Athénée répétition Enesco. *La Pastorale* ⟨de Beethoven⟩, *Tod u⟨nd⟩ Verkl⟨ärung⟩* ⟨de R. Strauss⟩, *Benvenuto ⟨Cellini* de Berlioz⟩.
— *4 mai.* Le matin Enesco vient, nous répétons. Ensuite j'étudie. À 5 heures au Symphonique Enesco.
— *5 mai.* À 3 heures chez Mme Cant⟨acuzène⟩. Répétition avec Enesco. Le soir ⟨...⟩ au concert. ⟨...⟩ La 12e séance de sonates : Mozart, *No. 16*, Bach, la *5e*, ⟨Gabriel⟩ Pierné. Après le concert chez Mme Olga Brailoi, 6, rue Dorobanţilor, Ier étage. Ici, Enesco, ⟨etc.⟩.
— *6 mai.* Le matin avec Enesco.
— *7 mai.* P.m. chez Maruca à la répétition. Ici Florica Muzicesco, Psycha. Le soir, la 13e séance de sonates : Mozart, *no. 5*, Beeth⟨oven⟩, la *6e*, Lekeu.
— *8 mai.* Toute la journée j'étudie. Le matin je répète avec Enesco. 13 heures au total.
— *9 mai.* P.m. chez Maruca. ⟨...⟩ Le soir ⟨...⟩ à l'Athénée. La 14e séance : Mozart, la *9e*, Louis Thirion, Schumann, la *2e*.
— *10 mai.* Le matin à l'Athénée répétition générale. ⟨...⟩ Le soir ⟨...⟩ au Concert Enesco-Bârsan. Je tourne les pages d'Enesco au piano. Les sonates Franck, Enesco ⟨et⟩ *Kreutzer*. Succès énorme.
— *11 mai.* Enesco vient le matin, nous répétons. ⟨...⟩ Concert : la *Symphonie* de Gédalge, *Venusberg* ⟨de Wagner⟩, *Leonore* ⟨de Beethoven⟩.
— *12 mai.* À midi je vais à la répétition du symphonique. Avec Andricu, Nonna, Dinicu. Je passe chez Enesco qui me donne le *Quintette* de Pierné. P.m. j'étudie.
— *13 mai.* P.m. l'auto de Maruca vient me prendre. Enesco n'est pas au Metropol. ⟨...⟩ Ensuite chez Maruca. Nous répétons. ⟨...⟩ Enesco m'a donné un acompte de 10.000 lei. Le soir, le 15e concert de sonates : Mozart, *17*, Brahms, *1*, Franck.
— *18 mai.* Le matin je passe prendre Enesco de la répétition à l'Athénée et nous allons chez Ninette Duca. ⟨...⟩ J'accompagne Enesco chez lui. P.m. ⟨...⟩ au symphonique. Le *Ballet* de Nonna [116], le *Concert* Schumann, (Chebap) [117] et *l'Héroïque* ⟨de Beethoven⟩.
— *19 mai.* P.m. chez Maruca. ⟨...⟩ Nous

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

répétons. Y arrivent le comte et la Comtesse de St.-Aulaire, Psycha, Mme Procopiu ⟨...⟩, Florica Muzicesco, ⟨etc.⟩; ensuite la Reine. Le soir ⟨...⟩ au concert. La dernière ⟨séance de⟩ sonates : Mozart, *2*, Bach, *3*, *Kreutzer*. Grand succès. Beaucoup de rappels.

— *21 mai.* Le matin à la répétition du Symph⟨onique⟩ Enesco. Ça va très difficilement.

— *22 mai.* Le matin à la répétition la *Symph⟨onie⟩* d'Enesco [118], la 2e et la 3e partie. ⟨...⟩ À la 3e partie je joue l'orgue au piano [119], Andricu la célesta ⟨...⟩. Ensuite chez Maruca. Enesco répète avec Caravia. ⟨...⟩ Le soir ⟨...⟩ au Concert Enesco.

— *23 mai.* Le matin à la répétition Enesco. La *3e Symph⟨onie⟩*. Le ligne en est peu plus claire. Enesco me laisse diriger quelques pages afin que lui, assis dans la salle, puisse les entendre. Ensuite, à la 3e partie, je passe à l'orgue.

— *24 mai.* Le matin à la répétition Enesco ⟨...⟩. Beaucoup de monde. ⟨...⟩ Je vais chercher Andricu, qui est en retard et qui doit jouer de la célesta. Il arrive justement. Dans la 3e p⟨artie⟩ je joue de l'orgue. La *Symph⟨onie⟩* n'est pas mal. Au départ ⟨...⟩ Enesco oublie de m'inviter chez Mme Procopiu au déjeuner.

— *25 mai.* À 5 heures au Symphonique. La *3e Symphonie* d'Enesco avec chœurs. Je tiens la partie de l'orgue; Andricu la célesta, Caravia le piano. Immense succès. Beaucoup de fleurs, manifestation extraordinaire pour Enesco.

— *28 mai.* À 6 heures ⟨...⟩ moi chez Maruca, là répète Enesco. ⟨...⟩ À 9 heures nous allons au concert Enesco.

— *30 mai.* Le matin à la répétition symph⟨onique⟩ Enesco. On répète des fragments de sa *Symphonie*. Castaldi est revenu d'Italie. ⟨...⟩ Ensuite, de nouveau à la répétition.

— *31 mai.* Le matin à la répétition à l'Athénée. On fait Bruch, *Concert*, avec Vasile Filip [120] et la *Symph⟨onie⟩*d'Enesco. Nous suivons sur la partition : moi, Nonna, Georgette Berindey. À 5 heures et 1/2 chez Maruca à la répétition Enesco. ⟨...⟩ À 9 heures ⟨...⟩ Concert Enesco.

— *1 juin.* À 10 heures au Ministre Angelesco [121] avec Enesco, Dinicu, Valaori [122], Otesco, Pantazi ⟨Ghyka?⟩. Nous discutons la réorganisation des Conservatoires. ⟨...⟩ Ensuite à l'Athénée. Symphonique Enesco. *La symphonie no. 3.*

— *3 juin.* Le matin, nous avons la réunion de la Commission pour le Conservatoire au Ministère. Ici, Valori, Popa-Lisseano [123], Enesco, Sihleanu [124], Otesco, ⟨D.G.⟩ Kiriac, Dinicu, ⟨Marcel⟩ Botez. À l'hôtel Enesco me donne sa *Symphonie*. ⟨...⟩ Le soir ⟨...⟩ au Concert Enesco : la *Suite* ⟨de⟩ Cuclin [125].

— *5 juin.* Le matin, au Ministère, commission. À midi j'accompagne Enesco au Metropol.

— *6 juin.* Concert Enesco. Avec Andricu et Steriade dans une loge.

— *7 juin.* Le matin à la répétition Enesco. La *Symph⟨onie⟩ no. 3* et *Concerto* de Vivaldi (Siloti) [126]. ⟨...⟩ Ensuite à la «Casa Şcoalelor». Ici je joue avec Enesco pour les étudiants la *Sonate no. 2* de Schumann et *Kreutzner*.

— *8 juin.* Le matin au Ministère, Commission. ⟨...⟩ A l'Athénée. Concert Symph⟨onique⟩ Enesco. Peu de monde.

— *10 juin.* Le matin Comité au Ministère. ⟨...⟩ P.m. Maruca envoie l'auto pour me conduire chez elle. ⟨...⟩ Chez Maruca : la Reine, Mme Procopiu, Simky, ⟨etc.⟩, Florica Muz⟨icesco⟩, etc. Enesco répète pour le concert. ⟨...⟩ Ensuite ⟨...⟩ au Concert Enesco. ⟨...⟩ Foule immense. Nous nous plaçons dans la loge du Comité. C'est le dernier concert. Sihleano tient une allocution.

— *14 juin.* Florica Muz⟨icesco⟩ m'implore d'aller chercher Enesco au Ministère des Cultes pour lui transmettre un commission. Justement je viens de le rencontrer en sortant du Ministère.

— *16 juin.* Le soir à 9 heures en auto chez Mme Cant⟨acuzène⟩. Ici, Enesco se plaint du caractère de l'orchestre. Un membre (Mendelsohn) [127] s'est plaint d'avoir peu gagné ces derniers trois concerts avec la *Symph⟨onie⟩* d'Enesco. Celui-ci, furieux, jette par terre le pupitre, crie, jure. Il ne dirigera plus jamais l'orchestre; il leur payera la différence. Ce fou de I. Barbu [128] va à la Police et revient avec des inspecteurs, disant qu'Enesco est battu par l'orchestre, qu'il a de l'argent sur lui ! Ridicule. Chez Maruca : la Reine, le Roi, Mme Procopiu, ⟨etc.⟩. Je joue avec Enesco les sonates de Fauré et Lekeu. Ensuite, Enesco joue une partie de *Tristan*.

— *20 juin.* À 8 heures et 1/2 Andricu vient, lui aussi, et nous allons au concert Filip-Enesco [129]. Dans la salle, obscurité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— *23 juin.* Le matin, en route avec Andricu, Enesco. ⟨...⟩ Nous nous sommes réunis au Ministre la commission de l'Opéra : Enesco, Edgar ⟨Istratty⟩,⟨Dim.⟩ Dinicu, Castaldi, Nonna, Pantazi. À 9 heures et 1/2 à l'Athénée.

— *24 juin.* ⟨...⟩ Ensuite chez Enesco. Il était sur le point de sortir. ⟨...⟩ Ensuite chez Mavrodi [130] au *Viitorul.* Ici, Enesco, Castaldi, Pantazi. Nous le prions d'accepter la direction de l'Opéra. Il nous promet que si l'État lui donne 1 million subvention, il accepte, peut-être.

— *30 juin.* Déjeuner chez Mme Procopiu. Ici, le Marquis de Belloy, Costică, Emil Petresco, Florica Muz⟨icesco⟩, Enesco. Je joue avec Enesco «Les côtelettes» [131] de Rinsky, Borodine, Cui, Liadow etc. À la maison, je transcris la *Symph⟨onie⟩* Enesco. À 9 heures et 1/2 chez Maruca. Soirée. Ici, la Reine ; ensuite le Roi. Enesco, ⟨etc.⟩. Nous jouons le *Poème* ⟨de⟩ Chausson, la *Sonate no. 2* ⟨de⟩ Schumann.

— *3 juillet.* Le matin à l'examen de la classe Nottara. ⟨...⟩ À cause de plusieurs réclamations, ⟨...⟩ le Ministère a annulé les examens des VIe et VIIe classes, en nommant une nouvelle commission, avec Enesco, Castaldi, Nonna, moi, Kiriac, Dinicu, Botez. ⟨...⟩ À 5 heures Enesco m'emmène en auto à Cotroceni. Ici, la Reine, Simky Lahovary, Mme Procopiu, Georgette B⟨erindey⟩, la princesse Troubetzkoy avec son fils, qui joue joliment du piano, le col. Doyle. Nous jouons des sonates de Fauré, Lekeu.

— *4 juillet.* À 9 heures et 1/2 au Conservatoire. Réexamination des élèves de Melle Warlam [132] ⟨...⟩ Dans la commission Enesco, Castaldi, Nonna, moi, Dinicu, Kiriac. ⟨...⟩ Faible résultat.

— *5 juillet.* Le matin à 8 heures au Conservatoire. Les examens continuent. Les classes de Melle Miclesco [133] et Saegiu [134]. ⟨...⟩ P.m. à 3 heures au Ministre Angelesco, nous lui présentons le projet de la réorganisation des Conservatoires.

— *20 juillet.* Le matin à 8 heures je laisse un mot à Jora (6, Rue Solon) pour qu'il vienne au concours Enesco [135]. Ensuite à la «Casa Şcoalelor». À 9 heures et 1/2 y arrivent : Énesco, Dinicu, Castaldi, Nonna, Kiriac, Botez, ensuite Jora. Il y a 10 candidats. ⟨...⟩ À 4 heures de nouveau à la «Casa Şcoalelor». On offre le IIe prix de 1.200 lei : G. Simonis et ⟨Gh.⟩ Cucu ; le IIe prix honorifique : Nottara et Lazăr. 2 Mentions I de 700 lei : ⟨Victor⟩ Gheorghiu et Călin Dumbravă (C. Dumitresco) ; 1 mention honorifique M. Mihalovici ; 1 mention II de 550 lei : T. Rogalsky. Nous dressons le procès verbal.

— *21 juillet.* Le matin à 8 heures chez Enesco. Ici, Cohen, ⟨Alexandre ?⟩ Teodoresco, ⟨Marcel⟩ Botez, Nonna, Kiriac, Cucu. Nous allons à l'agence des Wagons-Lits. Ensuite au M⟨inistère⟩ des Finances, à la «Casa Şcoalelor», au Ministère de l'Instruction. Ici, Enesco laisse les dernières explications sur la musique chez nous. ⟨...⟩ À 12 heures, avec Enesco et Nonna, chez Mme Maria Poenaru pour la bourse laissée par la Reine Élisabeth. Je serai dans le jury avec Nonna et Dinicu.

— *22 juillet.* Le matin à 7 heures et 1/2 au Metropol. Ici, Enesco, Cohen. Avec eux, en auto ⟨...⟩ à la gare. Enesco part pour Paris. À la gare, Nonna, Filip V⟨asile⟩, Romeo ⟨Drăghici⟩ [136].

— *17 déc.* Le soir, Max vient et nous allons chez Berindey. Ici Florica Muz⟨icesco⟩ ...Cuclin, Andricu, Nonna, Toto Brailoi [137], Socrate ⟨etc.⟩. Avec Nonna, Cuclin et Brailoi nous jetons les bases de la Soc⟨iété⟩ des Compositeur roumains. Nous rédigeons un télégramme pour Enesco, en lui proposant d'en être le président.

1920

— *9 janv.* Enesco est arrivé ce matin et part demain pour Dorohoi. Je vais à l'hôtel Bratu (à côté de la gare) pour chercher Enesco ; il n'est pas là. À 9 heures à «Cîntarea României» [138]. ⟨...⟩ D'ici, je pars avec Edgar ⟨Istratty⟩ chez Enesco ; il était en train de se déshabiller. Il me dit que Pierné lui avait promis de jouer mon *Actéon.*

— *21 janv.* ⟨...⟩. Ensuite à «Amiciția» à la répétition ⟨George⟩ Georgesco. Enesco y vient avec Cohen ; il entend la *Symphonie no. 7.* ⟨...⟩ Ensuite moi à «Europa» ; ici, Enesco, Georgesco, Dinicu. J'accompagne ensuite Enesco jusque chez Ninette Duca.

— *2 nov.* À 5 heures au Conservatoire. On jette les bases de la Soc⟨iété⟩ des Compositeurs roumains. Ci-présents : Nonna, Kiriac, Castaldi, Brailoi, Jora, Lazăr, Nottara, Enacovici, Cucu, Rogalsky, Gheorghiu. On élit le comité. Enesco, président ; Castaldi et Nonna vice-présidents ; membres : moi, Brailoi, Jora, Enacovici et Cuclin.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[1] Afin de ne pas sur charger les notes d'informations faciles à trouvers ailleurs, nous rappelons que les données concernant les concerts d'Enesco (programme et interprètes) se trouvent dans la chronologie rédigée par Nicolae Missir et Mircea Voicana (« Viața și activitatea lui George Enescu. Mențiuni cronologice ») pour le volume *George Enescu*, 1964, édité par l'Institut d'Histoire de l'Art, sous l'égide de l'Académie Roumaine. Les données sur les concerts dirigés par Dimitrie Dinicu, dont Enesco était le soliste, sont présentes aussi dans le volume de Viorel Cosma, *Filarmonica «George Enescu» din București (1868—1968)*, Bucarest, 1968. En ce qui concerne les concerts de Jassy durant la période 1915—1918, de précieux détails sont offerts par le vol. d'Eduard Caudella, *Cronici din trecut*, Éd. soignée et préfacée par Ianca Staicovici, Bucarest, 1975. Nous ne marquerons ici que les informations *inédites* du journal d'Alfred Alessandresco, informations qui complètent ou parfois corrigent la chronologie existante. De même, nous avons limité les renvois à la zone musicologique.

[2] Le seul agenda qui manque est celui de 1913. Ici, nous avons transcris le texte extrait et rédigé par Nicolae Missir.

[3] *Didona*, poème symphonique d'Alfred Alessandresco, composé en 1911, inspiré par l'*Enéide* de Virgile (le IIe prix honorifique « George Enesco » en 1913).

[4] *Sonate pour piano et violon* d'Alfred Alessandresco, manuscrit datant de 1914. Tout comme Enesco, Alessandresco a inscrit dans le titre le piano d'abord, le violon ensuite.

[5] Dans le vol. *George Enesco* (p. 170), les 5 et 19 avril 1914 il n'y a qu'un seul programme de concert, repris, mais il s'agit de deux concerts différents : le 5 avril Enesco est soliste (Mozart) et le 19 avril chef d'orchestre (Borodine, Roger-Ducasse, Enesco).

[6] Thédore (Tivadar) Szanto (1877—1934), pianiste et compositeur hongrois.

[7] *Acléon*, poème symphonique d'Alfred Alessandresco, écrit en 1915 (I^e prix « George Enescu » en 1916) et édité à Bucarest en 1956.

[8] Concert dirigé par D. Dinicu.

[9] « Amiciția »= Salle située à la Intrarea Zalomit, où répétait l'orchestre du Ministère de l'Instruction Publique.

[10] Chaque fois qu'apparaît dans le texte « la 9e », « la 5e », il s'agit des symphonies de Beethoven.

[11] M. Cohen, l'impresario de Georges Enesco.

[12] Romulus Vrăbiesco, ténor dramatique, professeur au Conservatoire de Bucarest.

[13] George Folesco (1884—1939), basse, chanteur à l'Opéra Roumain et professeur au Conservatoire de Bucarest.

[14] Maria Georgesco, mezzo-soprano.

[15] Elena Drăgulinesco-Stinghe, soprano légère, cantatrice d'opéra.

[16] Concert dirigé par Dimitrie A. Dinicu. Dinicu était également un excellent violoncelliste, il jouait souvent avec Enesco de la musique de chambre ; il a enseigné à la classe de violoncelle du Conservatoire de Bucarest, de 1892 à 1934. *(Conservatorul «Ciprian Porumbescu» București, 1864—1964*, Bucarest, 1964, p. 49, 107).

[17] Cella Delavrancea (1887—1991), pianiste, professeur au Conservatoire de Bucarest. Elle a étudié au Conservatoire de Paris, avec Isidore Philipp.

[18] Muza Gherman-Ciomac (Brăila, 7 oct. 1890 — Bucarest, 20 janv. 1970), pianiste, professeur au Conservatoire de Bucarest, dès 1918. Elle a étudié au Conservatoire de Leipzig, avec Teichmüler. Mariée au critique Emanoil Ciomac, en 1914.

[19] Probablement *Vrăjile Armidei* (Les enchantements d'Armide), poème symphonique pour violon obligé et orchestre, écrit par Constantin C. Nottara en 1915.

[20] Concert dirigé par D. Dinicu.

[21] Dorin Dumitrescu, violoniste, élève de Georges Enesco. En 1917 il était étudiant à la fac. de médecine (Ed. Caudella, *op. cit.*, p. 99—100). Son nom apparaît aussi dans ces « Notes » sous les formes Dimitrescu ou Demetrescu.

[22] Mircea Bârsan, violoniste, compositeur, chef d'orchestre, professeur de violon au Conservatoire de Jassy. Il a étudié avec Eduard Caudella.

[23] Concert symphonique dirigé par D. Dinicu.

[24] L'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique, dirigé par D. Dinicu.

[25] Probablement, *La Symphonie n° II en la majeur* de Georges Enesco.

[26] Mihail (Mișu) Cantacuzène (1867—1928), fils de George Gr. Cantacuzène (1837—1913), homme politique connu sous le nom « le Nabab ». Il a fait partie du gouvernement d'union nationale à l'époque de la première guerre mondiale. Il a épousé, en 1898, Maria (Maruca) Rosetti Tețcanu (1879—1968) avec laquelle il a eu deux enfants, Constantin, surnommé « Bizu » et Alice ; il est mort en 1928, dans un accident d'automobile, près de Călimănești. Le 5 décembre 1937, Maria Rosetti-Cantacuzène (Maruca) épouse Georges Enesco. Voir George Breazul, *Scrisori și documente*, vol. 1, Éd. soignée et annotée par Titus Moisescu, Bucarest, 1984, p. 717 ; Cella Delavrancea, *Din nou, George Enescu*, in vol. *Un secol de viață*, 1987, pp. 65—69.

[27] Le IIIe acte, exécuté au concert du lendemain, 8/21 mars 1915, auquel A. Alessandresco n'assistera pas.

[28] « Costi », « Costin » ou « Max » sont les abréviations du nom de Maximillian Costin (1888—1938), musicologue, violoniste et profsseur de violon au Lycée militaire Mănăstirea Dealu, Tîrgoviște, ensuite au Conservatoire de Bucarest, à la récommandation de Georges Enesco ; il a fondé et dirigé la revue *Muzica* (Bucarest) dès 1916, 1919—1922 et 1925 ; auteur du volume *Vioara, maeștrii și arta ei*, Bucarest, 1920. Il a épousé le 16 sept. 1909 Elena (Nelly) Rosetti-Tețcanu (1884—1938), sœur de Maruca Cantacuzène. Voir également George Breazul, *op. cit.*, p. 710, 717.

[29] Edgar Istratty (ou « Didi »), basse, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

[30] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[31] Concert dirigé par D. Dinicu.

[32] Le 12/25 avril 1915, dans le vol. *George Enescu...*, p. 174, Georges Enesco figure comme soliste (le *Concert* de Bruch) au concert symphonique bucarestois.

[33] Lina Dores, cantatrice d'opéra. Pendant la saison théâtrale 1915—1916 elle figurait dans la troupe d'opéra de Jean Athanasiu. Voir George Niculescu, *Amintirile unui cântăreț de operă*, Bucarest, 1962, p. 225.

[34] Jean Athanasiu, baryton, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

[35] Joseph Slivinsky (1865—1930) pianiste polonais.

[36] *Adagio pour 2 violons et piano* d'Alfred Alessandresco, composé en 1915.

[37] Socrate Barozzi, violoniste (soliste) de Jassy, ensuite membre de l'Orchestre Philarmonique de Bucarest ; il a étudié au Conservatoire de Paris avec Bertelier. (Ed. Caudella, *op. cit.*, p. 155).

[38] Theodor Fuchs (1873—1953), compositeur, pianiste — soliste et interprète de musique de chambre, professeur de piano, chef d'orchestre ; il a étudié à l'Académie de musique de Vienne.

[39] D'habitude, lorsqu'il n'y a pas de mention spéciale, au piano se trouve l'auteur des « Notes ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[40] Georges Enesco interprète en première audition *La sonate pour piano en mi majeur* de George Enacovici.

[41] N. Papazoglu, violoncelliste.

[42] Orchestre dirigé par Ion Nonna Otesco.

[43] Donnée inédite dans la chronologie, où Enesco apparait en concert à Bacău, le jour de 4/17 déc. 1915 et à Brăila, le jour de 7/20 déc. 1915. *(George Enesco...* p. 176).

[44] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[45] Anastasia Costopol, cantatrice.

[46] Trio avec Maximilian Costin (violon), N. Papazoglu (violoncelle) et Alfed Alessandresco (piano).

[47] Probablement, Victor Gheorghiu ; on lui a décerné une mention au concours de composition « George Enescu » du 8 juin 1916.

[48] Probablement Mihail Mărgăritesco (1861—1925?), compositeur, critique musical, inspecteur des musiques militaires.

[49] Mihail Andreesco-Skeletty, *Visătorul de vise* [Le rêveur de rêves], poème symphonique dont le scénario appartient à la Reine Marie.

[50] Lucia Cosma (1875—1972), cantatrice et professeur de chant au Conservatoire de Bucarest.

[51] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[52] En une seule nuit, Enesco orchestre l'*Andante* du *Trio no. 2* de Schubert, les pages préférées de Carmen-Sylva.

[53] Dans la Calea Victoriei et tout autour du Palais il y avait une grande affluence de personnes pour l'enterrement de la reine Elisabeth.

[54] Il s'agit probablement de la *Symphonie n° III en do majeur*, qu'Enesco commence à Sinaia, au mois de mai, 1916.

[55] *Le Quatuor pour cordes en mi b majeur op 22, n° 1*, de Georges Enesco.

[56] Alfred Alessandresco, *Suite n° II pour orchestre* ⟨*par George Enesco*⟩, in Alfred Alessandresco, *Scrieri alese*, éd. soignée et étude introductive Ileana Rațiu, Bucarest, 1977, pp. 11—19.

[57] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[58] Ben Bernfeld, violoncelliste.

[59] Joseph Prunner (1886—1969), contrabassiste virtuose, membre de l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique (ensuite Orchestre Philarmonique), professeur au Conservatoire de Bucarest.

[60] Dans la chronologie du vol. *George Enescu*, le 27 mars/9 avril 1916 figure un autre concert.

[61] Probablement, Marcel Botez, professeur de musique et chef d'orchestre de la Société chorale « Cintarea României ».

[62] « Roiul », société de bienfaisance. Adnotation N. Missir.

[63] Hans Skohoutil, violiste dans l'orchestre M.I.P.

[64] Voir note 56.

[65] Il s'agit de la variante orchestrée par Georges Enesco. Dans la chronologie du volume mentionné, p. 179, il faut également ajouter la participation de Georges Enesco en qualité de chef d'orchestre.

[66] Aurelia Cionca (1888—1962), pianiste, concertiste, professeur au Conservatoire de Bucarest dès 1913. Elle a terminé ses études au Conservatoire de Leipzig, classe A. Reisenhauer *(Conservatorul « Ciprian Porumbescu »...*, p. 75, 100).

[67] Mănucă = Emanoil Ciomac.

[68] Le prof. Neculce de Jassy, homme très cultivé, grand amateur de musique.

[69] M. Psychas, le Ministre de la Grèce.

[70] Florica Muzicesco (1887—1967), professeur de piano au Conservatoire de Bucarest, dès 1921. Elle a terminé ses études au Conservatoire de Leipzig, classe Teichmüller.

[71] Nicolae Caravia, pianiste — soliste — et accompagnateur préféré par Georges Enesco dans beaucoup de ses récitals de violon ; professeur au Conservatoire de Bucarest.

[72] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[73] Titi Mumuianu, femme compositeur de musique de salon et de danse.

[74] Vasile Rabega, ténor à l'Opéra Roumain de Bucarest, professeur de chant au Conservatoire de Bucarest.

[75] Flor Breviman (« Rică »), violoncellise — soliste et interprète de musique de chambre — de Jassy, professeur au Conservatoire de musique de Jassy (après 1918), ensuite de Cluj.

[76] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[77] *Berceuse* pour voix et piano d'Alfred Alessandresco, écrite en 1917, sur les vers de Tristan Klingsor, traduits en roumain par Vlaicu Bârna.

[78] Des officiers russes et français.

[79] ⟨?⟩ Dobrovici, ténor, élève d'Enrico Mezetti (Ed. Caudella, *op. cit.*, pp. 172—173).

[80] Bernard Metzner, violoniste dans l'orchestre M.I.P.

[81] Tout comme Enesco, Alessandresco faisait des transcriptions au piano, en public.

[82] En français dans l'original. Les notes d'Alfred Alessandresco sont parsemées de mots en français.

[83] A. Alessandresco était malade d'ictère.

[84] « Jassy, le 25 novembre/8 décembre 1917 ⟨...⟩. Nous fûmes surtout émus par cette prodigieuse sonate de Lekeu, qui semble d'élever dans un monde d'une inimaginabile élévation. Enesco la jouait comme personne d'autre au monde. Il abandonna ensuite son violon, s'assit au piano et joua pour nous „La Rédemption" de *Parsifal* » (Marie, Reine de Roumanie, *Povestea vieții mele*, vol. III, Jassy, 1991, p. 284).

[85] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[86] La cour royale avait introduit le nouveau calendrier grégorien.

[87] Orchestre composé d'éléments locaux et d'artistes réfugiés.

[88] Irina Procopiu avait proposé un congé à Alfred Alessandresco, en vue de quelques concerts avec Socrate Barozzi à Tecuci-Galatzi.

[89] Mihail Jora, *La suite pour orchestre en ré mineur op. 2*, composée en 1915 ; première audition le 24 janv./6 févr. 1918.

[90] Dans la chronologie citée d'autres données apparaissent.

[91] Jean Bobesco, violiste, chef d'orchestre. Le concert a eu lieu le 14/27 févr. 1918 (Ed. Caudella, *op. cit.*, pp. 106—108).

[92] Constantin Bobesco (1899—1992), compositeur, violoniste — soliste et interprète de musique de chambre — chef d'orchestre.

[93] La veille avaient eu lieu la démobilisation de l'armée et le départ des missions étrangères, à la suite de l'armistice avec les Allemands.

[94] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[95] Mihai Barbu, violoniste. Il a étudié au Conservatoire de Jassy, ensuite à Hohschule für Musik de Berlin ; il fut premier violon dans l'orchestre de la société « George Enescu » de Jassy et professeur au Conservatoire.

[96] Penelopa Abramovici, pianiste, élève de Ilie Sibianu du Conservatoire de Jassy.

[97] Smaranda Georgesco-Atanasoff, pianiste, élève du professeur Florica Muzicesco.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

[98] *La nuit* pour orchestre de Nicolae Caravia.

[99] Vasile Filip, « jeune violoniste découvert par Enesco dans un cinéma de Jassy » (adnoté par N. Missir sur le ms. dact., p. 24); élève d'Alexandru Theodorini du Conservatoire de Jassy, ensuite de Georges Enesco; en 1920 il étudiait à Paris (Ed. Caudella, *op. cit.*, p. 144); violoniste et professeur à l'Académie royale de musique et d'art dramatique de Bucarest.

[100] Henrieta Grünberg, soprano, élève d'Enrico Mezetti du Conservatoire de Jassy.

[101] Constantin Bobesco. Il s'agit probablement d'une orchestration simplifiée.

[102] Dans la chronologie mentionnée c'est le jour du 1 mai 1918 qui apparait.

[103] Ilie Ionesco-Sibiano (1874—1934), pianiste, compositeur, professeur et directeur du Conservatoire de musique de Jassy, ensuite professeur au Conservatoire de Cluj *(100 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică « George Enescu », din Iași*, Jassy, 1964, pp. 81, 83; G. Breazul, *op. cit.*, p.728).

[104] Cette lettre a paru dans la presse de Jassy.

[105] Emil Mihail, violoniste ⟨?⟩.

[106] Alina Olteano-Trentini, soprano dramatique.

[107] Aspasia Sion-Burada, pianiste, professeur au Conservatoire de Jassy.

[108] Dans l'Amphithéâtre de l'Université de Jassy il a eu une série de concerts de musique de chambre. Le concert du 3/16 juin 1918 est inédit dans la chronologie Enesco.

[109] Theodor Popovici, violiste dans l'orchestre M.I.P.

[110] Antonin Ciolan, chef d'orchestre, directeur du Conservatoire de Jassy, ensuite directeur de la Philarmonique de Cluj.

[111] Georges Enesco, accompagné au piano par Alfred Alessandresco, présentera 16 récitals à l'Athénée Roumain, dans le cycle « L'histoire du violon » (mars-mai 1919).

[112] Georgeta Berindey, pianiste.

[113] Le Conservatoire « Mozart » de Bucarest (chez Liedertafel, 20, rue Poincaré), sous la direction de Maria Klenck (voir George Breazul, *op. cit.*, p. 800).

[114] Celestino Piaggio (1886—1931), chef d'orchestre et compositeur argentin, élève d'Indy; il a concerté à Bucarest en 1919 avec l'orchestre Philarmonica (G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. III, Bucarest, 1974, p. 145).

[115] Pynx = le surnom donné à Enesco par Carmen Sylva et Maruca Cantacuzène.

[116] *Ileana Cosînzeana*, ballet de Ion Nonna Otesco.

[117] Nadia Chebap, pianiste, professeur au Conservatoire de Bucarest.

[118] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[119] L'Athénée ne possédait pas encore une orgue; celle-ci fut inaugurée le 22 avril 1939. « Le concert d'inauguration de l'orgue. Soliste l'organiste Schütz, Philarm⟨onique⟩ dirigée par Gogu⟨George Georgesco⟩, L⟨ucia⟩ Cosma » . (Les « Notes » d'Alfred Alessandresco, 22 avril 1939).

[120] L'interprète Vasile Filip ne figure pas dans la chronologie citée.

[121] Le Ministre de l'Instruction Publique.

[122] Iuliu Valaori, linguiste et philologue roumain, professeur à l'Université de Bucarest, secrétaire général dans le Ministère de l'Instruction, des Cultes et des Arts.

[123] Gheorghe Popa-Lisseanu, historiographe; il a publié des sources antiques et médiévales concernant l'histoire de la Roumanie.

[124] Ștefan Sihleanu, (1857—1923), professeur de zoologie à l'Université de Bucarest, président de l'Athénée Roumain. (Virgil Cândea, Ion Zamfirescu, Vasile Moga, *Ateneul Român*, Bucarest, 1976, p. 129).

[125] Dimitrie Cuclin, *Suite n°2 en mi mineur pour violon solo*. Première audition le 3 juin 1919.

[126] Alexandru Siloti (1863—1945), pianiste russe, élève de N. Rubinstein et Tchaïkovsky; après 1918, il part en Europe centrale et s'établit en Angleterre, en 1919.

[127] Leon Mendelsohn (1886?—1942), violoniste, dans l'orchestre de la Philarmonique et de l'Opéra Roumain de Bucarest; c'est le père du compositeur Alfred Mendelsohn (G. Breazul, *Scrisori și documente...*, p. 722); en 1927 on lui décerne la Mention I honorifique au Concours de composition « George Enescu » pour un *Quatuor de cordes*. Son petit-fils, Vladimir Mendelsohn, violiste et compositeur, vie actuellement aux Pays-Bas.

[128] I. Barbu, un membre de l'orchestre ⟨?⟩.

[129] Donnée inédite dans la chronologie Enesco.

[130] Alexandru Mavrodi (1881—1934), directeur du Théâtre National et Directeur général des théâtres et des opéras.

[131] Probablement, une blague musicale, désignant les « quatuors »; dans ce cas, les deux musiciens ont fait des réductions à 4 mains.

[132] Aspasia Varlaam, professeur de piano au Conservatoire de Bucarest, à partir de 1906.

[133] Zoe Miclescu, professeur de piano au Conservatoire de Bucarest, à partir de 1908.

[134] Emilia Saegiu, professeur de piano au Conservatoire de Bucarest, à partir dès 1884 (cours pour les élèves avancés).

[135] Le concours de composition « George Enescu ».

[136] Romeo Drăghici (Jassy, le 14 oct. 1891 — Bucarest, le 22 oct. 1983), musicologue, le premier directeur du Musée « George Enescu » de Bucarest, fondé en 1956.

[137] Toto = Constantin Brăiloiu.

[138] Société chorale fondée en 1919 par Marcel Botez.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÉTUDES

UNE PÉRICOPE ÉVANGÉLIQUE EN NOTATION EKPHONÉTIQUE (Ms. gr. 28.529/B.N.)

Titus Moisescu

Dans le patrimoine de la Bibliothèque Nationale de Bucarest se trouve un feuillet isolé — égaré sans doute d'un ancien manuscrit à notation ekphonétique dont il a dû faire partie jadis —, sur lequel est écrite une Péricope évangélique. Les caractéristiques que présentent la notation musicale, l'écriture du texte littéraire, la structure du parchemin, etc. nous portent à penser que ce feuillet faisait partie intégrante d'un manuscrit qui a pu être écrit dans les XIe—XIIe siècles. Ayant appartenu à la collection du prêtre Ioan D. Petrescu-Visarion, byzantiniste bien connu en son temps, ce fragment de manuscrit fut acquis en 1970 par la Bibliothèque Nationale (l'ex-Bibliothèque Centrale d'Etat), introduit dans ses collections spéciales et enregistré sous la cote : *Ms. gr. 28.529.*

Le parchemin sur lequel sont écrits le texte de la péricope et les neumes de la notation ekphonétique mesure 222 ×155 mm, la surface de la page étant de 170 × 125 mm. Au recto se trouvent écrits 24 rangées (y compris le titre de la péricope) ; au verso, 23 rangées seulement.

Le texte littéraire a été écrit à l'encre de couleur noir, tandis que les neumes ekphonétiques — à l'encre de couleur rouge. L'encre noire s'est gardée en de bonnes conditions, alors que celle de couleur rouge a perdu de son éclat à cause du long temps écoulé, acquérant une teinte plutôt brune.

Les parties latérales du parchemin ont subi elles aussi les outrages du temps, étant aujourd'hui par endroits déchirées et noircies.

Au bas de la page recto apparaît le chiffre arabe *14* (peut-être *19*?), de toute évidence noté ultérieurement, mais pour le moment nous ne saurions encore préciser le sens qu'il peut avoir.

Comme on le sait, le livre ecclésiastique dénommé « Evangéliaire » ou « Lectionnaire évangélique » est celui qui contient les parties extraites des quatre Evangiles du Nouveau Testament — de Matthieu, Marc, Luc, et Jean — que l'on récite/ou que l'on lit/aux divers offices liturgiques. Ces parties, autant dire ces fragments évangéliques extraits sont désignés par le nom de *péricopes* (περικοπή = section, coupure, fragment) ou *leçons (lectio-onis* = lecture) [1]. Le groupement des péricopes évangélique date du temps de Saint Jean Damascène (VIIIe siècle) et de Saint Théodore le Studite (IXe siècle) [2]. Il semble donc qu'il a été jugé nécessaire, utile en tous cas, de grouper les péricopes évangéliques en des livres spéciaux, selon l'ordre des Dimanches et des fêtes de l'année liturgique, livres dénommés *Evangéliaires* ou *Lectionnaires évangéliques*. Un choix similaire de péricopes (donc de fragments) a également été établi parmi les autres livres du Nouveau Testament — tel dans *Les Actes des Apôtres* (mais seulement les 14 Epîtres, non pas aussi l'Apocalypse) — qui sont récités/lus durant les divers offices liturgiques ; les textes ainsi choisis ont été regroupés dans les *Lectionnaires apostoliques* (l'ainsi-nommé *Apôtre)*.

La lecture des péricopes évangéliques et apostoliques est toute spéciale, c'est une *lectio sollennis* (lecture solennelle). C'est comme un chant, un chant récitatif spécifique qu'accompagnent (et parfois soutiennent) des formules de cadences d'une virtuosité remarquable. La « récitation » /lecture/ évangélique a été fixée dans un système de notation musicale spéciale dès le le VIIIe siècle. Cette notation ancienne porte nom d'*ekphonétique* (εκφωνητικός) qui signifie « lecture à haute voix ». Elle a évolué, s'est stabilisée aux Xe—XIe siècles, puis a disparu de la pratique liturgique au XVe siècle.

De pareils livres ecclésiastiques, à notation musicale ekphonétique [3], sont conservés dans la plupart des grandes bibliothèques du monde (Paris, Londres, Athènes, Jéru-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

salem, Istanbul, Salonique, Mont Athos, etc.). En Roumanie, c'est la Bibliothèque Centrale Universitaire « Mihai Eminescu » de Iași qui garde un splendide exemplaire de Lectionnaire évangélique du XIe siècle *(Ms. 160/IV—34)*[4], tandis qu'à Bucarest la Bibliothèque Nationale, conserve, ainsi que nous l'avons déjà dit, le fragment de Lectionnaire évangélique faisant l'objet de notre étude ci-après, lequel provient des XIe—XIIe siècles mais non identifié jusqu'à ce jour.

★

Les signes de la notation ekphonétique, comme leurs dénominations, ont été identifiés dans quelques tableaux insérés certains vieux manuscrits, tableaux que Carsten Hoëg reproduit en *fac-similé* et transcrit dans son ouvrage[5] comme suit :

a) *Ms. Leimonos 38, f. 318* — daté X^e—XIe siècles ; Carsten Hoëg suppose néanmoins que le tableau des signes ekphonétiques du f. 318 aurait été écrit plus tard, par une autre main, probablement au XIIe siècle.

b) *Ms. Sinaiticus 217, f.2* — un Evangéliaire du XIe ou XIIe siècle. Pour celui-ci également, Carsten Hoëg considère que le tableau des signes ekphonétiques a été écrit plus tard, vers le XIVe siècle.

c) *Ms. Sinaiticus 8, f. 303* — un Prophetologium du Xe ou XIe siècle. Comme dans le cas des deux manuscrits précédents, il s'agit ici encore d'une autre main, beaucoup plus tardive, qui aurait écrit le tableau des signes ekphonétiques probablement au XIIe siècle — précise Carsten Hoëg.

Les trois tableaux sus-indiqués mentionnent les signes de la notation ekphonétique sous les mêmes dénomination et avec la même graphie, seul l'ordre de leur inscription diffère.

Les deux *apostrophoi* sont mentionnés seulement dans le tableau du *Ms. Leimonos 38*, tandis que dans les deux autres tableaux le nom et la transcription de ce signe sont absents.

Ci-dessous, voici un tableau synthétique des signes de la notation ekphonétique — avec leurs dénominations et graphies — publié d'ailleurs en divers autres ouvrages de spécialité connus[6] :

Semne simple

Oxeia	(ὀξεῖα)	
Vareia	(βαρεῖα)	
Syrmatikē	(συρματικὴ)	
Kathistē	(καθιστὴ)	
Kremastē	(κρεμαστὴ)	
Synemva	(συνέμβα)	
Apostrophos	(ἀπόστροφος)	
Paraklitikē	(παρακλιτικὴ)	
Teleia	(τελεία)	

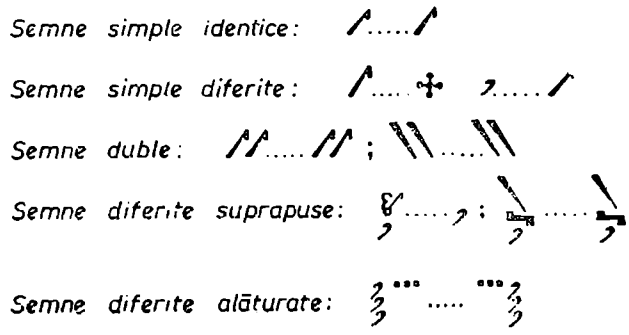
Semne compuse

Oxeia dublā	(ὀξεῖα)	
Vareia dublā	(βαρεῖα)	
Kentēmata	(κεντήματα)	
Apeso exo	(ἀπέσω ἔξω)	
Apostrophoi	(ἀπόστροφοι)	
Hypokrisis	(ὑπόκρισις)	

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Remarquons aussi que dans le tableau du *Ms. Sinaiticus 8* (XIIe siècle), les neumes ekphonétiques (qui, à ce qu'on suppose, indiquent des sons fixes) sont combinés à des neumes diastématiques (qui indiquent des intervalles), lesquels deviendront usuels dans les systèmes ultérieurs de notation : *l'ison*, *l'oxéia*, l'*apoderma*, *chamilè*, *pétastè*, *kouphisma*, *kratéma*, *diplè*, *dyo apostrophoi*, *dyo kentémata* — des signes dont les noms, les graphies et les sens ont gardé leur valeur et leur validité jusqu'au XVIIIe siècle, sans oublier qu'il y en même qui persistent jusqu'à notre époque avec leurs qualités : *l'ison*, *pétastè*, *chamilè*, *dyo kentémata*.

Ainsi qu'on vient de le voir, la notation ekphonétique est rendue par des signes spécifiques formés de lignes (droites, obliques, courbes), crochets, points, croix, etc., d'habitude écrits à l'encre de couleur rouge, au-dessus ou au-dessous du rang de texte littéraire, soit au milieu soit à la fin de celui-ci. Ordinairement, les signes sont utilisés en couples, formés diversement : soit des couples de signes simples identiques ou de signes simples différents, soit des couples de signes doubles, de signes différents superposés, juxtaposés, etc., tous ces signes variés encadrant un ou plusieurs mots qui forment ainsi une « incise ». Voici quelques exemples de pareils couples :



La signification de la notation ekphonétique continue d'être controversée. Ainsi, Carsten Hoög [7] avance l'idée que chaque incise (groupe de signes autour d'un ou de plusieurs mots) indique une formule mélodique et, selon cette optique, il établit environ 14 formules utilisables dans une péricope. Egon Wellesz [8] n'accepte pas l'idée de l'existence de formules mélodiques mais établit néanmoins certaine signification des neumes ekphonétiques. Grigore Panţiru [9] affirme, lui, l'existence d'un récitatif mélodique, une déclamation chantée — cf. le récitatif évangélique — dont le point de départ est un son de base sur lequel est déclamé/récité/chanté le texte entier. Ce son de base est fixe, invariable, et constitue la corde de la récitation du texte ; le choix de ce son de base est déterminé en fonction de la voix qui récite/déclame/chante — ténor, baryton ou basse.

Le *Lectionnaire évangélique de Iaşi* —un manuscrit de très grande beauté graphique et d'une notable importance musicale et historiographique — a été publié par le diacre-byzantiniste Grigore Panţiru en édition complète (documenta et transcripta), lui joignant une intéressante étude relative à la notation ekphonétique, en général, et à son propre point de vue, spécialement, quant à l'interprétation de cette notation. Les 18 péricopes évangéliques présentes dans cet ancien manuscrit qui date du XIe siècle — comme l'a établi Grigore Panţiru — ont été transcrites par lui-même en notation linéaire, instituant ainsi une optique personnelle au sujet de cette notation ekphonétique si fiévreusement étudiée mais en même temps si controversée dans le débat musicologique. Le diacre Panţiru, tenant compte tout spécialement de la tradition orale, démontre et finit par conclure que « les signes de la notation ekphonétique représentent des son fixes, en relation avec le son de base du récitatif, et non des formules mélodiques ou des diastèmes (intervalles). La lecture de l'Evangile était faite dans le ton d'un récitatif mélodique simple (déclamation chantée) qui tenait compte de l'accent des mots, de l'accent principal des phrases et des idées principales du texte. L'ambitus dans lequel se déploie

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le récitatif évangélique était maintenu dans le cadre d'un pentacorde *(sol-ré)*, avec la base du récitatif sur le *do* (quatrième degré du pentacorde). La lecture de l'Evangile et de l'Apôtre ne se faisait donc pas au hasard, ou au gré de l'improvisation, mais était fixée sur notes, établissant ainsi par écrit une tradition de la lecture chantée »[10].

Nous autres qui avons connu le diacre et professeur Grigore Panţiru (1905—1981), nous nous souvenons bien cette « lecture » de l'Evangile dans l'esprit de la vieille tradition du récitatif chanté pendant les VIIIe—XVe siècles, lecture dont il nous offrait lui-même l'exemple au cours des offices liturgiques de la Cathédrale Saint-Spiridon de Bucarest. Au commencement, ce genre de chant, en fait une « cantilatio » (de *cantilare* — fredonner), nous a semblé étrange, mais avec le temps, l'écoutant souvent, nous l'acceptâmes et elle nous devint presque familière. Et lorsqu'en 1988, au Festival de Bydgoszcz, l'ensemble choral dirigé par Ioan Pavalache interpréta — entre autres — l'une des péricopes du *Lectionnaire évangélique de Iaşi*, transcrite par Grigore Panţiru, l'auditoire fut agréablement impressionné et les byzantinistes présents manifestèrent un intérêt évident pour ce genre d'interprétation de la notation ekphonétique.

De plus, Grigore Panţiru a démontré que le récitatif évangélique pratiqué aujourd'hui dans l'Eglise orthodoxe roumaine s'approche du récitatif en usage au temps de la notation ekphonétique[11]. Comparant le récitatif ekphonétique primitif à celui établi par Teodor Stupcanu dans son ouvrage intitulé *Regule si exemple pentru citit Apostolul şi Evanghelia* / Règles et exemples pour la lecture de l'Apôtre et de l'Evangile/ (Iaşi, 1921), Panţiru arrive à la conclusion que le récitatif actuel garde sous une forme évoluée la tradition du récitatif sekphonétique : incises analogues, cadences parfaites et imparfaites sur des degrés communs, accents toniques suggérés par le texte littéraire, etc. Enfin, il n'oublie pas de mentionner, dans le même contexte[12] la contribution de G. Breazul à l'élucidation du problème lorsque celui-ci, à partir d'une recherche comparée avec deux chants hébraïques[13], établit une analogie entre la lecture de l'Apôtre et de l'Evangile.

★

Sur le fragment de manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de Bucarest *(Ms. gr. 28/529/B.N.)* est écrite la péricope évangélique du «Jeudi Saint, que l'on lit le matin à *l'orthros*. Le titre de la péricope noté sur la page recto du feuillet l'indique clairement : « Jeudi Saint, au matin ». La péricope est extraite de l'Evangile selon Luc, chap. 22, versets 1—39 : « La fête des Pains sans levain qu'on appelle Pâque, approchait ». C'est l'une des plus longues péricopes évangéliques et, dirions-nous, des plus importantes, des plus riches en évocations chargées d'émotion car l'Evangéliste y raconte tour à tour la trahison de Judas, la Cène prise en dernier par Jésus avec ses disciples, l'institution à cette occasion de l'Eucharistie par la consécration en Offrandes du Pain et du Vin, le reniement de Pierre, etc.

Sur le fragment de manuscrit qui nous occupe ne se trouve que la moitié initiale de la péricope (soit : les versets 1—18 intégraux et le début du verset 19 dont ne sont reproduits que les mots : «Et, prenant le Pain, Il rendit grâce . . . »). Y manquent donc la suite du verset 19 ainsi que les versets 20—39, bref le contenu d'un texte apte à couvrir encore deux pages de manuscrit. Intégralement, le texte de notre péricope peut être trouvé et étudié dans quelques évangéliaires grecs comme le sont par exemple celui imprimé en 1606 et conservé à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (Bucarest) sous le sigle *BAR/III—282645*, pp. 167—168 et celui imprimé en 1781, conservé à la même bibliothèque sous le sigle *BAR/III-268114*, pp. 163—164. C'est dire que pas tous les Evangéliaires contiennent cette péricope et que, pour l'étudier, il est nécessaire chaque fois de diriger notre démarche vers ces Evangéliaires ou Lectionnaires qui, précisément, continenent *l'une des deux grandes catégories* de péricopes. En effet — et Carsten Hoëg le montre[14] — un Evangéliaire se compose de deux grandes parties qui regroupent les péricopes comme suit :

a) Celles que l'on récite aux offices liturgiques propres aux fêtes mobiles de l'année ecclésiastique et qui forment la partie dénommée Synaxaire *(Synaxarium)*. Elles débutent par la péricope du Dimanche de Pâques et s'achèvent avec les péricopes des offices liturgiques de la Semaine Sainte du Carême. Le Synaxaire comprend donc les péricopes du temps de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Pentcôté et du Triodion, de même que celles des fêtes *mobiles* d'entre ces deux grandes périodes liturgiques.

b) Celles que l'on récite aux offices liturgiques propres aux fêtes *fixes* de l'année ecclésiastique et qui forment la partie dénommée Ménologe *(Menologium)*. Elles débutent avec la péricope du 1er septembre (soit l'*indiction* ou début de l'année liturgique) et prennent fin avec la péricope du 31 août : autrement dit les péricopes spécifiques des fêtes *fixes* de l'année ecclésiastique conformément aux 12 ménées.

Pour le cas qui nous intéresse, la péricope notée sur le feuillet dont nous nous occupons doit être cherchée dans le Synaxaire et, d'ailleurs, le même Carsten Hoëg la mentionne dans l'Index des péricopes du Synaxaire qu'il a établi [15] — au n° 323 — cet Index comprenant au total 356 péricopes.

Le nombre de manuscrits contenant des péricopes en notation ekphonétique est impressionnant, mais rien ne saurait mieux renforcer notre affirmation que le parcours des deux listes s'en occupant dans le livre de Carsten Hoëg déjà cité (pp. 77—83). Cependant chaque manuscrit ne recueille qu'un nombre plus réduit et variable de pareilles *lectures solenelles ;* on le constate avec le *Lectionnaire évangélique de Iaşi* où figurent seulement 18 péricopes notées avec des neumes ekphonétiques sur les 156 feuillets du manuscrit. Et c'est encore ancien Recueil qui nous fait constater, chose bizarre, que le copiste anonyme a rassemblé des péricopes des deux catégories de l'Evangéliaire, c'est-à-dire et de celles qui se lisent/récitent aux fêtes mobiles de l'année (les 6 premières) et de celles qui se lisent/récitent aux fêtes fixes de l'année (les 12 suivantes). A déduire que rien n'est bel et bien établi dans l'ordre des choses sur terre !

Dans les deux pages de notre fragment de manuscrit apparaissent la plupart des signes de la notation ekphonétique, en de nombreuses et diverses combinaisons : *oxeia*, *vareia*, *syrmatikè*, *katistè*, *kremastè*, *apostrophos*, *paraklitikè*, *teleia*, *oxeia double*, *vareia double*, *kentemata*, *apeso-exo*, *hypokrisis*. Il n'y a que deux signes que nous n'avons pas identifiés sur les deux pages existantes *(synemva* et *dyo apostrophoi)* ; ils devaient probablement apparaître sur les deux pages manquantes de ladite péricope.

Les combinaisons de signes identifiées dans le fragment en question pourraient être groupées de la manière suivante [16] :

a) Signes simples identiques : *kathistè* ...*kathistè* (f. 1/r.5) ; *apostrophos* ... *apostrophos* (f. 1/r.6,8) ; *kentemata* ... *kentemata* (f. 1v/r. 7—8), etc.

b) Signes simples différents : *syrmatikè*. ... *teleia* (f. 1v/r. 17—18) ; *oxeia* ... *teleia* (f. 1v/r. 22—23), etc.

c) Signes doubles : *oxeia double* (f. 1/r. 2) ; *vareia double* (f. 1/r.2) ; (f. 1v/r. 15—16), etc.

d) Signes différents superposés : *vareia double-kathistè* (f. 1/r. 22).

e) Signes différents juxtaposés : *kentemata-hypokrisis* (f. 1/r.14) ; (f. 1v/r. 9) etc.

En ce qui concerne la graphie des signes, nous n'avons pas repéré de différences essentielles par rapport à l'écriture connue de certains autres manuscrits ; cependant, nous avons relevé une écriture quelque peu différente pour l'*apostrophos* dans le sens que sur notre feuillet ce signe présente une ouverture plus allongée du crochet — il ferait penser à une sorte de clé de Fa de la notation linéaire.

Comme nous l'avons montré, les neumes ekphonétiques marquent seulement le début et la fin d'un groupe de mots, plus ou moins grand, appelé « incise ». Ce fait nous incite à accorder une attention accrue à l'affirmation de Grigore Panţiru, à savoir que : « nous avons affaire non pas à une mélodie proprement dite mais à un *récitatif mélodique*, à une *déclamation chantée* » [17]. Face à cette suggestion, si on conjugue ce phénomène avec la pratique actuelle de notre Eglise orthodoxe, force nous est d'être d'accord avec cette notion de « récitatif mélodique », ou « déclamation chantée » ou encore « récitatif évangélique » — comme étant la plus appropriée, la plus adéquate à la manière de « lire » ou de « réciter » l'Evangile et l'Apôtre.

Ordinairement, les péricopes évangéliques commencent tout droit avec le texte évangélique, mais il existe des péricopes qui débutent par une certaine formule introductive invariable : « *To kairo ekeino* » = « En ce temps-là »... C'est avec une telle formule que débute aussi la péricope de notre fragment de manuscrit (r. 5), formant une incise encadrée de *deux signes simples : kathistè-kathistè*. Après quoi, se déroule le texte proprement dit de la péricope : « La fête des Pains sans levain

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

qu'on appelle Pâque, approchait ...», phrase formée ici de deux incises : « La fête des Pains sans levain », encadrée des *neumes superposés apostrophos* et *paraklitikè ... oxeia*, et « qu'on appelle Pâque » encadrée des *signes simples apostrophos... apostrophos*. En continuant, les incises — plus grandes ou plus petites — sont délimitées par diverses combinaisons de signes, simples ou doubles, ainsi qu'on peut le remarquer dans le texte même de la péricope joint à cette étude. Voici quelques exemples de catégories d'incises :

— la plus fréquente : *oxeia ... teleia* (f. 1/r. 8—9 ; 11—12 ; 23 ; f. 1v/r. 2 ; 6—7 ; 10—11 ; 13 ; 22—23 etc.)

— la plus courte : *kathistè ... kathistè* (f. 1/r. 23)

— la plus longue : *apostrophos ...kentemata* (f. 1/e. 12—14)

★

Jusqu'à ce jour, on n'a pas réalisé un point de vue unitaire quant à l'interprétation de la notation ekphonétique. A ce que nous sachions, il ressort clairement que plusieurs opinions se sont dessinées jusqu'à présent, chacune avec ses arguments, plus ou moins convaincants, dus aux auteurs mêmes des opinions avancées. Afin de poursuivre utilement les recherches visant à établir un consensus sur l'interprétation de la notation ekphonétique, il convient d'étudier les ouvrages publiés par les spécialistes du domaine et dont nous citons :

1. J. Thibaud — *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque*, St. Petersbourg, 1913.
2. Carsten Hoëg — *La notation ekphonétique*, Copenhague, 1935.
3. Egon Wellesz — *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Second Edition), Oxford, at the Clarendon Press, 1961.
4. Grigore Panțiru — *Lectionarul evanghelic de la Iași*, București, Editura Muzicală, 1982.

En plus, à la Bibliothèque de l'Union des Compositeurs et des Musicologues, à Bucarest, on garde de nombreuses photocopies d'après des manuscrits à notation ekphonétique qui proviennent de la collection du prêtre Ioan D. Petrescu-Visarion, dont l'examen ne peut que contribuer à faire avancer les recherches concernant cette ancienne notation musicale byzantine.

Notes

[1] Ene Braniște, *Liturgica teoretică*, București, Editura Institutului Biblic, 1978, pp. 149—150.

[2] *Ibidem*, p. 150.

[3] Amédée Gastoué, *Catalogue des manuscrits de Musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris et des bibliothèques publiques de France*, Paris, 1907.

[4] Grigore Panțiru, *Lectionarul evanghelic de la Iași*, București, Editura Muzicală, 1982.

[5] Carsten Hoëg, *La notation ekphonétique*, Copenhague, Levin and Munksgaard, 1935, pp. 18—25 et les planches de la fin du volume.

[6] Carsten Hoëg, *op. cit.* ; Grigore Panțiru, *op. cit.* ; Egon Wellesz, *op. cit.* à, la note 8.

[7] Carsten Hoëg, *op. cit.*, p. 26.

[8] Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography* (Second Edition), Oxford, at the Clarendon Press, 1961, pp. 249—260.

[9] Grigore Panțiru, *op. cit.*, pp. 17—19.

[10] Idem, *op. cit.*, p. 47.

[11] Idem, *op. cit.*, pp. 39—41.

[12] Idem, *op. cit.*, p. 41.

[13] George Breazul, *Muzica primelor veacuri ale creștinismului*, in *Raze de lumină*, București, 1934.

[14] Carsten Hoëg, *op. cit.*, pp. 71—72.

[15] Idem, *op. cit.*, pp. 154—157.

[16] Grigore Panțiru, *op. cit.*, p. 16.

[17] Idem, *op. cit.*, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. Ms. 28 529/BN, f.1v.

Fig. 1. Ms. 28 529/BN, f. 1v.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LA MUSIQUE ET LES DILEMMES SPATIO-TEMPORELS DE SES THÉORISATIONS

Quelques considérations

Gheorghe Firca

Après les mutations intervenues dans la pensée compositionnelle et l'épuisement de la direction du constructivisme absolutoire (faussement nommé structuralisme, en partant seulement de l'idée de la prépondérance « structive » du créateur...), tout comme après la relative affirmation de l'aléatorisme (la liberté du geste momentané de l'interprète face à la détermination absolue et tyrannique imposée par le compositeur du sérialisme intégral), le temps musical est apparu comme une nouvelle alternative. Graduellement, la notion, le concept théorique de temps (musical) devient un champ de l'investigation créatrice et même un concept opératoire. De la mise en relief (y compris la mise en séries) du paramètre rythmique on arrive à « l'extraction de son essence » et d'ici à l'imagination d'une trame temporelle qui s'élargit sur toute la démarche compositionnelle.

Les générations de compositeurs qui ont vécu le moment de l'épuisement du déterminisme musical intégral et l'orientation vers les nouveaux horizons de la temporalité recherchent l'œuvre musicale dans cette perspective qui, du point de vue ontologique est, par excellence, propre à la musique, mais qui, à travers les siècles de subordination à une pensée mathématique géométrisante ou/et physicaliste (le pythagorisme arithmétique appliqué à la nature des sons et des intervalles, la proportionnalité du contrepoint, la fonctionnalité harmonique, la complémentarité des modes, l'architectonique des formes, l'ordre numérique de la série, etc.) a misé sur la spécificité et a laissé la temporalité du phénomène musical au niveau de l'intuition — telle qu'elle est en bonne mesure par la some des impondérables qui le caractérisent. Seulement, maintenant, ces impodérables ont la chance d'être réalisés.

Malgré tout cela, le problème du dilemme temporel-spatial dans la considération de la nature de la musique et de l'acte musical reste ouvert, sans cacher le fait que, en dépit de la préférence de la démarche théorique actuelle pour le temporel, la spatialité n'a pas épuisé ses valences et ses possibilités pratiques (dans et par la technique de la composition) et théoriques.

La mission de ces lignes est celle de remémorer, pour y réfléchir, les étape, surtout les premières, parcourues par la musique et par la pensée sur la musique, pour approfondir la spatialité tout comme l'effort permanent de la quitter. Avec des chances saisissables ?

★

Lorsque Lessing émettait le célèbre aphorisme : *Architektur ist gefrorene Musik* (L'architecture est musique glacée), les arts européens se trouvaient dans la situation d'avoir répété, dans des formes variées et à des délais toujours repris, la question fondamentale concernant leur nature.

Mais, à ce moment, tout comme l'aphorisme le dévoile, ayant l'air de fournir une réponse à valeur de sentence, *gefroren* introduit un syntagme significatif en ce qui concerne la relation bi-univoque entre deux arts, avoisinants au plus haut degré, par l'intermédiaire de la *concordia oppositorum*, tellement chère à la spéculation maniériste et se prolongeant, de plein droit encore, en plein classicisme. Dans ce sans, deux arts, sont *opposables* sans doute : l'architecture et la musique, appartenant chacune à deux catégories possibles des modalités de création et d'existence des « représentations sensibles » : spatiale et temporelle. Elles sont *concordantes* dans le rapport de ce qui les rapproche sousjacentement, c'est-à-dire dans un ensemble de principes constructifs, d'une part, réductibles à un certain tout général et, d'autre part, irréductibles si l'on tient compte justement de leur situation polaire dans la sphère de l'espace, respective-

REV. ROUM. HIST. ART, **Série Théâtre, Musique, Cinéma**, TOME XXIX, P. 47—53, BUCAREST, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment du temporel.

Si l'architecture avait fourni, dans son existence millénaire, de nombreux vestiges palpables qui prouvaient, avec obstination, la capacité de la perception [1] de l'œuvre d'art architectonique de manière globale et directe [2], c'est-à-dire dans l'immédiat, de sorte que la perception temporelle de l'objet ne joue qu'un rôle secondaire (la visée d'un angle différent de celui frontal, le détachement d'un détail, enfin, le répit nécessaire — d'ailleurs propre à la sculpture et à la peinture — à l'entendement de la globalité de l'œuvre), la situation de la musique était tout à fait différente, grâce à sa « fluence » même, car elle n'avait pas laissé de vestiges « fixes », mais au contraire, elle imposait le facteur temps en tant que donnée fondamentale de son existence [3].

Malgré cela, l'attitude constructive en musique et relativement à la musique, a eu une importance décisive durant toute l'évolution de l'art des sons, surpassant presque celle temporellement orientée et temporellement conditionnée. Elle a inscrit aussi bien l'opérabilité que la spéculation musicale dans l'aura de la spatialité. Particulièrement asémantique et non figurative, la musique opère avec des données imaginaires et imaginées — même si elle est porteuse d'information, comme on le reconnaît aujourd'hui — comme une sorte de modules, qu'elle — et ici la ressemblance avec l'architecture devient relevante — assemble et ordonne, de manière logique, équilibrée, proportionnée, indifféremment si ces modules traduisent, premièrement de manière inconsciente et à peine plus tard en une prise de conscience certains processus psychiques ou bien ils sont soumis à un examen rationnel (mathématique, ultérieurement physicaliste) sous le rapport de la nature du son, de la création des intervalles, de la constitution des clefs, etc. En réalité, par son côté temporel, la musique se trouve dans une intense liaison avec la représentation humaine du temps. Ce temps, répercuté de façon tellement variée sur le psychique, comme les modernes le savent parfaitement, coule tout de même en un seul sens, ce qui l'a obligé à être soumis à la *mesure*, donc à une mise en ordre de type linéaire. *Les valeurs discrètes de la musiques ne font pas, elles non plus, exception à cette norme*, car aussi bien leur organisation que leur assimilation partielle ou globale à l'aide de l'ouïe et de la représentation imaginative spécifique se prévalent d'ordres propres à la spatialité.

La première prise de position théorique-musicale tout comme de la culture européenne appartient au pythagorisme. Elle n'était pas à proprement parler une théorie de la musique (terme inopérant et inopportun pour le mode de penser de ce temps-là) mais le résultat d'une intégration d'essence ésotérique de la musique en un syncrétisme cosmologique, pour lequel le principe initial et domiant était celui du nombre. Malgré cet ésoterisme foncier, l'école pythagoricienne a jeté même si involontairement, les bases de l'étude empirique-rationnelle du phénomène sonore. L'établissement des rapports numériques entre les sons (intervalles), leur hiérarchie, allait être d'une importance capitale pour la science de la musique. Ces rapports deviendront des données objectives indiscutables pour la fondation de la théorie antique grecque (non seulement à la création des intervales mais de tout le système de modes, intégrés au *systema teleion*, qui partaient des proportions des pythagoriciens, de la constatation que l'intervalle de quinte [4] est celui qui procure aux systèmes leur expansion infinie) ; d'ailleurs, repris par les théoricien arabes ou/et transmis à l'Europe occidentale par Boetius et Aristide Quitilianus, ces rapports allaient dominer le Moyen Âge en contribuant — au moins dans un sens strictement théorique — à la naissance de la polyphonie, tout en restant un point d'appui pour la pensée infra- et post-Renaissance y compris. (Il faut remarquer la surprenante revigoration du pythagorisme dans l'œuvre d'un Kepler, celui qui propose une cosmogonie réunissant les mathématiques, l'astronomie, la musique et les caractères humains ; si les pythagoriciens avaient donné une première impulsion à l'empirisme musical, Kepler découvrait certaines relations, en partant des rapports des intervalles musicaux — en d'autres mots des distances concrètes et correctement estimables, en corrigeant inclusivement les trajectoires idéales de Copernic (le cercle remplacé par l'ellipse) — entre les corps célestes, en l'espèce les planètes de notre système solaire, connus à cette époque.

De la mesure dans laquelle le rapprochement entre l'architecture et la musique obsédait, dès l'antiquité, la pensée humaine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

témoigne la conviction de l'école pythahoricienne de Crotona, selon laquelle, à l'édification d'un temple, la mise en lumière des plus utiles (=belles) proportions ne peut avoir d'autre modèle que l'idéale composition des intervalles musicaux [5].

Une réaction saisissable à l'égard du pythagorisme allait apparaître, même si assez tard, à l'époque alexandrine, par la doctrine de Aristoxenos. Pas tant une négation de la toute-puissante vision spatiale et géométrisante ou la demande de la possible existence d'une temporelle caractérisant cette doctrine que la « rectification » de certains calculs des pythagoriciens [6] (par l'intervalle de tierce en premier rang), les systèmes musicaux étant conformes non pas à des principes abstractifs mais aux exigences de l'ouïe, ce que nous appelons de nos jours sensibilité musicale. La pratique musicale avait probablement déjà enregistré certaines tendances profitables de déviation à l'égard des principes pythagoriciens immuables, ou bien la doctrine aristoxénique ne faisait que les confirmer. L'aristoxénisme allait pénétrer par voie souterraine dans la théorie musicale, en s'épanouissant en même temps que la Renaissance et le baroque. Sûrement, à partir de ce moment, de l'apparition de l'aristoxénisme, il s'est crée non seulement une brèche dans la suprématie du pythagorisme mais aussi une alternative valable, l'existence parallèle de deux attitudes qui peut être suivie jusqu'à l'actualite, soit qu'il s'agisse d'un parallélisme saisissable (avec de normales interprénétrations de principes provenant des deux directions), soit de successions cycliques à un certain rythme historique, non étrangères finalement de significations alternatives dans le cœur même des arts, des types classicisme-alexandrin, baroque-classicisme, classicisme-romantisme (ce qui montre, indifféremment de la charge idéatique du terme changeable, le retour, par le classique, à l'ordre, à l'équilibre, à la stabilité).

Quoique la systématique actuelle accepte l'existence d'une pratique, pour mieux dire un exercice de la polyphonie dans d'autres cultures que celle européenne [7], nous devons être d'accord, jusqu'à un certain point, avec la traditionnelle position de l'histoire de la musique, qui désigne l'apparition de la polyphonie comme un phénomène d'importance capitale, qui a conduit le développement de la musique en une manière spécifique, en lui ouvrant des perspectives difficilement imaginables dans les conditions d'un maintien de la musique dans les cadres de la monodie.

Une nouvelle dimension s'ajoute à la musique. Si la polyphonie primitive (des IXe—Xe siècles) apparaissait comme une « ornementation » du chant donné [8], graduellement, cet épanouissement ne se répercutait pas sur la ligne originaire (fait parfaitement légitime pour la musique monodique aussi), mais quelque part en dehors d'elle, dans la partie supérieure ou inférieure du trajet mélodique, un parallélisme de lignes mélodiques concomitamment perceptibles s'imposant brusquement. La ligne mélodique originaire, un chant grégorien en grandes valeurs, généralement égales, qui devait être observée avec rigueur canonique *(cantus firmus)* étant également porteuse de la parole sacrée, conservait le sens temporel de l'écoulement de la musique. Mais, en même temps apparaissait la dimension supplémentaire du rapport entre les lignes mélodiques, qui conférait une réelle projection en profondeur du discours, projection qui allait devenir — comme on le verra — de plus en plus accentuée, entraînant une série de métamorphoses capitales. Le « contrôle » de ces rapports entre les lignes dans la plupart de leurs points de contact (parmi lesquels s'imposeront surtout les cadences) l'ont constitué les intervalles [9] déterminés de manière pythagoricienne, intervalles qui n'étaient plus considérés, par la force des choses, en leur succession mais en leur *concomitance*. De la dérivation de l'intervallique en quelque sorte en abstrait (nous pouvons nous imaginer que la pratique plus ou moins savante du chant monodique a pu se dispenser, comme le montrera beaucoup plus tard la psychologie musicale — et, pourquoi pas, même l'aristoxénisme —, des calculs ésothériques, la musicalité tenant compte de son propre gré, d'un ingénu sens de la consonance), on est passé après l'apparition de la polyphonie, à une maniabilité de l'intervallique, à la transformation de celle-ci en un outil indispensable à la construction du discours (toujours moins improvisé, soumis à certains règles précises et noté à l'aide de systèmes adéquate par l'intermédiaire de la graphie, autant sous le rapport des hauteurs — la dimension spatiale maintenant à double effet, linéaire et de concomitance, — que sous le rapport des durées—la dimension temporelle).

7—c. 3686

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'ensemble du processus, qui a été comparé, grâce à son importance à l'apparition de la perspective en peinture[10] (quoique nous pensions que, du point de vue structural, la polyphonie musicale signifie beaucoup plus que ce *trompe l'œil* de la plastique bidimensionnelle) a haussé à un nouveau niveau la capacité d'opérabilité spatiale de la musique, il a vraiment donné une troisième dimension à cet art, en le rapprochant de l'architecture, en un plan phénoménal non seulement idéal.

Les conséquences de l'apparition de la polyphonie — cette technique allait polariser dorénavant l'attention des musiciens, impliquant, de la part de celui qui allait se nommer dorénavant compositeur, une professionnalisation toujours plus accentuée — sont importantes de tous les points de vue.

En plan paradigmatique, la logique linéaire, propre à la monodie, l'orientation du discours sur les modes médiévaux donc, étaient sacro-saintes (à l'époque de Palestrina, on tenait encore compte des modes, même de leur division en authentiques et plagaux[11] quoique l'on eût entrevu les signaux d'une « opération » toujours plus accentuée dans la structure de ces modes, dnas le sens de la « déviation » des points mélodiques de repère vers les nouvelles exigences de direction des voix concurrentes en polyphonie, surtout dans les points finals, de conclusion. En ces derniers points, afin de renforcer l'impression de la fin, on procède au renforcement de la tendance vers *finalis* par l'intermédiaire du sensible. La sensibilisation de l'avant-dernier son — dans la plupart des modes un sous-ton — est un procédé artificiel (comme au Moyen Âge sous la dénomination de *musica ficta*, « musique fausse »), procédé développé ensuite aussi aux points de cadence intérieurs. Ce fait allait contribuer à une lente mais sûre uniformisation des cadences et aux modes en même temps. Les modes ayant la même cadence (le même type de cadences) il est normal qu'ils se fondent en un seul ; or, celui-ci sera à la longue le mode prédominant de la musique européenne cultivée, notamment le mode *do*, le majeur moderne. Aux quatre modes hérités : dorien, frigien, lydien et mixolydien, flanqués par leurs plagaux, s'ajoute durant la Renaissance aux extrémités du système, le mode *do* et le mode *la*, respectivement l'ionien et l'éolien, connus, à ce qu'il paraît, dans la pratique occidentale surtout dans la musique populaire. L'image du système modal n'était plus maintenant celle de l'ensemble des huit modes-pairs (comme il restait dans l'octéchos oriental) mais de douze modes-pairs (le *dodécachordon* de Clareanus). Ce qui n'avait pas été remarqué d'une certaine manière, notamment le caractère majeur ou mineur de l'un ou l'autre de ces modes (qui était inchiffré dans ceux-ci, malgré le respect du spécifique de chaque mode conformément à l'ancienne acception hellène de l'*éthos*), allait être graduellement mis en évidence dès que la tierce obtiendra son statut de consonance ; se situant maintenant dans un rapport direct — non seulement mélodique mais aussi « harmonique » — avec *vox finalis*, la tierce était grande ou petite, d'où l'obligation du caractère majeur ou mineur du mode (Zarlino). Certaines indications du « sentiment » tonal, comme résultat de la « sécularisation » des modes sous l'empire du majeur-mineur, de l'apparition de la sensibilisation aux points de cadence, de la définition du principal rapport entre les échelons : *repercussa* — la future dominante et *finalis* — la future tonique s'affirment de plus en plus fortement. Ce sont des phénomènes technico-structuraux spécifiques qui, tous, indiquent les inclinations vers un certain caractère de l'expression, du sentiment (surtout dans ce *stile rappresentativo* de l'opéra) propre à la Renaissance mais surtout au baroque (ce dernier réalisant, par une conséquence normale, la bien connue théorie des affects et le moins connu aujourd'hui code des figures musicales-rhétoriques). Le puissant assaut de la vie artistique remet ainsi en actualité l'antique position aristoxénique relative à l'implication de la sensibilité en et par le travail. Toutefois, ne nous trompons pas, nous sommes en pleine phase de domination du contrepoint.

Mais, en plan syntagmatique, nous assistons à un renforcement du processus de l'application des projections spatiales sur le flux sonore. Non seulement la superposition des voix en contrepoint exigeait la domination de « l'espace » créé de cette manière, mais aussi les formes, *l'architectonique* proprement dite (il faut remarquer cette métaphore — l'une parmi plusieurs autres semblables — acceptée par la musique afin de se *représenter* la congruence des articulations musicales).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Si *organum* et *discantus* ne sont pas des formes musicales dans le sens propre du mot mais seulement des procédés « d'embelissement » du chant donné (la forme étant, bine entendu, propre à celui-ci), le procédé de l'imitation (dans lequel nous devons voir la répétition décalée du même motif et non seulement dans le temps mais aussi en un autre point bien déterminé de l'espace) a vraiment conduit à la naissance des formes musicales, dont la plus ancienne est celle du canon [12]. L'imitation a ouvert ainsi la voie à l'imagination constructive en conduisant, en ce qui concerne surtout les représentants de l'école néerlandaise (les XIVe—XVe siècles), à une véritable euphorie des canons, réalisés en un nombre croissant de voix (les cas extrêmes mentionnent l'existence de 32 voix ; le XVIe siècle allait pondérer ce genre d'excès en préférant une structure standard à cinq voix, et l'harmonie sera cantonnée dans la structure des quatre voix correspondant, d'ailleurs, à la différenciation naturelle des voix humaines), aux procédés d'inversion ainsi qu'à la récurrence de certaines mélodies (ces derniers procédés étant dans les canons *cancricans* le plus éloquant déroulement inverse d'une ligne mélodique dans le plan de l'écriture[13] mais pas aussi de celui de l'audition, « attentive » seulement dans le sens unidirectionnel, de l'actuel vers le devenir, propre au flux musical en général). A juste raison a été comparée cette passion constructive des polyphonistes, en premier rang par leurs résultats (mais pas entièrement par leurs principes directeurs), à la technique des linéairistes du XXe siècle et, surtout à celle des sérialistes.

En adoptant l'entière technologie du canon, mais en s'adaptant aux exigences de l'observation de la tonalité (d'où l'imitation à la quinte, avec l'alternance des rapports T—D ou D—T), à l'exploration en soi de celle-ci ainsi qu'à son interrelation modulatoire —processus qui transgresse mais n'anule pas l'esprit du constructivisme—la forme de fugue mise sur une série de principes constructifs aussi bien mélodiques que rythmiques (par exemple l'utilisation à large échelle des augmentations et des diminutions[14] du thème [15] pour ne pas parler d'un facteur intermédiaire entre morphologie et syntaxe, comme peut être considéré le contrepoint multiple — double, triple, quadruple) se soumet au même constructivisme, même à des schémas numériques précis, schémas qui assurent la correctitude intervallique des renversements.

Il se dévoile, dans toute cette modalité technique savante de l'élaboration de la forme de fugue, de son architectonique, une série d'opérations de proportionnements des parties avec l'ensemble, de symétrisation [16] des plans dans l'intérieur de la fugue, de manière à ce que les densités et les raréfactions, la couverture différenciée de l'espace, même la tension et l'accalmie de certains moments, puissent assurer l'unité dans la diversité, la logique, non seulement apparente, du discours musical.

Les phénomènes qui ont conduit au remplacement graduel de l'opérabilité et de la pensée du contrepoint par l'opérabilité et la pensée harmonique sont usuellement connus. Nous n'allons donc que les rappeler succinctement : la sécularisation des modes « ecclésiastiques » en faveur du majeur-mineur, le renforcement de la fonction dominante, l'apparition de la modulation (d'où le besoin de tempérer afin de faciliter cette modulation sur l'espace de 12 « tons »), l'accroissement en importance de la voix supérieure, le remplacement de la voix inférieure portant le *cantus-firmus* [17]. Ce dernier processus est dû à la création, dans l'opéra primitif, du récitatif accompagné (par des formations accordiques) et à la monodie accompagnée, monodie qui a pénétré, à partir de Monteverdi, dans le madrigal solo et, surtout, dans les formes déjà homophones de la suite instrumentale, de la sonate monothématique hâtive et, partiellement, dans le concert instrumental *(concerto grosso* ou concert à solo) ; un important nombre de formes — la fugue, la toccata, la passacaille, la chaconne, le choral varié—ont conservé leur caractère polyphonique même en face de la puissante vague de l'homophonie [18].

[1] Il est évident que l'application déjà esthétique de l'intervention de la connaissance avait considéré de plus en plus les voies de la perception artistique, donc l'emplacement physico-psychologique des arts en « spatiaux » et « temporels ».

[2] Aristote avait déjà postulé la « supériorité » de l'œil par rapport aux autres organes de sens : « En effet, nous préférons ce sens à tous les autres non seulement lorsque nous avons en vue un but pratique, mais même en l'absence de cette invention ; la raison en est que ce sens nous permet, plus qu'aucun autre, de mieux connaître une chose, tout en dévoilant en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

elle-même plusieurs qualités différenciatrices ». (Aristote, *La Métaphysique*, traduit par St. Bezdechi, Bucarest, 1965, p. 49).

[3] En partant des thèses émises par Gisèle Brelet et en accordant (en un sens plutôt phénoménologique) la priorité au facteur temporel en musique, Walter Wiora souligne l'*unidirectionnement* de la perception du temps en musique en contraste avec le *stéréo-directionnement* du temps dans la perception du produit d'art tridimensionnel : « Un mouvement musical est plus que le mouvement transmué en architecture et en peinture, c'est un processus objectif et généralement valable ; il est beaucoup plus précis et plus richement modelé. Au cours d'une fugue ou d'une sonate, l'ouïe musicale a l'habileté de suivre un processus ordonné avec précision, tandis que les observateurs d'une cathédrale — parmi ceux-ci même les connaisseurs avisés — ont besoin d'un temps plus long mais variable pour mieux étudier certains détails ou avancer plus lentement ou plus vite. L'œil peut se mouvoir dans différents points de l'espace ; par contre, l'ouïe est conduite par le musicien en une direction temporelle précise qui n'accepte pas l'inverse. En écoutant une fugue, nous suivons une configuration précise du temps en rythme et tempo, division et déroulement temporel ⟨... .⟩. Lorsqu'un historien d'art regarde une colonne en se situant à différents angles de vue, il ne se meut pas à un rythme précis et concomitant comme se meut un ballet ou même semblablement à l'exécution d'un orchestre et comme le mode de perception des auditeurs de cet orchestre. Nous devons rappeler seulement ce genre de faits courants afin de voir que le temps dans l'art constructif et en peinture n'a pas une constitution aussi lointaine du temps de la musique et que ce dernier n'est pas plus riche et en un sens propre une „représentation du temps" et un „art du temps" » (Walter, Wiora, *Musik ale Zeitkunst*, in : *Die Musikforschung*, X, 1957, p. 16). Donc, un significatif déplacement d'accent de sur le spatial vers le temporale, en fonction de la demande de la primordialité du temps musical, en particulier et du temps des arts en général.

[4] Hugo Riemann *(Folkloristische Tonalitätsstudien I. Pentatonik und tetrachordale Melodik in schottischen, irischen, walischen, skandinawischen und spanischen Volkslied und in greogorianischen Gesänge*, Leipzig, 1916) attirait l'attention sur le rôle accordé à la quinte en tant qu'élément formateur de la pentatonique chez les théoriciens chinois, tout comme les pythagoriciens dans la formation de leur système (sur la musique chinoise ancienne, à consulter également : Maurice Courant, *Chine et Corée*, in : *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Première Partie, 1924 ; Ma Hiao-tsiun, *La musique chinoise*, in : *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, vol. I, 1960, pp. 283—302 ; Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959 ; Hermann Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Vienne, 1953). Le caractère objectif du système (en comprenant cette fois par « objectif » le caractère historique même) est apperçu aussi dans l'apparition, en une corrélation et par une alliance difficilement imaginable, d'une théorie de type pythagoréique en Chine antique. Donc, nous devons accepter le fait que des conditions de développement historique semblables ont favorisé l'action et les implications d'un certain type de réalisation. Suffisant à expliquer et édifier un système, différant du système hellénique (ou semblable au système hellénique primitif), le système pentatonique anhémitonique chinois repose sur le mécanisme de la multiplication par progression ascendante de l'intervalle de quinte, qui engendre les cinq sons d'une première gamme et, en partant de ces sons initiaux, d'autres cinq modes (une sorte de « transposition » ou une autre disposition des sons). Par la progression de douze fois de la quinte, on obtient les douze *liu*, bien connus.

[5] « Nous pouvons nous demander si, dans cette perception des corrélations harmonique entre architecture et musique, les architectes grecs que n'effrayait pas une subtilité numérique, n'ont pas tenté, en dehors des symétries et des eurythmies d'ordre pur spatial, d'introduire volontairement dans leurs tracés non seulement certaines réflexions analogiques de leurs théories musicales, mais aussi les proportions et les rythmes qui reproduisent exactement les éléments mathématiques de ces théorie. Ceci doit avoir été plus séduisant que ces éléments ne représentaient pas des fréquences, mais les longueurs des cordes vibreuses (inversement proportionnelles au nombre de vibration par seconde qui caractérisaient les sons) et la complaisance dont Vitruve étale sa connaissance sur la théorie mathématique de la gamme diatonique et des rapports afférents, en citant Philolaos et Aristoxenos de Tarente, nous font croir que ses maîtres hellènes, dont il ne divulgue les secrets que très superficiellement, *ad usum Caesaris*, n'ont pas résisté à la tentation ». (Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoréiques dans l'évolution de la civilisation occidentale*. Vol. I, *Les Rythmes*. Chapitre III. *Les tortures géométriques de l'architecture méditerranéenne*. Note 16, in : M.C.G., *Esthétique et la théorie de l'art*. La sélection des textes, la post-face, note sur l'édition, notes et contrôle de l'édition par Ion Iliescu, traduction Traian Drăgoi, Bucarest, 1981, p. 80).

[6] Le geste d'Aristoxenos ne signifie pas seulement un amendement ou une ré-formation du système pythagoréique, mais la recherche d'autres principes de base à l'organisation plus souple de l'espace sonore. Il représente ainsi, dans la chaîne des essais répétés d'obtention de la modération égale, un premier chaînon. Le théoricien alexandrin part de la prémisse que ce n'est pas la proportionnalité qui doit prévaloir dans l'obtention des plus petites entités intervalliques, mais une opération plus simple consistant en appliquer à l'octave des unités de mesure comme le ton entier et ses subdivisions (approximativement dans le sens de notre théorie). En fait, l'opération était l'image d'un processus, appelons-le « naturel », révélé par l'évolution de n'importe quelle mélodie (composée par l'enchaînement petit à petit non pas des grands intervalles, consonants, mais exactement des petits pas, de ton et de semiton).

[7] Sous des formes plutôt folkloriques, la polyphonie peut être identifiée dans la région des Balkans (y compris chez les Macédoniens), chez les Grusins et autres musiques primitives ; dans la musique ecclésiastique syrienne, l'isson — cet embryon de polyphonie — a connu des formes plus diversifiées que dans la musique byzantine, ce qui a induit certains chercheurs à supposer une possible « exportation » du procédé, en même temps que la miniature syrienne vers l'Irlande, vers la partie nord-insulaire du continent, acceptée quasi-unanimement comme patrie de la polyphonie occidentale.

[8] En premier rang l'octave, la quinte et la quarte. La tierce, considérée dans le système pythagoréique comme un intervalle dissonant ou semi-consonant, a dû parcourir un long et difficile chemin pour lui être enfin reconnue la légitimité « théorique » de sa participation à la polyphonie.

[9] Heinrich Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik*, Leipzig, 1974, p.

[10] Conf. Siegfried Hermelink, *Dispositions Modorum. Die Tonarten in der Musik Palestrinas und*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

seiner Zeitgenossen, Tutzing, 1960; Bernhard Meier, *Die Tonarten der klasischen Vocalpolyphonie*, Utrecht, 1974; George Reichert, *Kirchentonart als Formfaktor in der Mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Die Musikforschung*, 11, 1961, pp. 35—48.

[11] En fait, concrétion hybride du point de vue systématique, oscillant entre procédé et forme (genre même), l'imitation, y compris sa «formalisation» rigoureuse (canon = «loi, norme»), est devenue une partie composante des principales formes de la polyphonie vocale: missa, motet, madrigal, formes pour lesquelles la relation texte-mélodie représente la raison d'être. A son tour, cette relation est doublement déterminée, de la perspective du *cantus firmus* — qui conserve le texte non altéré et, en même temps, les données mélodiques-rythmiques originaires — et de la perspective du déroulement successif de sections distinctes, axées ou non sur *cantus firmus*, réclamées par des sections (versets) du texte.

[12] L'écriture spécifique mériterait une discussion en soi, indifféremment de la zone et de l'époque de son apparition, en vue de souligner son rôle formatif concernant non seulement l'évolution des structures musicales mais aussi la possibilité d'une plus savante opérabilité de nature géométrique-spatiale, car c'est évident que ce genre de maniabilités restent forcément restreintes, dans les cadres de certains musiciens, éminemment axées sur oralité et mémoire; toutefois, laissons l'impression qu'en nous occupant de la musique «écrite», nous nous désintéressons de ce qui se passe avec la musique de tradition orale. Mais, nous allons voir que les données du problème ne changent pas radicalement en considérant ce qui tombe en dehors de la musique «notée». Ainsi, la répétition-variation, le son tenu-le son fluctuant, la symétrie-asymétrie sont des facteurs réels et saisisables «perçus» tels quels (contribuant même au processus de mémorisation, d'assimilation du texte — un texte conçu ici dans le sens propre, à titre de structure porteuse de message, indifféremment de l'existence ou de l'absence d'une graphie adéquate). D'ailleurs, les notations sont en général des apparitions tardives dans l'histoire de la musique, sans parler de leur caractère sommaire, représentant pour toutes les phases de début seulement des *repères* des hauteurs (leur fixation est le résultat d'un processus lent; le rythme, retombant initialement à la charge du rythme de la versification, a connu un sort encore plus ingrat du point de vue de sa notation). En revenant aux musiques monodiques, nous devons admettre qu'en l'absence de la notation, les éléments de repère sont différents, notamment la mnémotechnie: le maqame, le mode, le genre (avec composition et ethos afférents) et, surtout, la formule mélodique, prototype qui fixe en mémoire une certaine structure (pas en dehors mais à l'intérieur d'une structure représentable par ses tracées dans l'espace). Les neumes, en tant que signes de notation débutants, ont eu leur origine partiellement dans la pratique de la cléronomie héritée de l'antiquité, qui n'était pas une direction prépondéramment rythmique, dans notre acception, mais une indication des montées, des descentes et des repos dans la mélodie. L'instinct des primitifs, découvert par les théories ethnologiques modernes, pour constituer des structures mélodiques, des systèmes même, par l'appréciation des (équi-) distances (Distanzschätzung) entre ces sons, n'est qu'une situation en plan de l'audible.

[13] Ces interventions délibérées sur les valeurs rythmiques, donc sur les correspondants musicaux de la temporalité, sont, de manière significativé, les seules perceptibles à une audition attentive et avisée et surtout au moment de début de la superposition en polyphonie des voix «normales» avec celles augmentées ou diminuées.

[14] Le thème, ce facteur syntagmatique, porteur de sens, situe à son tour la fugue dans une zone des formes «dépressives», zone que la sonate approfondira largement.

[15] Conf. W. Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach*, Leipzig, 1922. En fait, le problème est posé de manière un peu plus nuancée: «En expliquant le principe de construction de la mélodie de la musique polyphone ⟨Max Eisikovitz⟩ opère avec les termes de symétrie et d'asymétrie. Pour lui, cette mélodique du style palestrinien est asymétrique. Nous pensons que ce terme est insuffisant du point de vue morphologique. La symétrie et l'asymétrie sont propres à la mélodique des styles classique et romantique. Riemann a donné de nombreux exemples d'asymétrie dans ses analyses concernant les Sonates de Beethoven. Il considère également asymétrique la mélodie de Bach en l'analysant sous le prisme de la corrélation entre ces deux termes Mais, n'oublions pas que le terme asymétrie est négatif. Il doit être remplacé par celui de proportionnel, dont l'extrême est la construction absolument libre. Ainsi, les pôles libre et asymétrique se touchent et la symétrie et la proportion constituent deux critères de style bien distincts. Le temple antique et la phrase de Mozart sont construits selon le principe de la symétrie, la cathédrale gothique et la fugue de Bach reposent sur le principe de la proportion. A ce point de vue, la théorie des formes musicales connait encore très peu. Dans certains traités de contrepoint il est vaguement spécifié, sans justification qu'un *cantus firmus* ne doit pas avoir un nombre plus grand de sons pair, mais impair, notamment de 9 à 15. Donc, la scolastique du contrepoint contient elle aussi certaines vérités qu'il ne faut pas examiner trop superficiellement». (Liviu Rusu, compte rendu de l'ouvrage *Introducere în studiul polifoniei Renașterii* (Introduction à l'étude de la polyphonie de la Renaissance) par Maximilian Eisikovitz, manuscrit, Bibliothèque de l'Union des Compositeurs). Pour la symétrie du classicisme, à consulter: Günter Massenkeil, *Untersuchungen zum Problem der Symmetrie in der Instrumentalmusik W. A. Mozarts*, Wiesbaden, 1962.

[16] Conf. Jean-Etienne Marie, *Musique électronique, expérimentale et concrète*, in: Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, Paris, vol. I, 1960, p. 1419.

[17] J. Philippe Rameau, *Nouveau système de musique théorique*, Paris, 1726, p. 59.

[18] H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als phisiologische Grundlage fur die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1883. vol. II, p. 448 (ed. I, 1863).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE SACRÉ ET LE PROFANE DANS UNE MASCARADE PAYSANNE ROUMAINE: LE JEU DE L'OURS*

« ...déchiffrer la camouflage du sacré dans un monde désacralisé ».
(Mircea Eliade, *L'épreuve du labyrinthe*, Belfond, 1978, Entretiens, p. 159).

« Couronnez-vous de lierre, prenez le thyrse en main et ne vous étonnez pas que le tigre et la panthère se couchent à vos genoux, domptés ».
(Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Denoël/Gonthier, 1964, p. 134).

Liliana Alexandrescu-Pavlovici

I. L'OURS COMME VARIANTE

Chaque hiver, dans l'intervalle des 12 jours qui relient la veille de Noël à l'Epiphanie, ont lieu dans les villages de la Moldavie les grandes fêtes célébrant le passage d'une année à l'autre. La collectivité tout entière est activement engagée, en tant que public ou en tant que protagonistes, dans ces saturnales rustiques. Selon d'anciennes coutumes, toute une série de personnages carnavalesques, à figure humaine ou animale, prennent corps et se manifestent avec turbulence pendant le bref délai de ces mascarades.

Dans presque tous les groupes de chanteurs, récitants, musiciens, danseurs, comédiens de ces fêtes du Nouvel An il y a un héros zoomorphe, un *masque animal*, qui détient la suprématie. C'est d'après lui qu'on nomme le groupe : la « bande » de la Chèvre, du Cerf, des Petits Chevaux, de l'Ours, et c'est lui qui donne le titre du spectacle : le Jeu de la Chèvre, du Cerf, de l'Ours. Premier rôle du scénario rituel, il y est assisté par un comparse humain : le *montreur* (de l'Ours, de la Chèvre) et, à des degrés divers, par les autres membres de la bande : le Vieux, la Vieille, les Chaudronniers, les Sauvages et autres Laids. C'est un masque fortement singularisé, par sa personnalité physique mais surtout par la valeur dont il est investi dans le cadre ludique et rituel de la fête, et conséquemment par les symboles qui s'en dégagent. En fait, son rôle de guide n'est pas déterminé par un caractère, propre à l'Ours ou à la Chèvre, mais découle de la place qu'on lui a assignée dans les événements de la fête, en vertu de certaines traditions et croyances. Aussi, dans une autre combinaison dramatique, peut-il être simple figurant dans le scénario d'un autre (la Chèvre dans la suite de l'Ours ou inversement). Ce qui différencie les rôles entre eux, ce sont les détails techniques intimement liés à la physionomie et au costume du masque : le pas de l'Ours ne peut être le même que le pas de la sautillante Chèvre, la musique accompagnant leur danse varie, ainsi que le texte dit par le Montreur (il n'y a pas de dialogue, le Montreur se borne à encourager ou à commenter la pantomime de l'Ours).

Cependant, quel que soit le lieu où un tel *Jeu* á été préparé, répété et finalement représenté, l'action du petit drame est identique, le schéma en est toujours le même, n'allant pas plus loin que la production d'une *variante*, plus ou moins réussie, parfois d'une grande force expressive, selon le talent et les capacités créatrices des interprètes. L'Ours lui-même, en tant que personnage principal de son Jeu, n'est qu'une variante de l'animal-totem se manifestant dans un scénario-modèle : présentation, danse, titubation, chute, mort, passes magiques du Montreur, résurrection, danse. Comme toute œuvre folklorique, le *Jeu de l'Ours* est extra-personnel, il n'a, selon l'expression de Jakobson, qu'une « existence potentielle » [1]. En parlant du *sujet* d'une telle œuvre, le spécialiste roumain Adrian Fochi le définissait aussi comme une pure « situation potentielle ». Celle-ci détermine une nouvelle tension dialectique entre le sujet et la variante, qui en est « l'unique expression concrète » [2]. C'est à l'intérieur de cette tension que se situe le travail artistique du créateur paysan.

---

* Une première version de cet article a été présentée au Ier Congrès International du Théâtre à thème religieux, en Espagne, à Sant Hilari Sacalm (18—25 mars 1989).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

II. SCÉNARIO DE L'OURS

Dans l'ensemble du bestiaire dramatique (chèvre, cerf, cheval, bœuf, bélier, cochon, poule, paon, aigle, autruche, tigre, lion, éléphant, girafe) du Nouvel An, l'ours détient un rang privilégié. Selon les enquêtes statistiques, par sa fréquence le *Jeu de l'Ours* vient immédiatement après la *Chèvre* [3].

Pour suivre pas à pas dans son évolution le *Jeu de l'Ours* j'en appelle au témoignage, vécu sur place, d'un beau film belge consacré à ces fêtes du Nouvel An. Ce film de 27 minutes s'intitule *Mascarade roumaine*. Il a été tourné en 1975 à Tudora, un village du Nord de la Moldavie, à l'occasion d'une enquête, par Marianne Mesnil, ethnologue (Université Libre de Bruxelles) et par Christian Mesnil, cinéaste, dans la série *Les films de Christian Mesnil*; commentaires parlés — Marianne Mesnil[4]. Ce village, fondé — disent les vieux — par le prince légendaire Etienne le Grand au XVe siècle, comptait au moment du tournage environ 5000 habitants. Le film commence dans la journée du 29 décembre et suit le développement des activités de la fête jusqu'au matin du 1er janvier.

Après avoir jeté un coup d'œil sur les préparatifs culinaires (cuisson, entre autres, de petits pains ronds, en roum. « colaci », destinés à être offerts aux éventuels visiteurs et aux groupes de masqués allant de ferme en ferme), le film passe en revue les personnages de la fête : l'Ours, le Tzigane montreur d'ours, la Belle Chèvre, les Petits Chevaux (danseurs à chevaux-jupons), le Vieux, la Vieille et d'autres masques de Laids.

Le moment suivant est particulièrement intéressant : la caméra pénètre, pour ainsi dire, dans les « coulisses » et nous fait voir, en allant chez eux à la maison, *l'habillage* de l'Ours et l'*habillage* et le *maquillage* du Tzigane. Chacun d'eux est aidé par sa femme et par un ami ou un voisin, sous l'œil attentif des enfants qui tâchent déjà d'attrapper les techniques du père, de l'oncle ou du frère aîné.

Endosser le costume — surtout pour l'Ours — n'est pas chose aisée, il faut savoir ajuster sur son corps cette bizarre gaine, ce deuxième corps vide qui emprisonne le premier, de façon à ne pas en être oppressé ou gêné dans ses mouvements et dans des actions spectaculaires souvent rapides et violentes. Avoir des chaussures souples, résistantes et chaudes, par exemple, est très important, puisqu'on marche et danse toute la journée et toute la soirée. Le costume de l'Ours est en peau de mouton retournée du côté de la laine, combinée avec d'autres morceaux de fourrure. Il y rentre jusqu'au cou. Autour de sa taille il enroule une longue chaîne, sur sa poitrine et dans le dos se croisent des lanières de cuir garnies de gros boutons de cuivre. Son visage est couvert. Le bas du masque, en fourrure, ne laisse de libres que ses yeux et sa bouche, au-dessous des longues mâchoires en bois du fauve, placées au niveau du front de l'homme. La fête de l'Ours surplombe donc celle du porteur. La gueule laisse pendre une langue rouge, entre des dents de haricots blancs.

Le Montreur/Tzigane joue, par contre, à visage découvert mais méconnaissable à cause d'un maquillage extrêmement poussé : tout noir, avec du rouge vif dessinant le contours des lèvres et des yeux. C'est sa femme qui fait la maquilleuse (en employant du cirage ou de l'encre de Chine), avec un doigté dénotant une certaine expérience. Le costume du Tzigane est entièrement noir, aux pantalons très ajustés, avec des franges jaunes le long des manches et des jambes et, sur les fesses, des empiècements ronds de couleur rouge. Autour de la taille, il a une large ceinture en cuir et sur sa poitrine des lanières garnies de boutons de cuivre. Il se coiffe d'un long chapeau pointu terminé par une vessie de porc, rappelant celui des chamans, rappelant aussi celui d'un autre personnage de la fête paysanne : la Mort. Il tient à la main un bâton et un tambourin.

Lorsque l'Ours et le Tzigane sont prêts, ils sortent dans la rue, où les rejoignent les personnages de leur suite : le Vieux et la Vieille, les Muets, les Tziganes Chaudronniers, les Soldats, les Sauvages, le Médecin, la Mort, le Diable, etc. Couverts de loques ou de fourrures, ce sont des apparitions étranges, grotesques et horrifiques, d'une fantaisie débridée, agitant en l'air bâtons, fouets, tambours, tambourins, crécelles, marteaux, chaudrons, seaux, boîtes de conserves vides. Au milieu du vacarme, l'Ours est juché sur les arceaux d'une charrette, tandis que le Montreur précède à cheval ce cortège tapageur et bigarré, auquel se mêlent aussi d'autres Tziganes cavaliers. Une fois arrivés au

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lieu de la représentation : la place du village, un carrefour ou la cour d'une ferme, le Tzigane/Montreur annonce le spectacle en secouant son bâton et son tambourin, secondé par les musiciens (la fanfare : cuivres, flûtes, fifres, violons, acordéons, tambours), qui vont ponctuer de leurs interventions certains moments de l'action (le répertoire en est fixé d'avance).

En dansant, le Tzigane se met à débiter son boniment et présente l'Ours à la foule. Au milieu du cercle formé par les spectateurs, l'Ours dressé sur ses pattes arrière se dandine au rythme de la musique. Peu à peu il s'affaiblit, tombe à quatre pattes et finalement s'abat par terre et s'immobilise. Suit la lamentation funèbre burlesque du Tzigane et des autres masques sur la mort de l'Ours. Le Tzigane se met ensuite à califourchon sur la bête affaissée et avec un couteau lui ouvre le ventre. Il en arrache les « entrailles » (en fait, des saucisses cachées à l'intérieur du costume), les montre au public et commence à les dévorer à grands coups de dents. Après cette « opération » pratiquée par le Tzigane chirurgien, l'Ours réssuscite, se lève et danse, tout seul ou avec le Montreur, au milieu de la réjouissance générale des masqués et des spectateurs.

Pour mieux voir, les enfants ont grimpé dans les arbres, sur les palissades ou sur les toits. Parmi les adultes, on fait circuler quelque bouteille de boisson. Cela se passe en plein air, en plein jour, sous le pâle soleil hivernal, en présence d'un public connaisseur, qui est en mesure de participer au scénario par des répliques, d'échanger des blagues avec les acteurs et de juger de leur performance par comparaison avec les fêtes des années passées (certains d'entre eux y ont joué l'Ours, le Tzigane, la Chèvre ou d'autres rôles).

Le film nous montre ensuite une scène nocturne : l'arrivée dans la cour d'une ferme du cortège complet — fanfare, Petits Chevaux, Belle Chèvre, Ours, Tzigane, masques divers. L'hôte ouvre toute grande la porte de la cour, les accueille et les invite à jouer. Après, lui et sa femme leur offrent à boire et à manger, des petits pains ronds (« colaci »), des pommes et des friandises.

Quelques remarques en marge du scénario en tant que *discours théâtral.*

Le *Jeu de l'Ours* n'est pas un spectacle indépendant, mais un moment important dans l'ensemble de la mascarade. Hormis ses deux personnages principaux : l'Ours et le Montreur, aux rôles bien définis, le reste de ses interpètes, figurants en nombre variable, circulent librement à travers toutes les structures de la fête, migrant d'un groupe à l'autre, interchangeables. Ils excitent, entretiennent et portent à son comble la tension carnavalesque. Leur texte étant réduit à rien ou presque, c'est par le poids de leur seule présence qu'ils agissent sur la fête.

La délimitation spatiale entre acteurs et public se produit en cours de route, au hasard du cortège en marche ou des arrêts pour le jeu. La foule s'ouvre et se referme sur le passage du convoi, formant spontanément un cercle pour la représentation. Mais en fait, ainsi que le constate Bakhtine, « le carnaval ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs. Il ignore aussi la rampe, même sous sa forme embryonnaire. 〈...〉 Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils *le vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du* peuple. 〈...〉 Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière *spatiale* »[5]. Ce qui opère la rupture entre public et interprètes, ce sont les *costumes*, les masques, qui mettent entre eux la distance vertigineuse de l'imaginaire[6]. Leurs couleurs et leurs formes, ainsi que les physionomies d'un violent surréalisme, créent un éclat théâtral spécifique sans l'aide d'aucun décor et d'aucun éclairage. Un autre élément de rupture est leur *comportement scénique*, la gesticulation extrême, le débit saccadé du texte, dit de la même voix haute, sans nuances, dans une récitation chantante, aux rimes fortement accentuées. En effet, leurs voix doivent se détacher, couvrir les bruits et le piétinement des gens rassemblés. Et puis, le texte, on le dit en dansant, on le souligne de ses pas, de ses semelles frappant le sol ou sautant en l'air. « Style orale rythmique », cette définition de Marcel Jousse est adoptée et citée par R. Jakobson dans ses *Questions de Poétique*[7]. Mais en plus de la parole et du pas, il y a dans le registre auditif tout un accompagnement de timbres divers : grosses cloches, clochettes, grelots, chaudrons, sifflets, trompettes, crécelles, et surtout, constamment, le bruit sourd et cadencé des tambours.

Les interprètes de telles manifestations théâtrales « de rue », populaires et rituel-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

les, font ainsi preuve dans leurs moyens d'un syncrétisme remarquable, aussi bien que d'une endurance physique qu'on ne saurait exiger d'un acteur citadin. Leur sélection s'opère selon les critères de tout travail théâtral : talent, compétence, volonté de jouer. A partir du moment où ils passent le seuil de leur maison non pour vaquer à leurs activités quotidiennes (aux étables, aux champs, etc.), mais recouverts de leur costume et porteurs d'un rôle, la mutation que tout acteur subit est accomplie : ils sont devenus *autres*, méconnaissables, possédés par l'existence fictive qu'ils viennent de construire. Ils vivent tout entiers sur un mode irréel. (« Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irréalise* dans son personnage », dit Sartre) [8].

Tant que dure la fête, les représentations se suivent plusieurs fois dans la journée et dans la soirée, sans heures fixes. La nuit apporte un changement de ton, le jeu est plus serré et plus osé, la menace possible de maléfices inconnus semble provoquer des réponses plus intenses, tandis que dans le noir toutes les licences sont permises.

III. CAMOUFLAGE DU SACRÉ

S'avançant vers nous de sa démarche particulière, entouré de sa suite comme un roi de carnaval, dansant, mourant, ressuscitant, l'Ours apparaît dans notre réalité moderne comme un élément insolite, une brèche par où surgit tout à coup une autre réalité, immémoriale, d'une autre essence que la nôtre. C'est l'irruption d'un monde primitif, régi par des rites et des croyances obscures, enfouies au tréfonds de la conscience. Un être inconnu, issu de couches profondes, nous regarde à travers les trous du masque.

En fait, devant nous se dresse un homme vêtu d'une peau d'animal écorché, donc préalablement tué [9]. Il est donc le produit d'un sacrifice : un être a été abattu et sa dépouille a été utilisée en vue de le recréer sur un autre plan. Cette quête d'une survie, d'une continuation symbolique, témoigne déjà d'un travail de l'esprit. L'idée contenue dans le personnage même de l'animal fétiche — ours, chèvre, cerf ou cheval — est reprise au niveau du scénario : vie-mort-résurrection-nouvelle vie [10]. Ce schéma mythico-rituel nous porte d'emblée dans la zone des symbolismes religieux, là où le matériel n'est qu'un masque du spirituel. C'est en ce sens que Mircea Eliade parle des « mythologies camouflées » et des « ritualismes dégradés » [11]. Les dieux, dit-il, n'interviennent plus sous leurs propres noms, seuls leurs profils se distinguent encore : « Ils sont camouflés, ou, si l'on aime mieux, *déchus* — mais ils continuent de remplir leur fonction ». Au terme « désacralisation », Eliade préfère donc « dégradation du sacré » [12]. Le problème est en effet de reconnaître la survivance, camouflée ou défigurée, du sacré, de ses expressions, de ses structures, « dans un monde qui se pose lui-même, et résolument, comme profane » [13].

Sous la mâchoire grossière de cet Ours de carnaval, quel profil lointain d'un dieu-ancêtre peut-on encore entrevoir ? De nombreux chercheurs ont démontré et commenté l'origine très ancienne de ce danseur déguisé en ours, qui serait directement relié au nom de Zalmoxis et au culte de l'ours chez les Géto-Daces [14]. En revêtant rituellement la peau du fauve on s'en assimilait la force et les vertus combattantes — acte magique qui affirmait la solidarité mystique entre le chasseur et le gibier [15]. Issu de l'univers religieux du chasseur primitif, le masque de l'Ours a été à un certain moment coopté parmi les masques non carnassiers de la civilisation agricole et pastorale, et intégré dans les cérémonies marquant le renouveau de la nature et le retour périodique des saisons. Dans cette hypostase, l'Ours ne peut plus être séparé de son partenaire humain, le Tzigane/Montreur. C'est celui-ci qui l'apprivoise, qui le guide, qui le tue et le rend à la vie. Il est le détenteur des *techniques* nécessaires à l'accomplissement du rituel.

Le choix du Tzigane pour ce rôle ambigu, doué de pouvoirs occultes donc suspect, à la fois inquiétant et rédempteur, est significatif. Aux yeux de la communauté agraire, stable, attachée à la terre, au bétail, au foyer, le Tzigane représente l'étranger venu d'ailleurs, nomade, trafiquant, bricoleur, bonimenteur. A ces raisons d'ordre social s'ajoutent des raisons historiques. Jusqu'à la deuxième guerre mondiale on pouvait encore voir, dans les villages et aux foires, paraître le tzigane montreur d'ours (« ursar »), tirant au bout d'une chaîne un ours en chair et en os, qu'il faisait danser au son du tambourin.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

En plus de sa fonction de divertissement, l'ours avait aussi un emploi thérapeutique : il guérissait, disait-on, les maux de reins en se mettant sur le dos du patient.

Sur le plan de la fiction carnavalesque, le couple :

Ours – Tzigane
(féroce, bénéfique) (dompteur, magicien, guérisseur)

de la garde-robe du chaman. Mais c'est surtout un moment du scénario : la résurrection de l'Ours, qui présente des analogies troublantes avec des guérisons chamaniques. Le Tzigane y utilise deux moyens : l'incantation magique et l'« opération » — il ouvre le ventre de l'ours, en extrait les viscères et le dévore. « Il existe plusieurs descriptions de pratiques analo-

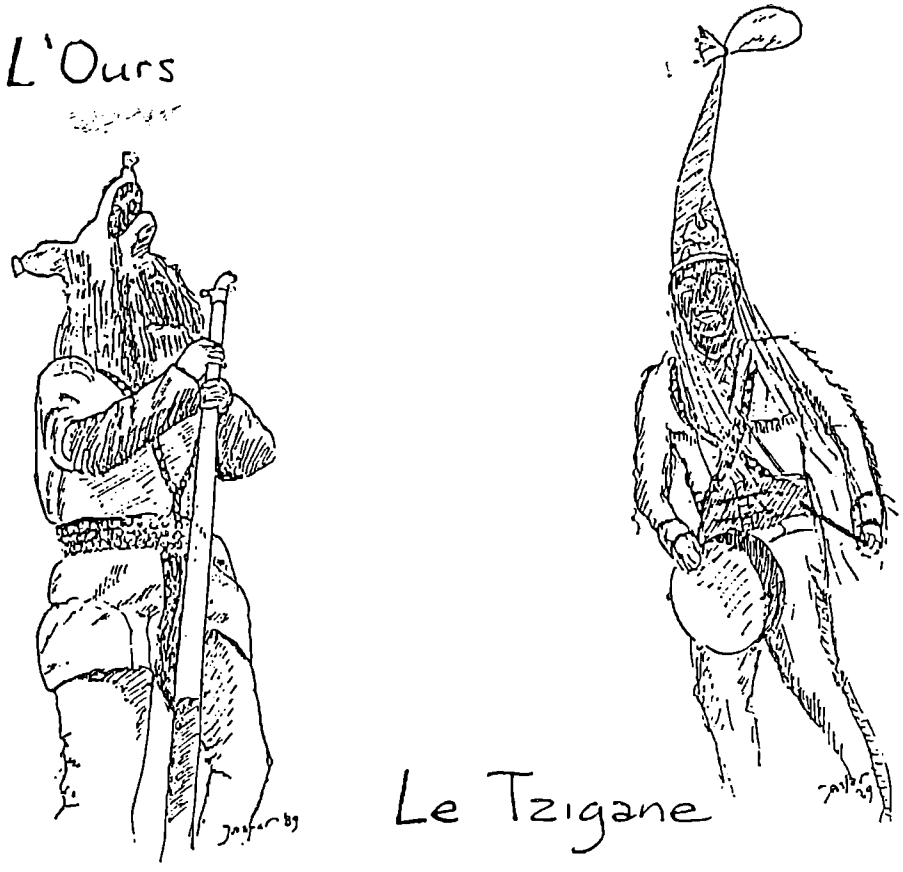


Fig. 1

apparaît donc chargé d'un potentiel ludique et rituel complexe, superposant plusieurs images complémentaires. En s'occupant du Tzigane comme héros de la fête, Marianne Mesnil pense déceler dans certains aspects de ce personnage les traces d'un passé chamanique. Certaines attitudes scéniques du Tzigane : yeux révulsés, langue pendante, pourraient constituer une imitation comique de la transe sacrée. Son costume comporte trois accessoires caractéristiques : le bonnet pointu terminé par la vessie de porc, le bâton et le tambourin — trois objets obligatoires

gues dans les rites chamaniques : le chaman ouvre le corps du patient, cherche la cause de la maladie et mange le morceau de chair qui la représente, la blessure se refermant sur-le-champ »[16]. Le *Jeu de l'Ours* pourrait ainsi être une satire carnavalesque de cette pratique. Le geste guérisseur est devenu glouton, la guérison du patient une parodie. Nous sommes dans l'empire de la fête.

IV. RIRE RITUEL

On a beaucoup parlé du caractère mixte de la fête, à la fois cérémonie et divertisse-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ment. Sacré et profane y sont inextricablement mélangés, et toute profanation ne fait que confirmer une double identité. On est frappé par l'aspect de *dérision*, d'imitation grotesque, de naïve obscénité que présentent le Jeu de l'Ours, de la Chèvre ou d'autres masques similaires. Devant ces simulacres caricaturaux d'anciens dieux ou héros du panthéon champêtre, poilus, cornus, sautillants, on ne tremble plus, on rit. « Temps joyeux » est le qualificatif que donne Bakhtine au temps de la fête [17]. Dans l'œuvre folklorique, « la *peur cosmique* (comme toute peur) est vaincue par le rire » [18]. On se souvient, à ce propos, des pages du *Nom de la rose*, où les personnages d'Umberto Eco discutent sur le rire. L'un d'entre eux dit au sombre moine dogmatique : « Si je pouvais, je te mènerais en bas, sur le plateau, nu avec des plumes de volatiles enfilées dans le trou du cul, et la face peinte comme un jongleur et un bouffon, pour que tout le monastère rie de toi, et n'ait plus peur. J'aimerais te couvrir de miel et puis te rouler dans les plumes, et te mener à la laisse dans les foires . . . »[19].

Le rire rétablit ainsi une sorte d'équilibre dans l'univers. Au stade de la civilisation primitive, cette dualité dans la perception du monde existait déjà. On trouve dans le folklore des peuples primitifs, parallèlement aux *cultes sérieux* (par l'organisation et leur ton), des *cultes comiques*, qui tournaient en dérision et blasphémaient les divinités. En analysant les rites et cultes comiques de la culture du carnaval, Bakhtine souligne constamment la fonction spirituelle de la dérision. A ce rire de carnaval, il donne le nom de *rire rituel*, survivance fragmentaire d'une époque où « les aspects sérieux et comiques de la divinité, du monde et de l'homme étaient selon toute apparence également *sacrés* . . . » [20]. C'est peut-être par là que tout masque de carnaval[21] nous fascine : dans ses traits, il étale impudemment à la fois les marques de l'hilarité et le reflet de l'angoisse.

Notes

[1] Roman Jakobson, *Questions de Poétique*, Paris, 1973, p. 63.

[2] Adrian Fochi, *Estetica oralității*, București, 1980, Col. Universitas, p. 51.

[3] Voir V. Adascăliței, *Teatrul popular de Anul Nou în Moldova*, Universitatea București, 1970, p. 2.

[4] Je tiens à les remercier encore par cette voie pour la gentillesse et la promptitude avec lesquelles ils ont mis à ma disposition leur film, que j'ai pu utiliser pour ma communication et projeter à l'occasion du Ier Congrès International du Théâtre à thème religieux de Sant Hilari Sacalm (Espagne), en 1989.

[5] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, 1970 (Bibliothèque des idées), p. 15.

[6] Voir aussi Bogatirev : « Le costume dans le théâtre folklorique est le signe caractérisant un personnage, le signe qui différencie l'acteur du public ». Apud : V. E. Gousaev, *Particularité du théâtre folklorique russe*, Centre National Soviétique de l'ITT, Moscou, 1980, p. 20.

[7] *Op. cit.*, chap. *Le folklore, forme spécifique de création*, p. 69. Josse démontre aussi la fonction mnémotechnique de tels « schèmes rythmiques ».

[8] Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, 1940, p. 368.

[9] Il existe en Roumanie trois catégories de masques/costumes d'ours : a) de véritables *peaux d'ours*, couvrant entièrement le corps du porteur ; le visage, seul visible, peut lui aussi être caché, en abaissant la tête de l'ours à la façon d'une visière ; b) des *peaux d'autres animaux*, imitant plus ou moins la fourrure de l'ours ; c) des *masques textiles*. Voir à ce propos : Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, București, 1970, pp. 106—115.

[10] Chez les Aztèques, dans l'ancien Mexique, au cours des cérémonies annuelles du Nouveau Feu l'une des pratiques rituelles était le sacrifice humain. Après avoir arraché le cœur du sacrifié, le prêtre sacrificateur lui enlevait la peau du torse, des bras et du visage, en y pratiquant des trous autour des yeux et de la bouche. Il s'habillait ensuite de la peau du mort, l'attachant sur son dos et sur sa tête, à la façon d'un costume et d'un masque. Le porteur vivant de cette dépouille posthume jouait le rôle du dieu Xipe Totec, dieu du printemps et de la fertilité, dans le cadre des « mystères » représentés en son honneur. (Il entrait ainsi littéralement dans la peau d'un personnage !) Cette « nouvelle peau » avait justement la fonction symbolique de rappeler cette incessante reprise du cycle vie-mort-vie. Voir *De Azteken. Kunstschatten uit het Oude Mexico* (Les Aztèques. Trésors d'art de l'ancien Mexique), Bruxelles, 1987, vol. II, fig. 207—208 (Koninglijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel).

[11] *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 173.

[12] *Aspects du mythe*, Paris, 1963, p. 241.

[13] *L'épreuve du labyrinthe*, Belfond, 1978, p. 177.

[14] R. Vulcănescu, *Măștile populare*, p. 107.

[15] Voir à ce sujet Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, 1970, chap. *Les Daces et les loups*, pp. 24—30.

[16] Marianne Mesnil, *Les héros d'une fête. Le Beau, la Bête et le Tzigane*, Bruxelles, 1980, p. 75.

[17] M. Bakhtine, *L'œuvre de Françaois Rabelais*, p. 220.

[18] *Ibidem*, p. 334.

[19] Umberto Eco, *Le nom de la rose*, Grasset, 1983, p. 596.

[20] M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 14.

[21] Les deux dessins : *l'Ours* et *le Tzigane* qui illustrent l'article ont été exécutés par Jasper Stut (De Groote Meer, Amsterdam) d'après des photos de Marianne Mesnil.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ESSAIS

UN HUMANISME DE RÉACTION
(fragment)

Dan Predescu

Par le théâtre, l'art de la plus large socialité, nous allons essayer de déceler les modifications intervenues dans le modèle anthropologique européen durant les deux derniers siècles.

L'histoire de l'Europe c'est l'histoire de la civilisation humaine. Je sais qu'une pareille affirmation suscite l'accusation d'élitisme, de néocolonialisme culturel, mais je ne peux pas m'empêcher d'observer que *par « civilisation » on entend la seule configuration socio-historique qui permet ou, au moins, ne rend pas impossible l'idée de la survivance séculière collective avec le respect de la dignité de l'individu considéré comme interlocuteur valable de la divinité et des structures sociales, et qui tend conséquemment vers l'imposition de cette idée.*

L'unique aire géographique qui correspond à cette définition est l'Europe; quant à la localisation historique, on ne peut parler en effet d'Europe que depuis la Révolution française. Et, sans doute, on doit considérer de la même façon les aires géographiques et temporelles auxquelles on applique la définition.

Je ne crois pas qu'on puisse parler sérieusement d'un autre humanisme en dehors de celui qui provient de l'espace européen. *Généralement, je ne pense pas que l'existence d'un humanisme soit possible sans une Déclaration des droits de l'homme.* Et sans l'esprit critique non plus — invention 100% européenne. « L'esprit critique », disait *Mihail Sebastian* [1], « est leur grand adversaire et c'est pourquoi toute dictature, communiste ou fasciste, débute par le supprimer ».

La culture européenne est, par prépondérance, syllogistique, verbale. C'est la seule culture de l'histoire de l'humanité capable de tout exprimer par le mot. À la rigueur, dans le théâtre, par un nombre restreint de mots transitifs, presque neutres, incolores, on a pu présenter un monde; on a effectué « le recensement » des mots utilisés par Racine — et il n'y en avait que quelque deux milles.

Le siècle dernier a constitué le moment où notre culture ne s'est plus suffi à elle-même. C'est alors qu'est née la mise en scène de théâtre, comme un produit de la perte progressive de la confiance dans le mot et, en même temps, de la préoccupation de donner la carnation à la représentation, terme par lequel, à l'époque de Racine, on entendait la pure et conventionnelle transmission de certains mots — c'est-à-dire d'une information en stock, conservée. Partant de la nécessité de l'exactitude documentaire, de musée, du décor et du costume, passant par la tentative de loger le texte dans une matrice spatiale nouvelle, anti-naturaliste, symbolique, réalisée par le son et la lumière, ou, ensuite, dans un « pattern » spirituel et de comportement d'une autre, étonnante vigueur par l'appel à des modèles exotiques de sensibilité et de réaction, l'art de la mise en scène est arrivée à la formule d'un humanisme anthropocentrique, cosmopolite, antitribal, universel. Les acquis, sur le plan du langage, ont été immenses.

Le crépuscule, peut-être non tellement de la culture, mais surtout de notre hégémonie culturelle, se manifeste dans le théâtre par le remplacement ou le complètement du mot avec des langages non verbaux : plastique, musical, kinétique, dans les configurations archaïques ou exotiques, propres plutôt aux cultures non européennes ou au théâtre folklorique, c'est-à-dire à des phénomènes considérés jusqu'il y a peu de temps, périphériques.

Donc, quelles sont les traces qu'on peut déchiffrer dans les acquisitions que nous venons de mentionner et à quelle situation appartiennent ces traces?

Je nommerais cette *Weltanschauung* cosmopolite et universelle de la mise en

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scène contemporaine un « humanisme de réaction ». Ce n'est pas une attitude en accord avec son monde. (Je crains que la dernière personne en accord avec son monde ne fût Leibniz, et la dernière personne convaincue des bienfaits de la science ne fût Jules Verne, tout comme le dernier représentant de l'espèce, confiant dans les possibilités illimitées et l'action positive de l'esprit déductif se nommait Arthur Conan Doyle.) Il faut rappeler que, jusqu'au moment du romantisme, l'artiste en accord avec l'Univers constituait une situation fréquente, d'Hésiode, par exemple, à Goethe.

Après ce moment et, surtout, après Nietzsche on ne peut plus parler d'accord. Dieu est-il mort? Oui, mais il faut dire que le moi non plus ne lui survit trop longtemps. L'insertion dans la réalité devient négative, définie par l'opposition. Lorsque l'artiste n'est plus « poeta vates » il se transforme en « poète maudit ».

★

Dans quelles circonstances la mutation s'est elle produite?

La seconde moitié du siècle dernier et le début du XXe ont constitué un moment d'émergence, d'explosion de la connaissance.

Darwin avait démontré, d'une façon considérée comme rigoureuse à l'époque, l'origine animale de l'homme, anéantissant la croyance de sa descendance privilégiée. De même, Marx — le fait que les rapports sociaux n'ont aucune liaison avec la morale ou tout autre critère que celui économique, respectivement, celui de la force. Nietzsche affirmait que « la vérité c'est l'hypothèse qui donne de la satisfaction ». Freud avait mis en évidence l'irrationnel foncier de la nature humaine. Enfin, Einstein avait réussi à démontrer que l'espace et le temps, les catégories physiques et philosophiques, ne représentent pas un donné immuable.

L'humanité a assisté, dans un intervalle extrêmement court, à la déchéance de certitudes existentielles et gnoséologiques pour l'accumulation et le perfectionnement desquelles il lui a fallu des millénaires. Un très grand développement d'énergie (spirituelle, dans ce cas) dans un très bref intervalle s'appelle explosion.

Resté seul dans un lieu quelconque d'un Univers dépourvu de finalité, indifférent et incompréhensible, frustré, grâce à sa propre connaissance, de l'appui qui avait été la conscience de l'existence du fameux point d'Archimède, le seul capable à ordonner, à donner un sens au monde, l'homme, l'ex-Roi de la Création, ne conserve plus que le besoin désespéré d'une instance suprême, au moment même où il découvre qu'une telle chose n'existe pas. Nous sommes, tel qu'on l'a déjà dit, la première civilisation dans l'histoire qui, inquiète, n'affirme pas, mais qui doute et s'interroge. C'est une époque de disconfort intellectuel, pareille à l'époque de la fin de la Renaissance qui a donné naissance au maniérisme. Et le théâtre est un art éminemment conflictuel et baroque. C'est normal qu'il exprime tout d'abord la nature tragique de l'existence.

Les caractéristiques de la réalité à laquelle il se rapporte sont : l'aliénation, la frustration, la réification, la massification, l'incommunicabilité, l'oppression — autant de noms donnés au même mal existentiel. La réaction en est de révolte, de dégoût ou d'évasion. Le désespoir existentiel de Beckett et la bouffonnerie désespérée d'Eugène Ionesco sont métaphysiques. Les solutions entrevues par Brecht et Sartre sont démenties spectaculairement par l'histoire.

★

La conception d'Œdipe, le personnage de la tragédie antique, marquait la naissance de la conscience de soi de l'espèce, de la notion de libre arbitre corrélée à celle de responsabilité individuelle, de personnalité individuelle qui se trouve à la base de la civilisation européenne. Victime prédestinée d'une vengeance des dieux, du Fatum d'origine orientale, il décide seul de son sort, se donnant la punition pour les faits qu'il a commis sans le vouloir et sans le savoir, rompant ainsi la chaîne de l'anathème ancestrale par une expiation motivée par sa propre conscience, en introduisant ainsi dans le déroulement extérieur, mécanique de la causalité un élément personnel, de volonté. En se jugeant soi-même, Œdipe se transforme d'objet en sujet, traitant d'égal à égal avec la Loi, la nécessité, avec l'impératif moral, réussissant pour la première fois dans une histoire qui ne mérite ce nom qu'en commençant avec son geste, non seulement à supporter des conséquences, mais à les affronter, devenant un homme libre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Deux millénaires et demie après, dans une pièce soviétique intitulée « Deux sur un banc » d'Alexandre Guelman, nous faisons la connaissance d'un autre genre de personnage. Il s'agit d'un homme bien situé dans la hiérarchie sociale, qui, pour maintenir sa position, a commis des gestes horribles, dégoûtants. À un certain moment sa femme lui crie : « Je devrais être jugée pour la faute d'avoir été ta femme pendant vingt ans ! C'est pour cela que je devrais être jugée ! Il arrivera un temps quand ce sera ainsi ! »

Nous comprenons que le mal vient des profondeurs. Il se laisse entrevoir par le fait qu'un être humain, qu'on suppose civilisé, affirme — même rhétoriquement — qu'une instance extérieure devrait résoudre ses problèmes de conscience. C'est, en dépit de l'agglomération de détails répugnants, le moment vraiment choquant de l'action. Un tel jugement qui semble venir de la part de quelqu'un qui est né dans l'arrêt d'une institution décrite par Orwell, est une tentative de penser utopiquement qui appartient à un être infrahumain. Le texte, d'ailleurs bien écrit, ne donne aucunement la sensation d'un distancement ironique. La pièce possède tous les attributs d'un drame tensionné, sans donner l'impression qu'elle ne se prend pas au sérieux.

À sa manière, le texte soviétique est exemplaire. Sans la science de l'auteur, il signifie la sortie de l'Histoire et la catégorique non-appartenance à l'Europe.

Par quels moyens est-on arrivé d'Œdipe à de tels robots ?

Les chapitres de la deuxième partie de cet ouvrage essaient de marquer les étapes successives de l'entrée dans l'Utopia et l'Ukronia, en analysant quelques textes dramatiques appartenant à quelques auteurs des pays ex-communistes. Ce sont les œuvres dramatiques avec lesquelles on est allé le plus loin dans l'éloignement d'Œdipe.

Pendant ce siècle, la mise en scène elle aussi, s'est éloignée de plus en plus de l'aspect conceptuel-cognitif de l'acte théâtral. La révolution déclenchée par Richard Wagner avait, plus ou moins délibérément, le but de définir le spécifique du spectacle, le libérant de sous la domination du mot, de la situation de « colonie » de celui-ci. Au bout de ce processus se trouve la situation actuelle lorsque le fait d'exprimer commence à être considéré plus important que le contenu notionnel qui doit être exprimé, lorsque « comment » est plus important que « quoi » lorsque « le moyen est le message ». État de choses typique pour une société qui ne produit plus des valeurs, qui ne se formule plus des idéaux viables.

Si, comme nous venons de l'affirmer, les acquisitions sur le plan du langage ont été immenses, il faut rappeler encore une fois qu'il s'agit des éléments non verbaux du langage théâtral. Le fait que le langage se transforme de moyen en but signifie l'impossibilité de la communication avec le public à un niveau autre que celui sensoriel, autre que celui du neurovégétatif. Marshall McLuhan affirmait que nous sommes transformés dans un village planétaire. Je compléterais en disant que le village en question semble être beaucoup plus archaïque qu'il ne l'envisageait, peuplé, d'une pensée de moins en moins déductive et d'une mentalité de plus en plus magique. Et l'un de ses plus importants « chamans » c'est le metteur en scène.

Le recours aux langages non verbaux refait, en un sens inverse, la phylogénie des arts de la succession.

[1] Mihail Sebastian (1907—1945) — Prosateur, dramaturge et journaliste roumain, connu par son attitude démocratique et rationaliste.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECHERCHES ET DOCUMENTS

BICENTENAIRE GIOACHINO ROSSINI. UNE LETTRE INÉDITE DE GIOACHINO ROSSINI À BUCAREST

Dana Bercea

Dans la correspondance de Paolo Mercuri conservée à Bucarest, aux Archives de l'Etat, se trouve également une lettre de Gioachino Rossini [1]. C'est une lettre occasionnelle, qui témoigne d'une relation plus ancienne datant de la période durant laquelle les deux Italiens vivaient à Paris.

Pour décrire le contexte qu'impliquent ces quelques lignes inédites, il faut esquisser la personnalité du destinataire qui, à la différence de l'expéditeur, est resté strictement circonscrite au monde disparu de la gravure de reproduction du siècle passé. Né à Rome, en 1804, Mercuri a étudié à Ospizio di San Michele où a commencé son amitié avec le graveur Luigi Calamatta, liaison significative pour la configuration de sa personnalité artistique. A Ospizio di San Michele son professeur fut Francesco Giangiacomo. La vie artistique pauvre de Rome le détermine à partir en 1830 à Paris, où il retrouve Luigi Calamatta, dont la renommée avait déjà été consolidée par quelques planches fameuses d'après Ingres. Ils partagent un atelier où se retrouvent souvent Paul Delaroche, Ary Scheffer, Ingres, Henriquel-Dupont, Franz Liszt, Chopin et George Sand. Une image vivante de l'atelier nous est laissée dans la *Gazette des Beaux-Arts* par Charles Blanc, l'un des élèves occasionnels des deux graveurs : « une grande chambre à quatre croisées . . . ⟨L'une était occupée par Calamatta, l'autre par son ami et compatriote Mercuri, que venait d'illustrer l'admirable petite planche des *Moissonneurs*. La lumière, tamisée par des châssis de papier de soie, tombait, ici, sur la planche de la *Françoise de Rimini*, que M. Calamatta menait de front avec le *Voeu de Louis XIII* et la *Joconde ;* là sur la délicate estampe de la *Sainte-Amélie*, de Paul Delaroche, que Mercuri avait ébauchée, et qu'il abandonnait de temps à autre pour reprendre cette *Jane Gray* que la maison Goupil mit enfin au jour en 1859⟩ » [2].

La carrière de Paolo Mercuri fut consolidée en France, surtout par les trois planches mentionnées par Charles Blanc, dont les chroniqueurs d'art de l'époque ont fait l'éloge de la finesse du burin et l'intelligence de la transposition : *Les moissonneurs dans les marais pontins* d'après Leopold Robert, *Sainte-Amélie Reine de Hongrie*, d'après Paul Delaroche et la très attendue *Jane Gray* [3], la seule gravure *in-folio*, d'après la composition de grandes dimensions du même Paul Delaroche, qui est parue tard, son initiation tenant de la période parisienne.

A la fin de l'année 1848 Mercuri revient à Rome en qualité de directeur de la Chalcographie Camérale, fonction qu'il gardera jusque vers la fin de sa vie. Son départ de Paris est lié à l'atmosphère agitée de la période, agitation dont la motivation ne l'attirait point. Le rythme calme de son existence était lésé par tout renversement, et ses options politiques étaient plutôt en faveur d'un maintien d'un *statu-quo*. A la différence du républicain Calamatta, Mercuri fuit la révolution et a la malchance de la vivre pleinement à Rome, durant les premiers mois de 1849.

Le travail à *Jane Gray* se prolongera jusqu'en 1858, lorsque l'apparition de la planche à Paris n'obtiendra pas l'effet escompté par les éditeurs à sa commande. Quant aux dernières années de sa carrière, nous ne possédons que des informations concernant quelques projets liés à la tentative de graver, à l'aide de certains collaborateurs, ses modèles d'après *La Dispute du Saint Sacrement* et *L'Ecole d'Athènes*, projets non réalisés.

En 1884 il meurt à Bucarest, où, malade, il avait passé ses dernières années, à côté de sa fille, mariée à un Roumain.

REV. ROUM. HIST. ART, **Série Théâtre, Musique, Cinéma**, TOME XXIX, P. 65–70, BUCAREST, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Quoique très sommaire, l'œuvre de Mercuri lui rapporta une renommée internationale. Membre des plus respectables académies d'art du monde, décoré d'importants ordres italiens et français, le Chevalier Paolo Mercuri a parcouru une existence artistique brève, qui lui a pourtant assuré un nom notable dans l'académisme de la moitié du XIXe siècle. Son activité tellement affectée par les transformations du monde artistiques de la fin de l'ancien siècle, est symptomatique pour toute une génération. Des artistes, sérieux connaisseurs du métier, totalement dévoués à la problématique de transposition, dans le langage difficile de la gravure, avec le ciseau, des artistes qui même pour l'estampe originale parcouraient le cycle laborieux : études—projet—*modello* — gravure, ont brusquement cessé d'être dans les grâces du public et de la presse. Après une période d'éloges de la critique d'art, après une autre période, où la même critique, sur des positions conservatrices, profitait de leur solide carrière pour combattre les nouvelles tendances, ces « princes du ciseau » furent obligés d'abdiquer en faveur des aquafortistes originaux et bohèmes. Paolo Mercuri, de même que Rossini, s'est retiré de l'activité artistique Mais, à la différence du compositeur, qui a continué à coqueter de temps en temps avec la composition, sans aucune contrainte contractuelle, Mercuri est devenu un «fonctionnaire» dans son art.

Les deux s'étaient connus à Paris, entre 1830—1836, lorsqu'ils fréquentaient les milieux artistiques de la société prospère de l'époque de Louis Philippe. Quoique Mercuri sortît peu, étant donné que pendant toute la journée il travaillait au finissage de la gravure en acier *Sainte-Amélie*, sa correspondance prouve qu'il participait aux événements culturels ou mondains de la vie parisienne. Après la première de *Wilhelm Tell*, à l'Opéra de Paris (1829), pour Rossini avait commencé le long renoncement à la composition sous le masque d'un « souriant et caustique » épicuréisme (la caractérisation appartient à Heine). Parmi les personnalités auxquelles son existence fut intimement et significativement liée pendant les premiers séjours parisiens, le banquier Aguado [4], son véritable Mécène, vaut dans ce contexte une mention spéciale. Il fut l'hôte deRossini pendant de longs intervalles à Paris ou dans sa maison de campagne. C'est dans cette maison que Rossini a écrit les opéras *Le conte Ory* et *Wilhelm Tell*. C'est à Aguado que le compositeur a dédié *Roulades et solfèges*, en 1827, et c'est toujours grâce à lui qu'il a composé *Stabat Mater* à la suite du voyage fait ensemble en Espagne. Aguado avait également une belle collection de tableaux, nourissant, tout comme Rossini, une authentique passion de connaisseur. La relation de Rossini avec Mercuri est doublée d'une supposée relation du graveur avec le collectionneur espagnol.

Mais la lettre envoyée à Mercuri appartient à une autre période. Elle date de 1851, lorsque Rossini avait définitivement quitté Bologne pour s'établir à Florence, après une série d'incidents provoqués par des événements historiques. En 1848, obligé par les quelques preuves de sympathie qu'il avait manifestées vis-à-vis des mouvements d'émancipation nationale, Rosini quitte Bologne en hâte, avec sa deuxième femme, Olympe Pelissier. Il y a ensuite un interlude sombre qui culmine avec son retour en 1851, à Bologne, occupée de nouveau par les Autrichiens. La présence de l'armée autrichienne était ressentie par toute la ville comme un défi. Rossini était revenu à Bologne pour faire le transfert de l'ensemble de sa propriété à Florence, ce qu'il réussit en 1851. Le départ est fixé pour le début du mois de mai, et le géneral Nobili, le gouverneur autrichien, rend visite à Rossini pour faire ses adieux. A l'entrée du général, toutes les dames qui se trouvaient dans la maison du compositeur se retirent, en quittant Rossini dans un état de choc. Quelques jours après, le compositeur quitte définitivement Bologne dont il gardera pour toujours un mauvais souvenir. Après cet incident, la santé de Rossini connaîtra un déclin directement proportionnel avec le découragement et le pessimisme. Il écrit à Mercuri en octobre, quelques mois après ces événements. Il lui rappelle la connaissance faite à Paris et lui recommande un ami bolognais qui désirait vendre à Rome sa collection d'estampes. En peu de mots, Rossini s'avère un véritable connaisseur dans le domaine de la gravure. On sait, grâce aux témoignages de ses contemporains, que son intérieur parisien, après 1855, était décoré de gravures, celles d'après Corrège étant ses favorites, et, qu'au fond de l'appartement, il y avait une chambre où il conservait sa collection

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

hétéroclite d'œuvres d'art. A sa mort, la plupart de ses trésors s'est révélée de petite valeur. L'un des exégètes (Azevedo) prétend même qu'après 1828, à Paris, Rossini s'est exercé dans la peinture. Parmi les 256 estampes de l'ami bolognais, Rossini signale à Mercuri l'estampe de Mauro Gandolfi *S-ta Cecilia* [5]. On sollicite à Mercuri, en qualité de spécialiste en gravure et surtout de Directeur de la Chalcographie, de mener discrètement l'affaire, étant le plus en mesure de trouver une solution optimale.

Au *post-scriptum* Rossini lui demande un exemplaire de sa gravure en acier d'après la *Madonna* de la collection Aguado. Il y a quelques référence sur cette Madone dans la correspondance parisienne de Mercuri, mais la planche n'a pas été cataloguée dans le Dictionnaire de Beraldi [6]. Il paraît qu'en 1838 Mercuri ait eu une commande pour une Madone de Raphaël, ce qui coïncide avec la mention de la suite « Galerie Aguado — Principaux tableaux », Paris, 1839, dans l'inventaire du reste de la collection du graveur, dressé par son dernier héritier. La planche nous est inconnue, ce qui s'expliquerait par le fait qu'elle est parue à la suite d'un contrat qui excluait toute intervention d'une maison d'édition et elle fut probablement imprimée dans un tirage plus restreint, sans publicité. Rossini signe emphatiquement « Ex compositore di Musica ». Quant à Mercuri, il avait renoncé, lui aussi, à la création. De ces deux gloires du siècle passé, seul Rossini est loué, la célébrité du graveur ne pouvant pas survivre dans les renversements fondamentaux du début de l'époque moderne.

Notes

[1] Le fonds Paolo Mercuri fut donné aux Archives de l'Etat par la fille du graveur, Enrichetta Mercuri Rădulesco. Il contient des documents concernant l'activité de Mercuri et de quelques artistes contemporains. La lettre est classée dans le dossier III—40.

[2] Henri Beraldi, *Les graveurs du XIXe siècle — Guide de l'Amateur d'Est ampes modernes*, Paris, 1885—1892, vol. X, p. 30 où figure la citation de Blanc. *Jane Gray* fut en effet publiée en 1858.

[3] La peinture de Paul Delaroche se trouve aujour'hui à National Gallery, Londres.

[4] Alexandre Marie Aguado (1784—1842), fameux financier espagnol, naturalisé français en 1828. En qualité d'agent financier de Ferdinand VII, il a reçu le titre de marquis de Las Marismas. Sa collection de tableaux fut héritée par le Musée du Louvre.

[5] Mauro Gandolfi (1771—1854), peintre et graveur, auteur, entre autres, de la gravure *S-ta Cecilia* d'après son père, Gaetano Gandolfi, planche *in-folio*. Les exemplaires du premier stade, avant la lettre, ont atteint des côtes élevées aux ventes mentionnées par Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1854—1889, t. 2, cat. 6.

[6] Henri Beraldi, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

XXXI

Gregiatissimo Sig.r Mercuri

Se il tempo e la lontananza non mi hanno
del tutto cancellato dalla di lei mente, permetta ch'io
venga a chiedere consiglio e protezione; Un mio amico
Sig.re Giuseppe Tranchi professore del Reale di Napoli
Bologna rappresentante la S.ta Cecilia, unitamente a tutto
ciò possiede 250 stampe bellissime, parte in carta
della China, altre oltremare, avanti lettere, con lettere
leggiere, e lettere cinque ecc. Crede lei Sig. Mercuri
si possa modo di effettuare questa cosa. Unitamente
e degradamente, a Roma, Lungeggiando bene in tempo con
chi procurasse l'esito di quest'opera che gode da noi alta
stima! Se lei, tanto buono, tanto potente, tanto, affabile
volesse occuparsi di questa negozia mi farebbe cosa dovuta
in ogni modo dal suo incontro potrò regolare il mio
amico per dirigersi altrove se in Roma non vuol modo
di fare un discreto affare, in questo caso che vorrei
consigliarmi e troverei molta ricompensa da di
lei grazia di tali opere.

Suo Dev.mo Obbl.mo
Gioachino Rossini
Ex Compositore di Napoli

P. S. Ho poi incisi in acciaio
la madonna di Raffaello che
vedesi a Parigi, Agnudo!
e vorrei un esemplare.

Firenze 8 Ott.bre 1851.

Fig. 1. — Gioachino Rossini à Paolo Mercuri, Archives de l'État, Bucarest, *Fonds Paolo Mercuri*, III-40r

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

XXXI (notation Mercuri)

Pregiatissimo Sig^r Mercuri

Se il tempo e la lontananza non mi hanno dal tutto cancellato dalla di lei mente, permetta ch'io venga a chiedere Consiglio e protezione; Un mio amico Bolognese trovasi possessore del Rame di Mauro Gandolfi Bolognese rappresentante la Sta Cecilia, unitamente a detto tra me possiede *256* stampe bellissime, parte in Carta della China, altre nostrana, avanti lettera, con lettera leggiera, a lettere chiuse etc. etc. Crede lei Prof. Mercuri vi fosse modo di esitare queste cose o unitamente o separatamente, a Roma, Larghegiando ben in teso con chi procurrasse l'esito di quest'opere che godo da noi alta stima? Se lei, tanto buono, tanto potente, tanto esimio volesse ocuparsi di questo negozio mi farebbe sommo dono in ogni modo dal suo riscontro potrà regolare il mio amico per dirigersi altrove se in Roma non si è modo di fare un discreto affare, in questo caso ella sarà consigliarmi e troverà molta riconoscenza dal chi si prezia dirsi ognora

Suo Dev^mo Ob Servitore
Gioachino Rossini
Ex Compositore di Musica

P.S. Da voi incisa in acciaio
quella Madonna di Rafaelo che
possedeva a Parigi, Aguado!
io ne vorrei'un esemplare.

Firenze. 8 Ott^bre 1851

(sur le verso de la feuille pliée)
Al Celebre P. Mercuri
Incisore, Pittore etc.
Direttore della
Calcografia Camerale di *Roma*
(estampilles de la poste) FIRENZE/OTT. ROMA/10/OTT/51

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN SCÉNARIO INÉDIT : *Les compagnons de Saint Hubert* de JEAN GEORGESCO

Olteea Vasilescu

Les compagnons de Saint Hubert est le dernier des quatre films de fiction tournés en France par le metteur en scène roumain Jean Georgesco. Ce moyen metrage était destiné — tout comme l'avait été auparavant en Roumanie une autre de ses pellicules, *C'est la vie*, dans laquelle Jean Georgesco interprétait le rôle principal — à inaugurer une série de films comiques en plusieurs épisodes independants. Le projet du film feuilleton ne fut jamais terminé, et *Les compagnons de Saint Hubert*, réalisé à la fin du printemps de 1937 sous l'égide de la maison de production « Comoedia Film »[1], reste ainsi sans continuation.

Aujourd'hui c'est très difficile, presque impossible, d'avoir une opinion claire sur un film définitivement perdu, réalisé il y a plus de cinquante ans. En dépit de toutes ses imperfections, en dépit de son langage différent, le scénario constitue dans un tel cas un inestimable appui pour l'historien de cinéma. Le papier, le fragile papier s'est avéré encore une fois plus durable que le support de celluloïd. C'est pourquoi il paraît extrêmement utile, pour une meilleure connaissance de la création du doyen des metteurs en scène de film roumains, de publier ce découpage inédit, *Les compagnons de Saint Hubert*, tout comme nous l'avons déjà fait avec le scénario d'un autre film disparu, *Ça colle*, et comme nous espérons pouvoir le faire à l'avenir avec d'autres «scripts» inconnus de la « période française » du maître roumain.

Metteur en scène, alors jeune, néanmoins non dépourvu d'une certaine expérience, Jean Georgesco reprend dans *Les compagnons de Saint Hubert* l'une de ses préoccupations antérieures en matière cinématographique, une fois de plus, donc, le cinéaste plonge courageusement dans les eaux rapides du burlesque. Encore un film comique avec deux personnages principaux seulement (tout comme dans *Ça colle)*, deux individus sans occupation (tout comme dans *C'est la vie)* qui cherchent à se faire une situation dans le monde, passant nonchalamment à travers tout une suite d'aventures amusantes, plus ou moins vraisemblables. Les protagonistes étaient deux bien connus acteurs de music-hall du Paris contemporain, mais débutants dans le septième art : Dandy et Orbal. En les choisissant surtout selon le critère de leur allure extérieure, violemment contrastante, Jean Georgesco avouait dans une interview accordée pendant le tournage, son intention d'en faire un couple « Laurel et Hardy à la française ». A une question du reporter : « Le burlesque, le bouffon que les Américains dispersent sur toute la terre avec leurs sympathiques Laurel et Hardy sont-ils le monopole spirituel de l'Amérique ? », la réponse arrivait sans équivauque : « Non. Il y a un genre que les Français peuvent exploiter. Je viens de commencer un film d'une série comique. J'ai pris deux personnages opposés par la taille, par l'allure, par le jeu, chacun très personnel. Autour d'eux quelques silhouettes. Mais eux, eux seuls ont des rôles importants. Je les ai simplement appelés « Lui » et « L'autre »[2].

Soit dit, entre paranthèses, qu'une de ces silhouettes était celle de Madeleine Sologne qui, tout comme Ginette Leclerc, lancée deux ans auparavant par Jean Georgesco dans un rôle secondaire dans *L'heureuse aventure*, allait faire plus tard une belle carrière. Après la présentation des cartes de visite des acteurs principaux, tous les deux solidement rodés sur les scènes de « Moulin Rouge », « Casino de Paris » et « Folies Bergères », le signataire de l'interview arrivait à la conclusion que les respectifs étaient justement ce qu'il fallait pour un film pareil. « Orbal et sa silhouette mince, longue, osseuse, son rictus toujours inquiet, ses gestes saccadés. Dan-

REV. ROUM. HIST. ART, **Série Théâtre, Musique, Cinéma**, TOME XXIX, P. 71—101, BUCAREST, 1992

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dy, tout arrondi, au contraire, petit, riant de si bon cœur dans les situations les plus critiques avec son laisser-aller ennemi de la complication. Deux excellents comiques dont l'écran retracera bientôt les péripéties de clochards honnêtes pleins de bonne volonté, mais petits, si petits devant la vie inexorable. Ils travailleront pourtant — du moins ils essayeront — ils rêveront aussi. Ils lutteront, mais seront toujours vaincus. Et de leurs aventures si comiques, il se dégagera une philosophie qui les fera toujours sourire pour finir » [3].

Le succès près du public du film *Les compagnons de Saint Hubert* fut cependant moins consistent par rapport aux réussites précédentes, *Ça colle* et *L'heureuse aventure*, pour ne parler que des films de la « période française » du réalisateur. Considérant cette tentative comme « un exercice » dans le domaine de la comédie burlesque, comme une étape préparatoire pour les grands succès roumains du metteur en scène Jean Georgesco des années '40, '50 et '60 (et nous pensons surtout à *Une nuit orageuse*, à *Notre directeur*, à *Chichis 1900)*, nous allons conclure en signalant aux lecteurs du scénario une séquence qui nous a semblé éloquente pour le niveau professionnel atteint à l'époque par le réalisateur. Quasi singulière dans l'œuvre entier de Jean Georgesco, la séquence est remarquable par l'ingéniosité des propositions imagistiques, par le dosage habile du suspense, par les fulgurents rebondissements de comédie fantastique qui la traversent. Fatigués, après une série d'échecs successifs les deux bons-à-rien arrivent dans une auberge sombre et, à première vue, déserte. Peu à peu, cet espace clos est envahi par des bruits et des créatures qui semblent hantés par les démons de l'expressionnisme. Un enfant, proche parent de l'extravagant Totoche de *Ça colle* vole les fusils des « amis », entraînés dans une innocente partie de chasse aux lapins, déclenchant involontairement par la suite tout un cortège de terreurs. Comiquement vêtu, d'une pèlerine noire et d'un bizarre bonnet, l'aubergiste traverse le cadre en faisant des gestes inquiétants, amplifiés par la danse grotesque des ombres. Un jeu subtile des quiproquos soutient toute l'évolution d'un personnage qui apparaît aux yeux des protagonistes comme un féroce assassin, tandis qu'en réalité il ne s'agit que d'un pacifique manieur d'un couteau de cuisine. Par accumulation de simples accesoires, les objets ambiants arrivent au centre du moment tragicomique : aux fusils et au terrifiant instrument à couper s'ajoute une boîte dont un colorant (évidemment, foncé, couleur du sang ; les spectateurs connaissent ce détail important) s'écoule par mégarde (et abondamment) sur le tablier du faux criminel, tandis que la trappe de la cave, les portes, tous les meubles de la chambre se métamorphosent en d'étranges pièges, provocateurs de gags . . .

Notes

[1] Voilà le texte de la lettre contrat qui porte l'entête de « Comoedia Film » et la date du 1 avril 1937 :

Monsieur Georgesco,
Metteur en scène
Paris

Monsieur,

Nous avons l'honneur de vous faire savoir que nous vous engageons en qualité de metteur en scène pour l'exécution dans les Studios de la Garenne 12, rue du Chateau à la Garenne du film « Les compagnons de Saint Hubert » dont vous êtres également l'auteur du scénario.

Ce film devra avoir un métrage approximatif minimum de 1800 mètres et il est entendu que vous vous occuperez aussi personnellement de son montage.

Nous vous faisons un prix forfaitaire de 35.000 francs payables moitié à l'achèvement.

Il est entendu que votre nom figure sur le générique, les affiches et toute publicité faite en ce qui concerne le film.

Votre signature sur le double de la présente lettre contrat implique votre complet accord sur tous les termes ci-dessus.

Veuillez agréer, Monsieur, nos salutations très distinguées.

p.C.F.

Duclaux

[2] *L'Intransigeant*, 14 avril 1937.

[3] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LES COMPAGNONS DE ST. HUBERT
ou CHASSEURS... SACHEZ... CHASSER

FILM COMIQUE DE PREMIÈRE PARTIE

Sujet et scénario :

Jean Georgesco

Mise en scène :

Jean Georgesco

Interpretes:

Dandy et **Orbal**

FONDU

GROS PLAN, Travelling (R). L'appareil contre le bruit porté par LUI et L'AUTRE

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE

On entend des vocalises. LUI et l'AUTRE portant avec eux une espèce d'appareil, montent l'escalier Ils se trouvent en face d'une porte et sonnent.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (de dos)

Une dame fait son apparition.

DEMI-PLAN

Alors L'AUTRE intervient très courtois

L'AUTRE : Bonjour, Madame. Nous sommes représentants d'un nouvel appareil contre le bruit et nous voudrions vous faire une démonstration.

DEMI-PLAN

La dame interpellée conserve son air inabordable.

L'AUTRE répète toujours courtois

LA DAME le regarde d'un œil douteux puis elle demande

LA DAME : Qu'est-ce que c'est ?

L'AUTRE : Un appareil contre le bruit

LA DAME : Qui vous a envoyés ici ?

LUI : (très innocent) : Personne !

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (de dos)

Alors la bonne femme leur ferme la porte au nez.

LA DAME : Hm !

L'AUTRE n'attend pas autre chose pour faire une observation à LUI

L'AUTRE : Pourquoi t'as dit personne ? Tu vois comment on nous a reçus...

Il faut toujours dire qu'on est recommandé par un ami de la maison.

LUI : Tu aurais dû me prevenir... ne te fâche pas... moi, je n'ai pas voulu...

L'AUTRE : Ça va !... la prochaine fois tâche de ne pas trop parler. Laisse-moi faire.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (profil)
Nous les voyons en face d'une autre porte. L'AUTRE sonne. Un monsieur ouvre, il parle.

L'AUTRE : Pardon, Monsieur, nous sommes recommandés par un ami à vous, pour vous faire une démonstration de notre appareil...
LE MONSIEUR : Un ami à moi ?
L'AUTRE : Qui, c'est Monsieur...

Il fait comme s'il avait oublié le nom, puis il regarde LUI.

...Monsieur... comment s'appelle-t-il ?

LUI fait signe de la tête qu'il ne sait pas.

LE MONSIEUR : (curieux) : Comment est-il ?
L'AUTRE : Il est comme ça...

Il montre des dimensions irrégulières.
LE MONSIEUR ajoute

LE MONSIEUR : Maigre ?
L'AUTRE : Oui, maigre ! (à LUI)... N'est ce pas ?... maigre !

DEMI-PLAN
LUI fait signe de la tête équivoque.

DEMI-PLAN
Alors L'AUTRE le regarde comme un tigre, puis il s'adresse de nouveau au MONSIEUR en souriant.

DEMI-PLAN

L'AUTRE : Oui, maigre et grand.
LE MONSIEUR (contrarié) : Ah ! non, il n'est pas grand.

DEMI-PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE est décontenancé. Il jette un coup d'œil soucieux à LUI, puis au MONSIEUR, ne sachant comment tourner la chose. Alors LUI intervient plaisant.

LUI : Il n'est pas grand quand nous sommes debout, mais quand nous sommes assis il est grand.

DEMI-PLAN
Le MONSIEUR riant

LE MONSIEUR : Ah ! oui, c'est bien ça... (Ha ! ha ! Ha !)

DEMI-PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE soulagé regarde LUI d'un air étonné. LUI lui répond par une grimace.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (de dos)
Puis tous deux rient imitant le MONSIEUR qui a l'air bienveillant et qui ajoute

LE MONSIEUR : Bon, j'y suis maintenant ! C'est Durand.
L'AUTRE : Oui, Durand. Vous savez, c'est un nom un peu difficile à retenir.
LE MONSIEUR : Alors, entrez... vous tombez bien, justement il est là. Je vais le chercher.

LE MONSIEUR rentre en laissant la porte ouverte.
L'AUTRE et LUI, surpris par cette réponse imprévue, restent interdits et comme LE MONSIEUR est rentré, ils profitent de l'occasion pour filer.
(Ils sortent du champ).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Ils viennent se cacher dans un coin.
LUI ne perd pas un moment pour renvoyer à son ami les reproches qu'il vient de recevoir.

LUI : Je t'ai laissé faire... tu as vu comme tu es intelligent !... Tu en fais de gaffes !
Et encore si c'était pas moi...

PLAN AMÉRICAIN (face)
Un vieux bonhomme ouvre la porte pour poser sur la porte sa carte de visite. Il commence à enfoncer des punaises.
PLAN PANORAMIQUE
Le vieux continue son petit travail.
LUI et l'AUTRE apparaissent dans le champ et s'avancent vers le vieux.

L'AUTRE : Bonjour, Monsieur
LUI : Bonjour, Monsieur.

Le bonhomme qui les a sentis venir, abandonne son occupation et se tourne vers eux surpris.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE ne perdent pas un moment pour recommander leur appareil.

L'AUTRE : Monsieur, avez-vous vu le miracle du siècle ?
LUI : Monsieur, avez-vous vu la merveille de l'époque ?

Le Monsieur les regarde d'un air bon enfant, donnant l'impression qu'il s'y intéresse.

DEMI-PLAN ENSEMBLE (face)
LUI et L'AUTRE continuent.

L'AUTRE : Regardez ceci, Monsieur, c'est le résultat de la persévérance humaine, de la subtilité créatrice...
LUI : C'est l'invention que tout le monde attendait... la voilà, Monsieur, c'est notre appareil contre les bruits. Une petite expérience suffira pour vous démontrer combien cet appareil est nécessaire.

DEMI-PLAN (face)
Le vieux qui n'entend rien les regarde patiemment et approuve de la tête.

LE VIEUX : Ah ! oui, oui, oui...

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (profil)

L'AUTRE : Vous obtenez le silence le plus profond, vous n'entendez plus la T.S.F. du voisin, ni les cloches de Corneville. En adoptant notre appareil vous ménagez vos nerfs et facilitez votre sommeil.
LUI : Vous sauvez votre santé...
LE VIEUX : C'est bien, c'est bien... Attendez un instant.

Le vieux disparaît à l'intérieur.

DEMI-PLAN ENSEMBLE (face)
LUI et l'AUTRE se regardent très contents.

L'AUTRE : Ça y est... il va l'acheter !
LUI : Cette fois-ci on a réussi !
L'AUTRE : C'est un type qui a compris.
LUI : oui, voilà... Attention ! Il revient.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (LUI et L'AUTRE sont de dos).
LE VIEUX apparaît au seuil de la porte avec un cornet accoustique et le porte à l'oreille.

LE VIEUX : Qu'est-ce que vous avez dit ? . . . Voulez-vous répéter, je n'ai rien entendu !

LUI et L'AUTRE comme foudroyés se retournent et s'en vont.
Ils s'avancent vers l'objectif

LUI : Merde !

FONDU

Un d'entre eux part de l'objectif et l'autre rentre dans le champ pour la scène suivante.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (de dos)
De nouveau ils se trouvent en face d'une porte et comme il n'y a pas de sonnette, L'AUTRE frappe. Rien ne bouge. Il frappe de nouveau . . .On a l'impression qu'il y a quelqu'un à l'intérieur parce qu'on entend un bruit sourd, des mouvements. Alors LUI frappe à son tour plus fort, cette fois-ci une voix se fait entendre.

LA VOIX : Oui, oui, attendez !

Enfin satisfaits ils attendent.

DEMI-PLAN ENSEMBLE (face)
LUI à un moment donné remarque quelque chose en haut de la porte et reste stupéfait ; il montre également d'une façon discrète à L'AUTRE. Celui-ci à son tour est aussi stupéfait, ils se regardent sans être capables de dire un mot.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (de dos)
Puis ils s'en vont honteux pendant que l'appareil recule pour laisser voir sur le haut de la porte les deux initiales : « W.C. ».

ENCHAÎNÉ

EXTÉRIEUR

PLAN PANORAMIQUE
Une porte qui donne sur une cour. Dans la chambre, derrière cette porte, on entend se disputer le mari et la femme :

ELLE : Et moi j'te dis qu'elle t'a fait de l'œil !
LUI : Veux-tu en finir . . . Veux-tu me foutre la paix ?
ELLE : Veux-tu me dire pourquoi elle t'a fait de l'œil ?

LUI et L'AUTRE entrent dans le champ avec leur appareil et s'arrêtent devant la porte pour écouter la discussion.

LUI : J'te dis qu'elle ne l'a pas fait exprès : elle a un tic, voyons !
ELLE : Ah ! Ah ! je la ferai tiquer, tu vas voir !
LUI : Assez, assez . . .tu me casses les oreilles, tu vas me rendre sourd !

LUI et L'AUTRE se regardent contents.
L'AUTRE fait signe à LUI de s'approcher.

LUI : Je ne peux pas avoir un moment paisible après une journée de travail.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
L'AUTRE pose son doigt sur la sonnette et pousse

(Sonnerie)

Quelques instants et la femme ouvre la porte d'un air coléreux

ELLE : Qu'est-ce que vous cherchez ?
L'AUTRE : Voilà Madame nous avons ici un appareil unique...

Ils enlèvent les chapeaux

LUI : Un appareil merveilleux qui assure la tranquillité des ménages...

Chapeau sur poitrine

L'AUTRE : Le cadeau le plus pratique que vous puissiez faire à votre mari...

DEMI-PLAN

LUI : Oui, Madame, c'est notre appareil contre les bruits !

DEMI-PLAN
Le femme croit qu'ils se moquent d'elle et furieuse leur ferme la porte au nez en s'exclamant

LA FEMME : Espèce de goujats !

DEMI-PLAN ENSEMBLE (dos)
LUI et L'AUTRE se regardent étonnés.
A ce moment on entend dans la pièce la voix de la femme qui grogne.

LA VOIX DE LA FEMME : ... appareil contre les bruits, heu ! ! !

Ensuite le mari qui éclate de rire

VOIX DU MARI : (riant) Ha ! ha ! ha !

LUI et L'AUTRE ont entendu les réflexions.
LUI re-sonne

(Sonnerie)

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
La femme reparaît aussi courroucée qu'avant

LUI : Pardon, Madame, ne vous fâchez pas, mais c'est surtout votre mari qui nous intéresse.

On entend le mari qui éclate encore de rire.
Alors, la femme énervée décroche une pièce de leur appareil et la jette par terre.
Ensuite elle les regarde d'un air satisfait et disparaît derrière la porte.
L'AUTRE se baisse pour ramasser la pièce, puis ils se regardent mécontents. Alors LUI fait un geste de la main comme s'il voulait dire : « Attends ! » et décroche aussi la sonnette la laissant suspendue à ses fils. Ensuite il frappe à la porte.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE (eux de 3/4 de dos)
La femme apparaît dans une attitude belliqueuse.
Alors LUI d'un air calme lui montre la sonnette arrachée et tous deux s'en vont.

PANORAMIQUE de dos
On voit L'AUTRE et LUI se mettent à courir (regardant en arrière).
La femme, ridiculisée, prise de colère, va chercher une potiche pour la jeter dessus

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
La femme se retient de leur jeter la potiche se rendant compte qu'il ne faut pas la casser. Puis, elle rentre et ferme la porte rageusement. Aussitôt on entend

LA FEMME : Ils ont décroché la sonnette !

A cette réplique on entend le mari qui recommence à rire et le bruit de la potiche brisée, sans qu'il cesse de rire.

FONDU

L'AUTRE et LUI se trouvent en face de l'entrée d'un bâtiment, ils regardent l'enseigne en haut de l'entrée, (sans qu'elle soit découverte aux spectateurs) et se décident d'entrer.
L'appareil part en travelling à droite ou à gauche et prend dans son champ un mendiant aveugle qui joue de l'accordéon. En face de lui, sa chienne est couchée par terre.
L'appareil revient, toujours en travelling, en face de l'entrée d'où nous voyons au bout de quelques secondes nos amis qui ressortent contents, sans appareil, en frottant leurs mains. Et pendant que L'AUTRE compte l'argent, l'appareil recule pour découvrir le haut de l'entrée sur lequel est écrit : « CRÉDIT MUNICIPAL ».

SOIR NUIT

MANSARDE

PLAN ENSEMBLE
Dans une très mauvaise chambre, mansardée, pauvrement meublée, la porte s'ouvre et une concièrge entre, elle allume, puis elle s'adresse à LUI et L'AUTRE qui sont restés dans le couloir.

LA CONCIERGE : Voilà, pour cent cinquante cinq francs par mois, vous avez une belle chambre et vous pouvez la prendre même à la journée, c'est moi qui en dispose. Mais entrez, donc...

LUI et L'AUTRE s'avancent dans la chambre et la regardent.

PLAN AMÉRICAIN
LUI et L'AUTRE au seuil de la porte

DEMI-PLAN ENSEMBLE
Nos amis regardent en silence tout autour de la pièce.

LUI (à L'AUTRE) : 155 francs...
L'AUTRE : Ça ira. Oui, ça a l'air mignon...
LUI : ...Oui...studio, quoi !

DEMI-PLAN

LA CONCIERGE : Et si vous restez plus de quinze jours je vais vous changer les draps. *(On entend une voix)*...On m'apelle, faites comme chez vous.

Elle va à la porte (Panoramique). Elle passe devant LUI et l'AUTRE, mais au seuil de la porte elle s'arrête et ajoute

...Mais vous savez, ils sont encore propres, avant vous personne n'est resté plus de dix jours.

Elle disparaît fermant la porte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE

LUI et L'AUTRE se regardent, puis L'AUTRE sort de sa poche 40 Frs et s'adressant à LUI

L'AUTRE : Nous avons : dix, vingt, trente, quarante francs. On retire 10 francs pour nos dépenses...

(Il met 10 francs dans sa poche)

...et il nous reste : dix, vingt, trente francs pour le loyer.

LUI : Alors, il nous reste plus rien...

L'AUTRE : Comment ?

LUI : Oui, tout est à dépenser.

L'AUTRE regarde LUI avec un air moqueur.

L'AUTRE : Le malin... Voyons combien de jours pouvons-nous payer avec 30 francs ?

LUI : Trois.

L'AUTRE : Mais non !

LUI : Alors six.

L'AUTRE se dirige vers le mur, au fond, suivi par LUI (PANORAMIQUE)

L'AUTRE : Tais-toi... On va calculer, on va voir d'abord combien il faut payer par jour.

LUI : Je voulais te le dire.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE

Avec une craie se mettent à calculer sur le mur. C'est L'AUTRE qui commence à écrire :

155 : 31
:

L'AUTRE : Alors cent cinquante cinq francs divisés par trente et un jour

LUI : Vingt-neuf !

L'AUTRE : Mais non, nous ne sommes pas en février.

LUI : T'es certain ?... C'est dommage !

L'AUTRE : C'est comme ça ! Alors mettons trente jours, chiffre rond.

Il corrige avec un zéro

155 : 30 155 : 30 155 : 30
: : 0 : 50

...Donc nous aurons... zéro en cinq égal... zéro, trois en cinq... on ne peut pas, alors trois en quinze... cinq fois...Ça fait cinquante francs par jour ? ? ?... Non, ça ne doit pas être comme ça.

LUI intervient d'un air supérieur

LUI : Donne, tu ne sais pas y faire.

Il prend la craie et écrit plus loin

155 : 30 155 : 30 155 : 30 155 : 30
: puis il dit : 5 15 315

LUI : Zéro en cinq égal cinq... (à L'AUTRE ironique)... Si tu crois que zéro peut balancer le cinq, tu te trompes. Trois en cinq : une fois et reste encore deux... Deux et (plus) un égale trois. Le résultat est égal à 315 (voyez à gauche).

LUI regarde ahuri le résultat.

DEMI-PLAN D'ENSEMBLE

L'AUTRE qui a l'air méprisant reprend la craie, pousse LUI de côté et commence à étaler 155 francs, un sous l'autre.

L'AUTRE : Tu vas voir, j'ai trouvé.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUI ne comprend pas ce que L'AUTRE veut faire et demande timidement

LUI : Q'est-ce que tu veux faire ?
L'AUTRE : Partager cent cinquante francs en trente fois. Voilà comme il fallait faire.
LUI : Mais voyons, il s'agit de savoir combien on va payer pour un jour... Pas pour trente mois.
L'AUTRE : (s'arrêtant) Comment pour trente mois ?
LUI : Mais oui : si tu écris cent cinquante de trente fois, tu ne partages pas... tu consommes le charbon.

L'AUTRE, malgré qu'il se rend compte que LUI a raison, garde toujours son air d'homme d'expérience.
Il regarde les chiffres comme s'il voulait dire « Comment cela se fait-il ? »

DEMI-PLAN ENSEMBLE (changer d'angle)
Alors LUI reprend la craie de la main de L'AUTRE et dit en écrivant
30 = 155 I = 155 — 29

LUI : Voyons, il faut procéder par ordre : Si pour trente jours en paie cent cinquante cinq francs alors pour un jour on paiera cent cinquante francs moins vingt-neuf jours... C'est clair ?

La formula paraît bonne et L'AUTRE se laisse convaincre, mais il cherche avec doute

L'AUTRE : Oui, c'est clair... c'est clair... Mais non, ce n'est pas clair du tout !
LUI : Comment ce n'est pas clair ? Qu'est-qu'il y a ?
L'AUTRE : Il y a que tu es idiot... Comment veux-tu retirer vingt neuf jours de cent cinquante cinq francs ?
LUI : Pourquoi ?... Parce qu'ils sont impairs ?
L'AUTRE : Mais non, ballot ! C'est parce qu'on ne peut pas retirer le temps de l'argent.
LUI : Quel temps ?
L'AUTRE : Mais les jours, voyons ! Vingt-neuf jours, ça c'est le temps ! Et on ne peut pas retirer le temps de l'argent
LUI : Ah, je comprends... parce que le temps c'est l'argent !
L'AUTRE : Bougre ! On ne peut pas retirer le temps de l'argent, comme par exemple : on ne peut pas retirer des pommes de terre du fromage...Tu comprends ?
LUI : Pourtant on retire bien des asticots du camambert !
L'AUTRE : Fous-moi la paix... Je vais te montrer, moi, comment tu devais faire... Donne-moi la craie, on va résoudre ça par l'algèbre.

LUI lui donne la craie, alors L'AUTRE se prépare à lui expliquer verbalement et par écrit sur le mur naturellement
$1 = 155 - X \times 29$

L'AUTRE : Voilà, pour un jour on va payer cent cinquante cinq francs moins X francs, multiplié par vingt neuf jours.
LUI : Alors « X » fait combien de francs ?
L'AUTRE : Je ne sais pas, il faut calculer.
LUI : Oui, c'est ce qu'il nous reste à faire !

Ils ne bougent pas

L'AUTRE : Alors, calculons...
LUI : Calculons... mais comment ?

L'AUTRE se gratte la tête

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DEMI-PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE essaye d'expliquer

L'AUTRE : Voilà : « X » est égale avec cent cinquante cinq francs moins

$X = 155 - X \times 29$

« X francs » multiplié par vingt-neuf jours.
LUI : Tu n'as rien changé car si nous multiplions « X francs » avec vingt-neuf, nous aurons vingt-neuf X francs et pour retirer vingt-neuf X francs de cent cinquante cinq francs, il faut d'abord avoir la valeur de « X francs ».

L'AUTRE et LUI réfléchissent.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE

L'AUTRE : Ah ! oui, il faut chercher la valeur de « X francs ».

LUI reprend la craie : $X = Y : 30$

LUI : J'ai trouvé... « X francs » est égal à ... disons «Y » qui signifie 155 francs partagés à trente jours du mois. Voilà, maintenant c'est clair.

L'AUTRE prend la craie $X = Y : Z$

L'AUTRE : Mieux encore « X » est égal à « Y » partagé par « Z jours ».

LUI reprend la craie et écrit $Y : Z = X$

LUI : Sois Y divisé par Z = X
L'AUTRE : Et voilà...
LUI : Et voilà... Nous avons la formule.
L'AUTRE : Maintenant il nous reste seulement à apprendre combien on va payer par jour !
LUI : Oui, c'est tout.
L'AUTRE : Bon, alors...

Il regarde LUI très embêté ne sachant comment faire

L'AUTRE : Voyons...
LUI : Bah ! ne te donne plus la peine la concierge nous dira ça demain !
L'AUTRE : C'est vrai.

PLAN ENSEMBLE
Ils abandonnent le mur. LUI vient s'asseoir sur une chaise, mais elle s'écrase.

L'AUTRE lui fait une observation et va pour ouvrir la fenêtre, mais celle-ci dégringole aussi. Ils sont sidérés.

PLAN AMÉRICAIN
Interloqué, L'AUTRE veut se laver les mains (PANORAMIQUE) Il prend la cannette pour verser l'eau dans la cuvette, mais l'anse se décolle et la cannette tombe dans la cuvette ... Les deux se cassent. LUI entre dans le champ. Ils se regardent interdits. Puis ils ôtent leurs vestons.

ENCHAÎNÉ

PLAN ENSEMBLE
Ils sont déshabillés, en face du lit. Ils ont peur d'y monter ; ils appuyent dessus pour prendre confiance, puis c'est LUI qui monte le premier pendant que L'AUTRE tient le lit. LUI se couche méfiant. L'AUTRE lâche le lit qui heureusement ne

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dégringole pas ce qui fait que L'AUTRE prend un peu de courage et doucement il monte aussi et se couche.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
Ils se regardent étonnés ... Le lit est bon. Puis ils font de petits sursauts pour s'assurer de la résistance du lit... qui résiste toujours. Ils sont contents. L'AUTRE veut atteindre la lumière. Du commutateur sortent mille étincelles électriques et de la fumée. Dans le noir quatre secondes plus tard on entend le bruit du lit qui dégringole, suivi de leurs cris.

Son sourd, étincelles

FONDU

MATIN

PLAN ENSEMBLE (papier blanc à la fenêtre)
Chez eux, nos amis sont debout et réparent le lit auquel ils ont attaché des cordes accrochées au mur ou autre chose pour mieux le soutenir. LUI sort du champ vers la chaise pendant que L'AUTRE fait encore quelque chose avec les cordes.

PLAN AMÉRICAIN
Maintenant LUI répare la chaise en l'attachant au mur avec des clous.
PLAN AMÉRICAIN
L'AUTRE maquille à la façon d'une fenêtre le papier qu'il a mis à la place de la fenêtre dégringolée en dehors.

ENCHAÎNÉ

EXTÉRIEUR

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Ils sortent et s'arrêtent en face de l'entrée de leur maison et L'AUTRE s'exclame :

L'AUTRE : T'as vu, à la journée, c'est six francs qu'on nous demande !.
LUI : Mais je le savais, je te l'avais dit hier soir que c'est six francs
L'AUTRE : Ah ! oui, c'est vrai. Mais comment l'as-tu su ?
LUI : J'ai calculé.
L'AUTRE : Par cœur ?
LUI : Oui, par cœur !
L'AUTRE : Mais tu es fort !

Il écrit sur le mur

LUI : Oh ! Ce n'est pas si difficile : tu n'as qu'à multiplier trente par six et tu auras cent cinquante cinq !
L'AUTRE : Oui, t'as raison.
LUI : Je veux te le prouver.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Ils s'arrêtent à l'angle d'une rue

L'AUTRE : Écoute, on ne trouvera pas de travail si on est deux. On aura plus de chance si on cherche chacun de notre côté : donc, tu vas prendre à droite et moi, à gauche.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
Ils se serrent la main et s'en vont chacun de son côté
L'AUTRE fait à peine quelques pas et se trouve en face d'un magasin avec un étalage de cravates bon marché. Le patron se dispute justement avec son vendeur.

LE PATRON : Vous ne savez pas attirer la clientèle. Il faut...
LE VENDEUR : Oh, si cela ne vous plaît pas, trouvez en un autre. Je m'en vais.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Il prend son chapeau et s'en va.
L'AUTRE sans perdre de temps se présente pour le remplacer.

PLAN PANORAMIQUE
LUI, de son côté, en marchant dans la rue, voit à la devanture d'un grand magasin, un écriteau sur lequel est écrit :

GROS PLAN
« ON DEMANDE D'URGENCE DEUX LIVREURS » PANORAMIQUE

Alors LUI fait volte-face et court à toutes jambes pour retrouver son ami.

PLAN AMÉRICAIN
Voilà que L'AUTRE, dans son nouvel emploi, offre à grande voix ses cravates aux rares passants.

L'AUTRE : Approchez, Messieurs, approchez. Profitez du moment... Venez voir ces nouveautés... venez voir ces qualités... ces créations... ces coloris... ces nuances... Venez voir ces merveilles... La cravate inusable pour un prix incroyable. C'est du tout soie, touchez-la, froissez-la, fouillez-la, voyez-la, choisissez-la, cherchez à droite, cherchez à gauche. Si vous achetez touchez-la, ... si vous n'achetez pas touchez-la quand même !

Tout à coup passe en vitesse LUI. Il remarque L'AUTRE, s'arrête, se précipite vers lui et lui explique la chose.
Alors L'AUTRE quitte sa place sans rien dire au patron. Ils sortent du champ.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
Tous deux se hâtent de gagner l'autre place.

PLAN PANORAMIQUE
Le patron abandonné reste stupéfait.

PLAN ENSEMBLE (PANORAMIQUE)
Les voilà à quelques pas du magasin. Mais malheureusement deux autres types qui, eux, aussi, lisent l'écriteau, entrent quelques instants avant.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE sont furieurs.

L'AUTRE : Voilà, maintenant, j'ai perdu aussi l'autre place !
LUI : Oui, mais tu pouvais attraper mal à la gorge avec tes cravates !
L'AUTRE : Oui, mais on n'a rien de mieux
LUI : C'est de ta faute... on aurait trouvé deux bonnes places ensemble si tu n'avais pas eu l'idée de nous séparer. Désormais on va chercher à deux (Amertume).

Ils s'en vont.

ENCHAÎNÉ

GROS PLAN
Un écriteau :
« ON DEMANDE UN BON OUVRIER COIFFEUR »

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE sont en face d'un salon de coiffure. Ils lisent le dit écriteau, puis ils se regardent d'une façon significative.

LUI : J'y vais !
L'AUTRE : Comment, c'est moi qui doit y aller !
LUI : pourquoi : TOI ?
L'AUTRE : Parce que j'ai le coup de main meilleur que toi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Il enlève son chapeau

LUI : Sans blague !

L'AUTRE : Quant même : tu m'as fait perdre une place, tu me dois une réparation.

LUI : Alors j'ai une idée : on va tirer au sort !

L'AUTRE : Pas au sort, mais nous pouvons faire comme cela : voilà, moi je vais te donner plusieurs chiffres à additionner... et tu dois donner le résultat ; mais tu ne dois pas dire « treize » !

DEMI-PLAN (profil)

LUI : Je ne dois pas dire « treize » ?

DEMI-PLAN (profil)

L'AUTRE : Non, parce que si tu dis « treize » t'as perdu... Compris ?

DEMI-PLAN ENSEMBLE

LUI : C'est compris... Vas-y.

L'AUTRE : Alors... Deux et deux ?

LUI : Quatre.

L'AUTRE : Bien. Quatre et deux ?

LUI : Six.

L'AUTRE : Et trois ?

LUI : Neuf

L'AUTRE : Et encore trois ?

LUI : Et encore trois... Ça fait... douze... Ha ! ha ! ha ! je fais attention

L'AUTRE : Douze et quatre ?

LUI : Seize... ha ! ha ! ha ! tu ne m'auras pas !

L'AUTRE : Moins un ?

LUI : quinze.

L'AUTRE : Ça y est, t'as perdu !

LUI : Comment, j'ai perdu ?

L'AUTRE : T'as dit « quinze »... Il ne falait pas dire « quinze » !

LUI : Mais non, c'est « treize » !

L'AUTRE : Voilà, t'as dit « treize » !

DEMI-PLAN (3/4 face)
LUI est bouche bée
Une monsieur regarde l'écriteau et entre dans la boutique

LUI : Ah ! non. Ça... c'est pas régulier...

L'AUTRE : Comment c'est pas régulier

LUI : On va faire autre chose.

L'AUTRE : Je te dis que c'est très régulier...

LUI : Non ! laisse-moi faire... Voilà : Moi, je suis « moi » et toi, tu es « toi ». Qui de nous deux va prendre la place ?

L'AUTRE : Moi.

LUI : Alors, j'y vais.

L'AUTRE : Pourquoi ?

LUI : parce que tu as dit : « MOI ». Et « MOI » c'est moi.

L'AUTRE : Et moi, je ne suis pas moi ?

LUI : Toi, tu es toi ; mais moi, ce n'est pas toi !

L'AUTRE : tais-toi, toi, t'es toi et moi c'est moi ! C'est pas régulier...

LUI : Comment ce n'est pas régulier...
Parce que tu n'as pas pigé !

L'AUTRE : Ah ! Non ! je ne marche pas... puis nous sommes quittes...
On va chercher autre chose plus correcte.

Ils regardent vers la vitrine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GROS PLAN
De l'intérieur, une main s'avance et retire l'écriteau...

FONDU

GROS PLAN
Annonce de journal
« ON DEMANDE DEUX VOYAGEURS INTELLIGENTS. SE PRÉSENTER D'URGENCE, PARATONNERRES, 463 RUE LEMONTIER »

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE regardent le numéro d'un immeuble commercial et correspondant à celui de l'annonce du journal qu'ils tiennent dans les mains. Ils entrent...

(PANORAMIQUE)
BUREAU

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
Dans un couloir, LUI et L'AUTRE sont conduits par une employée en face de la porte d'un bureau sur laquelle il est écrit : « DIRECTEUR »

L'EMPLOYÉE : Attendez ici. Vous entrerez quand Monsieur le Directeur me dira de vous introduire.

Puis elle s'en va. LUI et L'AUTRE se regardent satisfaits, se font de l'œil et se rangent l'un derrière l'autre.

EXTÉRIEUR

PLAN ENSEMBLE
Une auto s'arrête en face du même immeuble : un petit bonhomme comique avec une barbiche (le Directeur) descend et tend la main à un autre monsieur qui reste dans l'auto.

LE DIRECTEUR : Au revoir, mon cher, et soyez tranquille. j'espère que nous pourrons arranger l'affaire.
LE MONSIEUR : Écoutez, ce n'est pas difficile, vous êtes le Directeur, vous n'avez qu'à agir.
LE DIRECTEUR : Bon... Alors, au revoir.
LE MONSIEUR : Au revoir.

PANORAMIQUE ENSEMBLE
Le Directeur s'en va, il monte l'escalier.
L'auto se met en marche.

BUREAU

DEMI-PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE et LUI sont toujours à la porte et attendent. L'AUTRE se retourne vers LUI et dit :

L'AUTRE : Nous sommes les premiers, nous avons des chances d'être engagés.
LUI : Je vois d'ici la gueule de ceux qui arriveront après nous.
L'AUTRE : ils vont prendre la queue... quoi !
LUI : En voilà un !

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE (dos)
C'est le Directeur qui s'avance dignement pour entrer dans son bureau.
Or, avant qu'il touche la poignée, L'AUTRE le giffle.
Le Directeur se retourne, choqué. L'AUTRE lui fait signe du pouce de prendre la queue. Le Directeur le regarde de haut et veut entrer. Mais L'AUTRE l'attrape de dos et le tire derrière lui. A son tour, LUI le tire aussi derrière lui.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Le Directeur, sidéré, le regarde furieux, recule d'un pas, se redresse et s'avance vers son bureau. De nouveau, il est pris par L'AUTRE qui le passe en pirouette à LUI et celui-ci le renvoie plus loin.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE (3/4 face)
Le Directeur est fort énervé. Il proteste par gesticulations, rageur et confus, et sans dire un mot, tente encore de gagner son bureau. Cette fois LUI lève la jambe et lui barre le chemin. Le Directeur s'arrête un instant pour considérer LUI, puis il saute la jambe et continue à avancer.
Mais L'AUTRE à son tour tend aussi la jambe et le Directeur bute dedans et tombe. Alors L'AUTRE l'attrape par le col et le pousse entre les jambes de LUI, qui, lui aussi, le rejette derrière lui.

PLAN PANORAMIQUE (face)
Le Directeur est hors de lui. Il enlève son chapeau, le jette par terre, furieux et court à la porte de son bureau.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Il est près de réussir à entrer, quand il est pris de nouveau par L'AUTRE. Le Directeur se retourne exaspéré vers L'AUTRE et lui dit :

LE DIRECTEUR : Je vais vous montrer qui je suis, moi !
L'AUTRE : Bon, mais d'abord, va prendre la queue.

Le Directeur lutte pour s'échapper.

LE DIRECTEUR : MOI... à la queue ! Ah ! par exemple... !

L'AUTRE veut le pousser à la queue, mais le Directeur s'accroche et résiste. Alors L'AUTRE l'enlève dans ses bras.

L'AUTRE : Ah ! si c'est comme ça, mon petit...

Il l'arrange en longueur sur ses bras et crie à LUI

L'AUTRE : Attention... Hop !

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE (profil)
L'AUTRE le jette par dessus sa tête à LUI qui le prend dans ses bras et le rejette par dessus sa tête derrière lui.

PLAN PANORAMIQUE
Le Directeur s'allonge par terre. Il se relève endolori, mais la chaleur de sa colère lui donne des forces. Il les regarde comme un fou furieux et s'éloigne dans le couloir.

PLAN AMÉRICAIN
Il entre par la porte d'un bureau à côté sur laquelle on voit écrit « INFORMATIONS ».

DEMI-PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE sont un peu surpris.

LUI : Tu vas voir qu'il va nous prendre la place !
L'AUTRE : Ah ! Non alors... Pas tant que je suis là.

DEMI-PLAN
A ce moment, le Directeur ouvre la porte en face d'eux et dit plein de colère

LE DIRECTEUR : Foutez-moi le camp !

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
L'AUTRE, comme un sauvage, saute sur lui et réussit à l'attraper. Il l'enlève dans ses bras et sort avec lui dehors.
(PANORAMIQUE)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'AUTRE : Sale type, vas-tu nous laisser tranquilles ?

LE DIRECTEUR : Lâchez-moi ! Au secours ! Lâchez-moi !

sort du champ

PLAN ENSEMBLE
Et L'AUTRE ne s'arrête guère. Il descend maintenant l'escalier avec le Directeur.

LE DIRECTEUR : Espèce de brute... lâche-moi...

La secrétaire sort de son bureau et sort du champ vers LUI

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
LUI continue de garder la place et se frotte les mains. Voilà que la secrétaire est sortie à cause du bruit. Elle s'approche de LUI et l'interroge
LA SECRÉTAIRE : Qu'est-ce qui se passe ?

LUI : oh ! rien. On a foutu à la porte un petit bonhomme qui voulait à tout prix entrer avant nous.

GROS PLAN
La secrétaire devient pâle.

LA SECRÉTAIRE : Ah ! Mais c'est Monsieur le Directeur !

PLAN AMÉRICAIN (elle de dos). LUI se retire.

EXTÉRIEUR

PLAN PANORAMIQUE AMÉRICAIN (profil)
Dans la rue, L'AUTRE lâche le Directeur et lui donne un coup de pied au derrière. Le Directeur, affolé, se met à courir.

PLAN AMÉRICAIN
L'AUTRE s'arrange et veut rentrer mais il voit LUI qui sort dégonflé.

L'AUTRE : Eh ! bien mon pot ! on est tranquille il cavale. Remontons !
LUI : C'est pas la peine... Suis-moi et vite !
L'AUTRE : Pourquoi ?
LUI : Je t'expliquerai ça, mais pour l'instant dépêche-toi, filons !

PANORAMIQUE
LUI s'avance rapidement dans la rue suivi de L'AUTRE qui, bien qu'il ne comprenne rien, ne demande plus d'explications.

ENCHAÎNÉ

LE CAFÉ

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Ils sont dans un café à une table. Le garçon vient prendre la commande. Sur la table il y a un siphon.

L'AUTRE : Deux bocks !... Enfin, vas-tu m'expliquer, oui ou non ? Pourquoi es-tu parti ?
LUI : parce que tu es un imbécile et moi une victime.
L'AUTRE. Ecoute : ne me parle pas en mots croisés.
LUI : Tu sais qui était le bonhomme ?...
Le Directeur !
L'AUTRE (après une pause) : Sans blague ! !

DEMI-PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE est ému, tandis que LUI fait une tête de reproche. L'AUTRE, malgré lui, après quelques instants de silence, imposés par la situation, au lieu de s'attrister, trouve ça très drôle et commence à sourire.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUI justement tourne la tête vers
L'AUTRE et voit que celui-ci sourit, alors L'AUTRE qui le remarque devient sérieux. LUI le considère, puis il revient à lui.

GROS PLAN
Mais LUI réfléchissant un peut trouve aussi drôle la scène de tout à l'heure et, sans se rendre compte, a un petit éclat de rire

GROS PLAN
L'AUTRE qui a de la peine à tenir son sérieux lui fait écho.

GROS PLAN ENSEMBLE
Tout à coup LUI se redresse et jette un coup d'œil sérieux vers L'AUTRE qui n'ose plus continuer à rire.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Comme ils se regardent on voit bien qu'ils ont envie de rire et ça ne tarde pas. Ils éclatent. A ce moment, le garçon qui arrive avec les bocks est pris par le rire. Ils rient de bon cœur et crescendo L'AUTRE jette le bock à la figure du garçon.

GROS PLAN
Le garçon qui se tord.

DEMI-PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE et LUI montrent du doigt le garçon, en riant de plus belle.
DEMI-PLAN
Le bistrot commence à être gagné par le rire.

On entend les rires des autres

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Le garçon, LUI et L'AUTRE se meurent de rire. Derrière le garçon arrive une grosse femme souriante. LUI prend l'autre bock et le jette à la figure du garçon, mais comme celui-ci se baisse c'est la femme qui reçoit la bière et elle se marre. Les autres la regardent en se tortillant.

DEMI-PLAN
Le bistrot se marre encore plus

On entend la voix de tous les autres

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
LUI prend le siphon et arrose la dame et le garçon. Tous se marrent, puis LUI et L'AUTRE se lèvent pour partir (TRAVELLING)

PLAN ENSEMBLE
LUI prend le siphon et arrose le bistrot, qui rit encore plus fort. Nous nous trouvons en face de scènes où un fou rire irrésistible exalte les gens présents. LUI et

L'AUTRE se dirigent vers la sortie tout en riant, eux aussi, de la tête des clients.

ENCHAÎNÉ

EXTÉRIEUR

PLAN ENSEMBLE (oblique)
La façade d'un marchand de vollailles. LUI et L'AUTRE s'avancent tout en continuant de rire quelque peu. En face de la boutique ils s'arrêtent attirés par l'étalage. A ce moment, une dame s'approche de l'étalage où se trouvent des lièvres.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
La dame prend un lièvre et l'examine. On voit le vendeur qui entre dans le champ.

LE VENDEUR : Madame ?
LA DAME : C'est combien ?

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LE VENDEUR : 29 francs.
LA DAME : Oh ! quand même 29 francs... 20 francs ce serait assez !
LE VENDEUR : 20 francs ? Mais, Madame, pensez donc, nous l'achetons 20 francs !

La dame a un geste de doute

LA DAME : Vous les payez un peu cher.
LE VENDEUR : 20 francs ? Mais, Madame, apportez-en tant que vous voudrez à ce prix là, moi, je vous les achète.

DEMI-PLAN ENSEMBLE (de dos)

LUI et L'AUTRE sont très attentifs à ce marchandage. Soudain L'AUTRE se trourne vers LUI d'un air illuminé.
L'AUTRE : Tu entends ? Il achète 20 francs le lièvre.
LUI : Alors ?
L'AUTRE : J'ai une idée !
LUI : Pas possible !

Ils se mettent en marche (TRAVELLING)

L'AUTRE : Si, écoute-moi : tu vois combien c'est difficile de trouver du travail. Allons chasser des lièvres... 2—3 mille si tu veux et puis on les vend à 20 francs pièce.
L'AUTRE : Je te crois.
LUI : MOI, je vais tuer tout seul 5000... Bravo... pour une idée...

Ils s'arrêtent
c'est une idée...

FONDU

EXTÉRIEUR. CAMPAGNE

DEMI-PLAN (profil)
LUI caché derrière un feuillage, le fusil à la main, scrute le fourré pour y découvrir le gibier.

(chants d'oisseaux, combiné avec musique). Pastorale. Les dialogues ne s'entendent pas, ils seront remplacés par une musique imitative.

PLAN GÉNÉRAL
Un lièvre apparaît et s'avance prudemment dans le champ, vers la droite.

DEMI-PLAN (profil)
LUI arperçoit le lièvre et s'apprête à le mettre en joue, non sans avoir le trac. Il suit de son fusil la marche de la bête et, tout à coup, il tire.
(Détonation)
(COUPER BRUSQUEMENT)

DEMI-PLAN (Profil)
Au moment même de la détonation, nous apercevons L'AUTRE qui était aux aguets dans un autre endroit et dont le chapeau saute en l'air. Effrayé, il se retourne et crie à LUI

L'AUTRE : Hé là !... Hé là !... Tu es fou ?

PREMIER PLAN (profil)
LUI a été renversé sur le dos par la force de la décharge de son fusil. Il essaye de se relever.
(On entend la continuation des paroles de L'AUTRE).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLAN ENSEMBLE
LUI se relève pendant que L'AUTRE debout continue à le morigéner.
DEMI-PLAN (face)

L'AUTRE : Tu veux me tuer, imbécile
Fais attention quand tu tires !

LUI cherche à s'excuser pendant que la voix de L'AUTRE continue

Voix de L'AUTRE : ...Si tu tires comme ça ! Zut alors !!!

Puis, LUI a l'impression d'avoir aperçu un lièvre, et tressaillit.
PREMIER PLAN (de face)

L'AUTRE : T'as compris ?

L'AUTRE, debout, au loin, derrière lui, on aperçoit un lièvre courant de gauche à droite. L'AUTRE remarque quelque chose d'étranger en LUI. L'AUTRE a le dos déchiré.

DEMI-PLAN (de face)
LUI, juste à ce moment, épaule son fusil et vise droit devant lui.

PLAN PANORAMIQUE (face)
L'AUTRE, effrayé, n'a que le temps de se tourner et de se baisser le plus possible en criant.
Car à ce même moment LUI tire et l'on voit une partie du veston de L'AUTRE arrachée et laissant voir la doublure blanche.

L'AUTRE : Hé là... Hé là !...
(Détonation)

PLAN PREMIER (profil)
LUI est de nouveau tombé à terre par le choc du coup. Il est en train de se relever et cherche un appui avec une de ses mains, il trouve des œufs d'oiseau et les regarde, très intéressé.

PREMIER PLAN (profil)
L'AUTRE se contrôle pour voir s'il n'a rien de cassé, puis regardant LUI d'un air furieux ramasse son chapeau et son fusil et se dirige vers LUI.

TRAVELLING (ou PANORAMIQUE à la rigueur)
Il arrive en face de celui-ci et lui enfonce son chapeau sur la tête en tirant sur les bords puis tape dessus. LUI le repousse et enlève vite son chapeau. LUI avait mis les œufs qu'il avait trouvés dans ce chapeau. Il a la tête inondée des œufs que L'AUTRE a écrasés en tapant sur le chapeau

FONDU

PLAN PREMIER
Un lapin marche dans le champ.

PREMIER PLAN (3/4 face)
LUI et L'AUTRE avancent en rampant pour surprendre le lapin.

PREMIER PLAN
Le lapin qui a entendu du bruit se cache vite dans un trou.

PREMIER PLAN ENSEMBLE 63/4 (face)
LUI et L'AUTRE s'arrêtent et se regardent mécontents.

PLAN ENSEMBLE (3/4 face)
Ils se relèvent et se dirigent en tapinois vers le trou du lapin.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PREMIER PLAN ENSEMBLE (3/4 face)
LUI et L'AUTRE se mettent à genoux, en face du trou, le fusil à la main, prêts à tirer quand le lapin ressortira.

GROS PLAN
Le lapin sort à moitié d'un autre trou.

PLAN ENSEMBLE (profil)
A dix pas, en face de nos deux chasseurs, on voit le lapin sortir du deuxième trou. Ils ne regardent pas vers le lapin.

PREMIER PLAN ENSEMBLE (face)
LUI et L'AUTRE regardent très attentivement le trou. LUI aperçoit sans le vouloir le lapin et il fait signe à L'AUTRE qui regarde dans la direction indiquée.

GROS PLAN
Le lapin rentre vite, dans son terrier

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE (3/4 face)
L'AUTRE fait signe à LUI de se taire, puis, par mimique, lui fait comprendre d'aller garder le trou dans lequel le lapin est rentré, tandis que lui-même restera sur place.

PANORAMIQUE
LUI se lève et va, en tapinois, se poster devant l'autre trou.

DEMI-PLAN (de face)
L'AUTRE fait signe à LUI d'être attentif et de ne pas faire de bruit.

PLAN AMÉRICAIN
LUI se conforme aux ordres de L'AUTRE, se met à genoux et garde le trou, très attentivement, il tient son fusil à la main, mais, bien visiblement, à l'envers.

GROS PLAN (de face)
LUI regarde fixement le trou, puis il a l'air d'apercevoir quelque chose.

GROS PLAN
Le lapin sort doucement du trou.

GROS PLAN
On voit le lapin sortant davantage du trou, mais avec beaucoup de prudence, tout à coup on entend une grosse détonation et le lapin disparaît.

(Détonation)

PLAN GÉNÉRAL
Une vache s'enfuit en beuglant de douleur.

DEMI-PLAN (de face)
L'AUTRE regarde LUI et s'exclame

L'AUTRE : Oh ! la vache ! ! . . .

puis il se relève et va vers LUI
(sort du champ)

PLAN PANORAMIQUE

Debout, LUI attend, honteux, l'arrivée de L'AUTRE. Deux secondes après, celui-ci entre dans le champ Il s'arrête devant LUI, lui arrache son fusil, et le jette derrière lui Il n'a pas le temps de dire un mot, car en tombant, le fusil se décharge. Effrayé, LUI saute dans les bras de L'AUTRE qui, sous le choc, tombe à la renverse.

(Détonation)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FONDU

GROS PLAN (vu de dos)
Un lapin court en avant

PLAN ENSEMBLE (profil)
LUI et L'AUTRE courent à la poursuite du lapin.

PLAN PREMIER
Le lapin entre dans un tronc d'arbre, long d'environ 2m 50 et gros de 1m 25 de diamètre. Ce tronc est couché et troué à l'intérieur.

PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE arrivent en courant près du tronc, puis au moment de l'atteindre ralentissent l'allure et continuent d'approcher en tapinois, chacun vers un bout du tronc.

PLAN RAPPROCHÉ ENSEMBLE (le tronc en largeur)
LUI et L'AUTRE s'approchent doucement chacun d'une extrémité du tronc avec l'intention de boucher celle-ci avec leur gibecière. Arrivés à un mètre de distance de l'orifice, ils bondissent chacun et réussissent à capturer le lapin en bouchant les extrémités du tronc. Ils se regardent, très contents d'eux.

PLAN PANORAMIQUE (changer d'angle)
Ils s'approchent l'un de l'autre et se serrent les mains, puis LUI et L'AUTRE prennent le tronc pour s'en aller.
Le lièvre sort par un trou qui était au milieu en dessous.
Ils s'en vont.

PLAN D'ENESEMBLE
Orage, pluie, nuages, etc....

PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE courent dans les champs à la recherche d'un abri, emportant le tronc.

GROS PLAN
Une vieille maison à l'aspect mystérieux surmontée d'un écriteau : « AUBERGE DE L'ÉVENTREUR ». Nos amis arrivent dans le champ de l'appareil, toujours en courant et portant le tronc, ils s'arrêtent et regardent la maison.

DEMI-PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE s'adresse à LUI
Mais LUI s'arrête brusquement
L'AUTRE s'arrêtant
LUI qui a changé de couleur répond

> L'AUTRE : Dis donc, on entre ici ?
> LUI : Attends ! Attends !...
> L'AUTRE : Quoi ?
> LUI : Tu vois ce qu'il y a d'écrit là haut ?... « Auberge de l'Éventreur ».

L'AUTRE regarde et sent des frissons de peur le parcourir. Il regarde ensuite LUI qui ne paraît pas très courageux, puis essayant de se dominer il dit flegmatiquement

> L'AUTRE : T'en fais pas,... c'est surement une blague et puis on est trempé jusqu'aux os !

Ils se décident et se dirigent vers l'auberge.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE arrivent à la porte et entrent (ils déposent leur tronc à la porte).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'AUBERGE

PLAN ENSEMBLE-PANORAMIQUE

L'intérieur de l'auberge est un peu sinistre, plein de poussière. Les murs sont sales, recouverts d'inscriptions bizarres, les tables en bois à peine équarries.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE

Nos amis sont entrés, ils regardent autour d'eux : personne.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE

Ils se regardent apeurés d'autant plus que le vent et les éclairs contribuent à augmenter l'étrange ambiance de l'endroit.

LUI (à L'AUTRE) : Il n'a y personne et je ne sais pourquoi, mais... je crois qu'il vaudrait mieux que nous nous en allions.

L'AUTRE s'efforce d'encourager son compagnon.

L'AUTRE : Oh ! penses-tu, viens, on va s'asseoir à une table et on va attendre

PANORAMIQUE

Ils se dirigent vers le mur au fond et déposent leurs fusils contre le mur. (A côté de l'endroit où ils déposent leurs fusils, se trouve une porte entr'ouverte). Puis ils vont s'asseoir à une table, dans un coin.

DEMI-PLAN ENSEMBLE (profil)

L'AUTRE s'adressant à LUI

L'AUTRE : T'en fais pas, assieds-toi et sors les cartes, on va faire une petite belote en attendant que quel qu'un vienne.

PLAN PANORAMIQUE

Par la porte entr'ouverte un enfant apparaît, tenant un petit fusil de bois à la main. Il voit les deux fusils posés contre le mur et a l'air très content de sa découverte ; il en prend un et le porte dans la chambre qui se trouve derrière la porte, puis revient chercher l'autre fusil et disparaît. Pendant cette scène nos deux amis se sont mis à chanter à voix basse. Après sa deuxième disparition l'enfant a fermé la porte et l'on entend à ce moment un grincement produit par la fermeture de la porte.

DEMI-PLAN ENSEMBLE (profil)

En entendant ce bruit, LUI et L'AUTRE se sont immobilisés, n'osant plus faire un geste. LUI, d'une voix que la peur fait trembler dit

LUI : Tu as entendu ?
L'AUTRE : Oui, comme quelqu'un qui gémissait...
LUI : Je... je... crois qu'on a tué quelqu'un...

Ils demeurent un bon moment comme figés, seuls leurs yeux roulent dans tous les sens, comme pour prevenir une attaque. Tout à coup une grosse arraignée descend au bout de son fil, entre les deux têtes.
Ils se regardent de plus en plus effarés, puis on entend un gros chien hurler à la mort.
De plus en plus effrayé, L'AUTRE dit à LUI

L'AUTRE : Nos fusils, prenons nos fusils.

TRAVELLING (R)PLAN AMERICAIN

Tous deux se déplacent doucement prenant garde autour d'eux.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE

En même temps ils s'approchent de l'endroit où ils avaient laissé leurs fusils. Arrivés à cet endroit, ils se retournent, car ils ont marché à reculons, et veulent prendre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

leurs fusils, mais à leur grand effroi, ils constatent qu'ils ne sont plus là et leurs chapeaux se soulèvent sur leurs têtes.
(Font un bond).

DEMI-PLAN
Chapeaux en l'air

PLAN RAPPROCHÉ ENSEMBLE
Ils tremblent comme les feuilles et toujours le vent, les éclairs et les hurlements du chien, rendent l'atmosphère de plus en plus effrayante

LUI : Qu'est-ce qu'on fait ? On s'en va ?
L'AUTRE : Oh, oui, On s'en va !

PANORAMIQUE
Tous deux courent vers la porte et l'ouvrent pour sortir. Au seuil de la porte, un homme s'apprêtant à entrer, vêtu d'une houppelande noire, avec un capuchon sur la tête, d'un aspect funèbre, les regarde comme une bête féroce regarde une proie. LUI et L'AUTRE, s'arrêtent, comme cloués au sol.

DEMI-PLAN
Flash de cette étrange et sinistre personne.

GROS PLAN ENSEMBLE (face)
Nos amis restent comme pétrifiés. Leurs chapeaux se contractent sur leurs têtes comme sous un fer à friser.

PLAN RAPPROCHÉ ENSEMBLE
L'homme, qui n'est que l'aubergiste, s'avance à pas cadencés vers l'intérieur de l'auberge ; au fur et à mesure qu'il avance, LUI et L'AUTRE reculent. L'aubergiste ferme la porte, puis s'adressant à nos amis d'une voix de vieille femme, leur dit

L'AUBERGISTE : Prenez place, je vais vous servir.

LUI et L'AUTRE se regardent puis

L'AUTRE : Non, non. Mer . . . merci ; nous ne prendrons rien . . . on . . . s' . . s'en va . . .
LUI : On s'en va . . .

Ils veulent se sauver mais l'aubergiste les arrête d'un geste et leur dit

L'AUBERGISTE : Impossible . . . croyez-vous que je vais vous laisser sortir ? D'abord il fait un temps de chien, et il fait presque nuit . . . Allons, asseyez-vous.

Il se dirige vers eux et eux, toujours à la même cadence, reculent et finissent par s'asseoir à une table, complètement subjugués par l'homme étrange, puis celui-ci se dirige vers son comptoir, en enlevant sa houppelande (PANORAMIQUE) PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE regardent complètement désemparés l'homme étrange, puis se dévisageant mutuellement

LUI : Il fait chaud !
L'AUTRE : Oui, très chaud !

DEMI-PLAN
L'Aubergiste, devant son comptoir, prend un couteau pour couper du pain mais il s'aperçoit que celui-ci ne coupe pas bien, et il paraît mécontent.

DEMI-PLAN ENSEMBLE
LUI voit quelques chose, sur le mur, qui paraît l'effrayer et le montre à L'AUTRE.

GROS PLAN
Sur le mur, une inscription :
« MARIE, MA DERNIÈRE PENSÉE EST POUR TOI ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DEMI-PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE sont profondément impressionnés. A ce moment, un bruit insolite leur fait tourner la tête.

DEMI-PLAN
L'aubergiste est occupé à aiguiser son couteau avec un fusil de boucher.

DEMI-PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE sont tout à fait effarés.

PETITE CHAMBRE

PREMIER PLAN
Dans la chambre, l'enfant en jouant, vient de tomber à terre et crie parce qu'il s'est fait mal

L'AUBERGE

GROS PLAN
L'AUTRE tressaillit comme électrisé et dirige ses regards effrayés dans la direction du cri.

GROS PLAN
LUI prie, ses yeux sont révulsés.

PREMIER PLAN

Cris d'enfant

Entendant le cri, l'aubergiste se dirige vers la porte, le couteau à la main par oubli.

Peu de vent

Il sort du champ

PLAN ENSEMBLE
L'aubergiste, le couteau toujours à la main, arrive vers la porte, sous le regard soupçonneux et effrayé des deux amis, puis il entre et ferme la porte derrière lui

PETITE CHAMBRE

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE

Dès qu'il entre, l'aubergiste pose son couteau sur une petite table.

Quelques coups de tonnerre

GROS PLAN
Sur le guéridon il y a une boîte de peinture rouge (ainsi que l'étiquette l'indique). L'Aubergiste, en posant son couteau, renverse la boîte de peinture sans le remarquer et celle-ci se répand sur le couteau.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
L'aubergiste s'approche vite de l'enfant et très doucement le relève et le prend dans ses bras. L'enfant voulant se faire cajoler crie encore plus fort.

L'AUBERGE

DEMI-PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE les yeux agrandis de peur, se regardent. LUI dit

LUI : Il va le tuer !

PETITE CHAMBRE

PLAN PREMIER ENSEMBLE
L'aubergiste donne un morceau de sucre et celui-ci se tait immédiatement.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

L'AUBERGE

DEMI-PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE sont restés sans un mouvement.

L'AUTRE (horrifié) : Il l'a tué !

GROS PLAN
Devant L'AUTRE, sur la table, une inscription : « ADIEU LES COPAINS ».

DEMI-PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE qui remarque cette inscription, en suffoquant, la montre à LUI

L'AUTRE : Regarde, « Adieu, les copains ! »
LUI : profitons de ce qu'il n'est pas là... Sauvons-nous vite !
L'AUTRE : Oh ! Oui... Dépêchons-nous !

Ils sortent du champ

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
Ils se ruent vers la porte, l'ouvrent pour sortir. Mais devant la porte, un grand chien se met à aboyer contre eux avec rage.

GROS PLAN ENSEMBLE (face)
LUI et L'AUTRE voient le chien
GROS PLAN
Flash du chien qui leur montre ses dents.

PLAN PANORAMIQUE ENSEMBLE
Nos amis retournent vite à leur place, après avoir fermé la porte au nez du chien. Ils regardent vers la porte que l'aubergiste ouvre pour sortir.

PLAN AMÉRICAIN
L'aubergiste sort de la chambre et ferme la porte derrière lui, et commence à essuyer son couteau plein de peinture à son tablier. Puis il se dirige vers la table où sont assis les deux amis (TRAVELLING R) et sortant une bougie de la poche de son tablier la pose dans le chandelier qui est sur la table, en jetant un regard bizarre à LUI et L'AUTRE

DEMI-PLAN ENSEMBLE (Angle Aubergiste)
Le son de la fin de la série précédente
Nos amis repondent par un sourire sec et très bref. Ils suivent des yeux l'aubergiste qui s'éloigne vers son buffet.

On entend les pas de l'aubergiste

PLAN PREMIER
L'aubergiste qui entre dans le champ devant son comptoir essuie bien son couteau et coupe des tranches de pain.

Du vent et un peu de tonnerre

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE (3/4 face)
LUI et L'AUTRE regardent toujours l'aubergiste.

LUI : Oh !... Le salaud, il coupe le pain avec le même couteau.

On entend les pas de l'aubergiste qui s'approche.

L'AUTRE : Tais-toi !

L'aubergiste entre dans le champ et dépose un panier à pain sur la table en disant

L'AUBERGISTE : Voilà du pain grignoté par les rats...

Il dispose les couverts en croix et en posant le sel et le poivre ajoute

...et les poisons...

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GROS PLAN
Sur la salière et la poivrière il y a une étiquette portant le mot « Poison ».

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE après avoir considéré, apeurés, l'étiquette « Poison », regardent l'aubergiste et rient ensemble pour montrer qu'ils prennent cela pour une blague. Leurs lèvres dessinent un sourire difforme.

L'AUBERGISTE : Maintenant, je vais vous préparer une bonne grillade tendre comme de la chair d'homme.

DEMI-PLAN
L'aubergiste continue

L'AUBERGISTE : ...mais avant tout, je vais aller à la cave vous chercher une carafe de bon vin rouge, épais comme du sang.

Et il s'éloigne.

GROS PLAN
LUI et L'AUTRE

Jeu de glaces déformantes

PLAN PANORAMIQUE
L'aubergiste allume une bougie ou une lampe, ouvre la trappe de la cave et descend. (A noter que cette trappe a deux battants, un de ces deux battants reste fermé et l'escalier n'est construit que d'un côté. Il est en longueur et à la base des deux trappes).

DEMI-PLAN ENSEMBLE (3/4 de dos)
LUI et L'AUTRE ont suivi des yeux la descente de l'aubergiste dans la cave et maintenant ils se regardent toujours apeurés.

LUI : Nous sommes fichus !
L'AUTRE : Oui... nous sommes perdus !
LUI : Mais il n'est pas là, on peut peut-être se sauver !
L'AUTRE : Essayons...

PANORAMIQUE
Ils courent vers la porte et veulent ouvrir mais en vain. La porte ne s'ouvre pas, Ils continuent à tirer.

LUI (constate) : On a fermé la porte.

PLAN PREMIER ENSEMBLE
Malgré leurs efforts, la porte résiste toujours parce que le pied de LUI l'en empêche.

L'AUTRE : Nous sommes prisonniers.

Puis L'AUTRE remarque que le pied de LUI est posé contre la porte et que c'est là d'où vient la résistance, il s'exclame

L'AUTRE : Mais non, imbécile, c'est toi qui l'empêches de s'ouvrir, avec ton pied.

Il pousse LUI et pose une main à moitié sur le chambranle et appuie de toutes ses force, pendant que de l'autre main il prend le loquet de la porte et tire. Naturellement, la porte résiste encore.

LUI (lui faisant remarquer) : Tu vois !
L'AUTRE : Oui, tu as raison, il nous a enfermés.

Ils renoncent à ouvrir la porte

LUI (demande) : Qu'est ce qu'on peut faire ?
L'AUTRE : Il est encore dans la cave ?
LUI : Oui.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ils se dirigent vers la trappe de la cave. Ils sortent du champ vers la cave.

L'AUTRE : J'ai une idée : on va le boucler dedans

PLAN ENSEMBLE
L'AUTRE et LUI s'approchent doucement de la trappe et la referment, puis ils cherchent des objets pour mettre sur celle-ci.

PREMIER PLAN
Dans la cave l'aubergiste est devant un petit tonneau, il vient de remplir une carafe de vin et ravi s'exclame

L'AUBERGISTE : Ah ! le bon vin de France.

La lampe est à côté

PLAN RAPPROCHÉ
LUI et L'AUTRE sont en train de tasser des objets, meubles, etc... sur la trappe. Tout à coup, l'autre trappe se soulève et l'aubergiste sort, il a la lampe, il la pose par terre, il l'éteint. Ils sont tellement occupés qu'ils ne le remarquent pas. A ce moment ils tirent un gros meuble sur la trappe, tout en tournant le dos à l'aubergiste. Celui-ci, une fois sorti, va pour se diriger vers leur table, mais il s'aperçoit de ce qu'ils font et s'arrête ahuri.
A ce moment ils ont enfin réussi à trêner le meuble sur la trappe et paraissent rassurés.

L'AUBERGISTE : Qu'est-ce que vous faites là ?

DEMI-PLAN ENSEMBLE
A peine LUI et L'AUTRE avaient respiré d'aise, que cette phrase les immobilisent. (D'où viennent ces paroles ? L'aubergiste est enfermé dans la cave... alors c'est peut-être une simple obsession...) Ils n'ont quand même pas l'air rassuré. Ils se sourient pour se donner mutuellement du courage, puis ils se retournent

muet, musique

PLAN RAPPROCHÉ
Ils se retournent et voient l'aubergiste, puis ils n'ont plus la force de bouger, puis ils crient de peur, de toutes leurs forces, ils veulent se sauver mais leurs pieds ne peuvent se détacher du sol, ils essayent en se penchant en avant mais ils ne peuvent faire aucun mouvement avec leurs pieds.

Trompettes pour les cris

DEMI-PLAN
L'aubergiste ne sachant que penser reste bouche bée, et les suit du regard.

PREMIER PLAN PANORAMIQUE
(au relenti)
LUI et L'AUTRE s'élancent vers une porte qui se trouve en face d'eux, mais leur fougue est prise au ralenti. Ils donnent l'impression qu'ils ont une peine inouie à courir et que leurs muscles leur refusent tout service. Ils arrivent enfin à la porte, l'ouvrent et disparaissent derrière celle-ci, dans un couloir.

DEMI-PLAN
L'aubergiste est navré

L'AUBERGISTE : Ils sont fous ! En voilà des clients !... Je vais les mettre dehors ! vent

COULOIR

PLAN RAPPROCHÉ ENSEMBLE (ou plus loin)
LUI et L'AUTRE courent dans un couloir voient une porte, l'ouvrent et entrent.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DEMI-PLAN ENSEMBLE
Dans la chambre ils poussent fortement la porte pour la fermer, en s'appuyant de toutes leurs forces.

GROS PLAN
Sur le mur, derrière eux, se trouve un grand tableau sans cadre. C'est le portrait en buste de l'aubergiste, sur un fond noir. Le clou qui retient le tableau se trouve descellé par le choc de la fermeture brutale de la porte, et le tableau tombe.

GROS PLAN
Par terre, derrière une malle, il y a un rouet. Le tableau tombe sur la pédale que l'on ne peut voir de la porte puisqu'il est caché derrière la malle, le poids du tableau met en marche la pédale et le tableau monte et descend.

DEMI-PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE essouflés se retournent le dos appuyé contre la porte pour mieux la tenir et pour voir où ils ont échoué. Tout à coup, leurs yeux se portent sur un point et se fixent effrayés.

GROS PLAN
Le tableau, par son mouvement de haut et de bas donne l'impression que l'aubergiste est caché derrière la malle et les surveille

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE sont comme foudroyés. Ils crient et sortent en vitesse.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Ils rentrent aussitôt dans la chambre à côté de la porte vitrée.

L'AUBERGE

PREMIER PLAN ENSEMBLE
L'aubergiste se trouve à côté de la porte où est l'enfant. Il allume une lampe à main et dit

> L'AUBERGISTE : Il fera bientôt nuit, il faut que je me débarasse d'eux ! ... ou je les enferme.

A ce moment la porte s'ouvre et l'enfant apparaît, tenant les deux fusils. L'aubergiste étonné

> L'AUBERGISTE : Comment ! Ils t'ont donné les fusils pour jouer ?... Ils sont vraiment fous... Veux-tu lâcher ça !

L'aubergiste prend les fusils et donne la lampe à l'enfant en disant

> L'AUBERGISTE : Viens, on va les chercher.

CHAMBRE A PORTE VITRÉE

Ier PLAN ENSEMBLE
LUI et L'AUTRE sont dans une autre chambre, ils disposent les meubles contre la porte en face d'eux. Cette porte a un grand carreau comme une porte de bureau.

COULOIR

PLAN ENSEMBLE
L'aubergiste suivi par l'enfant, s'avance dans un couloir. Attiré par le bruit fait derrière une porte, il s'arrête ; l'enfant, ayant la lampe à la main s'arrête également, mais derrière l'aubergiste.

PREMIER PLAN ENSEMBLE (profil)
LUI et L'AUTRE qui juste à ce moment poussaient un meuble contre la porte, voient dans cette direction quelque chose qui les effraient.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PLAN PREMIER

Nous voyons dans le carreau de la porte, l'ombre de l'aubergiste éclairée par derrière par la lampe de l'enfant. L'ombre de l'aubergiste tient un fusil dans chaque main et paraît les chercher.

DEMI-PLAN ENSEMBLE (angle porte)

LUI et L'AUTRE, désespérés, tombent dans les bras l'un de l'autre, et se serrent tant ils ont peur.

L'AUBERGISTE : Hé ! vous là...

COULOIR

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE

Dans le couloir, l'aubergiste continue.

L'AUBERGISTE : Sortez d'ici...

L'enfant est toujours derrière lui avec sa lampe. Aucune réponse de la part de LUI et de L'AUTRE. Alors l'aubergiste met un fusil contre la porte et avec sa main, maintenant libre, il essaie d'ouvrir la porte.

DEMI-PLAN ENSEMBLE

Flash de LUI et L'AUTRE éperdus, les yeux ronds. On entend la voix de l'aubergiste qui se fâche.

L'AUBERGISTE : Vous commencez à m'embêter !

COULOIR

DEMI-PLAN

L'enfant trouve un pétard dans sa poche et après l'avoir regardé un peu, l'approche de la flamme de la lampe et sans penser aux conséquences, y met le feu et le jette à terre. Pendant cette scène on entend toujours l'aubergiste qui, de plus en plus furieux, continue à parlementer.

L'AUBERGISTE : Vous ne comprenez pas... ? Qu'est ce qui vous prend... Voulez-vous ouvrir !

PLAN PREMIER

A travers le carreau on voit l'ombre de l'aubergiste qui secoue la porte, puis il s'écrie

L'AUBERGISTE : Je commence à en avoir assez... Je vais en finir...

Et il prend l'attitude d'un homme décidé à tout, l'arme à la main.

(On entend le pétard qui éclate)

(Détonation du pétard)

COULOIR

GROS PLAN

Le pétard fait des bonds tout en éclatant à chaque fois.

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE

(3/4 dos panoramique)

LUI et L'AUTRE courent vers la fenêtre et la traversent dans un saut.

EXTÉRIEUR

PLAN RAPPROCHÉ

Dehors, ils tombent sur le dos des deux cochons qui se mettent à courir avec eux tout en hurlant.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FONDU

SCÈNE DE HAITI

MANSARDE

PLAN ENSEMBLE
Ils sont chez eux le matin après s'être réveillés.
LUI est assis sur le lit et lace ses souliers et L'AUTRE est en train de se raser.

DEMI-PLAN

LUI : Et maintenant, qu'on va partir pour Haïti j'ai du chagrin.

DEMI-PLAN

L'AUTRE : Il n'y a plus rien à faire ici, crois-moi.

DEMI-PLAN

LUI (pensif) : Haïti... c'est pas mal, Haïti, mais ne trouves-tu pas que c'est un peu risqué ?

DEMI-PLAN

L'AUTRE : Risqué ? Pourquoi ?

DEMI-PLAN

LUI : Oh ! je ne sais pas... mais il me semble que les gens vont nous trouver ridicules.

PLAN AMÉRICAIN
L'AUTRE a terminé de se raser, il s'éponge puis il va (PANORAMIQUE) vers LUI qui va finir aussi à lacer ses souliers.

L'AUTRE : On s'en fout des gens. C'est une chance qu'on ait trouvé ça, on aura plus le souci du lendemain, on mangera des bananes et on ne foutera rien.
LUI : T'as raison ; puisqu'il faut être intrépide dans la vie.
L'AUTRE : Justement, dépêche-toi, il faut s'embarquer vite

FONDU

VITRINE

PLAN AMÉRICAIN ENSEMBLE
Un tableau en Haïti sur lequel deux indigènes qui jouent de l'hawaïenne.

(TRAVELLING R.P.A.)
puis en face d'eux une danseuse qui danse dans le rythme du pays.

(PANORAMIQUE). Plus loin à l'ombre d'un palmier LUI et L'AUTRE en costume colonial et couchés par terre le dos appuyé contre un palmier, mangent des bananes.

TRAVELLING (R)PLAN D'ENSEMBLE
Petit à petit, ils sont entraînés par les danseuses et ils vont faire à côté d'elles une danse très comique en les imitant, accompagnés par la musique hawaïenne.
L'appareil recule doucement et nous allons nous trouver en face d'une vitrine d'un bureau de voyage. Tout autour il y a des gens qui regardent le spectacle de la vitrine et en haut de la vitrine on voit en grosses lettres « VISITEZ HAÏTI — CROISIÈRE » et sur laquelle on ferme LA FIN

FIN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CHRONIQUE DE LA VIE ARTISTIQUE ET SCIENTIFIQUE

PROPOS INTRODUCTIF À L'OUVERTURE DU MUSÉE «GEORGE ENESCU»*

Mesdames, Messieurs,

Permettez-moi tout d'abord d'exprimer ma joie et ma satisfaction de nous retrouver à l'occasion d'un pareil événement, troublant et plein de signification, celui de la renaissance de ses propres cendres — dans un sens presque littéral de l'expression . . . — du musée « George Enescu »; renaissance, pour le moment symbolique, marquée par l'exposition commémorative ci-présente, mais qui s'inscrit néanmoins dans ce miraculeux « retour à la normalité » auquel vient de faire allusion le ministre Andrei Pleşu, — miraculeux parce qu'il était presque impossible à espérer sur le plan général de notre existence, spirituelle y compris, et parce que c'est exactement ainsi que nous le ressentons aussi dans ce cas particulier du musée « George Enescu »: brutalement supprimé pendant l'été de 1977, le musée — nous le savons — fut du nombre des institutions qui ont payé le tribut le plus dur aux abus communistes et dictatoriaux, par sa disparition, pendant une décennie et demie environ, de la carte culturelle de la capitale.

Pour le musée « Enescu » le retour à la normalité a tout d'abord un sens « physique », par la remise en fonction de son siège, le palais Cantacuzène — destiné par l'acte de donation de Marie Cantacuzène-Enesco à abriter le musée dédié à George Enesco —, cet édifice arrivé ces dernières années dans un état avancé de dégradation à cause de son abandon, rentrant maintenant dans le circuit des valeurs architectoniques de Bucarest, grâce à l'effort financier de l'Union des compositeurs.

L'exposition « Pro memoria George Enescu », qui s'ouvre aujourd'hui dans deux des salles du musée, résume, évidemment, la future évocation dans le musée complet, de la personnalité enescienne; en même temps, nous avons souhaité que par la conception même de sa mise en œuvre, l'exposition puisse annoncer, anticiper, la manière selon laquelle le futur discours du musée sera pensé, articulé, réalisé, pour servir au mieux cette évocation. Si, dans cette exposition, nous avons opté pour la concentration et l'essentiel, nous l'avons fait tout d'abord *non* à cause des limites de l'espace assez restreint qui se trouve à notre disposition, mais en partant de l'idée qu'un musée ou une exposition dédiés à une grande personnalité du domaine humaniste — et d'autant plus à une personalité complexe telle celle d'Enesco — signifie ou doit signifier tout autre chose qu'un livre ou une collection de documents transposés dans des vitrines et des panneaux. Le visuel qui opère principalement ici possède sa propre éloquence, redevable plutôt aux associations, aux connexions d'éléments (documents écrits, images, objets), qu'à leur abondance et aux efforts de les intégrer dans un flux discursif pour leur donner de « l'explicité ». Vous ne trouverez donc pas dans ce que vous allez visiter une présentation rigoureusement chronologique ou minutieusement documentée sur la vie, l'œuvre et l'activité multipolaire de Georges Enesco. J'espère bien que vous y trouverez, en contrepartie, les marques de certaines significations. Chacun des segments de l'exposition — vitrines, groupe de vitrines, objets ambiants — veut éclairer une certaine face de la personnalité de Georges

* Le 8 septembre 1991, dans le cadre de la XIIe édition du festival « George Enescu » a eu lieu l'inauguration partielle du musée « George Enescu », dans deux de ses salles qui ont abrité, à cette occasion, l'exposition « Pro memoria George Enescu », commémorant 110 ans depuis la naissance du musicien.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Enesco, une sphere de son activité, un moment-clé de la biographie ou de l'œuvre du musicien, un aspect significatif de ses relations avec le monde de son temps, roumain ou international. Recomposée sous l'impact « sensoriel » de la visualité et des facteurs capables de créer une atmosphère — plutôt que sous celui de la réflexivité —, sous l'influence des associations d'impressions et d'idées— plutôt que sous celle de la démonstration —, l'image d'Enesco et de son époque aura peut-être la chance d'acquérir un contour plus vivant et de s'imposer à l'esprit des visiteurs de l'exposition actuelle de même qu'à ceux du futur musée « George Enescu ».

J'aimerais, pour conclure, adresser des remerciements à tous ceux dont le concours nous a permis de mener à bonne fin cette exposition, en commençant par le Ministère de la Culture qui l'a financée, en continuant avec le Musée de la Littérature Roumaine et le Musée National de l'Art, qui nous ont assisté sur le plan technique et de l'organisation (je voudrais spécialement faire mention de l'aide extrêmement précieuse fournie par les ateliers de restauration-papier et restauration-textiles des musées rappelés). Un mot spécial de remerciement et d'estime pour Mme Angela Cerchez, conservateur au Musée National de l'Art, dont la compétence, l'énergie et les excellentes qualités d'organisateur ont permis de surmonter les difficultés nombreuses et de toutes sortes rencontrées dans la préparation d'une exposition qui a aussi, croyons-nous, l'importance d'un événement muséographique.

Je vous remercie de votre présence et je déclare ouverte l'exposition.

Clemansa-Liliana Firca
Directeur du musée « George Enescu »

« MUSIQUE AU CHÂTEAU » LA SEMAINE MUSICALE « GEORGE ENESCU – CARMEN SYLVA »

Sinaia, 9 — 13 septembre 1991

Organisée par le Ministère de la Culture et l'Académie Roumaine, dans le cadre de la XIIe édition du Festival international « George Enescu », « La semaine musicale » du Château de Peleş de Sinaia a été dédiée à la commémoration de 75 ans de la mort de la reine-poète et de 110 ans de la naissance du musicien. La réception d'ouverture de « La semaine musicale » s'est déroulée dans l'ambiance du Château Pelişor, le soir du 9 septembre, en présence des héritiers de Carmen-Sylva, la famille du prince Frederich-Wilhelm zu Wied. M. Gheorghe Firca, directeur général de la Direction des institutions de spectacles du Ministère de la Culture, ainsi que M. Mircea Voicana, président de la Commission de musicologie de l'Académie Roumaine et du Centre d'études « George Enescu », ont exprimé l'espoir que cet acte de culture, qui reprend une ancienne tradition, constituera un nouveau début pour une nouvelle vie et mise en valeur spirituelle du précieux Musée. On a remercié les invités étrangers, le violoniste Hans Lothar Friederich, la pianiste Maud Schreiber, le professeur dr. Iosif Antohi de l'Université de Bonn et Mme Dr. Hildegard Emilie Schmidt, qui allaient présenter des communications dans la session scientifique, ainsi que les artistes roumains, parmi lesquels Georgeta Stoleru, Ilinca Dumitrescu, Pompei Hărăşteanu, Ina Oncescu, Adina Niţescu, Claudia Codreanu et les membres du quartette « Gaudeamus ». D'autres présences : le représentant de l'Ambassade de l'Allemagne à Bucarest, le préfet de Prahova, M. Niculae Bălănoiu, les directeurs généraux du Ministère de la Culture, MM. Ion Hidegenti et Floricel Marinescu, directeurs d'institutions culturelles de Bucarest, Ploieşti et Braşov, et un nombreux public.

Le Mardi 10 septembre, au cours de la matinée, les participants à ce festival « Enescu » ont eu l'occasion de visiter en détail le Musée Peleş, y compris le salon de musique aménagé par Carmen Sylva et son mari, le roi Carol Ier. L'après-midi du même jour, a eu lieu le premier concert de la semaine festive, en présence d'une nombreuse et selecte audience. On a pu écouter des lieds de Georges Enesco sur les vers de Carmen Sylva *(Frauenberuf, Morgengebet, Ein Sonnenblick, Regen, Mittagslaüten)*, magistralement interprétés par la soprano Georgeta Stoleru et la pianiste Ilinca Dumitrescu, musiciennes d'exception, d'une grande finesse et profondeur. En hommage à Mihail Jora, l'un des plus proches collaborateurs de Georges Enesco, marquant ainsi le centenaire de la naissan-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce de ce musicien, on a interprété le cycle des *4 chansons op. 16*, sur les vers de Tudor Arghezi *(Ghicitoare /* Devinette, *Buna Vestire* / l'Annonciation, *Vaca lui Dumnezeu* / La Vache du Bon Dieu, *Cîntec din fluier* / Chanson de flûte du berger). En guise d'évocation de la vie musicale qui palpitait il y a presqu'un siècle à Peleş, le violoniste Hans Lothar Friederich et la pianiste Maud Schreiber, membres de la formation « Ensemble Carmen Sylva » de Neu Wied (Allemagne), ont interprété la *Sonate op. 10 pour violon et piano* d'Auguste Bungert (qui a connu sa première audition en 1990) et les *Danses roumaines* de Florizel von Reuter, deux jeunes musiciens élevés dans l'entourage de la reine Elisabeth. Pour conclure, Ilinca Dumitrescu, pianiste de grand style, telle qu'elle nous est apparue dans d'autres concerts avec des interprétations particulières, nous a offert la *Fantaisie en ré mineur KV 397*, la Ier partie de la *Sonate en do majeur KV 545* et la IIIe partie de la *Sonate en la majeur KV 331* — la célèbre « Alla turca » de Mozart, dont le musicologue Mircea Voicana a précisé qu'il s'agit en fait d'une « A la Valachiae », la pièce étant construite sur un fond thématique d'origine roumaine, publiée comme telle à Vienne, les mêmes années, par Franz Joseph Sulzer.

Le Mercredi 11 septembre, le matin, le nombreux public venu pour écouter les jeunes interpètes roumains promus par la Fondation Klaus Brambach, a admiré une exposition d'objets, photographies et livres reçus par George Enesco de la part de la reine-poète, exposition organisée par Mmes Clemansa-Liliana Firca, directeur du Musée « George Enescu » de Bucarest et Angela Cerchez, conservateur principal du même Musée. En même temps, dans la partie gauche du podium de concert du Salon de musique, fut exposé un portrait de Carmen Sylva, donné à cette occasion au Musée Peleş par le prince Frederich-Wilhelm zu Wied. Le concert qui a suivi, souligné par de vifs applaudissements, fut soutenu par les jeunes Ligia Dumă (soprano), accompagnée au piano par Krimhilda Cristescu, qui a interprété 3 lieds de Georges Enesco sur les vers de Carmen Sylva *(Reue, Schlaflos* et *Mauerlied)*, Fănel Ignat (baryton), accompagné au piano par Rodica Nicolaescu, qui a, lui aussi, chanté 3 lieds de Georges Enesco sur les vers de Carmen Sylva *(Der Bläser, Zaghaft* et *Königshusarenlied)*, Mădălin Voicu (pianiste), qui a joué le *Prélude à la Suite n° I en style ancien* de Georges Enesco et trois mouvement de la *Partite n° III* de J. S. Bach, et Leonard Raiciof (violoniste), accompagné au piano par Gabriela Marcovici, qui a exécuté la *Sonate n° III « en caractère populaire roumain »*. Le succès des jeunes interprètes, souligné par de vifs applaudissements et des rappels sur le podium, fut répété dans l'après-midi du jeudi 12 septembre. De plus, à ce deuxième concert, Leonard Raiciof et Gabriela Marcovici ont joué la *Sonate non-terminée pour violon et piano* de Georges Enesco dans l'édition George Manoliu, nommée par Tudor Ciortea «La Sonate torso », et la *Rhapsodie tzigane* de Ravel. Pour continuer ce concert, le soir du jeudi 12 septembre, l'excellent quartette de cordes « Gaudeamus » de la Philarmonie de Braşov (Dănuţ Manea, Lucia Vîrtosu, Luiza Suciu et Sebastian Vîrtosu), avec une parfaite homogénéité, précision et pureté de style, a joué le *Quartette op. 33 n° 2* de Haydn et le *Quartette KV 589* de Mozart.

Déroulé dans l'ambiance évocatrice du Peleş, le concert de l'après-midi du mercredi 11 septembre a mis fin à la présentation de l'intégrale des sonates pour piano et violon de Georges Enesco et de l'intégrale des lieds sur les vers de Carmen Sylva. Accompagnés délicatement par la pianiste Ina Oncescu, les soprani Adina Niţescu et Claudia Codreanu et le baryton Pompei Hărăşteanu ont chanté les lieds *Junge Schmerzen, Armes Mägdelein, Entsagen, Die Kirschen* (sur les vers de Carmen Sylva). Le concert a continué avec un court récital de la très jeune pianiste Anca Apeţeanu qui a interprété Mozart (La *Sonate pour piano KV 576)* Jora, *(Joujoux pour Madame)* et Prokofiev (la *Sonate n° 3*), compositeurs commémorés en 1991. Le concert a pris fin avec les deux premières sonates pour piano et violon de Georges Enesco, admirablement exécutées par Adriana Winkler — Diana Popescu et Marius Radu — Adriana Stoica.

Le matin du 12 septembre, au Pelişor, fut ouverte la Session de communications scientifiques sous les auspices de l'Académie Roumaine, par la Commission de musicologie dépendant de la Section de philologie, littérature et art.

Dans son discours d'ouverture, le professeur dr. Mircea Voicana, président de la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Commission et de la Session, a précisé les sens de cet événement et son caractère de restitution historique, ainsi que la perspective des recherches futures concernant Georges Enesco. Ont fait suite des communications scientifiques présentées à un niveau et à une tenue académique par le dr. Marin Bucur de l'Institut de théorie et histoire littéraire « George Călinescu » de Bucarest *(Carmen Sylva et la littérature roumaine)*, le dr. Hildegard Emilie Schmidt de Neu-Wied *(Georges Enesco au Château de Peleş)*, le dr. Gheorghe Firca, directeur général au Ministère de la Culture et chercheur principal à l'Institut d'Histoire de l'Art *(Les débuts de la création musicale roumaine sur des vers allemands — Le Lied allemand)* et le dr. Grigore Constantinescu, maître de conférences à l'Académie de Musique de Bucarest *(Des lieds allemands d'après Fernand Gregh)*; le compositeur Wilhelm Berger s'est associé, par une démarche pertinente, à ces communications. La deuxième partie des travaux de la Session scientifique a continué pendant la matinée du vendredi 13 septembre, avec des ouvrages de grand intérêt concernant la connaissance et la mise en valeur des directions de l'évolution qui a marqué le début du XXe siècle, autant sur le plan de la création que sur le plan social — établissements de culture, d'enseignement et d'éducation, d'assistance et de protection sociale — plans dans lesquels furent impliqués également la royauté et les personnalités culturelles. Tels ont été les comptes rendus présentés par le professeur dr. Iosif Antohi de l'Université de Bonn *(Préoccupations pédagogiques de Carmen Sylva)*, Mme Nina Cionca, nièce de la pianiste Aurelia Cionca et descendante de la famille de Ciprian Porumbescu *(Carmen Sylva — protectrice des jeunes talents musicaux)*, Mme Clemansa-Liliana Firca, directeur du Musée « George Enescu » de Bucarest *(Enesco — Carmen Sylva, rencontres sur le plan de la création)*, le critique d'art Radu Ionescu *(Klimt et la peinture du Château de Peleş)* et le professeur dr. Mircea Voicana *(Infinie reconnaissance à Georges Enesco — Carmen Sylva)*; finalement, le professeur dr. doc. Ion Zamfirescu a confié aux auditeurs des souvenirs liés à la vie du Palais. En son ensemble, la Session a présenté toute une série de données inédites ainsi que des propositions de méditation pour une ré-évaluation du moment culturel se trouvant sous le signe « George Enescu — Carmen Sylva ». Pour clore la Session scientifique on a présenté la première du film sur Klimt et Peleş réalisé par Doru Chesu, Willy Goldgrater et Radu Ionescu (en qualité de consultant) et le film sur le Musée Cotroceni de Bucarest.

Le concert final de la « Semaine musicale » de Peleş eut lieu le vendredi 13 septembre, le soir, dans une atmosphère de grand enthousiasme mais aussi de recueillement. La distinguée pianiste Maud Schreiber de Neu Wied a interprété, en première audition chez nous, les *Variations* et la *Fugue* d'Auguste Bungert et la *Suite n° II pour piano* de Georges Enesco, le violoniste Leonard Raiciof de Jassy a présenté la *Sonate pour violon solo* qu'Eugène Ysaye a dédiée à Georges Enesco; et le quartette « Gaudeamus » de Braşov a interprété brillamment et avec une impressionnante compréhension le *Quartette op. 59 (Serioso)* de Beethoven et le *Quartette « La fille et la mort »* de Schubert; l'organiste Christian Berger a joué de l'orgue spécialement commandé par Carmen Sylva pour la Salle de musique du Château Peleş, la *Suite n° I en style ancien* de Georges Enesco, en transcription personnelle, en obtenant dans sa vision, les intentions de grandeur, de lyrisme et de couleur du timbre qui transparaissent dans la composition enescienne; en final, dans la même interprétation, ont résonné avec inspiration la *Fantaisie en ré mineur* de Max Reger et le *Prélude en la mineur* de J. S. Bach.

C'est aux MM. Gheorghe Firca, directeur général au Ministère de la Culture et Mircea Voicana, président la Commission « Georges Enesco » de l'Académie Roumaine que reviennent tous les mérites pour la réussite de cet événement culturel d'exception et de grande importance pour l'ouverture vers une histoire mieux et réellement documentée. A cette initiative, il faut aussi faire mention de la contribution du Complexe de culture Peleş—Sinaia, dirigé par les directeurs Dan Popa et Gheorghe Muşat.

Nous espérons que cet événement ne restera pas une simple page d'anthologie. De tels faits de culture, même coûteux, doivent continuer dans le même esprit et dans le même cadre.

Lucia-Monica Alexandrescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRINTED IN ROMANIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ISSN 0039–3991

S.C. „Universul" S.A. C. 3686

150 lei pentru persoane fizice
250 lei pentru persoane juridice

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro