ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «G. OPRESCU»

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musiqué, Cinéma

TOME XXXI
1994

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

LECTEURS,

Consultez les publications périodiques de l'ACADÉMIE ROUMAINE !

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, Série THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à RODIPET S.A. ou à ORION PRESS INTERNATIONAL SRL et toute commande de Roumanie sera adressée a RODIPET SA, ORION PRESS INTERNATIONAL SRL ou AMCO PRESS SRL:

RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, Sector 1, P.O. Box 33–57, Bucureşti, Romania, Fax 401-222 6407, Tél. 401-618 5103; 401-222 4126.

ORION PRESS INTERNATIONAL SRL, Şos. Olteniţei 35-37, Sector 4, P.O. Box 61-170, Bucureşti, România, Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tél. 401-634 6345.

AMCO PRESS SRL, Bd. N. Grigorescu 29A, Ap. 66, Sector 3, P.O. Box 57-88, Bucureşti,România Fax 401-312 5109, Tél. 401-643 9390; 401-312 5109.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en enchange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, P.O. Box 29–122, 71101 BUCUREŞTI, ROMANIA, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «G. OPRESCU».

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 76117, BUCUREŞTI, ROMANIA
C.P. 5–42, tél. 410 38 46

ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART
«G. OPRESCU»

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXXI 1994

Sommaire

ÉTUDES

CENTENAIRE FILIP LAZĂR ET MIHAIL ANDRICU

NOTES ET DOCUMENTS

COMPTES RENDUS

CHRONIQUE

REV. ROUM. HIST. ART, **Série Théâtre, Musique, Cinéma**, TOME XXXI, P. 1–96, BUCAREST, 1994

LA MUSIQUE BYZANTINE AU LONG DU MOYEN ÂGE ROUMAIN

Titus Moisescu

Réalité objective, à travers temps, des Pays Roumains, la musique d'origine byzantine a fait partie intégrante du passé artistique et culturel le plus reculé du peuple. Cet art spécifique s'y est conservé, développé et transmis, dans un évident esprit traditionnel, par des manuscrits dus à des musiciens-copistes roumains, bons connaisseurs du chant et de l'écriture neumatique, initiateurs d'écoles auprès des grands établissements monastiques – telles, par exemple, l'École de Neamț au XVe siècle, ou l'ainsi-nommée par nous École musicale de Putna (attestée aux XVe-XVIe siècles) ou encore l'École de Schei-Brașov (signalée à la fin du XVe siècle), de même que, plus tard, aux XVIIe-XVIIIe siècles, l'École de la Métropole de Bucarest.

Chaque fois qu'on se réfère à la création musicale du peuple roumain, au passé culturel proprement musical des Pays Roumains, il convient d'envisager trois grands immanquables filons, trois grands domaines de manifestation musicale ayant fait partie de la structure spirituelle même de ce passé, à savoir:

a) *la musique populaire*, dont les origines se perdent dans la nuit des temps, transmise au long des âges par voie orale et conservée, pour une bonne part, dans diverses collections, plus anciennes ou plus récentes, se trouvant dans des bibliothèques et archives de Roumanie ou de l'étranger;

b) *la musique byzantine et de tradition byzantine*, pénétrée avec l'apparition du christianisme dans les parages roumains en tant que musique savante – professionnelle pourrait-on dire – et conservée en de nombreux manuscrits des XIe-XIXe siècles, gardés dans des bibliothèques et archives du pays et de l'étranger. C'est cette musique qui fut cultivée dans les écoles d'art des grands centres monastiques comme Neamțul, Putna, Schei-Brașov, Bucarest et, bien entendu, dans tous les monastères orthodoxes du pays;

c) *la musique occidentale* – ou «européenne» selon la dénomination que lui donnèrent les deux grands psaltes roumains Macarie et Anton Pann –, connue aussi sous le nom de musique linéaire à cause de sa notation sur portée. Ses débuts sont saisissables tout d'abord en Transylvanie, à partir du XIVe siècle, ainsi qu'en témoignent des tablatures, des manuscrits et d'anciens ouvrages imprimés, après quoi elle se généralisa sur tout le territoire du pays.

Ces trois branches de l'art musical ancien ont coexisté et traversé les âges en un «trio» clairement différencié, pour arriver jusqu'à nos jours; chacune a ses caractéristiques, son importance,

Fig. 1. Monastère de Putna (Moldavie) – (XVIe siècle).

ses bien-fondés dans la composition d'un tout unitaire constituant ce que l'on appelle «le patrimoine musical national», ou bien «trésor de la musique roumaine» ou encore «l'héritage musical roumain».

Dans cette même sphère du patrimoine musical national il convient d'inclure aussi la créa-

tion musicale et musicologique des musiciens devanciers du XIXe siècle ainsi que celles des grands compositeurs, musicologues et critiques du XXe siècle. Et si l'on élargit la sphère du patrimoine jusqu'à comprendre également certains vestiges à caractère musical remontant à un passé très reculé de l'histoire des Roumains – inscriptions, parchemins, peintures, sculptures, annotations manuscrites, vieux imprimés, littérature épistolaire, etc. –, on réalise à quel point est impressionnant, immense, le domaine concerné par l'idée de «patrimoine» et combien grande, aussi, la responsabilité qui revient à ceux ayant le devoir d'agir en vue de faire valoir ce patrimoine.

La totalité de l'œuvre musicale et musicologique, découlant des catégories ci-dessus délimitées, doit être mise en valeur par la voie de l'imprimerie, afin d'assurer ainsi sa recherche, son interprétation artistique et son utilisation créative. Ce n'est que de la sorte que le patrimoine musical national tout entier, sous tous ses aspects, pourra se constituer en témoignage et argument à la portée de tous ceux qui voudront se référer à son existence depuis les temps les plus révolus, attestant une vie culturelle continue, intense et diversifiée sur tout le territoire du pays et sous de multiples points de vue: historique, archéologique, linguistique, paléographique, artistique, etc.

D'ailleurs, dès le début du XIXe siècle, avec l'affirmation de quelques personnalités roumaines promotrices d'une attitude scientifique à l'égard de la mise en valeur du patrimoine culturel artistique roumain – considéré dès lors déjà comme ayant une fonction historique d'ordre national –, l'équilibre requis entre la nécessité historique et le phénomène artistique existant commence à se concrétiser par la publication d'ouvrages aptes à satisfaire à l'idée de document ayant une valeur historique, idée soutenue par les historiens, les archéologues, les linguistes et les musiciens roumains, bref par tous ceux s'étant proposé de fonder la culture roumaine sur le document. Rien de surprenant à cela puisque, toujours et en tout lieu du monde, pour n'importe quel domaine d'activité culturelle, la plupart des esprits éclairés ont, premièrement, attaché leur attention à la mise en évidence des sources, autrement dit des documents facilitant la recherche du passé historique et, de ce fait, constituant une base d'argumentation. C'est bien cela qui anima l'esprit des encyclopédistes du XVIIIe, puis des romantiques du XIXe. Hormis ces sources, il n'y a point d'histoire. Un vieil adage le dit clairement: «Avoir des ancêtres c'est avoir de l'histoire»! Il y entre des sens et des implications multiples de la notion d'historicité – notion qui se démontre et se manifeste par le culte des ancêtres, par le témoignage de leurs faits de culture, lesquels attendent d'être valorisés par les descendants.

C'est dans ce même esprit que des musicologues roumains – notamment Theodor T. Burada, Ioan D. Petrescu, George Breazul et j'en passe – ont eux aussi conçu leur œuvre, attirant tout spécialement l'attention sur l'importance du document, des sources, dans l'argumentation historique de la culture. Fidèles à l'exemple de nos grands devanciers qui ont vu dans les documents les principaux moyens pour démontrer l'existence sur le territoire du pays d'une histoire, d'une culture musicale très ancienne, à notre tour, nous autres contemporains devons poursuivre l'action de dépistage et de mise en valeur du patrimoine musical national, en tenant compte tant de leur expérience que des possibilités et conditions actuelles qui permettent une mise en valeur approfondie: l'élargissement du système informationnel, la grande quantité de biens artistiques patrimoniaux aujourd'hui connus, la problématique diversifiée que présente le patrimoine, l'intérêt évident manifesté par les spécialistes roumains et étrangers en ce qui concerne le patrimoine de la culture musicale en Roumanie, et tout autant les rapports de celle-ci avec les cultures musicales des peuples voisins et, pour finir, mais non dépourvus d'importance, les critères scientifiques nouveaux appliqués dans le système moderne de mise en valeur du document.

Comme on l'a dit plus haut, la musique ancienne byzantine s'est conservée et transmise sur le sol roumain par des manuscrits contenant le chant d'église monodique pratiqué dans le culte orthodoxe. Aussi est-ce vers ceux que l'on garde qu'il faut diriger la recherche afin de tirer les conclusions de rigueur quant à la structure de la musique byzantine, ses origines, le mode dont elle a été utilisée pendant plus de cinq siècles dans la pratique liturgique roumaine, enfin quant à ses caractéristiques, sa signification et sa circulation dans les centres de culture les plus importants, dans les écoles, etc.

Bien que par leur contenu, autant que par le mode dont ils ont circulé à travers temps, les manuscrits musicaux byzantins soient un témoignage inestimable d'un long passé culturel, ni les historiens, ni les linguistes, ni même les musiciens ne leur ont accordé, jusqu'à quelques décennies près, l'attention requise. Or, ils recèlent nombre d'aspects de caractère linguistique, paléographique, historique dont ils donnent une réponse concrète sans plus parler des problèmes spécifiques d'ordre musical et musicologique qu'ils posent. Il faut croire que seule la difficulté de déchiffrer l'écriture neumatique a découragé les spécialistes néanmoins désireux de s'y pencher.

En Roumanie il existe un fonds de plus de 250 manuscrits de musique ancienne byzantine et de tradition byzantine, datés ou seulement attribués aux XIe-XVIIIe siècles, qui se trouvent disséminés dans les bibliothèques, les archives ou les collections privées. La plus grande partie d'entre eux a été écrite sur le territoire même du pays – dans les monastères – par des copistes-musiciens identifiés dans les colophons et les notes marginales ou bien demeurés anonymes. Certains autres sont parvenus en terre roumaine sur diverses voies de circulation, en provenance de Byzance, du Mont Athos ou de quelques importants centres monastiques de l'Orient orthodoxe, devenant ici des instruments utiles pour le chant ecclésiastique mais aussi des sources d'inspiration pour l'élaboration – en chaîne, dirions-nous – d'autres recueils anthologiques écrits par des moines roumains pour leur propre usage. Dans le même fonds des vieux manuscrits médiévaux roumains doivent aussi être incorporés les manuscrits identifiés, en tant que tels, dans les bibliothèques et les archives de l'étranger, comme par exemple ceux que nous avons eu l'occasion de signaler à Moscou et Saint-Pétersbourg, à Leipzig et Sofia, dans l'île de Lesbos en Grèce, à Vienne, Londres, Belgrade et Copenhague, etc. Tous les recueils de cette dernière catégorie doivent être bien analysés et identifiés avec précision, puis reproduits au moyen du microfilm afin de les «rapporter dans le pays» car ils conservent entre leurs feuillets jaunis par le temps des œuvres dues à des psaltes roumains, donc du patrimoine musical national, précieux témoignages de l'existence, jusque dans les siècles les plus éloignés, de centres d'art et de culture roumaine où étaient actifs des musiciens, des copistes et des enlumineurs autochtones. De ce point de vue sont également intéressantes les annotations marginales des copistes – ou en d'autres cas des possesseurs de ces recueils – et qui fournissent des données historiques, archéologiques, linguistiques, paléographiques, etc., comme on le remarque dans les manuscrits provenant du monastère de Putna datés aux XVe–XVIe siècles.

De même, en parallèle, pour approfondir le passé culturel des pays où la pratique liturgique tient du rite orthodoxe, ce sont les manuscrits de musique ancienne byzantine existants jusqu'à ce jour en Roumanie qui sont pleins d'intérêt. Car le contenu musical et littéraire de tous ces manuscrits puise à la source de Byzance d'où il s'est répandu au long des siècles chez tous les peuples orthodoxes. Ces manuscrits conservent le chant tel qu'on le pratiquait dans la Byzance médiévale, en toute sa grandeur et pureté, tant sous le rapport de la création que des neumes. C'est bien la musique des plus notables compositeurs byzantins du Moyen Âge que nous offrent les manuscrits roumains des XVe-XVIIIe siècles, mais s'y ajoutent les œuvres des grands psaltes roumains: Evstatie le Protopsalte de Putna, Dométien le Vlaque, Théodosie Zotica (XVe–XVIe ss.); Iacov l'Archimandrite, Iovaşco le Vlaque, Calliste l'Hiéromoine, Vlad le Scribe (XVIIe s.); Philothée l'Hiéromoine, Duma de Braşov, Şărban, Constandin, Mihalache le Moldovlaque, Naum Râmniceanu, Iosif de Neamţ, etc. (XVIIIe s.). Tous ceux-là ont contribué de manière éclatante à la continuation de la tradition roumaine de l'écriture mais aussi de la «facture» des chants dans l'esprit et la conception de la forme consacrée par leurs illustres devanciers. Nullement il ne saurait être question d'un emprunt à une autre culture musicale que roumaine, tel que souvent l'affirment certains musicologues et historiens sud-danubiens qui, plus d'une fois, ont revendiqué «le droit d'auteur» des recueils de Putna des XVe et XVIe siècles prétendant que ce sont des copies d'après les manuscrits qu'apportèrent dans les parages roumains les moines des zones sud-danubiennes qui s'y réfugièrent à l'époque.

En vérité, tout ce trésor d'anciens manuscrits musicaux byzantins se porte témoin de l'existence incontestable, sur le territoire des Pays Roumains, de centres culturels et de préoc-

cupations artistico-musicales de grande sensibilité manifestes à travers cinq siècles. D'ailleurs, preuve en a été faite souvent du caractère absolument particulier de l'œuvre d'Evstatie le Protopsalte de Putna, considéré de prime abord comme le fondateur et le maître de la plus importante et significative école musicale – celle du monastère moldave susmentionné, active aux XVe-XVIe siècles. D'Evstatie en sont restés plusieurs manuscrits dont on ne connaît que deux jusqu'à présent – les deux étant des Anthologies –, signés et datés par lui à 1511 et 1515; ceux-ci, sur des voies demeurées inconnues, sont arrivés à Moscou où ils sont conservés au Musée Historique de l'Etat. Selon les affirmations du slaviste Emile Kaluzniacki qui, en 1883, publia à Vienne une étude extrêmement importante en ce qui concerne l'héritage culturel roumain, à savoir *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven*, le protopsalte Evstatie aurait écrit dans les années 1511–1515 encore quatre autres manuscrits que ledit slaviste a vus de ses propres yeux dans la Bibliothèque de Putna en 1881 et qui, actuellement, doivent se trouver «cachés» dans différentes bibliothèques de l' étranger.

Au total, du monastère de Putna, on connaît jusqu'à ce jour onze manuscrits datés aux XVe-XVIe: parmi eux, six se trouvent dans des bibliothèques de Roumanie, alors que cinq sont conservés dans des bibliothèques de l'étranger. Ces onze manuscrits – les plus importants et intéressants quant au thème qui nous occupe – gardent entre leurs feuillets plus de 480 chants dont 190 sont des œuvres de compositeurs roumains: Evstatie le Protopsalte, Dométien le Vlaque et Théodosie Zotica. Ces pièces ont été identifiées comme telles non seulement par des musicologues roumains (Grigore Panțiru, Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu, Titus Moisescu) mais aussi par des chercheurs étrangers (Anne E. Pennington, Dimitrios Conomos, Dimitrie Stefanoviæ, Danica Petroviæ, Jφrgen Raasted, Miloš Velimiroviæ, etc.).

Ensuite, aux XVIIe–XVIIIe siècles, le nombre des manuscrits augmente et, de plus, l'intérêt des chercheurs roumains s'accroît du fait de l'apparition – avec ces recueils – du chant d'église sur textes littéraires en langue roumaine, telle par exemple l'œuvre *Psaltichie rumănească* /Livre de chant psaltique roumain/ rédigée par Philothée l'Hiéromoine en 1713 et qui a dominé tout le XVIIIe siècle étant prise comme modèle par la plupart des copistes-musiciens qui furent actifs dans le cadre de l'école de *vlahomusichie*/musique psaltique valaque/ouverte auprès de la Métropole de Bucarest.

A tout cela faut-il encore ajouter la présence dans des bibliothèques du pays de quelques recueils de grande valeur historiographique musicale: le *Lectionnaire evangélique de Iași* (Ms. 160/IV–34 à la Bibl.Centr. Univ. de Iași), à notation ecphonétique, écrit probablement au XIe ou XIIe siècle; l'*Evangéliaire de Iași* du XIIe siècle (n° inv. 7030, Musée de la Littérature, Iași), aussi à notation ecphonétique; un *fragment* d'un *Evangéliaire* des XIe-XIIe siècles, également à notation ecphonétique (Ms. n° 28.529, Bibliothèque Nationale de Bucarest); le *Stichéraire de Iași* (Ms.gr. IV–39), attribué à un copiste anonyme du XIIIe siècle, à notation médiobyzantine et le *Stichéraire de Bucarest* (Ms.gr. 953/BAR), pareillement à notation médiobyzantine du XIVe siècle. Tous ces recueils sont d'un grand intérêt musicologique grâce à leur contenu et à la notation neumatique dans laquelle ils ont été écrits.

LES PREMIERS CRÉATEURS ROUMAINS DE MUSIQUE BYZANTINE

Parmi les fondations religieuses roumaines de grande renommée pour le rôle significatif qu'elles jouèrent dans l'évolution de l'art et de la culture médiévaux dans les Pays Roumains, se range à la première place d'importance le Monastère de Putna, ancien sanctuaire de prière édifié dans la belle Bucovine par le plus brillant des voïvodes roumains, Etienne le Grand, au cours des années 1466-1469. Ayant repris possession des forteresses de Chilia et de Cetatea Albă en 1465, Etienne revint dans sa capitale, à Suceava, résolu d'élever un monastère en action de grâce pour la victoire qu'il venait de remporter sur les Tatars qui s'étaient infiltrés sur la terre ancestrale de Moldavie. C'est ainsi que le Monastère de Putna prit naissance en tant que première fondation d'Etienne le Grand lequel – décidé à lui assurer le plus grand éclat – lui octroya d'importants privilèges et le destina à une vie spirituelle florissante. Et de fait, dès les premières années de son existence, Putna est devenu un centre important de culture

médiévale, un foyer de spiritualité roumaine s'affirmant et se développant harmonieusement dans une polyvalence inconnue jusqu'alors dans les Pays Roumains. Du monastère de Neamţ, furent amenés à Putna des copistes bien connus pour leur talent de calligraphes – dignes successeurs du célèbre moine enlumineur Gavril Uric – qui jetèrent les bases d'une vraie école de calligraphes et miniaturistes, devenue bientôt fameuse; de même, scribes de chancellerie, chantres et psaltes vinrent à Putna, leurs noms demeurant inscrits dans les colophons et les notes marginales des manuscrits qui ont traversé les siècles: le moine Casian, le moine Ghervasie, l'hiéromoine Nicodim, le scribe moldave Trif, le moine Paladie, le diacre Teodor Mărişescu, le moine Filip et bien d'autres encore, chacun d'eux ayant laissé à la postérité par un Psautier ou bien un Tétraévangile de fort belle tenue graphique.

A son tour, et dès les premiers temps du monastère de Putna, la musique sacrée s'y affirma avec éclat dans une série de manuscrits dont les feuillets portent – sans aucun doute – les noms de psaltes et de copistes roumains. On peut leur attribuer non seulement le savoir-faire de l'élaboration et de l'écriture de manuscrits mais, également, l'art de composer la musique. Il suffit de mentionner ici le nom d'*Evstatie le Protopsalte de Putna* qui a écrit deux des plus importants recueils musicaux conservés comme provenant de ce centre monacal: l'*Anthologion de 1511* «qui comprend aussi ses propres chants» ainsi que le protopsalte le précise lui-même dans le colophon du f.158 et l'*Anthologion de 1515*. De plus, c'est encore à Evstatie qu'était due l'existence à Putna d'un centre musical très actif, créé et dirigé par lui dès la fin du XVe siècle. Certains autres psaltes et copistes roumains y manifestèrent leur maîtrise artistique, tels que le diacre Macarie (venu du monastère de Dobrovăţ) avec son Anthologion écrit en 1527, et l'hiéromoine Antonie dont il nous reste un Anthologion de 1545, à côté de nombreux autres psaltes demeurés dans l'anonymat. Par ailleurs, le fait que l'on conserve de Putna un fonds compact de 11 manuscrits musicaux – identifiés comme tels jusqu'à ce jour – s'étendant sur une période de cent ans et que ces manuscrits présentent un caractère unitaire de la structure et de l'écriture, justifie la reconnaissance de l'existence dans ce

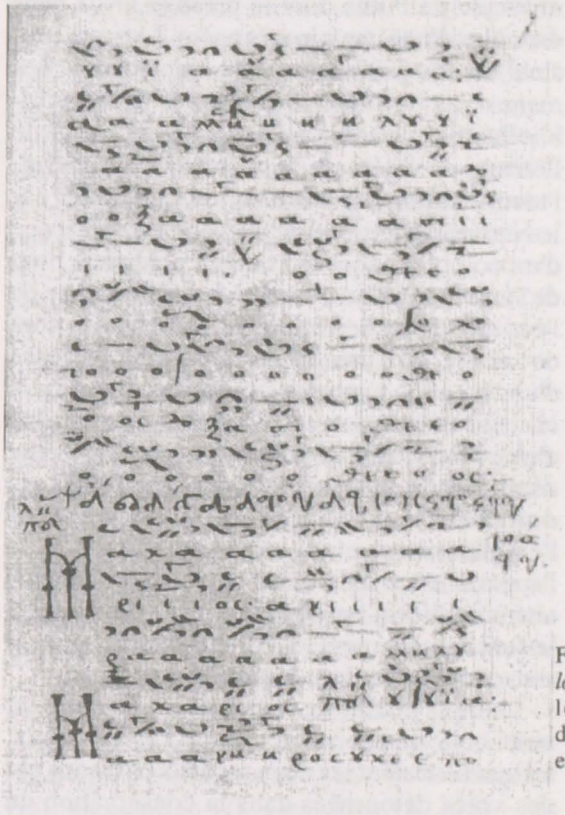

Fig.2. *L'Anthologion* d'Evstatie, le Protopsalte de Putna, écrit en 1511 (Ms. 350, f.7).

centre d'art et de culture médiévaux roumains d'une *école* musicale avec le potentiel et les caractéristiques qu'une telle institution suppose. Voici donc pourquoi le syntagme «Ecole musicale de Putna» dont nous nous sommes souvent servi dans nos écrits, ne signifie pas une simple figure de style mais correspond à une réalité qui trouve son fondement documentaire dans les feuillets des manuscrits conservés depuis.

Comme nous l'avons déjà dit, le chant byzantin pratiqué dans l'Eglise de l'Orient orthodoxe fut, aux côtés de la musique populaire et du chant linéaire grégorien, un des grands filons médiévaux de l'art musical des Pays Roumains. Les premiers «compositeurs» roumains – dirions-nous même les premiers «compositeurs professionnels» – que l'on connaisse incontestablement jusqu'à présent comme s'étant affirmés dans le domaine de la musique byzantine et dont les œuvres ont traversé les siècles jusqu'à ce jour sont: *Evstatie le Protopsalte de Putna*, *Dométien 1e Vlaque* et *Théodosie Zotica* – tous trois actifs dans l'intervalle des XVe-XVIe siècles. Sur ces trois, c'est Evstatie qui représente la figure proéminente de ce centre d'art et de culture médiévale roumaine qu'a été l'Ecole

musicale de Putna dont le prestige brilla pendant plus d'une centaine d'années. L'œuvre musical de ces psaltes nous est transmis par les manuscrits de l'époque conservés dans les bibliothèques et archives de la Roumanie et de l'étranger, lesquels facilitent, en général, l'identification des chants qui y sont inclus par les moyens d'attribution bien connus: présence d'un colophon dont le contenu précise le nom de l'auteur du chant, comme le lieu et la date de l'écriture du recueil en cause; présence du nom de l'auteur, écrit près du chant respectif; présence d'une mention expresse du copiste comme quoi le chant en question «est son fait»...; possibilité d'identifier chant et auteur par une recherche comparée de plusieurs versions, etc. Toutes ces données contribuent efficacement à l'établissement aussi exact que possible de l'appartenance d'un chant à tel ou tel compositeur médiéval beaucoup moins animé que ne le sont actuellement les compositeurs d'un sentiment accentué de sa paternité artistique.

Outre sa qualité de compositeur, Evstatie eut aussi celle de copiste de manuscrits musicaux, tel que l'attestent les deux recueils parvenus par des voies détournées dans la conservation du Musée d'Etat d'Histoire de Moscou et de la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg. Les deux comprennent la plus grande partie de l'œuvre d'Evstatie en toute sa complexité et problématique. Avec l'appui des autres manuscrits de Putna qui, également, contiennent de ses chants, on finit par avoir l'image entière de l'œuvre de ce brillant musicien – œuvre originale, ample et diversifiée, marquée d'une forte empreinte personnelle mais, toutefois, ancrée profondément dans la tradition du chant byzantin ancien.

Quant à la biographie d'Evstatie, nous n'avons que peu de données et même celles qui existent résultent des quelques notes écrites de sa main dans les deux recueils lui appartenant. Elles nous permettent en échange de nous référer à son œuvre – identifiée par nous dans les deux Anthologies (de 1511 et 1515) qu'il a écrites lui-même, ainsi que dans les autres manuscrits de Putna qui insèrent certains autres de ses chants. Tel qu'il ressort de sa propre note, dans le colophon de l'*Anthologie de 1511* (f. 158), il se trouvait déjà à cette date-là à Putna en qualité de protopsalte: «...le Protopsalte de ce monastère, Evstatie, a écrit ce livre de chants qui comprend aussi des siens propres... en 1511, le 11 juin». Cette note dévoile son identité, sa profession et son activité ainsi que le moment de l'élaboration du recueil. Mais, quand et d'où était-il venu à Putna, c'est ce que l'on n'apprend pas et qui demeure ignoré. On peut supposer cependant qu'il s'y trouvait déjà à la fin du XVe siècle, amené à Putna – probablement du monastère de Neamț – de par la volonté de Joasaph, le premier higoumène de Putna. Pareillement, font défaut les données qui nous renseigneraient sur son instruction, sur le lieu et l'époque de sa formation comme protopsalte, compositeur et copiste de manuscrits musicaux. Néanmoins, qu'il ait été le protopsalte – donc le maître des psaltes – d'un monastère de l'envergure de Putna à l'époque, est à coup sûr un indice des hautes qualités musicales qu'il a dû avoir. Ne pas oublier dans ce sens qu'Anne E. Pennington, professeur à l'Université d'Oxford, la brillante et si regrettée spécialiste dont il nous reste une recherche approfondie et de nombreux écrits sur Evstatie, affirme nettement, malgré le peu de données dont elle a disposé, qu'«il représente une des plus remarquables figures de la vie culturelle de la Moldavie à son époque» et, continue-t-elle, «ne fussent que ces deux manuscrits que l'on conserve de lui et encore sont-ils suffisants pour nous donner certaine idée de ce qu'a été l'homme: un copiste très compétent, ayant le goût des effets décoratifs; un créateur de deux écritures chiffrées en même temps qu'un ingénieux utilisateur des autres; un maître de chœur et un chantre de lutrin; un compositeur de nombreux chants sur textes grecs aussi bien que slavons interprétés de toute évidence à Putna».

Un Catalogue des chants que nous avons attribués à Evstatie – soit notés par lui-même dans les deux recueils, soit identifiés comme lui appartenant en d'autres manuscrits de Putna – regroupe *186 titres* destinés aux offices liturgiques orthodoxes et aux fêtes religieuses de l'année. Il s'agit de toute une littérature musicale écrite dans tous les modes du système de notation neumatique byzantine: chants propres à la Liturgie – trisagions, alléluias, chéroubica, choïnonica, axions -, chants des Vêpres et de l'Orthros, tropaires de la Résurrection, prochoïména, passapnoaries, stichères de quelques grandes fêtes,etc., etc., le tout formant un vrai trésor musical, un utile répertoire pour le bon déroulement des offices divins dans un

monastère de l'envergure de Putna. Le souci de réaliser un répertoire adéquat ressort manifestement de tout ce qu'a fait Evstatie, le musicien étant préoccupé de créer une musique originale dans l'esprit et selon la spécificité du milieu roumain où il déployait son activité et auquel il appartenait nativement. Vraisemblablement c'est dans ce but qu'il a composé des chants utiles aux offices de son milieu monacal ou qu'il a adapté certains autres de la littérature classique byzantine qu'il connaissait fort bien, offrant ainsi à ses psaltes un répertoire usuel.

L'écriture utilisée par Evstatie, comme d'ailleurs par tous les psaltes compositeurs et copistes de Putna, est celle néobyzantine ou koukouzélienne, propre aux XIVe–XVIIIe siècles.

Tous les chants qu'Evstatie a composés – de petites dimensions (tropaires, prochoïména, trisagions, alléluias) ou de plus grandes (chéroubica, choïnonica, passapnoaries, stichères des grandes fêtes de l'année liturgique, etc.) – ont leurs propres caractéristiques d'écriture et de forme, spécifiques de sa manière de faire.

Nous ne saurions conclure cette esquisse biographique du Protopsalte de Putna sans rappeler une autre facette créative encore, celle qui a déterminé les premières recherches le concernant et a suscité un vif intérêt des linguistes: il s'agit du *cryptologue,* créateur et habile utilisateur de graphies secrètes employées pour annoter son *Anthologion de 1511* et rien que celui-ci. Dès 1883 paraissait à Vienne, écrit par Emile Kalouzniacki – renommé slaviste – le premier ouvrage destiné à l'identification et le déchiffrement des cryptogrammes créés par Evstatie. Il a réalisé 87 cryptogrammes en 7 alphabets secrets, avec des combinaisons des plus surprenantes, éveillant la curiosité non seulement pour déchiffrer le texte secret proprement dit mais aussi par la disposition ingénieuse de celui-ci dans des tables particulièrement subtiles. Compte tenu des précisions apportées par Kalouzniacki – un des spécialistes les plus autorisés en la matière – qui a visité le monastère de Putna en 1881 et qui a découvert à cette occasion six recueils musicaux cryptographiques d'Evstatie réalisés entre 1511 et 1515, mais dont on ne connaît jusqu'à ce jour que deux, il se pourrait que dans un avenir plus ou moins proche on soit en mesure d'identifier, en Roumanie ou même à l'étranger, encore d'autres manuscrits écrits par le Protopsalte de Putna où la découverte de possibles éléments nouveaux concernant son acte créateur compléterait la silhouette artistique de ce brillant musicien du Moyen Age roumain.

Parmi les compositeurs, disons professionnels, de la même époque des Pays Roumains, une place de choix revient également à *Dométien le Vlaque*, bien que sa contribution créative se limite à une seule composition connue jusqu'à présent, à savoir *le choïnonicon* propre à l'office du Mercredi, intitulé *Potirion sotiriou* /le Calice du salut/, écrit dans le 4e plagal.

Les données concernant la vie et l'activité de ce psalte auquel demeure attachée l'épithète de «Vlaque» manquent aussi, sa figure se maintenant dans l'anonymat. C'est encore Anne E. Pennington qui a émis à son sujet certaines hypothèses se référant à l'origine ethnique, à l'époque où il a vécu et au lieu où il a été actif, compte tenu de quelques éléments d'ordre linguistique et onomastique. Ainsi, prenant comme point de départ de son investigation les formes variées sous lesquelles apparaît le nom de ce compositeur dans les quatre manuscrits de Putna ci-après mentionnés – à savoir: Domentian (*D*), Dementian (*I*), Demetian (*B 283*) – de même que l'attribut ethnique joint à son nom et la forme de génitif grec de celui-ci (*tou Vlahou*), Anne E. Pennington suggère l'hypothèse que «Dométien représente un compositeur plus éloigné dans le temps qu'Evstatie, qu'il aurait vécu, probablement, au XVe siècle et que – tel étant le contexte – il aura acquis sa formation musicale hors des Pays Roumains, probablement parmi des Grecs à en juger par la forme grecque où se présente son nom joint au chant qu' il a créé».

Que Dométien fût Roumain, il n'y a pas de doute, l'attribut ethnique étant dans ce sens un témoignage certain. D'ailleurs, dans de nombreux recueils conservés dans les bibliothèques de l'étranger nous avons, nous-même, identifié des noms auxquels est pareillement joint le mot «Vlaque» en tant qu'attribut déterminant l'origine ethnique. Nous sommes donc d'accord avec la spécialiste anglaise pour supposer que l'épithète «Vlaque» a dû être, vraisemblablement, attribuée à Dométien dans un milieu humain aux origines ethniques diverses tels qu'étaient les monastères du Mont Athos (par exemple Koutloumous où, dans les XIVe-XVe siècles, se trouvaient beaucoup de moines rou-

mains, autant dire «vlaques» et que l'ajout de cet attribut ethnique avait probablement le rôle de distinguer notre Dométien de tel autre Dométien d'origine différente – grecque, serbe ou bulgare. Il est donc évident que ce nom de «Vlaque» ne lui a certainement pas été donné par des autochtones moldaves qui, eux-mêmes, étaient des Vlaques. A coup sûr c'est parmi des moines sud-danubiens qu'il a dû vivre – soit à Thessalonique, soit au Mont Athos, soit encore dans quelqu'autre monastère orthodoxe – très probablement des Grecs et c'est en pareil milieu monacal qu'il a reçu sa formation musicale de psalte-compositeur. La démarche de Anne E. Pennington nous apparaît donc comme parfaitement justifiée de ce point de vue.

Bien que Dométien ne soit pas originaire de Putna – et affirmant cela nous soutenons l'hypothèse de Anne E. Pennington comme quoi il appartient à une communauté monacale située hors des Pays Roumains – nous le rattachons néanmoins à l'École musicale de Putna pour l'unique raison que la seule composition que l'on connaisse de lui jusqu'à ce jour se conserve dans les manuscrits du milieu du XVIe siècle provenant de ce monastère.

En ce qui concerne *Théodosie Zotica*, grâce au fait que des copistes anonymes ont introduit dans deux manuscrits musicaux de Putna trois chants du total de ceux qu'il a composés, son nom se range à côté de ceux de Evstatie et Dométien le Vlaque, enrichissant ainsi de son œuvre de psalte-compositeur roumain la création musicale médiévale de tradition byzantine des XVe–XVIe siècles. Les données concernant la vie et l'activité de Théodosie Zotica se résumant aux mentions faites par les deux copistes anonymes dans les recueils respectifs, nous ignorons son identité, sachant seulement qu'il était moine et qu'il a composé trois chants qui se conservent jusqu'à ce jour dans deux des manuscrits musicaux de Putna écrits au milieu du XVIe siècle, soit: un *Chéroubicon* dans le 2e plagal; un *Choïnonicon du Dimanche*/Louez le Seigneur/dans le 1er échos et le *Condacos de la fête du 25 mars* (= fête de l'Annonciation). Quant à la période où il a vécu, nous considérons qu'elle s'encadre dans le XVIe siècle, Théodosie Zotica ayant déroulé son activité à Putna, en tant que psalte de l'École musicale de ce monastère. Le fait que les trois chants qu'il a composés sont écrits dans deux manuscrits de Putna que nous avons datés au milieu du XVIe siècle, renforce notre conviction que notre affirmation concernant la localisation chronologique de sa vie est justifiée, quoique beaucoup trop générale.

LA LANGUE DU CULTE DANS LES MANUSCRITS DE L'ORTHODOXIE ROUMAINE

L'existence dans les bibliothèques et archives roumaines d'un considérable nombre de manuscrits musicaux datant de siècles fort éloignés de notre époque et qui conservent le chant byzantin et de tradition byzantine des XIIe-XVIIIe siècles, nous a permis d'entreprendre dans le domaine de cet art si ancien des recherches multidisciplinaires – historiographiques, musicologiques, linguistiques, etc. Nos recherches ont poursuivi avec insistance l'idée de la contribution roumaine au développement de cet art, plus exactement de quelle manière les Roumains ont utilisé le chant byzantin et de tradition byzantine dans le rituel sacré orthodoxe de l'Eglise nationale. C'est pourquoi notre recherche a surtout porté sur les manuscrits des XVe-XVIe siècles qui gardent l'œuvre musicale des psaltes du monastère de Putna – le Protopsalte Evstatie, Dométien le Vlaque, Théodosie Zotica, tous trois compositeurs et copistes roumains dont les noms sont écrits en toute évidence sur les feuillets des manuscrits susmentionnés. Les problèmes que suscite l'analyse de la musique byzantine et de tradition byzantine sont nombreux et extrêmement intéressants par leur caractère inédit et leur substance. Nous allons donc essayer de voir quelle a été l'évolution de cette musique, tout en concentrant notre attention sur quelques nouveaux aspects de cet art dans les Pays Roumains.

Le contenu spirituel de la musique pratiquée dans le culte chrétien orthodoxe s'exprime par des mots dans un texte littéraire écrit au-dessous des neumes musicaux, chanté par le psalte au lutrin, compris par le fidèle qui l'écoute pendant l'office. Aussi, est-ce de la première importance de savoir comment était exprimé ce texte, donc dans quelle langue il était chanté au lutrin par le psalte, voire même par un groupe choral homophone, étant donné que l'on sait bien que l'Eglise Orthodoxe Roumaine a utilisé

depuis les temps les plus éloignés, comme langues du culte, le latin, le grec, le slavon et, finalement, le roumain.

Pour établir notre démarche sur des bases documentaires certaines nous nous référerons principalement aux manuscrits musicaux *écrits par des Roumains pour les Roumains* et conservés dans les bibliothèques et archives de Roumanie comme de l'étranger ainsi qu'à ceux arrivés en Roumanie par diverses voies de circulation, puis entrés dans l'usage des psaltes indigènes.

Comme nous l'avons souvent précisé à la suite d'une estimation approximative – puisque nous ne disposons pas encore d'un catalogue complet –, il y a dans le fonds roumain plus de 250 manuscrits à notation neumatique byzantine ancienne, provenant des XIIe–XVIIIe (leur nombre ne cessant de croître avec les recherches récentes entreprises dans les bibliothèques et collections privées). Tous ces manuscrits ont, cependant, été ignorés jusqu'à présent par nos historiens et philologues et – chose plus grave encore – ils continuent d'être négligés malgré qu'on ait souligné maintes fois leur contenu liturgique et philologique plein d'intérêt et notamment le rôle qu'ils peuvent jouer dans la recherche de l'histoire ancienne du pays. C'est pourquoi nous estimons que le problème de la langue du culte en usage chez les Roumains au long des siècles garde toute son actualité et que, de ce fait, elle doit entrer dans les préoccupations des spécialistes de notre pays – historiens, philologues, linguistes. Si les historiens et les philologues vont, peut-être, continuer d'ignorer ces recueils – soit par une explicable réserve due à ce qu'ils ne connaissent pas la musique neumatique, soit par une certaine inertie les empêchant de passer outre de vieilles théories préconçues à cet égard –, les musicologues en échange devront entreprendre une juste et courageuse interprétation de tous les aspects qui découlent de ces documents en tant que réalité vivante dans l'histoire ancienne de la culture roumaine.

Ceci dit, dès les premiers siècles du christianisme, la langue de propagation de la nouvelle foi a été *le grec,* considéré langue «sacrée» par tout le monde chrétien, comme étant la langue dans laquelle a été traduite la *Bible* (l'ainsi-nommée *version des Septante* qui regroupait les Livres de l'Ancien Testament) dès avant l'apparition du christianisme; puis, après son avènement, le grec resta la langue sacrée dans laquelle ont été écrits les Livres du Nouveau Testament. Vers la fin du IVe siècle, au grec s'ajouta – comme langue sacrée – *le latin* dans lequel Saint Jérôme a traduit la Bible donnant ainsi la *Vulgate* (390–405). A partir de là, sur le plan linguistique, le monde chrétien s'est divisé: Rome et toutes les zones du continent ayant embrassé le rite catholique ont évolué sous les rigueurs du latin, tandis que Byzance, demeurée orthodoxe, s'est maintenue au grec. Entre temps, au IXe siècle, Byzance envoya en Moravie, comme missionnaires du christianisme, les frères Cyrille et Méthode afin d'évangéliser les Slaves: ils le firent en vieux slave ecclésiastique, appelé aussi *slavon*, inventant à cette fin l'alphabet cyrillique dont se sont servis les écrits dogmatiques et de culte des Bulgares, Russes et Serbes. A la fin du IXe siècle, plus exactement en 893, le slavon reçut à son tour le statut de langue sacrée (donc officielle) d'Eglise et d'Etat dans les pays slaves susmentionnés. Par conséquent, trois furent, pour commencer, les langues du culte officielles: le grec et le vieux slave eccl. (slavon) dans les pays orthodoxes de l'Empire byzantin, le latin dans les pays catholiques d'Europe.

Chez les Roumains, toutes ces trois langues ont été utilisées, des traces concrètes de leur présence dans les relations officielles de l'Etat et de l'Eglise pouvant être observées dans la terminologie chrétienne que contient le fonds linguistique roumain. Mais il faut, tout de même, distinguer la langue ecclésiastique et d'Etat de la langue parlée des Roumains dans laquelle s'est répandu chez eux le dogme chrétien; de même faut-il délimiter les livres du culte des livres d'enseignement théologique, cette délimitation étant nécessaire afin de comprendre pourquoi les deuxièmes ont fait leur apparition – en langue roumaine – *avant* les premiers. De même aussi, faut-il préciser que le phénomène linguistique ne doit pas être envisagé de manière exclusiviste car, tout au long des siècles, les langues ecclésiastiques ont coexisté côte à côte, à cette différence près que l'une ou l'autre était prépondérante en fonction de l'affirmation – à divers moments – de telle ou telle tendance culturelle ou orientation religieuse, de la zone ou du domaine d'utilisation, de la destination, du contenu et de la circulation des manuscrits et des livres imprimés; enfin, mais non en der-

nier lieu d'importance, en fonction du niveau professionnel des auteurs et des copistes. Sont en effet nombreux les recueils musicaux où le dualisme gréco-slavon, par exemple, est évident dans l'écriture d'un même copiste et d'un même manuscrit. Aussi, en ce qui nous concerne, avons-nous considéré le chant d'église comme le principal instrument de recherche et d'analyse du phénomène linguistique au niveau de l'Eglise, car il nous permet de saisir l'ampleur du phénomène. En vérité, ce qu'entend le fidèle à l'église est le chant du psalte au lutrin, ce chant couvrant plus de 75% du temps de déroulement du service divin. De là, l'impérieuse nécessité d'établir dans quelle langue chantait le psalte. Or, les manuscrits musicaux peuvent nous aider, de manière concrète, à répondre à cette question.

Le fonds roumain de manuscrits musicaux comprend des recueils qui datent d'époques fort éloignées de notre temps. Les plus anciens sont parvenus sur le territoire de notre pays par différentes voies de circulation, entrant ainsi dans l'usage des psaltes roumains. Tous ont des textes littéraires écrits en grec. Parmi les premiers manuscrits musicaux écrits par des Roumains pour les Roumains et connus jusqu'à ce jour, se trouvent les onze recueils du monastère de Putna datant des XVe-XVIe siècles. Leur analyse nous a permis d'établir qu'à cette période-là, deux étaient les langues du culte chez les Roumains orthodoxes: *le grec* et *le slavon*, la langue roumaine n'étant pas encore, à ladite époque, utilisée en tant que telle. Le chant de lutrin témoignait donc d'un dualisme linguistique clairement différencié. Mais, comme les fidèles qui fréquentaient les églises – conventuelles ou séculières – étaient Roumains, il faut bien accepter l'idée d'un «trilinguisme» courant: le grec et le slavon, en tant que langues officielles du culte, dans le chant d'église et le roumain, en tant que langue usuelle du peuple, dans le parler courant. De plus, ces mêmes manuscrits musicaux qui datent de l'époque évoquée – et que certains historiens continuent de considérer comme «pleinement marquée du slavon» – révèlent le fait que la majorité des chants, soit un coefficient de plus de 95%, étaient composés ou copiés sur des textes littéraires grecs. Tous les plus de 250 recueils musicaux anciens qui composent le fonds roumain sont écrits en langue grecque, seuls quelques-uns comprennent aussi un nombre plus ou moins grand de chants sur textes slavons. La proportion est, de toute évidence, en faveur du grec, en dépit de certaines considérations avancées par les historiens littéraires. Le fait est que jusqu'à ce jour, quant à nous, nous n'avons trouvé aucun manuscrit musical en notation neumatique byzantine qui soit écrit intégralement en slavon. Au contraire, tous les vieux recueils musicaux médiévaux conservés en Roumanie ont les textes littéraires écrits en grec. Rien qu'un petit nombre d'entre eux contiennent aussi des chants sur textes en vieux slave eccl. et c'est le cas de quelques manuscrits de Putna datant des premières décades du XVIe siècle, lesquels comprennent également des chants sur textes slavons. Les plus nombreux se trouvent dans l'*Anthologion de 1511* d'Evstatie le Protopsalte de Putna; après cette date les chants sur textes slavons diminuent en nombre, au point que dans les manuscrits d'après 1527 – date du *Manuscrit de Dobrovăţ écrit par le diacre Macarie* – ils n'apparaissent que de plus en plus rarement jusqu'à y disparaître complètement. Ce qui est sûr c'est qu'en aucun manuscrit musical *provenant des siècles ultérieurs* il n'existe des chants sur textes littéraires en vieux slave d'église, le fonds roumain de recueils musicaux étant totalement dépourvu de pareils chants. Aussi nous demandons-nous: comment pouvait-on officier à l'église en slavon – ainsi que le soutiennent les adeptes du slavon en tant qu'unique langue du culte – en l'absence de chants adéquats à cette langue? En second lieu, compte tenu des données concrètes offertes par les recueils de chants, pourrions-nous accepter l'idée répandue avec insistance par les historiens sud-danubiens comme quoi «la classe sociale cultivée/des pays roumains/a pris connaissance du riche trésor liturgique d'origine byzantine *seulement* par l'entremise du slavon»? On constate, par contre, que certains manuscrits musicaux ont, dans l'incipit, une grammaire propre au chant byzantin d'après laquelle les disciples s'enseignaient aux neumes et à leur fonction. Toutes ces grammaires – et on en connaît plus de 70 existant dans les bibliothèques de Roumanie – sont écrites en grec, ce qui signifie que les psaltes des monastères roumains s'instruisaient sur le plan musical par le truchement du grec et non du slavon. Ensuite, on constate également que les chants d'usage courant étaient dus à des au-

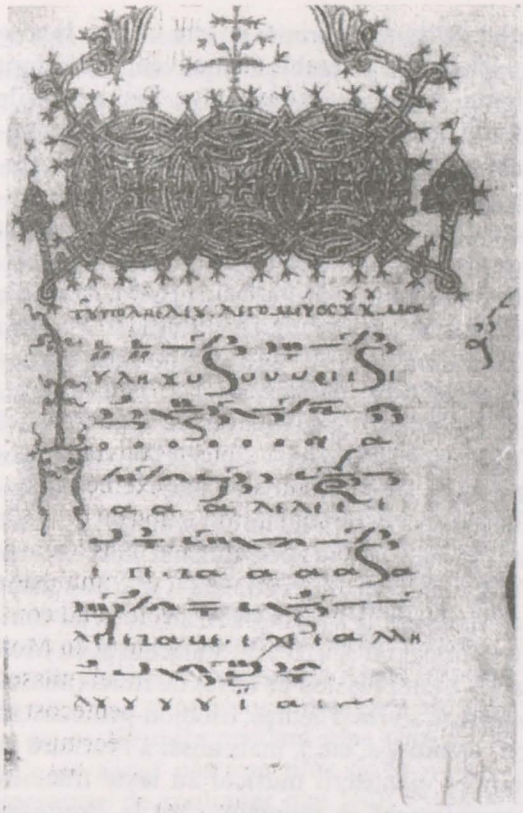

Fig. 3. Le *Manuscrit de Dobrovăţ*, écrit par le Diacre Macarie en 1527 (Ms. Lm. 258/Leimonos, f. 172).

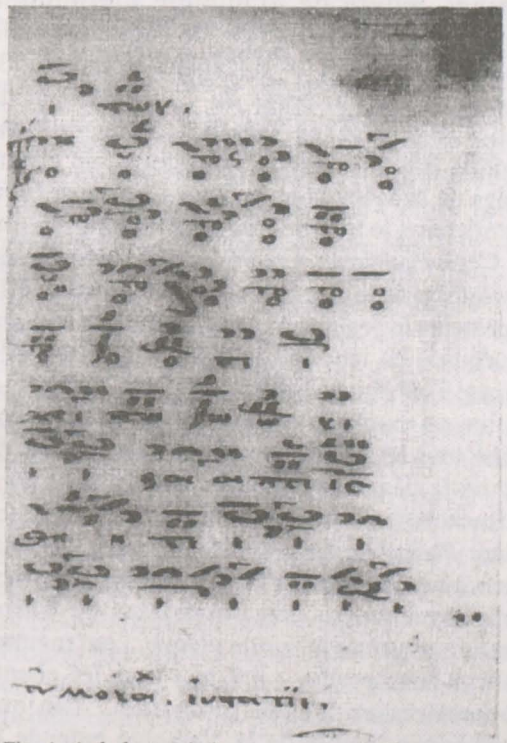

Fig. 4. *Anthologion* écrit au monastère de Putna par un copiste anonyme au milieu du XVIe siècle (Ms. sl. 283/ BAR, f. 29).

Fig.5. *Anthologion* écrit à Putna par un copiste anonyme au milieu du XVIe siècle (Ms. sl. 816/Sofia, f. 232).

teurs byzantins classiques, connus pour avoir été protopsaltes, lampadaires, magisters de la Grande Eglise de Byzance ou au Mont Athos, à Thessalonique, etc. Par conséquent, elles étaient serrées et diversifiées les relations musicales des Principautés Roumaines avec Byzance puisque bien des manuscrits d'origine et de tradition byzantines y ont circulé en permanence.

Si les recueils musicaux de Putna des XVe-XVIe siècles offrent l'argument de base pour démontrer la prépondérance du grec dans le chant liturgique roumain à ces époques-là, ceux du XVIIe ne font que renforcer l'argumentation car ils ne comportent que des textes écrits en langue grecque au-dessous des neumes musicaux. Ce siècle est en effet de grande importance quant à la musique ecclésiastique roumaine tant sur le plan de la création que de la langue du culte. A noter que dans les plus de 30 manuscrits musicaux identifiés par les musicologues roumains comme datant du XVIIe siècle, le chant se déroule *seulement* en grec, le vieux slave eccl. disparaissant entièrement. Un nouveau centre de musique psaltique prend alors naissance –

dès le début du XVIIe siècle – à la Métropole de Hongrovalachie, à Bucarest, tel que l'atteste une note de l'*Anthologion* de 1624 (Ms. gr. 1096/ BAR) écrit par Iacov, un hiérarque de ladite Métropole. Ce qu'il faut encore signaler c'est, qu'avec le XVIIe siècle, les recueils de Putna sortent d'usage, plus aucune annotation insérée dans les manuscrits de ce siècle ne se référant plus à l'Ecole musicale de Putna et à l'œuvre de ses psaltes. On y trouve en échange des noms nouveaux de compositeurs et de copistes: un certain Iovaşco le Vlaque, élève du célèbre Gherman Neon Patron qui, lui-même, avait passé de nombreuses années à la Métropole de Hongrovalachie; un Vlad le Scribe, douanier et sacristain, qui écrit un stichère dans un Hirmologion intitulé *Catavasier* conservé à la Bibliothèque Nationale de Vienne (Ms. gr. 100) et sur les feuillets duquel se trouvent quelques notes datant des années 1654, 1682, 1688, 1691, 1711; ou encore ce Calliste l'Hiéromoine qui en 1695 écrit un *Stichérarion-Triodion-Pentecostarion,* conservé actuellement au Musée de Craiova (Ms. gr. 52). Le fonds de manuscrits du XVIIe siècle comprend une gamme variée de recueils dont les structures diffèrent: anastasimataires, stichéraires, triodions et pentecostaires, hirmologions, anthologions, kratimataires, etc. Toute cette variété nous permet d'aborder d'une manière plus concrète les quatre styles du chant liturgique: hirmologique, stichérarique, papadique et récitatif. Beaucoup de ces recueils ont dans leur incipit aussi une grammaire, aux dimensions variables, jointe à des illustrations de chant adéquates (exercices de paralagie, des néanès, des chants écrits en différents échoï, etc.).

En ce qui concerne la langue roumaine, elle est présente avec quelques livres imprimés dès le milieu du XVIe siècle. Ils sont dus au zèle de Filip Moldoveanu et du Diacre Coresi, deux typographes et traducteurs qui déployaient leur activité dans le sud de la Transylvanie, à Sibiu et Braşov. A partir de ce moment, le livre d'enseignement religieux *imprimé* en roumain accuse un rythme de parution plus intense aussi en d'autres centres de culture: en Moldavie à Iaşi; en Transylvanie toujours, à Bălgrad (l'actuelle Alba Iulia); en Valachie, à Tîrgovişte. Les Roumains prenant de plus en plus conscience du profit spirituel reçu grâce à la publication de livres imprimés en leur langue, le courant d'opinion favorable au mouvement s'élargit et progresse toujours davantage. De ce point de vue, le XVIIe siècle a une importance incontestable qui mérite toute l'attention des chercheurs. Sans être des livres de culte à proprement dire, mais plutôt des livres d'enseignement chrétien – et, cités au hasard, c'était *Cazania*/ Livre de sermons/de Varlaam (1643), *Psaltirea* /le Psautier/en vers de Dosoftei (1673), *Noul Testament*/le Nouveau Testament/paru à Bălgrad (1648), *Îndreptarea legii sau Pravila* / le Règlement de la loi ou Le Code/paru à Tîrgovişte (1652), etc. –, tous les ouvrages imprimés en langue roumaine ont exercé une influence bénéfique sur l'introduction du roumain dans le culte et tout spécialement dans le chant liturgique, préparant et donnant une impulsion décisive vers la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, en Valachie et en Moldavie, à l'impression de livres de rituel (missel, octoèque, livres d'heures, triodion-pentecostarion, ménologe, etc.), mais aussi à l'écriture du premier manuscrit musical au texte littéraire intégralement en roumain: c'est la *Psaltichie rumănească*/Livre de musique psaltique roumaine/, œuvre de «l'humble hiéromoine Philothée sin /fils – n.T.M./de l'aga Jipa, en la Sainte Métropole de Bucarest, en l'an 1713, décembre 24, au temps du Très-éclairé et de par la grâce de Dieu Très-Haut Voïvode Constantin Basarab... sous le pastorat, au Saint-Siège de la Métropole, du Très-saint et de Dieu mandataire, le métropolite kir Anthème d'Ivir».

Cette *Psaltichie rumănească* de l'hiéromoine Philothée a de multiples significations: elle représente le premier manuscrit attestant le chant liturgique en langue roumaine; de même elle atteste l'existence à Bucarest d'une école roumaine de musique sacrée, une école qui a dominé tout le XVIIIe siècle comme résultat de l'attitude dénotant une puissante prise de conscience patriotique roumaine du psalte-compositeur Philothée ainsi qu'en témoigne sa dédicace au prince du pays Constantin Basarab-Brâncoveanu: «... les très-fidèles du Christ chantres de cette musique vlaque... ont maintenant /à leur portée – n.T.M./ tous les chants nécessaires en langue roumaine... afin que l'orthodoxe peuple de la Valachie entende le chant en sa propre langue... aussi, est-ce pour

cela que moi, en toute humilité, voyant que chaque jour... on chante les *catavasia*/hirmes – n.T.M./ des fêtes du Seigneur /*stăpînești* – dans le texte original – n.tr./mais dont je ne comprends que fort peu ... ai-je traduit selon que j'ai pu, en notre langue du pays, toutes les *catavasia*, avec les *tropaires* et les *kontakia*...».

Le contenu du manuscrit est ample, l'hiéromoine Philothée offrant à ses psaltes et disciples la totalité du répertoire des chants pour tous les offices liturgiques de l'année, en les groupant selon l'ordre correspondant des livres de rituel: Hirmologion/*Catavasier* – n.tr./, Anastasimataire, Stichéraire, Stichéraire-Pentecostaire. De plus, dans le but de rendre son ouvrage d'autant plus utile, Philothée a introduit dans son Livre de musique psaltique une grammaire musicale, une *Propaidéïa* de petite étendue traduite du grec et adaptée au roumain. C'est donc la première grammaire de musique écrite en roumain et dans le contenu de laquelle l'auteur fixe aussi une terminologie musicale adéquate qui est restée utile pendant plus d'un siècle.

Ce ne serait pas non plus de la dernière importance de souligner que ledit manuscrit présente également un intérêt d'ordre linguistique, les historiographes et les philologues trouvant dans les 518 pages de ce recueil le langage courant des Roumains à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, c'est-à-dire: comment parlaient les Roumains de Hongrovalachie/= Valachie, n.tr./ et de Bogdanovalachie /= Moldavie, n.tr./durant cette époque médiévale, quel était leur vocabulaire, de même que leur manière de s'exprimer. Le moins que l'on puisse dire sur Philothée, c'est qu'il fut un homme de grande culture, à qui nous devons des ouvrages de valeur sur plan musical, littéraire, historiographique et religieux. C'est par lui que le processus démarre: la langue roumaine pénètre définitivement dans le chant de l'Eglise Orthodoxe Roumaine. Il fut en somme le premier musicien roumain: compositeur, traducteur, théoricien, copiste, à s'engager dans l'action de «roumaniser» le chant liturgique en traduisant et adaptant des textes roumains aux mélodies des classiques du chant byzantin ou bien, vice-versa, en adaptant les mélodies à la prosodie roumaine par des procédés connus et en usage à son époque. Le résultat de son zèle a été bénéfique à la musique roumaine du fait qu'il a dominé et influencé toute l'activité musicale – créative et interprétative – du XVIIIe siècle tout entier. N'importe lequel des musiciens roumains qui l'ont suivi – Ioan Duma Brașoveanu, Șărban Protopsalte, Constandin, Naum Rîmniceanu, Mihalache Moldoveanu, Iosif de Neamț, etc. – l'ont pris comme modèle, continuant ainsi l'œuvre de «roumanisation» du chant d'Eglise avec le même zèle et dévotion consacrés à la culture et art musical roumains.

LA RÉFORME CHRYSANTHIQUE DE LA MUSIQUE DE TRADITION BYZANTINE

Au cours de son évolution, l'ancienne monodie byzantine et de tradition byzantine a connu un développement progressif, quatre systèmes de notation neumatique s'interférant: ecphonétique, paléobyzantine, médiobyzantine, néobyzantine. Les ajouts ayant été aussi d'ordre quantitatif et qualitatif. Sur ces quatre systèmes, le plus fort, le mieux agencé et le plus stable fut, naturellement, le système néobyzantin: il a dominé la musique sacrée orthodoxe pendant plus d'un demi-millénaire – du XIVe au début du XIXe siècle lorsqu'il a été remplacé par un autre que le Patriarcat de Constantinople officialisa en 1814.

A l'époque en effet était intervenue une réforme de la notation neumatique connue, depuis, sous le nom de «nouveau système» ou «nouvelle méthode»; la musique composée dans l'esprit de cette réforme est dénommée «musique chrysanthique» d'après le nom du réformateur, Chrysanthe de Madit, *protodidaskalos* et théoricien.

Comme les Roumains, peuple orthodoxe, ont de tous temps témoigné de la plus grande fidélité au rituel liturgique byzantin – le chant d'église étant pratiqué selon l'ancienne méthode pendant des siècles, dans l'esprit de la plus pure tradition byzantine, ainsi qu'on la retrouve dans les nombreux manuscrits conservés dans le pays et à l'étranger –, il était donc naturel, une fois la réforme de Chrysanthe adoptée par le Patriarcat de Constantinople, de ne pas refuser les nouveautés introduites avec la «nouvelle méthode» établie d'un commun accord par Chrysanthe de Madit, Grigorios le Protopsalte et Hourmouz Chartophylax. Il convient cependant de préciser d'entrée de jeu que,même selon

le «nouveau système» de notation neumatique, le chant continue de se déployer dans la monodie spécifique du chant byzantin traditionnel et dans les quatre styles – hirmologique, stichérarique, papadique et récitatif – avec leur construction modale et leurs cadences caractéristiques. Ce qui, néanmoins, définit essentiellement la nouvelle méthode en la distinguant de l'ancienne, c'est en premier lieu une certaine simplification du système de notation, de la sémiographie également puisqu'elle renonce à une série de signes qui rendaient la lecture difficultueuse, autrement dit le déchiffrage du chant proprement dit. En second lieu il s'agit d'une restructuration d'une vieille théorie assez imprécise que les grammaires antérieures, sommaires, n'avaient jamais réussi à présenter clairement; comme résultat, un système modal beaucoup plus précis était maintenant établi. De plus, la réforme opérait aussi dans le domaine métrorythmique, apportant là encore bien des clarifications qui ont éclairci les idées quant à ce chapitre également si important de la théorie et interprétation des signes. Ne furent pas non plus ignorés certains aspects tenant des formes et des styles musicaux comme de la structure des échelles – diatoniques mais surtout chromatiques – amenant une substantielle différence du diatonisme de l'ancien chant byzantin. Enfin, les réformateurs se concentrèrent aussi sur l'un des problèmes les plus importants et controversés de la musique byzantine, c'est-à-dire la qualité variable des intervalles: ils ont donc établi trois grandeurs d'intervalles: *grands, petits* et *plus petits,* dimensionnés à raison de 12, 9 et 7 unités, puis – vers le milieu du XIXe siècle – à raison de 4, 3 et 2 unités, ce qui correspond en quelque sorte à l'idée du ton et demi-ton déterminés, respectivement, par le premier et le dernier chiffre (4 et 2), seuls le dièze et l'*iphès* ayant la capacité d'agir sur les intervalles – soient-ils ascendants ou descendants – en les modifiant d'une moitié du grand ton (donc d'un demi-ton). Ainsi, bon nombre des imprécisions du «vieux système» étant écartées, la théorie du nouveau système devint plus nette, partant plus claire, bien que la construction modale spécifiquement byzantine, avec la grande complexité de ses nombreuses échelles et structures, soit en elle-même restée fort compliquée. De toute façon, le désir de clarté et de précision devenant toujours plus vif et se généralisant, les nouvelles grammaires connurent un grand essor étant traduites dans les langues des divers peuples orthodoxes y ayant recours. Les deux ouvrages théoriques de Chrysanthe de Madit – imprimés, l'un à Paris en 1821 et l'autre – *Grand guide théorique de la musique* – à Trieste en 1832 – répondirent à ce desideratum général par l'évidente stabilité qu'ils ont apportée au chant byzantin.

Dans les Principautés Roumaines, la «nouvelle méthode» fut introduite par Pierre d'Ephèse, en 1816, lequel a ouvert à cette fin une école à Bucarest, près l'église Saint-Nicolas-Şelari. En 1820 il imprima en grec les premiers livres de musique, identifiables à proprement dire avec les premiers manuels de musique psaltique publiés de par le monde. Ce Pierre d'Ephèse a eu maints élèves qu'il a initiés aux nouvelles normes, mais, parmi eux, les plus notables furent *Macarie Ieromonahul* et Anton Pann. Dû à leur activité comme à leurs remarquables réalisations, leurs noms restent inscrits pour toujours dans l'histoire de la culture musicale roumaine.

Pour conclure, la monodie byzantine et de tradition byzantine a connu sur le territoire de la Roumanie une évolution des plus intéressantes, se développant selon un évident esprit national et portant l'empreinte de quelques éléments stylistiques nettement différents de ceux des autres centres orthodoxes du monde. C'est là une caractéristique de style qu'on observe aisément en examinant les œuvres des plus notables psaltes compositeurs actifs au long des siècles dans les pays roumains: Evstatie le Protopsalte du monastère de Putna, Dométien le Vlaque, Théodosie Zotica (les trois des XVe-XVIe siècles), Iovaşco le Vlaque, Vlad le Scribe, l'Hiéromoine Philothée (XVIIe-XVIIIe siècles) et l'Hiéromoine Macarie, Ghelasie Basarabeanu, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ioan Popescu-Pasărea (tous des XIXe-XXe siècles).

A partir de la seconde moitié du XIXe siècle, une nouvelle dimension musicale fit son apparition dans l'Eglise Orthodoxe Roumaine: le chant choral religieux qui entra en compétition immédiate avec la monodie chrysanthique. Dans les églises paroissiales et, notamment, dans les cathédrales des centres urbains, la Liturgie (mais rien que cet office) est célébrée avec la présence du chœur (de voix mixtes ou simplement d'hommes), fait qui a donné lieu à toute une littérature musicale religieuse

17. АЛЛИЛОУІА
ALILUIA

Muzica: EVSTATIE PROTOPSALTUL
Transcriere: TITUS MOISESCU

ЗДѢ ПОЧИНАѢТСѦ АЛИЛУѦРѢЛѢ

M 350

Bibliografie: M 350 –. 40–40ᵛ (85–86); Catalog: No 17; Oficiul: Liturghie (după Apostol).

Fig. 6. – „Ici commencent les *Aliluiarele*" „Zde pocinaetsia Aliluiarele") – note Evstatie, le Protopsalte de Putna, dans son Anthologion de 1511, en transcription cryptique (Pseudo-glagolitique 1). Dans l'*échos* no.1 c'est le premier des 12 *Aliluiare* composés par Evstatie dans tous les *échoï* authentiques et plagaux écrits par lui-même dans *M 350 – f.40 – 42ᵛ*.

particulièrement intéressante. Ce que le fidèle entend à l'église pendant le service divin c'est le chant monodique pratiqué au lutrin par le chantre, mais pour la Liturgie (et seulement dans ce cas) le service s'accompagne dans les églises paroissiales – surtout à la ville – d'un chœur mixte ou masculin. La beauté mélodique et la spiritualité profondément religieuse du chant d'église l'ont fait entrer aussi dans la salle de concerts, certains ensembles chorals y abordant un répertoire varié de grande expressivité musicale. Par ailleurs, nombre de pièces chorales religieuses, des plus précieuses, sont basées sur l'ancienne monodie byzantine ou de tradition byzantine – dont ne manque pas, parfois, certain archaïsme marqué. Parmi les compositeurs laïcs ayant donné une création qui, à elle seule, constitue un important et original chapitre de l'histoire de la musique roumaine, se détachent tout particulièrement D.G.Kiriac, George Dima, Eusebie Mandicevschi, Antoniu Sequens, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Sabin V. Drăgoi, Nicolae Lungu, etc.

BIBLIOGRAPHIE

1. Anne E. Pennington, *Muzica în Moldova medievală/* Music in Medieval Moldavia (16th Century), avec un essai signé de D. Conomos (*Mănăstirea Putna şi tradiţia muzicală a Moldovei în secolul al XVI-lea/* Le monastère de Putna et la tradition musicale de la Moldavie au XVIe siècle), Bucureşti, Editura Muzicală, 1985.
2. Emil Kaluzniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slaven,* Wien, 1883.
3. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti,* Bucureşti, 1974 (vol. II), 1975 (vol. III), 1976 (vol. IV), 1983 (vol. V).
4. Titus Moisescu, Marin Ionescu, *Un Catalog al manuscriselor muzicale de la Putna,* in: Revista «Muzica», Bucureşti, n° 3/1992.
5. Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română,* Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 1974.
6. Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1974 (vol. I), 1979 (vol. II),1992 (vol. III).
7. Titus Moisescu, *Creaţia muzicală românească de tradiţie bizantină din secolele XV-XVI,* in: «Studii şi cercetări de istoria artei, série Teatru-Muzică-Cinematografie», Bucureşti, Tome 38 (*Evstatie Protopsaltul Putnei*/Evstatie, le Protopsalte de Putna), 1991 et Tome 39 (*Dometian Vlahu şi Theodosie Zotica*), 1992.
8. Grigore Panţiru, *Lecţionarul evanghelic de la Iaşi* (*Ms. 160/IV-34: secolul XI*), Bucureşti, Editura Muzicală, 1982.
9. Daniel Barbu, *Manuscrise bizantine în colecţii din România*, Bucureşti, 1984.
10. Corneliu Buescu, *Scrieri şi adnotări despre muzica românească veche*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985 in: *Izvoare ale muzicii româneşti*/Sources de la musique roumaine, vol. X.
11. Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine, I – Muzică bizantină în manuscrise şi carte veche românească*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985; à pp. 206-224: *Bibliografia muzicii vechi bizantine în România/* Bibliographie de musique byzantine ancienne en Roumanie.
12. Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei-Psaltichie rumănească*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981 (vol. I), 1984 (vol. II), 1986 (vol. III), 1992 (vol. IV), in: *Izvoare...*, vol. VII A, B, C, D.
13. Ioan D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine,* Bucarest, 1967 (vol. I), 1984 (vol. II).
14. Adriana Şirli, *Repertoriul tematic al manuscriselor muzicale bizantine şi post-bizantine – I. Anastasimatarul,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1986.
15. Hrisanta Trebici Marin, *Anastasimatarul de la Cluj-Napoca (Ms. 1106) – Relaţii şi structuri în muzica de tradiţie bizantină,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1985, in: *Izvoare...* vol. VIII.
16. Sebastian Barbu-Bucur, *Şărban, protopsaltul Tării Româneşti,* in : Rev. «Glasul Bisericii», an XLVII (1988), n° 5 (sept. oct.).
17. Macarie Ieromonahul, *Opere – I. Theoriticon,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 1976, édition soignée par Titus Moisescu qui signe aussi une étude introductive et translittéraire.
18. Titus Moisescu, *Anton Pann – Istoriograf şi teoretician al muzicii de tradiţie bizantină,* in. Rev. «Muzica» n° 2/1990.
19. Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatica melodică,* Bucureşti, 1845.
20. Victor Giuleanu, *Melodica bizantină*, Bucureşti, 1981.

Je profite de cette occasion pour remercier Colette Ghimpeţeanu, amie et collaboratrice fidèle, pour la traduction en français de mes études publiées dans «Revue Roumaine d'Histoire de l'Art», série Théâtre-Musique-Cinéma, Bucarest, Tomes: XXIII (1986), XXIV (1987), XXV (1988), XXVI (1989), XXVII (1990), XXVIII (1991), XXIX (1992), XXX (1993) et XXXI (1994).

TEMPS MUSICAL ET TEMPS SPATIALISÉ

Costin Cazaban

Au cours de cette intervention nous allons utiliser les notions de temps musical et d'espace musical dans une acception précise, circonscrite, et uniquement dans cette acception. Notre espace musical et notre temps musical sont des axiomes; ils ne sont donc ni évidents ni immanents, ils ne traduisent point immédiatement les propriétés de certains objets préexistants et nous les regardons, avant tout, comme des assertions dont ce sont surtout les conséquences qui nous intéressent. L'espace et le temps sont pour nous des dynamismes transfinis (dans le sens que donne à ce mot Stéphane Lupasco), des répliques, dans le domaine esthétique, des «deux dangers /qui/ ne cessent de menacer le monde: l'ordre et le désordre», dangers qu'avait identifiés Paul Valéry.

La «logique dynamique du contradictoire» de Lupasco nous a servi de base épistémologique dans la définition du temps et de l'espace musicaux. Avant donc d'entamer le contenu proprement dit de la communication, je vais essayer de présenter, en quelques mots, les postulats fondamentaux de cette logique. Le temps qui m'est imparti ne me permet pas de faire un tour critique de la théorie de Lupasco, de voir, surtout, s'il s'agit d'une vraie logique ou bien d'un système philosophique dont l'alibi logique est destiné à lui conférer, à juste titre par ailleurs, une solidité certaine.

En partant de l'équivalence entre matière et énergie, Lupasco déduit que «en approfondissant l'investigation de la matière (...) la pensée scientifique (...) se trouve en présence de pure énergie et les éléments rigoureux et identiques dont la matière semblait constituée ne sont plus que des événements dynamiques» (*Du rêve, de la mathématique et de la mort,* Paris, Christian Bourgois, 1971). Grâce à cette équivalence qui est, en fait, une réduction de la matière à l'énergie, Lupasco conclut au caractère contradictoire de tout phénomène car, sans contradiction, sans une énergie contraire, le vecteur énergétique s'épuiserait instantanément. Tout système de notre univers est caractérisé par la présence de deux forces antagonistes où il n'y a point de synthèse homogénéisante comme dans la dialectique classique.

Sur cette base, Lupasco édifie un système logique, relativement axiomatisé, qu'il expose pour la première fois dans *Le principe de l'antagonisme et la logique de l'énergie,* Paris, Herman, 1951. Sa logique est bi-dynamique et tripolaire. Ainsi, l'élément *e* peut se trouver dans une position actuelle (*A*), potentielle (*p*) ou transitoire (*t*); il lui est nécessairement associé un anti-élement *non-e,* qui peut se trouver respectivement dans la position potentielle (*p*), actuelle (*A*) ou transitoire (*t*). Dans les positions actuel/potentiel la contradiction est relativement potentialisée tandis que dans la position *t,* elle est actualisée. Evidemment, l'élément *e* et l'anti-élément *non-e* perdent, par axiomatisation, de leur caractère «phénoménal» et deviennent, sous l'action des dynamismes dont ils sont l'expression, des vecteurs ou fonctions logiques. Toute structure – biologique, sociale, esthétique, entre autres – apparaît comme une conjonction logique de deux dynamismes contradictoires.

La contradiction abandonne son caractère temporaire qui lui était accordé par la tradition dialectique.

Il faut garder à l'esprit que, pour Lupasco, l'énergie devient peu à peu un postulat logique qui obscurcit, en quelque sorte, la réalité physique que désigne ce terme et que les dynamismes contradictoires ne sont plus des forces, dans l'acception commune du terme mais effectivement des vecteurs logiques. «Ce n'est

pas la matière qui contient une dialectique, affirme Lupasco, c'est la dialectique qui crée la matière». L'influence (non avouée) de l'empirisme logique de Wittgenstein me semble évidente. (Prop. 1.1. du *Tractatus:* «L'univers est l'ensemble des faits non pas des choses».)

La logique de Lupasco diffère radicalement en même temps de la logique classique et des logiques polyvalentes qui ont vu le jours au 20e siècle. L'auteur souligne qu'aucune logique traditionnelle ou moderne ne surprend le phénomène du devenir, c'est-à-dire «être et ne pas être en même temps». Elles annulent le devenir par le principe du tiers exclu (ou du n-ième exclu, principe qui survit dans n'importe quelle logique polyvalente, aussi longtemps qu'elle reste une logique du discret). La logique de Stéphane Lupasco est la logique du *oui* et du *non* en même temps, ou, autrement dit, la logique du tiers inclu.

On peut attribuer aux deux vecteurs logiques des contenus différents, dont les plus pertinents se sont avérés l'homogénéisation, ou la tendance vers l'identification, et l'hétérogénéisation, ou la tendance vers la diversification. Nous soulignons que, selon le principe même de cette logique, la diversité et l'identité ne sont que des pôles intangibles, relatifs. Lupasco les appelle «transfinis», détournant ainsi la signification classique, cantorienne, du terme. Le transfini, chez notre philosophe, est un fini qui *est* et *doit être* toujours dépassé, sans que l'infini puisse être jamais atteint. L'infini est un cas particulier et idéal du transfini. (On voit que la notion lupascienne de transfini se superpose de manière à peu près parfaite à la notion d'infini potentiel des mathématiciens constructivistes.)

Sur cette base, Lupasco identifie dans l'histoire de la logique philosophique deux directions majeures qui représentent des actualisations absolues (à l'infini), associées à des potentialisations à l'infini, des deux valeurs logiques investies de ces contenus spécifiques:

- la méta(trans)logique de la pure identité (Parménide, Platon, Plotin, St. Augustin...) qui correspond à l'actualisation à l'infini de la diversité couplée avec une potentialisation à l'infini de l'identité;

- la méta(trans)logique de la pure diversité (Héraclite, les empiristes, les philosophies de la durée...) qui correspond à l'actualisation à l'infini de l'identité couplée avec une potentialisation à l'infini de la diversité. A chacune de ces deux directions philosophiques correspond un type de vérité:

- la vérité de la réalité, c'est-à-dire de l'identité nécessaire et universelle et de la diversité particulière et contingente et

- la vérité de l'irréalité, c'est-à-dire de la diversité nécessaire et universelle et de l'identité particulière et contingente.

L'état *t*, c'est-à-dire celui de la contradiction la plus intense, du faux irréductible, est caractéristique de l'art. «Expliquer ou répondre à une question, à une interrogation – dit Lupasco dans *Logique et contradiction,* p. 172 – question, interrogation qui sont la présence de la contradiction (...) c'est transcender la contradiction, c'est ouvrir la voie qui mène à la non-contradiction, c'est-à-dire à ce qui fournit, par là même, la vérité de la réalité et la vérité de l'irréalité, on le sait, par la virtualisation et l'actualisation des deux valeurs contradictoires de la disjonction ainsi opérée. Le mythe, de la sorte, loin d'être une explication, comme on l'a soutenu, est, au contraire, son inverse, une non-explication, et il cesse d'être un mythe quand il en devient une; c'est un mystère. L'état esthétique est un état mythique et un état de mystère, de par son essence logique même». Il convient de remarquer le fait que, chez Lupasco, le mystère, l'ineffable artistique est immanent et non pas transcendant. Il n'est pas dû non plus à une contiguïté seulement partielle entre signifiant et signifié (comme le voulait Umberto Eco).

«Ainsi, poursuit Lupasco, la logique de l'esthétique doit évoluer, être axée inversement d'un processus rationnel ou irrationnel, autrement dit, inversement d'un processus de non-contradiction. La logique de l'esthétique doit procéder du non-contradictoire au contradictoire; elle vise à la contradiction» (*id.,* p. 162). «(...) dans l'expérience esthétique, le sujet tend à se confondre avec l'objet, et vice versa, sujet et objet tendent à se fondre l'un dans l'autre et à disparaître ainsi. Une œuvre sera d'autant plus esthétique qu'elle sera moins subjective et moins objective à la fois (...) c'est-à-dire moins irréelle et moins réelle ou encore mi-réelle et mi-irréelle à la fois» (*id.* pp. 164–165). «Le beau (le contradictoire n.n.) coïncide avec le mal. Et le laid, c'est-à-dire la chose la moins esthétique, sera précisément ce qui est le

bien sur le plan éthique: le non-contradictoire, l'équilibre le plus dissymétrique des deux valeurs: de la diversité de plus en plus chaotique, de l'analyse de plus en plus contingente et anarchique, du temps de plus en plus désordonné, etc. ou bien, de la synthèse de plus en plus identifiante et générale, de l'espace, du géométrique, de l'ordre de plus en plus pur, chacune de ces valeurs écrasant la valeur adéquatement contradictoire. (...) Il y a aussi un "pompiérisme" classique ou rationnel (le portrait, le paysage: photos en couleurs), mais aussi un "pompiérisme" irrationnel, onirique (dadaïste, cubiste, surréaliste)» (*id.* pp. 179–180). Chez Lupasco donc, l'art est une image, une confirmation même de la réalité, de la réalité de la réalité. L'œuvre d'art fonctionne aussi comme un modèle anti-entropique: elle nous permet d'oublier que l'inversion de la pente du temps est provisoire et de faible amplitude. Dans le même sens, Lévi-Strauss observe que l'œuvre est «une transposition symbolique déréalisante qui substitue à la menace des difficultés, du vieillissement et de la mort, l'illusion de leur contournement dans une fin heureuse et idéalisée, qui du même coup, annihile les effets désastreux de l'irréversibilité du temps». Elle représente «l'union d'un projet à son succès».

En effet, le maintient de la conjonction contradictoire à son intensité maximum, met l'artiste devant un non-conditionnement. Le créateur accède ainsi ajoutons-nous à la situation de l'*Ur-Eine,* l'enfant-démiurge qui fait et défait les mondes chez Nietzsche.

«Dans les choses de l'espace – constate de son côté l'auteur de *Logique et contradiction* – de la matière dite brute, dans les représentations statiques, l'artiste mettra du temps, de la vie, du mouvement (...); dans les choses du temps, de la matière dite vivante, des sensations successives, de la diversité incessante, il mettra de l'espace, du «même», sous forme notamment du rythme (...) Au devenir engendrant la conscience identifiante, il opposera un devenir engendrant la conscience diversifiante, et inversement. Il devra donc s'arracher à l'un ou à l'autre de ces deux devenirs qui l'entraînent et engendrer un devenir des deux, qui n'est autre que ce devenir que nous avons appelé quantique. Il créera donc ces sortes de quanta que sont les œuvres d'art» (*Logique et contradiction,* pp. 163–164). La tension des identifications et des diversifications instantanées institue une similitude structurelle entre l'art et le concept (Lupasco avait déjà étudié, dans un autre chapitre du même livre le caractère conjointement contradictoire du concept, entre ses deux dynamismes spécifiques: homogénéisation, autrement dit extension et hétérogénéisation, autrement dit intension ou compréhension). Cette similitude de mécanisme ne signifie nullement que l'art véhicule forcément des concepts. «Loin donc – continue Lupasco – que l'art, comme on l'a dit, et Kant notamment, soit dénué de concept, il est l'activité conceptuelle par excellence. Et si comme Hegel l'a vu, l'événement esthétique se trouve bien au carrefour même du général et du particulier, il est bien un événement conceptuel». (*id.* pp. 170). Lupasco, nous le voyons, pratique ici un certain syllogisme, car il ne parle pas de la même chose que Kant: le philosophe franco-roumain ne prouve qu'une «similitude de mécanisme» entre l'art et le concept, ce qui n'entame en rien la légitimité de la thèse de Kant.

Ce que nous voulons retenir de l'enseignement de Stéphane Lupasco est, avant tout, sa logique, débarrassée pour la circonstance de son fondement énergétiste. En effet, pour fonder une théorie esthétique qui adopte le mécanisme bi-dynamique et tripolaire de la logique lupascienne point n'est besoin d'une quelconque explication physique préalable. Aussi peut-on construire axiomatiquement la théorie, en commençant par une définition des termes et par la description du fonctionnement du système, des principaux vecteurs et de leur conjonction logique et, dans ce cas, comme nous l'avons déjà dit, seule l'utilité éventuelle d'un tel projet nous servira de justification.

En dehors du mécanisme proprement dit, ce qui nous a particulièrement intéressé, dans la pensée de Lupasco, est sa conception du temps et de l'espace, une conception qui a trouvé une modalité immédiate d'application esthétique. Voilà, à ce sujet, quelques points essentiels de sa théorie:

- le temps et l'espace se trouvent en conjonction logique contradictionnelle, con-

formément aux développements possibles décrits par Lupasco;

- le temps et l'espace n'ont pas de sens en dehors des systèmes logico-matériels qu'ils engendrent;

- les systèmes de contradictions, qu'ils soient physiques, métaphysiques, esthétiques, ne sont pas contenus dans l'espace tout comme ils ne se développent pas dans le temps, dans un temps absolu ou simplement qui leur serait extérieur, mais déploient leur propre temps;

- tout système élabore ainsi son propre espace/temps.

Enfin, d'une importance particulière nous a semblé le fait que Lupasco associe – sans d'ailleurs analyser effectivement les conséquences d'une telle association – le temps avec la tendance hétérogénéisante universelle (s'il n'y avait pas diversification des instants, aucune intuition du temps ne serait possible) et l'espace avec la tendance homogénéisante universelle (c'est l'existence d'un point de fuite, comme dans la perspective de la Renaissance, qui engendre le sentiment de l'espace).

Nous savons que, pour Lupasco, le contenu le plus pertinent dont on peut investir les deux vecteurs logiques est représenté par le couple identification/diversification. Nous convenons d'appeler les deux vecteurs logiques appliqués à la musique *temps* et *espace,* pris comme expressions spécifiques de la conjonction logique contradictoire hétérogénéisation/homogénéisation. Il y a donc nécessairement, dans n'importe quelle musique, un vecteur temporel et un vecteur spatial (pour être plus fidèle à l'essence logique même du système on devrait dire plutôt un vecteur «temporalisant» et un vecteur «spatialisant») dont la plus forte contradiction (la position *t,* on le sait, dans la notation de Lupasco), la coexistence à un même niveau de développement, mutuellement et simultanément anéantissant et mutuellement et simultanément valorisant constitue la vocation ultime de la musique en tant qu'art ou, autrement dit, l'«esthéticité» de la musique. (Il n'y a aucune raison de croire, par ailleurs, que la musique jouit d'une situation privilégiée; logiquement, il devrait être possible de définir un espace/temps pictural ou cinématographique ou littéraire, élaboré à partir des mêmes prémisses.)

Le temps musical, expression de ce qu'on a convenu d'appeler dynamisme ou vecteur hétérogénéisant, serait la capacité ou encore la nécessité, pour une musique, de proposer des hypostases toujours nouvelles (agencées de manière à ce qu'elles soient perçues comme telles), diversifiées jusqu'à un certain point (c'est-à-dire jusqu'au point où ce vecteur s'actualiserait de manière radicale et rejetterait l'autre vecteur dans une virtualisation infinie, tout aussi impossible que l'actualisation infinie et, en tout cas, comme nous l'avons vu, nettement anti-esthétique, car elle transgresserait la conjonction contradictoire dans sa position la plus antagonique qui est une condition inéluctable de la valeur de l'œuvre).

Notre temps musical est donc une perpétuelle création de différence. Il s'oppose en cela au temps des horloges, tel que ce dernier est compris d'habitude: un temps de l'identification. Mais, si l'on regarde de plus près, on peut s'étonner de voir que le temps macrophysique, ce que Bergson appelle «temps spatialisé», pour l'opposer au temps-durée, qui est, tout comme le temps musical «pure hétérogénéité», le temps donc dans son acception banale, n'a pas été toujours lié à l'homogénéisation: il était au contraire, et dans un certain sens il l'est toujours, exclus des équations mathématiques en tant qu'élément perturbateur, non maîtrisable. C'est ce que Bergson semble oublier, dans son acharnement contre le temps des montres.

Le fait que le vecteur temporel musical, en tant que diversification, est défini par le même dynamisme hétérogénéisant que le type de matière que Lupasco nomme «matière biologique» (cf. *Les trois matières,* Paris, Juilliard, 1960) n'est certainement pas le fruit du simple hasard. Au fond, c'est le règne biologique qui, en quelque sorte a «inventé» le temps en prenant conscience de son existence (si l'on adopte le point de vue méta-biologique exprimé, parmi d'autres, par Erwin Schrödinger). Par quel quiproquo alors le temps ordinaire, spatialisant, est-il généralement regardé comme répétition, régularité, finalement comme identification? N'avons-nous pas ici l'un des exemples les plus flagrants de confusion entre un phénomène et sa mesure, entre une réalité et notre manière la plus commode de l'appréhender? Une explication de cette confusion pourrait éventuellement être fournie par l'équivalence que Lupasco établit entre actualisation et sujet, d'une part, potentialisation

et objet, de l'autre. L'homme actualise (donc «subjectivise») la diversification, qui est la fonction logique qui définit son régne. Aussi ne voit-il que le temps de l'objet, de la virtualisation. Or, précisément ce vecteur relativement virtualisé, qui doit être l'antagoniste de celui qui est relativement actualisé, subjectivisé par l'homme, n'est autre que l'identification. Le temps, ce temps que l'homme a devant lui, en tant qu'objet, signifiera donc entropie, homogénéisation, mort.

Il convient de souligner dès maintenant, même si nous allons revenir sur ce point, que le temps musical n'a d'autre source que logique. Il n'est pas une révélation, une redécouverte, une adaptation d'un temps extérieur à la musique, d'un temps qui existerait en dehors de l'œuvre. C'est à l'intérieur de l'œuvre que le temps musical se crée, par l'action du vecteur temporalisant, qui est, nous le savons, un dynamisme logique. La musique *invente,* elle ne révèle *pas* le temps musical. C'est ici que réside toute la différence entre cette théorie et celles de Bergson ou de Giselle Brelet (*Le temps musical,* Paris, PUF, 1949).

Le temps musical, en tant qu'hétérogénéité, est réfractaire à toute réduction. Hostile à la géométrisation, il s'oppose aussi à tout processus sémiotique, à toute constitution de sens, si l'on adopte (ou adapte) le point de vue de René Thom selon lequel «comprendre signifie avant tout géométriser».

Aussi le temps musical s'oppose-t-il, à l'intérieur d'une œuvre musicale, non pas au temps des horloges, comme croyait Bergson, mais bel et bien à l'espace musical. Le vecteur spatial représente une tendance «à rebours» que manifestent les éléments musicaux, à savoir celle de résister à la diversification dont naît le temps musical, de remonter ce temps. Et comment pourraient-ils remonter le temps de l'hétérogénéisation sinon en essayant de contrecarrer la diversification, en se présentant au nom d'une unicité, placée dans un passé virtuel ou dans un futur actuel. L'espace musical se constitue, en d'autres mots, comme une conséquence de la tendance à l'identification. Il se définit par la capacité de réduire, dans une certaine mesure (mesure qui est la marge de viabilité de la contradiction inéluctable) les événements sonores successifs et différenciés à l'identité, à un même dénominateur. Il ne faut pas voir ici seulement un processus psychique: si, à l'écoute, nous pouvons rétablir rétrospectivement l'unité de la phrase ou du morceau tout entier, cette action repose sur une parenté effective des éléments musicaux, sur des aspects communs qu'ils relèvent d'une manière ou d'une autre, parenté qui peut être mise en évidence même dans les musiques les plus «hasardeuses», les plus spontanées ou volontairement évanescentes. Et encore, si cette homogénéisation était, dans quelques cas limite difficilement imaginables, physiquement absente, cette absence même déclenche un processus compensateur. Dans une musique aussi systématiquement déconstructive, battue par le vent de l'hétérogénéisation la plus radicale, comme celle de John Cage, le compositeur sent le besoin d'emboîter les opérations de hasard qu'il effectue dans une combinatoire – ici celle qu'expriment les 64 hexagrammes du Yi King – qui joue le rôle de fonction spatialisante, identifiante. Aussi fait-il appel souvent au silence qui, intervenu de manière imprévisible dans un processus de prolifération diversificatrice qui semble devoir se perpétuer à l'infini, déclenche une réaction compensatoire chez l'auditeur qui, aidé par l'absence de son, reçoit ce qui a précédé comme une totalité, y ajoutant inconsciemment des principes identifiants matériellement absents.

La fonction spatialisante se manifeste à travers tout ce qui tient de la répétition, de la symétrie, du moule, mais aussi, à un second degré, de l'équivalence essentielle (l'espace est le domaine du paradigme). L'existence d'un espace musical se révèle dans la capacité de certains aspects du discours de transgresser leur diachronie physique, de se laisser penser en simultanéité, d'être *réduits,* si l'on veut, à la simultanéité, en dépit de la successivité réelle de leur apparition concrète, éventuellement même de leur éloignement effectif dans la narration sonore. La fonction spatiale sous-tend le côté supraindividuel de l'élément musical. C'est grâce à cette composante spatiale que la musique est «dionysiaque», selon la terminologie de Nietzsche, en ce sens qu'elle transcende sans répit le *principium individuationis.* Et c'est par cette transgression même que l'élément musical est, dans une certaine mesure, un signe: la fonction spatiale est une fonction – mieux vaut dire *la* fonction – sémantisante. Si, selon

Benveniste, le sens est «la capacité qu'a un signe d'intégrer une unité de niveau supérieur» (*Problèmes de linguistique générale,* Paris, Gallimard, 1966, p. ...), si, selon Wittgenstein, tant que «tout fonctionne comme si le signe avait une signification, il en a bien une», la hiérarchisation identifiante induite par la fonction spatiale est la prémisse de la constitution du sens musical. Aussi, le sens musical montre-t-il son caractère intrinsèque: en quelque sorte, l'indice que le signe reçoit, dans cette identification virtuelle, épuise le mécanisme de la sémantique musicale.

C'est grâce à l'espace (engendré par le dynamisme identifiant) que la musique devient autre chose qu'une simple succession de sons. L'identification soumet l'individualité de chaque son à un projet. C'est dans cette transgression du particulier vers une identification pyramidale, hiérarchisante, que se crée ce qu'on appelle *sens* dans la musique, c'est-à-dire, en dernière instance, la révélation de l'Un à travers le multiple. Prigogine, à la suite de Kojève, parle d'une «origine chrétienne de la science occidentale». De même, dans la culture chrétienne, la fonction spatiale revêt l'aspect de la nécessité car elle est identification, elle raconte l'histoire de l'Un créateur. Il est peut-être intéressant d'observer que le triomphe de la conception platonicienne, choisie comme base pour la science, au 17e siècle, d'une part la généralisation de la perspective de type euclidien dans la peinture et l'instauration du système tonal qui est, jusqu'à ce jour, la codification la plus performante de l'identification spatialisante en musique, de l'autre sont des phénomènes strictement contemporains.

Wittgenstein (*Tractatus,* 2.0124) observe que: «Dès que tous les objets sont donnés, les états de choses possibles sont également donnés». Aussi en ce qui concerne notre art, la fonction spatiale représente-t-elle la logique sous-jacente des éléments musicaux engagés dans une œuvre précise, dans cette œuvre-là.

L'espace fonctionne en quelque sorte comme une limite, dans le sens mathématique du terme, du matériau musical engagé dans l'œuvre. Car, le temps musical, qui est événement par excellence, essentiellement insaisissable, doit composer avec un matériau, selon la conjonction contradictoire, matériau lui-même, à son tour, organisé puisque, autrement, lui aussi serait insaisissable.

L'espace musical ne représente donc pas la logique du matériau en soi et d'autant moins la logique du langage musical, voire la logique en général, comme on a pu le croire, à la suite de quelques phrases ambiguës sur la musique disséminées ici et là chez Wittgenstein: la musique aurait la mission de dire ce que le langage ne fait que montrer, c'est-à-dire la logique immanente. En fait, la fonction spatiale est l'expression de la logique du langage et du matériau *à l'œuvre.* D'ailleurs, l'espace musical n'est que l'espace d'un morceau, il n'est pas donné, il ne précède pas l'œuvre mais se redéfinit à chaque instant. De là découle le caractère tautologique de la musique puisque la signification de l'élément se forme au moment même de son apparition dans le discours. Tout énoncé musical correctement construit est irréfutable, dans le sens de Karl Popper.

La fonction spatiale, en musique, correspond à ce que Wittgenstein appelait «méthode de projection». L'anticipation et l'image rétrograde (fournie par la mémoire) sont rendues possibles justement à cause de l'existence d'un espace musical qui fonctionne comme un miroir tangent au «temps de l'écoute». (Le «temps de l'écoute», qu'il ne faut pas confondre avec le temps musical, est la manière déformée dont on perçoit l'écoulement du temps quand on écoute de la musique; il est, en quelque sorte, ce que Giselle Brelet appelait temps musical; c'est, en fait, une création de notre conjonction contradictoire du temps et de l'espace musicaux.

Comme nous l'avons souligné, la fonction spatialisante, en tant que logique du musical à l'œuvre ou, si l'on veut, en tant que méthode de projection, ne peut pas être dite dans l'énoncé musical lui-même; elle ne peut que «se montrer». En termes lupasciens, cela veut dire que, dans l'œuvre musicale, l'espace a toujours tendance à se potentialiser et le temps à s'actualiser (dans les limites du maintien nécessaire de la contradiction la plus forte – position *t*). Cela se vérifie en pratique si l'on pense que, dans la musique tonale (la tonalité reste, qu'on s'en réjouisse ou non, la grammaire la plus complète qu'a engendrée le musical) la tonalité, donc la fonction spatiale, est toujours potentielle, toujours placée dans un avenir plus ou moins proche, toujours à atteindre et à attendre. Le chercheur américain J. L. Mursell (*The Psychology of Music,* New York, Norton,

1990) le dit sans ambiguïté: «Le sentiment de l'attente tonale est ce que nous appelons tonalité». Et A. Austerlitz («Meaning in Music: is Music like Language and if so, how ?», *American Journal of Semiotics,* vol. II, no. 3, pp. 1–12), à son tour, d'ajouter:«en musique, la signification se réduit au pouvoir de prédiction de l'auditeur, inféré par le compositeur». La fonction spatiale est une fonction sémantique parce que: 1) elle établit une hiérarchisation, donc confère à chaque élément un «grade»; 2) elle assure la possibilité de la prédiction.

Des objections pourront être soulevées surtout en ce qui concerne la définition de l'espace musical comme étant engendré par le vecteur identifiant. Nous devons garder à l'esprit d'ailleurs que le temps musical lui non plus n'est point une représentation du temps ordinaire mais plutôt son contraire. J'aurais pu les nommer le dynamisme alpha et le dynamisme bêta. Si j'ai choisi ces dénominations, c'est parce que l'identification et la diversification sont, en dernière analyse, les points communs, le plus souvent sous-entendus, voire inconscients, qui relient entre elles presque toutes les conceptions musicologiques empiriques du temps et, respectivement, de l'espace musical. Ce qui est commun à Bergson, Brelet, Daniel Charles, pour ce qui est du temps musical, c'est l'idée de diversification, d'hétérogénéisation, d'émancipation de l'élément musical. Ce qui caractérise, finalement, la vision de Schoenberg sur l'espace musical, espace qui se superpose, pour lui, à la seule tonalité classique, est l'idée d'identification, la possibilité de réduire les éléments musicaux à un dénominateur commun. Le problème le plus important en fait est ailleurs. Chez Brelet, par exemple, le temps *devient* musical. De plus, et je cite ici Daniel Charles, «Brelet garde de Bergson la peur de l'espace». Donc, comme cet auteur ne prend pas en compte la possibilité de l'existence d'un espace musical, il doit faire appel à une origine extérieure du temps musical. Mais, surtout, comme le temps musical n'est pas engagé dans une conjonction contradictoire sans cesse renouvelée, remise en question, Brelet ne peut pas expliquer le plaisir qu'on prend chaque fois qu'on réécoute un morceau de musique. Elle arrive à la conclusion, que contredit l'expérience la plus élémentaire, qu'on ne peut éprouver du plaisir qu'à la première audition d'un morceau. Seule la conjonction contradictoire refait, à chaque instant, la virginité de l'écoute car elle met l'artiste et son public devant un non conditionnement. C'est ainsi que s'explique le fait que, dans les *Variations Goldberg* de Bach, nous pouvons écouter 30 fois la même rupture de logique, qui, dans chaque variation intervient absolument au même endroit et, surtout, que nous nous laissons surpris, à chaque nouvelle réitération, par le geste du compositeur. C'est pour la même raison que la cadence finale d'une œuvre musicale ne nous fait pas oublier les péripéties que le discours musical a enregistré. La seule manière, pour une œuvre, d'exister après sa fin c'est de nous imprimer dans la mémoire l'ordre qu'elle a instauré et les menaces dont cet ordre a été l'objet. La cadence finale n'est point donc une synthèse car elle ne peut pas faire abstraction de l'écart qui existe entre les prémisses et l'aboutissement.

C'est donc grâce à la conjonction contradictoire des dynamismes spatial et temporel que l'œuvre musicale peut prétendre à l'immortalité. Mais c'est grâce à la même conjonction que, selon l'expression de Stravinsky, «la musique est le seul domaine où l'homme réalise le présent».

CONSEQUENCES OF THE POLITICAL CHANGES IN ROMANIAN PEASANT MUSIC

Speranța Rădulescu

In traditional music, changes are usually slow. Their meaning can be detected only from a certain temporal distance. Moreover only seldom can they be traced back to a unique cause; rather they result from numerous related factors of various sources and intensities. In view of this, it is quite risky to write about the consequences of the political changes that took place in Romania after 1989 and the assertions I make here must be viewed as tentative and preliminary. And yet traditional Romanian music was submitted to much pressure, and the removal of this pressure – be it partial or provisional only – has inevitably brought about immediate and perceptible responses. It is these responses I would like to describe in the following account.

Under communist rule, there were two kinds of pressure: direct and indirect. The direct pressure consisted in formal prohibitions, which, if not observed, resulted in various kinds and degrees of punishment. The indirect pressure consisted in compelling people to accept the folklore version of their music, a version dictated by aesthetic principles subtly derived from the totalitarian ideology. This version was decreed to be superior to the genuine one and was insistently promoted by the media.

Formal prohibitions were of several types and were applied in various degrees. Some were strictly observed throughout the communist dictatorship. Others were in force for a certain period of time only and were motivated either by temporary State interests or by sudden changes in the ideology of the unique ruling party.

The first and harshest continuous prohibition was directed at songs expressing social protest against the communist regime and the cooperativization of agriculture that had been imposed on the peasants. He who was bold enough to sing them ran the risk of being arrested, beaten by the police, economically harassed, and/or prevented from attending higher schools. All these risks and their seriousness depended on when the "crime" was committed. Fortunately, the above-mentioned bans did not harm the music proper as, in Romanian music, the melodies and lyrics of the songs are interchangeable; when the lyrics can no longer circulate for one reason or other, their melodies may become associated with other lyrics.

The second kind of prohibitions was directed at the non-ritual songs with Christian connotations. It prevailed in the first fifteen years, then it was confined to the field of official public contexts.

The third prohibition – perhaps the one that affected people most severely – consisted in banning Christmas carols. In the first communist years, the groups of peasants trying to sing them on Christmas Eve were chased away in the dead of night with clubs. In subsequent years people gave up running risks uselessly. Later coercion weakened, but fear of a renewed repression prevented Christmas carols from being sung as much as before. This time it was the music itself that was affected. Strongly connected to the ritual of *colindatul* (visiting houses and singing Christmas carols), on the one hand, and closely associated with certain lyrics, on the other hand, it managed to survive only rarely by turning into a traditionally viable and officially admissible musical structures.

In the last ten years of communist dictatorship, when steps against what was considered ideologically harmful were increasingly absurd but applied less rigourously, a new restriction was invented. It concerned professional musicians: they were not allowed to sing or play "polluted folklore" not even in traditional circumstances. In somewhat unclear way, the authorities understood this phrase as

referring to songs with vulgar lyrics; melodies exhibiting a foreign (especially Serbian) influence; and songs coming from the outskirts of towns and cities, erroneously considered "gypsy songs" (although the word "gypsy" was seldom uttered in public and never printed). The authorities launched a campaign of ethnically and ideologically cleansing traditional music and, indirectly, of making it preserve the forms decreed as "optimum". (The meaning of this concept will be discussed below.) The punishments directed against persons disregarding such regulations (stipulated, but rarely applied) included fines and the removal of the right to practice their profession. Musicians systematically ignored these official orders, but they were permanently on the lookout lest they should be caught in the act, with the result that their spontaneousness was somewhat lost.

Indirect pressure exerted through the media was by far the most insidious and tenacious. Its efficiency may be explained by the fact that it did not seem to derive from communist ideology, which everybody hated, theoretically at least. It seemed to affirm aesthetic principles of "good sense" embodied in exemplary musical pieces. The exemplary folkloric piece had the following properties: it was purely Romanian; it was performed with a polished vocal or instrumental timbre; its verses were morally uplifting and celebrated the "new life" offered to the people by the party and its leader; its melodies consisted of phrases of symetrical and equal length that were repeated without any modifications; and its accompaniment by specialized orchestras was dense, perfectly coordinated in all respects and featured "distinguished" harmonic and orchestral effects borrowed from art music. In other words, it had to be prudish, festive, rigid, "beautiful", nationalistic and politically correct. Its subliminal message was: we are a powerful nation broaching no foreign interference; we are civilized and scholarly culture is quite familiar to us; our ethical behavior is beyond reproach; our adhesion to the party's policy is unanimous and we do not accept any individual expression that might throw it off balance; we praise the party and its leader in unison.

As this perfidy was well hidden, there were but few people able to decipher it. Some intellectuals detected the perceptible vices of official folklore music (uniformity, dryness, its predictible and gaudy character) without understanding (or, maybe, without being able to speak of it) that they perfectly mirrored the vices of communist society. As for the people working for the media, they gladly accepted folklore music and promoted it with frank conviction, not even noticing its lack of alternatives.

The insiders of traditional culture were prepared to accept it: first, because it was really a version of their own music; second, because their critical thinking was completely blinded by the prestige of the media; and third, because the perseverence ultimately pays off. Their adoption of this music occurred gradually. In the beginning, as long as it was offered to them as entertainment and nothing more, peasants and common towns people appreciated it without letting it influence them. But when they were compelled to be performers themselves at the folklore festivals that followed one after the other, they became genuinely attached to this music. In fact, participation in folklore festivals had its pleasant aspects too, which made music be regarded favourably: exciting trips giving artists the opportunity to encounter people, regions and kinds of music they had never known before, sojourns at hotels, free meals at restaurants, and entertainment. There were some small incentives as well: exemption from certain obligations, the possibility of getting rare products (sugar, oil, gas) more easily and so on. Who could give the cold shoulder to all this? Who could ignore the aura emanating from being on stage? Performing on stage only had a few requirements – generally well-known through radio and TV – which had to be observed, at least temporarily, in order to be successful. And some people really considered these requirements. Other people tried, with a partial success only. Still others could not or would not. (A peasant singer's reaction when the conductor of a popular orchestra was doing his best to accompany and "correct" her is revealing: "Shut up, you are meddling with my song!", she complained.) Young people started singing in this new manner in their own village. The villagers showed they appreciated them so and the youths continued. The reverberations of folklore in traditional music increased year by year. But they increased in vari-

ous ways and to various degrees, depending on the vigour of each cultural area, village, and individual.

After the events of December 1989, all forms of oppression seemed to be abolished. And they were, for a short time. The extremely numerous folklore broadcasts and telecasts ceased. Festivals stopped. The only recording company started producing the "polluted music", which they had avoided, which was in high demand and which had anyway circulated on cassettes illegally produced and sold under the communist regime. There also appeared private publishing houses that started similar undertakings. Every one felt totally free to sing or listen to his or her favourite music. The "classical" norms of traditional music-making were being set to rights again.

The first thing I witnessed at that time was the emergence of songs of social protest. I had suspected they existed, but never hoped to hear them. I happened to record such a song in Maramures country, at a peasant family party. People sang it with a certainty proving they had been familiar with it for quite a long time: "In nineteen fifty-nine / There appeared a new law: / You have to hang yourself or drown / Or join the farm cooperative."

The second phenomenon that struck me was the resumption or the frantic intensification of the ritual *colindatul* (visiting houses and singing Christmas carols) and, implicitly, of carolling. In 1991, shortly before Christmas, I happened to be in a village in the south of the country to see the feverish preparations for *colindatul*. Some young people were hurriedly learning old unknown or forgotten Christmas carols. The adults and the elderly were helping them. The manager of the village cultural club was busily writing down the true versions of the local Christmas carols, the ones he himself had distorted earlier to save them from persecution and to be able to have them performed on the stage. In a neighbouring village the county officials had organized a festival of Christmas carollers (it is interesting that the attempt at restoring the cultural assets banned under the communists was made, in this case, by a typically communist structure). The participants in the festival, who had come from about ten villages, sang with pleasure, in a peasant-like manner, exactly as they sung in their own villages.

The last prohibition as to performing "polluted folklore" simply disappeared. After all, if shrewd enough, professional musicians managed to play and sing the music patrons demanded. But something unexpected also occurred: gradually, this "polluted music", cherished and played with scornful fury at the wedding parties in villages and towns, changed into a slightly different music, also composite but visibly devoided of Serbian elements. Why? Perhaps because, no longer banned, "Serbian music" was no longer a temptation. Perhaps also because that fashion ended "naturally", it made room for another one. Perhaps because, once the border with former Yugoslavia closed, the Romanian and Serbian professional musicians interrupted their weekly trips between the two countries and concurrently stopped spreading their neighbours' melodies and styles. Perhaps because of all these reasons taken together.

The recovery of forbidden music (even if this music has been mutilated, impaired, distorted and has suffered heavy losses almost impossible to assess) was, therefore, made spontaneously and will probably continue for a time. What has deeply and probably irrevocably deteriorated is the aesthetic outlook of many of the insiders of traditional culture. In recent years I have often talked to musicians in towns and villages and tried to find out how deeply the folklore model has been implanted in their musical thinking. A violonist, age 35, was recently explaining to me – in an unusually coherent way – how carelessly and roughly the violonists of his village play, how inappropriate, even wrong, it is to accompany a melody in a minor key with major chords, as old village musicians do; and how unpleasant the rythmically uncoordinated debuts of the group instrumental performances are. Seeing I did not entirely agree with him, the man supported his idea by mentioning the opinion expressed by the conductor of a folk orchestra in the nearest town. Most singers I work with first begin to sing melody with a small, round and carefully controlled voice. As soon as I ask them to sing as they custumarily do when working or making merry, people choose a higher tone and start singing forcefully, in harst and quite expressive voices. Then they justify themselves by saying they have been taught to soften their voices by a cultural activist or a stage director.

At the first meeting pipe players never use the guttural sound specific to a peasant performance. Whenever I ask them why they avoid it, they look at me in surprise and then explain that the manager of the village cultural club or who knows what other local personality has convinced them that such a way of playing is repulsive. The performers' behavior is quite normal in a certain sense: I come from the city, they have to play or sing for me as for a lady, the way city people like it, the way people are heard singing on the radio. But on some occasions this duality is out of the question: some peasants have already chosen the folklore style definitely, for all circumstances. Herein lies another significant fact. The non-ritual singing of the Romanian village was largely incorporated in the network of various festivals. As festivals require preparation, there is a new development: the rehearsal at the village cultural club, which soon became the most important opportunity for singing and playing. Last year I conducted a survey in a village well known for its pipe players. I was astonished to find out that most of them had given up performing after 1989. Why? "There are no more rehearsals, no more shows. What for?" All of them were sorry because there were no more festivals (actually, there were fewer festivals), which they regarded as evidence of peasants' marginalization. I heard the same complaint (uttered in various ways) in all the villages and regions I visited in the past three years.

The "amateur artists" actually should not have worried. As communist structures were set up again and consolidated, folklore festivals started anew. A huge number of cultural activists, people who had no precise profession, suddenly found they had nothing else to do, were tried to bring them to life again, thus proving they were quite useful. Radio and TV stations restarted their folklore programmes, which were as showy and silly as ever. The people in charge of these programmes only replaced the so-called "new life songs", which shamelessly praised the party, its leader and the people's general happiness, with music specific to the slums that was now named "gypsy music" in an open and equally unjustified way. The indirect pressure on traditional musical culture was restored.

Therefore, we have nearly returned to our starting point. But we are not quite there. People have gained the right to perform, order, or buy the music they need and like. Sometimes they use this right wisely. A few months ago one professional musician told me that peasants often exclaim at wedding parties: "Leave these foreign songs alone and sing our regional ones!" Another one, living in the Danube Plain, told me his old love songs seem to be appreciated more than ever before. In still another village, I carefully listened to the music recorded on cassettes which is played on Sundays. It came from every region of the country where villagers happened to travel. It was undoubtedly selected so as to be as similar as possible to the local traditional one. On the other hand, the real relaxation brought about by these changes led to abnormal reactions where one least expected them. Two years ago, in Oaş, a particularly distinct and coherent cultural area, the crippled daughter of a gypsy musician sang to me a song with lyrics extolling the present-day president. Why should this happen here and now, when it is no longer either "necessary" or advantageous? If I knew the answer to this question – naturally a real and complete answer – I should probably also be able to explain to myself why most peasants in Romania voted the neo-communists into power at their first free elections.

OBJECTIFS ET CONDITIONNEMENTS SPÉCIFIQUES DE LA SCÉNOGRAPHIE ROUMAINE MODERNE *

Ion Cazaban

C'est une ancienne habitude du scénographe de tenir compte, quand il pense les décors du futur spectacle auquel il collabore, des exigences dramatiques et de la mise en scène, qui découlent de l'analyse stylistique de la pièce et de la conception de la représentation, définies par une certaine orientation esthétique et idéologique de la théâtralité. En même temps (et même avant tout!), le scénographe va apprécier, nécessairement, les possibilités de réalisation artistique offertes par l'espace théâtral et par sa dotation technique. Et cela, pour constater ce qui est possible et ce qui ne l'est pas, comme spectacle, pour intervenir avec d'éventuelles corrections et modifications de l'espace théâtral, ou – plus certainement – pour fixer l'emplacement du spectacle dans un autre espace, capable de répondre aux exigences dramatiques et de la mise en scène. Et ce, parce que, quelquefois seulement, l'espace de déroulement du spectacle peut délibérément être choisi, et le plus souvent, cet espace lui est prédestiné par la construction rigide du théâtre où il sera monté.

Dès le début du siècle, on peut constater que les dimensions données d'une scène ne conviennent pas à toute pièce de théâtre: la scène du Théâtre Moderne est trop grande pour *Le marchand de bonheur* de Kistemaeckers (la saison théâtrale 1912–1913), celle de la Compagnie «Bulandra» est trop petite pour *Le Phalène* d'Henri Bataille (1915–1916). De la part du Théâtre National de Bucarest, T. Simionescu-Râmniceanu demandait à son frère Marin, qui se trouvait à Berlin, de procurer des «coulisses architectoniques qui, d'après le principe des appareils photographiques, permettent, à la rigueur, l'agrandissement ou la diminution de l'ouverture de la scène», ce qui serait non seulement un moyen d'adaptation de l'espace disponible, mais, aussi, un moyen de composition opérationnelle de l'image scénique, de concentration sur le détail éloquent, contribuant donc «à une stylisation plus facile dans la mise en scène et, surtout, à une importante économie de décors».[1]

Une analyse de la relation fertile entre la pensée scénographique et l'art du théâtre roumain moderne, depuis le début du XXe siècle jusqu'à nos jours, doit souligner l'importance de la détérminante spatiale dans le choix de la solution concrète du spectacle et de la formule du décor. Pendant ces dernières décennies surtout, la contrainte souvent exercée par l'espace théâtral sur le spectacle – et qui influence la réalisation des intentions de la mise en scène ou la communication des interprètes avec le public – préoccupe avec insistance la scénographie. L'analyse pratique et théorique – avec des délimitations, nuances et interférences également relevables – d'une diversité de types et modalités de spectacle, signifiera pour le scénographe l'approfondissement de l'existence multiforme, dynamique, tridimensionnelle de la convention scénique, en imposant aux moyens plastiques qu'il utilise une expressivité adéquate, exigée par l'effort de visualiser distinctement, dans les conditions détérminées tout d'abord par l'espace théâtral. Pendant l'entre-deux-guerres, Maican et Kiriacoff réalisent des images spectaculaires d'une expressivité nouvelle, à l'aide du compartimentage de l'espace scénique sur l'horizontale et sur la verticale, en permettant des actions simultanées, corrélatives (*Minna von Barnhelm* de Lessing, Théâtre National de Jassy, la saison théâtrale 1929–1930); de même Sava, toujours avec Kiriacoff, (*La Mansarde* d'A. Gehry, le même théâtre, 1937–1938), Sava

pense que «chaque pièce de théâtre a une dimension propre, un espace vital»[2]. Par une corrélation sensorielle de l'espace avec l'atmosphère, le metteur en scène G. M. Zamfirescu, avec Kiriacoff, feront appel à une diminution de l'espace scénographique dans *Père* de Strindberg (Théâtre National de Jassy, 1934–1935): «à mesure que l'action devient plus tendue, le décor diminue d'un acte à l'autre, comme s'il voulait serrer, entre ses murs, la tragédie déchaînée»[3].

L'importance accordée à l'expressivité du visuel dans différents types de spectacle conduira à un examen professionnel, appliqué autant à l'espace scénique qu'à l'entière ambiance de la représentation: l'espace doit être «meublé», ses plans ne peuvent pas rester inertes, il faut les dynamiser et les utiliser, la distance entre l'interprète et le spectateur doit être réduite autant que possible. En expliquant les mutations subies par le spectacle contemporain, le sens de leur évolution d'une conception illustrative à une «visualité théâtrale de plus en plus proche de la réalité», Liviu Ciulei indique la nécessité d'un autre espace que celui du passé, parce que la scénographie, aujourd'hui, «veut créer un milieu, une ambiance vivants, variables, provocateurs et dynamiques; un milieu dans lequel il y ait un contact profond et violent avec l'essence de la réalité»[4]. Ce n'est qu'un des exemples qu'on puisse donner, où l'acception de l'espace théâtral ou, au contraire, la proposition d'un autre, avec des possibilités novatrices, avec une autre finalité spectaculaire, sont fondées d'une manière programmatique et s'avèrent être liées à la clarification et à la réalisation pratique d'une «idée de théâtre» (comme l'affirmait, jadis, Ion Sava).

Demandés par le texte dramatique ou par la vision de la mise en scène, favorisés ou non par l'espace théâtral, une multitude de formules et de procédés scénographiques ont été essayés et continuent de l'être, gagnant de nouvelles valences expressives: le décor «fermé» ou «libre», peint ou architectural, «en rideaux» ou «de lumière», le décor fixe ou sur la tournante, au niveau de la scène ou créé à l'aide des pratiquables, etc. – quelques-uns temporairement abandonnés, pour revenir à l'attention, approchés sous un nouvel angle créateur, avec une autre motivation artistique.

Avec le temps, on a pu constater qu'ils ont une contribution expressive plus ou moins importante, une fréquence variable (se transformant souvent dans des répétitions monotones qui ne manquent pas d'explications et de significations) au service de certains types et modalités spectaculaires, comme le spectacle «d'atmosphère» ou «d'idées», le spectacle «d'agit-prop» ou «procès», le spectacle «total» ou «magique», des délimitations plus ou moins précises, qui dépendent d'une certaine structure dramatique ou des tendances de la mise en scène, mais qui indiquent une direction des préoccupations scéniques à un moment donné.

Une analyse systématique et historique des formules de décor et des procédés scénographiques dans leur relation dialectique avec la diversité des types et des modalités de spectacle débutera avec le sujet du conditionnement spatial de l'acte théâtral, pour passer ensuite (quoiqu'ils opèrent simultanément) à la discussion des autres déterminantes spécifiques.

TYPES DE SPECTACLES ET CONDITIONNEMENTS SPATIAUX

Dans le théâtre roumain du XXe siècle, *les spectacles* sont conçus et se réalisent:

1. Dans un espace clos

a) Sur la scène «italienne»

– *Sans proscenium,* c'est-à-dire sur une scène-boîte, délimitée frontalement, par la rampe, de la salle réservée au public.

Les spectacles des premières décennies déroulent la plantation des décors et le mouvement des interprètes, surtout dans la longueur et dans la profondeur de l'espace scénique, les compositions scénographiques sur la verticale sont peu nombreuses et, donc, faciles à remarquer. Dans l'image scénique se distinguent les plans d'en bas, hiérarchisés de la rampe vers le fond – les uns sont invariablement privilégiés dans la communication avec le public, les autres restent inertes ou illustratifs pour la plupart du temps, non seulement dans les réalisations des théâtres nationaux, mais aussi dans ceux de la Compagnie Davila, où le naturalisme minutieux de la scénographie vient de la seule

ambiance qui entoure les interprètes. Les metteurs en scène animateurs (Z. Soare, A. I. Maican, Ion Sava, V. I. Popa) et les scénographes (Traian Cornescu, V. Feodorov, Th. Kiriacoff, G. Löwendal) de l'entre-deux-guerres comprendront et prouveront pratiquement que le spectacle théâtral, comme toute œuvre artistique, a une structure, se réalise dans une composition rigoureuse, expressive. En dépit du fait que cette composition correspond à la conception de la mise en scène sur le texte dramatique elle ne peut être concrétisée que dans le cadre de la scène dont le théâtre dispose. Certaines pièces nécessitaient un espace vaste, propre à l'atmosphère, à la multitude des figurants, à la grandeur des décors, à la réussite des trucages. Mais d'autres pièces étaient incommodées par les grandes dimensions de la scène dont grande partie restait inerte pendant le spectacle; ou bien lorsqu'on était à la recherche d'une dynamisation, elle paraissait artificielle, le spectacle étant inutilement chargé.

Dans son spectacle de début (*Le Chandelier* de Musset, Théâtre National de Jassy, 1931–1932), Sava sépare le rectangle de la scène en deux ou trois scènes plus petites, entourées de cadres d'époque. L'action de la pièce est représentée sur quelques plans et gagne un tempo plus vif, plus moderne, parce que le public le voit simultanément, mais se concentre alternativement sur chacun d'entre eux. Un contact nouveau, plus dynamique, syncopé s'établit entre le spectateur et le déroulement des images scéniques. On peut parler du «montage» dans l'espace visible, d'origine cinématographique, qui modifie tant le déroulement de la narration scénique que sa réception par un public possesseur d'une autre sensibilité – dans les spectacles de l'entre-deux-guerres, mais aussi dans ceux contemporains (la scénographie de Toni Gheorghiu aux *Fenêtres ouvertes* de P. Everac, Studio C. I. Nottara, 1958–1959).

De nos jours, Tody Constantinescu, à côté du metteur en scène Crin Teodorescu, vise, par la simultanéité des lieux dramatiques, signalés par le mobilier et les objets mis dans la scène, «une réalité plus profonde(...) les existences des personnages sont liées ensemble par les situations dans lesquelles ils sont impliqués, en composant un tout inextricable, un système»[5] (*Ames fortes* de Camil Petrescu, le Petit Théâtre, 1965–1966).

– *Avec proscenium ou d'autres aménagements spatiaux* (dans la salle, au foyer).

Pendant les saisons théâtrales de l'entre-deux-guerres, certains metteurs en scène, comme Maican ou Popa, cherchent à élargir l'espace de jeu au-delà de la rampe, à construire un proscenium nécessaire surtout, pensent-ils, pour la représentation des pièces classiques. Mais la contestation de la scène-boîte ne se résume pas à ce répertoire et à la remémoration de modalités rigoureusement théâtrales. Ce que l'on constate dans la représentation des pièces politiques d'actualité: le metteur en scène B. Lebli dispose ses interprètes répandus dans la salle, parmi les spectateurs (*L'Homme-Masse* d'Ernst Toller, mai, 1929). Toujours dans le but d'amplifier l'émotion, Ion Sava a l'intention d'abolir la rampe et d'organiser un espace théâtral unique, englobant le public, lorsqu'il met en scène le drame romantique *Chaînes* de A. L. Martin (Studio du Théâtre National de Bucarest, 1943–1944): le décor méticuleusement construit par Traian Cornescu, envahi par une abondante végétation grimpante, se prolongeait dans la salle à l'aide de certains éléments ornementaux et d'accessoires.

L'abolissement de la rampe et la réalisation d'un contact serré avec le public sont des préoccupations qui accompagnent les tendances vers une théâtralité manifeste, sans tenir compte de son programme esthétique. A présent, ce n'est pas par hasard que, depuis le moment de la «rethéâtralisation» (1955–1960), on met en discussion la scène «italienne», dont la fixité et les dimensions ne conviennent pas toujours, à cause surtout de la rupture produite entre le spectacle et le public. Les raisons ne visent pas seulement les aspirations créatrices de certains metteurs en scène et scénographes, mais elles visent aussi la dénonciation du fait que la scène «italienne» est inadéquate pour les objectifs de notre mouvement théâtral. Dans son rectangle rigide, la scène «italienne» «ne peut plus, à elle seule, comprendre un répertoire d'idées aussi vaste, avec des modalités plastiques aussi variées, elle ne peut plus satisfaire, à elle seule, la lucidité du spectateur contemporain» – c'est la conclusion à laquelle arrive le scénographe Paul Bortnovski, à la suite de l'expérience accumulée[6]. Tout comme Liviu Ciulei (ou

d'autres) il mentionne souvent les déficiences de la scène «italienne», «la boîte à illusions», source de «trompe l'œil» et d'éloignement indésirable de l'acteur face au spectateur, et il se prononce pour l'élimination de la distance «tant dans la forme que dans le contenu». Toujours à cette époque-là, il publie avec Stan Bortnovski et Liviu Ciulei une étude pour une solution contemporaine du théâtre»[7], le théâtre adaptable, avec des possibilités spatiales et scénotechniques multiples.

En présentant ses premiers arguments concrets au domaine de la scénographie par l'intermédiaire des réussites exemplaires de Toni Gheorghiu – *Le Menteur* de Goldoni, *La Mandragore* de Machiavel, *Les Sorcières de Salem* d'A. Miller (obtenues, paradoxalement, sur la scène d'un studio «de l'acteur de film») –, «la rethéâtralisation» s'avère, dès le début, être à la recherche de solutions d'expressivité pour un petit espace de jeu, un espace intime qui rendait, pourtant, difficile la tentative des créateurs de se détacher du spectacle de «chambre» et «d'atmosphère».

Parmi les recherches et les solutions spatiales les plus utilisées – jusqu'à devenir une mode – sont celles qui mettent la salle à la disposition des interprètes pour les entrées et les sorties, même dans le spectacle historique avec *Despot Vodă* de Vasile Alecsandri (Théâtre de l'Armée, 1956–1957), en attirant, à juste titre, la critique de Tudor Vianu. Surtout pour le répertoire du soi-disant «romantisme révolutionnaire» (de provenance soviétique) on fait fréquemment et formellement appel à ce procédé de mouvement, repris du théâtre politique de l'entre-deux-guerres. Dans *La tragédie optimiste* de V. Visnevski (le même théâtre, 1957–1958), les personnages faisaient leur entrée à travers le public et, sous la lumière des réflecteurs, ils montaient sur la scène dénivelée à l'aide d'un système de pratiquables. Dans *La Jeune garde* d'A. Fadeev (Théâtre de la Jeunesse, 1958–1959) on essaye aussi un rapprochement physique du public. Au montage de la pièce *Fleurs vivantes* de N. Pogodin (Brasov, 1961), Elena Simirad-Munteanu place une plate-forme vers un coin de la salle et favorise les premiers plans des acteurs.

Les scénographes interviennent dans l'architecture de l'édifice théâtral, apportent des solutions intermédiaires, élargissent le proscenium existant. Dans la salle du Studio du Théâtre «C. I. Nottara», Lidia Radian offre aux acteurs la possibilité d'un rapprochement maximum par rapport au spectateur à l'aide de l'agrandissement de la surface du proscenium et de l'annexion des galeries latérales au long desquelles les personnages de la comédie de Calderon *La maison à deux entrées* (1962–1963) passent et se poursuivent. Le metteur en scène Dinu Cernescu, utilisera lui aussi, ces galeries pour *Hamlet* (1973–1974).

La modification de la scène «italienne» du Théâtre Bulandra – par la construction d'un proscenium, de passerelles traversant la rampe et la salle (*Le cas Oppenheimer* de H. Kipphardt, 1965–1966; *Je ne suis pas la tour Eiffel* d'Ecaterina Oproiu, 1965–1966; *Jules César* de Shakespeare, 1967–1968) – est considérée nécessaire pour le débat politique et moral par l'intermédiaire du spectacle.

Liviu Ciulei et Paul Bortnovski projeteront le dispositif qui rendra possibles les décors adéquats à «une famille de spectacles», tout comme ils avaient pensé le plan du théâtre ayant un espace variable qui «se régénère en fonction de chaque spectacle». Sans mépriser les possibilités de la scène «italienne» à cette époque, Bortnovski parle souvent de l'insertion de cette scène traditionnelle dans un théâtre variable, polyvalent qui n'empêche pas les idées scénographiques, qui se prête à des solutions spatiales nombreuses, en n'exploitant pas le proscenium d'après les prescriptions usuelles. En méditant sur le type de scène nécessaire, le scénographe médite sur la configuration spatiale du spectacle, exigée par le niveau plastique qu'il se propose. Pour *Jules César* de Shakespeare (Théâtre «Bulandra», 1967–1968), l'acte dramatique se développe visuellement par la conjugaison de deux éléments de base: la tribune et la passerelle (qui, en traversant la rampe, parcourt la salle, parmi les spectateurs) – les deux, adéquates au débat politique voulu. Pendant la même saison théâtrale, le dispositif construit est utilisé, avec quelques modifications, pour *Macbeth,* aussi, pour obtenir une image théâtrale unificatrice, dans laquelle les références, éloignées du point de vue temporel et géographique, acquierent de la cohésion,

déclare Liviu Ciulei, préoccupé par «la synthèse d'une série de moments apparentés» et par «la transmission de toute une expérience historique-politique acummulée par l'humanité au XXe siècle». D'une façon ou d'une autre, la scénographie de Ciulei est, plus que toute autre, une scénographie de *l'ouverture* de l'acte scénique et de son contact avec le public.

Chaque fois que l'ancienne construction de la scène «italienne» empêche la réalisation de la conception du spectacle et le problème d'une intervention dans l'architecture fixe du théâtre se pose, on propose également des solutions scénographiques compensatoires. Il y a quelques saisons théâtrales, Vittorio Holtier, en vue de la construction du décor pour *Maître Manole* de Lucian Blaga, au Théâtre National de Cluj-Napoca (1973–1974), théâtre bâti d'après le modèle architectonique du siècle passé, se rendait compte du fait qu' «un décor réalisé dans l'espace proprement-dit de la scène aurait éloigné – physiquement – le spectateur du champ du drame, l'aurait situé dans la posture du contemplateur, aurait donée lieu à des trucs pour créer l'illusion, plaçant le spectacle dans la zone froide d'un conformisme de conception»[8]. L'argumentation reste similaire à celle d'autrefois, mais la solution concrète diffère, précisée par la conception du metteur en scène Alexa Visarion, qui construit la partie la plus importante du décor dans la fosse de l'orchestre, pour que le public soit comblé par les dimensions monumentales d' un échafaudage en bois et les actions scéniques ascendantes qui lui provoquent un état d'inquiétude.

b) Au cirque

Au siècle dernier, en jouant au cirque Suhr, la troupe de M. Pascaly avait ressenti la nécessité d'utiliser d'une façon adéquate le nouvel espace de représentation et avait réalisé un programme «de grand spectacle» (1874), selon le goût de l'époque.

Pour notre siècle, dans les années de l'entre-deux-guerres, l'idée de Marioara Voiculescu de présenter *Salomée* d'Oscar Wilde au cirque Sidoli (1922) est envisagée autrement, même si comme autrefois, le «grand spectacle» était visible.

Mis en scène par Mime Mizu et décoré par Traian Cornescu, le spectacle signifie – pour la plupart des critiques – une tentative d'évasion de la scène-boîte, dans un espace vaste, généreux, capable d'intégrer le public dans l'action dramatique, en stimulant sa participation. En voici la description d'un critique: «l'entière action se passe sur le proscenium de proportions immenses, qui représente la terrasse du palais du roi Herode, et au centre de l'arène. Pas de coulisses ou de décors artificiels et conventionnels; l'espace limité et déterminé a disparu. La salle, dans sa totalité, est transformée en théâtre et l'action se déroule dans un décor aux motifs assyro-babyloniens, répandus sur la fresque à grand effet peinte tout autour du cirque, sur les colonnes décorées dans le même style(...). Les acteurs se trouvent au centre, tout près des spectateurs, et la figuration – très nombreuse – semble jaillir d'entre eux (...) les spectateurs semblent participer à l'action, ils y sont transposés»[9].

A cette époque-là, l'avant-garde artistique de notre pays demandait, violemment, l'abandon de la scène «italienne»: «A bas le théâtre-cage, aux loges et au parquet!»; on préfère l'arène du cirque pour monter «les mystères» adéquats à l'époque, mystères capables de placer dans l'actualité les formes spectaculaires «pures», durables: les clowneries, les pantomimes, pour donner de l'expression «aux extases de notre vie»[10].

c) Le théâtre en rond

Vers la fin de sa vie, le metteur en scène Ion Sava – préoccupé de trouver des formes de spectacle qui répondent à la mission culturelle de l'art scénique contemporain – recommande «le mystère théâtral social» (1944–1945). Sava ne pense plus que la fenêtre fixe de la scène «italienne» puisse lui servir à la représentation des pièces à 120 tableaux, aux situations simultanées, qu'il envisageait en tant que support dramatique de ses mystères. C'est pourquoi il projette le plan du «théâtre en rond», mais l'idée de cette architecture théâtrale était apparue en 1942, inspirée par une grandiose vision qu'il a eue pendant une visite à Colosseum, avant de clarifier la modalité du «mystère théâtral social». Tout d'abord, le théâtre en rond présentait une architecture maléable, permettant des recherches variées et des solutions scéniques, architecture jadis désirée (et désirée aujourd'hui encore) par certains metteurs en scène animateurs de Gor-

don Craig ou Piscator à Roger Planchon ou Poliéri. Sava observait que «le tyrannique cadrage rectangulaire de toutes les scènes s'écroulait...revenons à l'arène, non comme auparavant, mais inversement, le public dans l'arène et le spectacle tout autour. Comme dans la nature. Le grand spectacle de la vie est circulaire(...) Basés sur ce principe, allons vers la révolution de la technique théâtrale». A l'aide de l'architecte Bedros, Sava fera quelques modifications au plan initial (les chaises ayant une rotation de 360 degrés seront remplacées par une plate-forme tournante) et brevètera l'invention. Pour lui «le théâtre en rond» – «un plateau circulaire, une arène roulante sur laquelle est assis le public qui (...)sera entouré d'une scène circulaire» – offre de nombreuses variantes d'adaptation d'après «l'espace vital» exigé par chaque pièce. Il représente en même temps un stimulant pour la fantaisie des dramaturges qui écriveraient en tenant compte des nouvelles conditions scénotechniques; «Une scène aux plans inclinés et en marches sur laquelle sera possible d'installer 20-30 décors fixes et isolés, ou d'un décor grandiose»[11]. Un autre argument concerne les avantages obtenus par les créateurs du spectacle à l'aide de ce nouvel arrangement du public en cercle qui est «la figure géométrique de la sociabilité». Le spectateur est déterminé de participer au déroulement de l'action scénique, de s'intégrer dans sa réalité dynamique, monumentale, multiramifiée et unitaire en même temps.

d) La scène centrale

Pour les recherches de nouvelles formules d'espace scénique, la scène centrale réalisée au Théâtre Bulandra s'avère riche en conséquences créatrices et résultats mémorables (*Les Bas-Fonds* de Gorki, *La Tempête* de Shakespeare, etc.). La scène centrale est le corollaire de préoccupations théâtrales constantes pour le metteur en scène Liviu Ciulei. L'espace de jeu devient l'espace de contact entre le spectacle et le public. «Le visuel est subordonné au contact physique avec la réalité et c'est le rôle de la scène de le dépasser», affirme Ciulei. La simultanéité des éléments de décor favorise les connexions en temps et espace et le déroulement des actions et des confrontations concluantes. La scénographie aménage et coordonne d'une façon significative tout l'espace de représentation. Eugen Schileru notait jadis quelques-unes des situations spatiales observées, organisées par le scénographe et traduites avec acuité dans la manière de réception du public: la fragmentation, la soudure, la délimitation, la cohésion, etc.

Une scène similaire est obtenue dans d'autres édifices: dans la salle Atelier du Théâtre National de Bucarest ou dans le Studio du National de Craiova.

e) La scène adaptable

Elle est devenue une préoccupation fréquente des architectes et des scénographes pendant les dernières décennies. Nombreux sont les interviews et les articles par l'intermédiaire desquels les spécialistes insistent sur les conséquences qui découlent de la construction des édifices théâtraux et s'exercent sur les modalités scéniques et sur leur réalisation artistique. La scène «italienne» n'a pas encore épuisé toutes ses possibilités, mais elle est d'habitude douée de tournantes et de coulissantes dont jadis on faisait beaucoup d'usage, mais dont la manœuvre semble aujourd'hui trop lourde pour la dynamique du spectacle moderne.Un système de dispositifs mobiles de petites dimensions serait plus indiqué, parce qu'il permet une modulation de la surface de jeu. Un espace théâtral, facile à transformer d'un spectacle à l'autre est, en conclusion, la solution optimale de l'avenir. L'argumentation retient qu'il est nécessaire que les décors évitent le maniérisme et correspondent à la variété du répertoire et des styles de la mise en scène, aux mutations parues dans l'interprétation («l'acteur total – affirmait la scénographe Sanda Muşatescu – a également changé notre méthode de travail»). La rigidité des architectures de théâtre est incompatible avec la multitude des visions scéniques, avec le dynamisme des spectacles (c'est pourquoi Vladimir Popov croit dans l'avenir du décor «simultané, autonome et cinétique»), avec les recherches actuelles ayant comme but de créer de nouvelles dimensions et de recomposer l'espace théâtral «pour une intense collaboration entre le spectacle et le public»[12].

L'espace théâtral doit gagner de l'élasticité, sa forme et ses dimensions doivent être variables, la distance et les angles de la réception

du spectacle ne doivent plus être définitivement imposés par la construction de l'édifice, il faut, au contraire, pouvoir les modifier d'un spectacle à l'autre. Assis sur trois ou quatre côtés de la surface de jeu – souvent ramifiée et étagée, selon les nécessités de la mise en scène –, les spectateurs suivent le spectacle, dans des perspectives différentes, tout en restant réunis dans cette disposition dans l'espace qui, en même temps que leur rapprochement physique par rapport à l'acte interprétatif, intensifie le sentiment d'implication, souvent, jusqu'à la limite du supportable.

Chez nous, il faut remarquer dans cette direction de préoccupations *L'étude pour une solution contemporaine du théâtre,* entreprise par Paul Bortnovski, Stan Bortnovski et Liviu Ciulei, publiée en 1962. Il s'agit, en fait, d'un projet de théâtre adaptable qui part des déficiences et des inconvénients de la scène «italienne» par rapport aux exigences du répertoire et des modalités de spectacle abordées dans l'actualité. Le plan proposé implique «la restructuration de l'espace d'acception classique» et donne la possibilité qu'en dehors des spectacles dans la boîte «italienne» soient également présentés d'autres, d'un autre type, sur une scène panoramique, sur une scène sans portail ou douée d'un proscenium, sur une scène centrale.

Ce qu'on a obtenu jusqu'à présent dans des espaces dédiés, par leur construction, à l'acte théâtral (la salle Atelier du Théâtre National) ou définitivement adaptés dans ce but (le studio du Théâtre «Odeon»), le Théâtre Très Petit, le Studio de Piteşti, le Théâtre des Etudiants «Podul», etc.) a rendu possibles, le plus souvent, des spectacles sur une scène centrale ou dérivée de celle-ci, avec des espaces de jeu multiples, organisés à différents niveaux.

Toujours dans cette sphère de préoccupations s'inscrivent les espaces qui ont été occasionnellement adaptés pour le théâtre, sans qu'ensuite ils lui soient exclusivement destinés. Un début mémorable reste le premier (et le dernier) spectacle du groupe «Poesis», dû à I. M. Sadoveanu, V. Bumbeşti et Traian Cornescu, *Sœur Béatrice* de Maeterlinck, mise en scène conçue initialement pour la cathédrale St. Joseph, mais transférée en mars 1923, à l'Athénée Roumain. Se penchant sur les «sources» du théâtre, en connaissant en même temps les réalisations de grande envergure de Gémier et Reinhardt, I. M. Sadoveanu essaye, à son tour, de donner une réponse au problème – qui se posait alors, comme aujourd'hui –, des nouvelles relations entre le public et le spectacle, établies par la manière même de composition spatiale du spectacle.

Cinq décennies après, le metteur en scène Horea Popescu pense, lui aussi, faire usage de la salle de l'Athénée pour une première phase de conception du spectacle *Danton* de Camil Petrescu (1970): «il (le spectacle -n.n.) allait se dérouler sur un plancher immense, couvrant 2/3 du parterre des chaises, les spectateurs se trouvant placés dans les loges. J'imaginais la représentation dans une sorte de forum, ayant les accents d'un procès historique»[13]. Donc, dans le même espace, on imagine un spectacle ayant une finalité artistique et idéologique différente.

2. En plein air

a) *Aux espaces d'action répandus en dehors d'un plateau scénique délimité:* dans les rues des villes et les ruelles des villages, dans les parcs, auprès des monuments et des vestiges historiques, au bord et sur l'eau des lacs, sur la falaise de la mer, etc.

En cherchant le fil historique de ce type de spectacle, nous arrivons au début du siècle, à la pantomime-ballet *La princesse du rêve* de Davila, jouée par l'auteur et par des dilettantes de la haute société dans le parc du palais Cotroceni (1904). Les représentations initiées par l'actrice Hortansa Braneanu Achaume avec *Iphigénie en Aulide* d'Euripide, à Sinaia et Constanţa, en 1911–1912, sont très commentées, elles aussi. A Sinaia, le lieu choisi réverbère les voix par des échos à grand effet, et l'heure du spectacle coïncide avec le coucher du soleil, les interprètes se profilent sur le ciel ensanglanté par le crépuscule, propice à l'état d'émotion. On peut observer que l'espace naturel suppose la modification des moyens connus d'interprétation dans les théâtres clos. Pendant l'été de 1916, George Diamandy, le directeur du National bucarestois, organise, avec le concours du metteur en scène Victor Bumbeşti, «le théâtre du village», présentant des évocations historiques en plein air: Etienne le Grand à Baia, Michel le Brave dans le village Janca (Brăila).

Pendat l'entre-deux-guerres, Victor Ion Popa écrit plus amplement sur le répertoire et le

spécifique du théâtre en plein air: «il serait bien de commencer par des pièces qui en plein air seulement sont réellement fraîches – douées de leur véritable expression, comme l'on dit – et qui, restreintes au cadre d'une scène conventionnelle, semblent ne pas se trouver à leur place habituelle». Dans un spectacle en plein air «tout doit être naturel, vif, véritable, tout comme le décor environnant(...) Ici, la toile peinte qu'on emploie sur la scène, ne sera plus nécessaire»[14].

Il faut également rappeler l'intention de Ion Sava de représenter *Le Marchand de Venise* de Shakespeare sur le lac de Jassy (1934). Les éléments spectaculaires généreusement promis par le metteur en scène et par le scénographe Th. Kiriacoff – «l'image presque fidèle de la place San Marco de Venise, 200 figurants habillés dans des costumes d'époque et 40 gondoles fastueusement ornées»[15] – étaient destinés à éveiller et à alimenter la curiosité d'un public qui, quoique désireux de rester «à regarder comme au théâtre», se trouvait maintenant dans l'attente de satisfactions que le théâtre où il était allé d'habitude, ne lui avaient jamais données. C'était un spectacle en plein air, déroulé sur une large étendue d'eau et de végétation, où des ponts, des marches, des arcades s'intégraient d'une manière évocatrice. Sava ressentait la nécessité d'élargir l'espace de jeu, de lui donner d'autres proportions et une autre profondeur que celles admises par la petite boîte du théâtre «italien». Il veut combler le public par la grandeur de la représentation-évocation et le déroulement fastueux de fiction dans un vaste cadre naturel. Mais le spectacle n'arrivera pas au public à cause, tout d'abord, de l'insuffisant appareillage électrique.

De nos jours, Dinu Cernescu et Ion Popescu Udrişte font une nouvelle tentative de ce genre, mais dans une autre conception de la mise en scène et de la scénographie avec *Les Querelles de Chioggia* de Goldoni sur une scène placée sur le lac du parc de Craiova (1958).

La fin de la septième décennie connaîtra de nombreuses évasions de la «boîte italienne» avec des représentations en plein air, par l'adaptation de l'ambiance naturelle ou de celle offerte par l'architecture des monuments historiques. En 1966–1967, en été, la présentation de *Coucher du soleil* et de *L'orage* de Delavrancea par le théâtre de Botoşani, dans la cité de Suceava, le metteur en scène Sorana Coroamă-Stanca remarquait que les spectateurs et les acteurs étaient, en dépit de la distance, réunis par la même émotion, éveillée par le contact avec la réalité – durable pendant des siècles – du lieu historique, le contact avec «l'atmosphère magique dégagée par les vieilles pierres de Suceava»[16].

Une fois obtenus l'ampleur inhabituelle de l'espace de jeu et le sentiment du monumental – accentué par le prestige du cadre architectural – l'interprétation par le collectif du théâtre de Ploieşti de la pièce *Moi, Mircea voïvode* de Dan Tărchilă, aux environs de «blocs en pierre appartenant aux anciens murs de la cité princière de Curtea de Argeş», a eu la possibilité d'introduire des séquences de vie que l'action scénique proprement dite ne permet pas, ainsi que la possibilité de préparer et de prolonger les moments théâtraux: «Une échelle en pierre conduit les proches du voïvode de leurs chambres et les soldats arrivent, tout naturellement, à cheval, d' un côté ou de l'autre du chemin passant devant les portes de la cité»[17]. Le spectacle a été repris au monastère de Cozia et à Târgovişte.

Faire un spectacle en plein air c'est une occasion de méditation sur les rapports de la fiction théâtrale avec la nature – des contrastes, des discordances, des interpénétrations – qui, souvent, génèrent beaucoup plus que des effets de féerie, ils attestent la méditation d'un metteur en scène attentif à la qualité de l'inspiration dramatique. Tout comme dans la représentation du conte *Alizuna* de Tina Ionescu, dans le parc «Sub arini» de Sibiu, (Festival «Cibinium '69»), dont la conception plastique était commentée par Dan Nasta: «Nous allons introduire dans la forêt des éléments artificiels de décor, nous allons fabriquer une lune artificielle, nous allons peindre quelques arbres dans des couleurs différentes et nous allons placer entre eux quelques arbres artificiels, stylisés. A l'aide des lumières, le feuillage gagnera d'autres valeurs. En un seul mot: nous théâtralisons, nous colorions, nous maquillons la nature. Avec des lampes à quartz, nous tenterons de suggérer le plan irréel de la pièce, en la séparant ainsi de la vision immédiate et en créant un éloignement de la nature (...) une vision folklorique»[18]. D'autres lieux choisis pour de pareils spectacles furent: en 1967, le mont Mateias (*Ecaterina*

Teodoroiu de N. Tăutu, Théâtre de Piteşti); en 1970 et 1973, la falaise de Constanţa (*Médée* et *Iphigénie en Tauride* d'Euripide, montées par le théâtre local); en 1978, à Histria (*Les légendes des Atrides,* le même théâtre), etc.

b) Sur un plateau scénique délimité:

Il faut y mentionner les spectacles précurseurs de Victor Ion Popa: *Coucher du soleil* de Delavrancea, à Suceava et au monastére de Putna (1928), *Jedermann* de Hoffmannstahl, dans le jardin de la résidence métropolitaine de Cernăuţi (1929), où l'on a remarqué une mise en place, une disposition de la foule – celle placée sur la scène en relation avec celle des spectateurs – pour mettre en évidence «les personnages dans une figuration très ample; le détachement était fait vers le haut et, ensuite,en profondeur, la figuration se constituant ainsi dans un prolongement du public; ainsi les personnages de la pièce dominent le public et la figuration en même temps»[19]. Pendant les années '30, on signale également l'activité du théâtre «en plein air» de Vălenii de Munte, initié par Nicolae Iorga.

Les critiques contemporains ont retenu, eux aussi, de telles représentations: en 1967, au Palais Mogoşoaia (*L'étoile du matin* de Delavrancea, Théâtre «Bulandra»), au Bastion des Tisseurs de Braşov (*Le soleil d'andésite* d'Emil Poenaru et M. Raicu, dans l'interprétation du collectif local), au Bastion des Tisseurs de Sibiu (*Stana* de D. Petruţiu et N. Pârvu, la section roumaine du théâtre de Sibiu), au village d'Albac (*Le procès Horia* d'Al. Voitin, Théâtre National de Cluj-Napoca), en 1969, dans la cour intérieure du Musée Brukenthal (*Egmont* de Goethe, la section allemande du théâtre de Sibiu).

c) Dans l'arène

Il s'agit des spectacles des Arènes Romaines construites dans la capitale par l'architecte V. Gh. Stephanescu et St. Burcuş qui combinent – au début du siècle, lorsqu'elles furent inaugurées, à l'occasion de l'Exposition générale roumaine (1906) – la scène, douée de proscenium, avec l'espace existant entre les tribunes. On y monte *L'Histoire du peuple* de V. Duţescu-Duţu (1906) et, plus tard, *Antigone* de Sophocle et *Sémiramis* de Sar Peladan (1914, à l'initiative de la même actrice animatrice, Hortansa Brăneanu-Achaume). Dès les premiers spectacles, la critique souligne les problèmes distinctes d'expressivité théâtrale, autres que celles de la scène du Théâtre National. Tenant compte de «l'éloignement du public», de la «nouvelle perspective» d'où l'on regarde les acteurs, mais, aussi, «du manque d'une lumière suffisante», ce qui prime maintenant c'est l'expressivité des gestes et des attitudes[20].

Vers la fin de la troisième décennie, et ultérieurement, l'espace entre les tribunes est offert, lui aussi, au public: sur la scène, on voit des spectacles historiques (*Nerone* de C. Călătorescu-Radomir, mise en scène par Ion Şahighian, en juin 1927).

L'ESPACE THÉÂTRAL ET LES MODALITÉS SPECTACULAIRES

La classification que nous venons de faire concerne les aspects spatiaux fréquents dans le spectacle roumain moderne. Dans le langage des débats et des critiques de spécialité, on mentionne encore les modalités spectaculaires. Employées avec une certitude plus ou moins grande, ayant des acceptions variables d'un moment historique à l'autre, ces notions de la pratique théâtrale cherchent à distinguer les rapports délibérés, caractéristiques, concrétisés du point de vue scénique, du spectacle avec l'espèce dramatique ou avec le style unique de la pièce, avec le sens et la conception de la mise en scène. Ils indiquent ainsi l'importance des autres déterminantes spécifiques de la vision du scénographe – y compris, l'adaptation adéquate de l'espace théâtral disponible. Avec le temps, les critères ont changé, l'espace considéré favorable pour la représentation d'un drame historique dans nos théâtres au début du siècle ne l'est plus, ces dernières décennies; de nombreux spectacles, des tentatives novatrices et des commentaires critiques en sont le témoignage. Analysée d'un autre point de vue, l'évolution de l'opinion est plus lente: pour un drame psychologique, une scène en contact serré avec une salle intime reste adéquate, mais ici, également, quelque chose vient de changer, on utilise avec succès la scène centrale. En même temps, dans la conscience professionnelle et celle du public se sont imposées des modalités

spectaculaires affirmées par des espèces dramatiques jadis trop peu jouées chez nous – le spectacle-débat, le spectacle d'agit-prop, le spectacle-procès – et d'autres modalités – comme le spectacle total, le spectacle rituel – exprimant de nouvelles conceptions et directions de la mise en scène théâtrale.

Dans la proximité de l'espace dont il dispose et qu'il va perfectionner dans un but artistique défini, le scénographe tient compte d'une suite d'exigences, qui, normalement, appartiennent à la création scénique et aussi des propres aspirations, hors du commun, qui posent leurs propres problèmes à résoudre . Après de longues analyses – du texte dramatique et des possibilités (interprétatives, matérielles) – une fois établie, d'accord avec le metteur en scène, la modalité du spectacle, le scénographe considérera certaines dominantes culturelles et constantes expressives, nécessaires à l'image scénique, sans pourtant s'en laisser dominer. La solution du théâtre adaptable proposée par les frères Bortnovski et Liviu Ciulei ne veut pas aplatir la création théâtrale par la commodité, mais lui offrir les conditions propices pour pouvoir se dépasser soi-même. L'argumentation de chaque scène (sans portail, avec proscenium, panoramique, centrale) reflète explicitement la préoccupation du scénographe architecte pour la représentation d'un répertoire varié, classique et moderne, dans une diversité de modalités caractéristiques à la pratique d'un théâtre «populaire» du spectacle d'inspiration élisabéthaine jusqu'au théâtre de facture «agit-prop». Pour réaliser cet objectif, «la scène nécessite aujourd'hui une grande respiration spatiale et en même temps une grande élasticité de la surface de jeu». La scène panoramique «est capable de supporter des spectacles de grande ampleur, tout comme des spectacles aux décors et aux actions simultanés»; la scène sans portail sera pour «les grands spectacles de masse du genre théâtre antique» – la destination donnée à chaque scène est concluante pour la manière de penser spatialement les modalités de spectacle[21].

Si l'on analyse la dramaturgie originale actuelle on peut citer de nombreuses pièces qui, par leur structure (rétrospectives, lieux simultanés d'action, plans de jeu multiples, en contre-point, réunis d'une façon symbolique) prétendent d'autres manières de représentation que celle frontale, comme celle permise par la scène «italienne». Les objections relatives à la scène-boîte, délimitée par la rampe, sont provoquées par l'aspiration vers un théâtre «populaire» qui signifie des spectacles de grande envergure, avec une expressivité scénique percutante, ayant une certaine violence sensorielle des composantes artistiques, avec une figuration nombreuse dans des compositions dynamiques, en profondeur et sur la verticale. La scène «italienne» est restrictive et Eugen Schileru remarquait que les scénographes, «en employant les structures et les machines scéniques, la lumière, les projections fixes, l'apport des nouveaux matériaux, etc., cherchent à suppléer comme ils peuvent aux manques d'une scène "italienne", à suggérer un espace multiple et actif»[22].

Dans la modalité du spectacle «total», les procédés scénographiques veulent être assimilés dans la dynamique de la représentation, riche en expressivité, surprenant par la multitude des ressources plastiques, à laquelle contribuent également les pantomimes et les actions chorégraphiques des acteurs. Le décor n'est plus une ambiance stable, mais il est discontinu, mobil, protéique (le rôle de certains éléments plastiques peut être repris par des projections ou par les interprètes), développé par l'imagination du public captivé par le déroulement orchestré de l'action scénique. Dans ce déroulement, chaque composante expressive soutient sa propre partition, souvent avec des modifications habiles du registre, de la tonalité, du rythme, du caractère.

Le spectacle «populaire» et le spectacle «total» – vers lesquels penchent avec prépondérance le mouvement de «rethéâtralisation» des années '50–'60 chez nous – ont une multitude d'aspects communs (leur sphère se superpose souvent): la même variété dans l'unité des procédés scéniques, la même démonstration des possibilités d'interprétation (qui atteste un langage théâtral complet), la même richesse des références culturelles qui s'étendent au-delà de la tradition professionnelle et relèvent l'intérêt des créateurs pour l'expressivité et l'imagination des représentations folkloriques, des coutumes, des jeux et des attractions des foires autochtones. Sur la scène se succèdent des fantoches de grandes dimensions, des silhouettes

caricaturales en carton qui, se mêlent aux personnages (*Kiritza à Jassy* de V. Alecsandri, Brașov, 1962–1963), le carrousel aux petits chevaux en bois anime les moments du spectacle (*Kiritza en province* de V. Alecsandri, Galați, 1975–1976). Avec les procédés empruntés au théâtre de marionettes et d'ombres (comme dans les mises en scène de Dinu Cernescu, V. Moisescu et les décors de Paul Bortnovski, Devis Grebu), avec les matériaux, la chromatique et les accessoires des spectacles folkloriques ou des foires, dont l'ostentation est explicable par le type même du spectacle, la scénographie précisait non seulement une zone préférée d'inspiration et n'assurait pas seulement les prémisses de l'attraction, mais elle se définissait en tant que perspective créatrice, culte, contemporaine.

Il ne s'agit pas, sans doute, d'une relation uniforme, prévisible entre l'établissement de la modalité spectaculaire et l'appréciation de l'espace théâtral disponible. La manière d'organisation et d'adaptation scénographique de cet espace gagne des sens nuancés, distincts, autrement, les solutions en seraient stéréotypiques. «On peut affirmer que l'espace n'est pas seulement un élément physique, concret, mesurable à travers trois dimensions – remarque Vittorio Holtier – mais, aussi, une entité avec des virtualités métaphoriques qui transcendent les aspects ayant trait a la technique des proportions, des volumes, vers la constitution d'un univers spécifique, avec des fonctions de communication qu'il met généreusement au service du spectacle»[23]. Les images suggestives et significatives, composées à l'aide du scénographe, particularisent l'espace scénique, précisent ses possibilités de communication, souvent, au-delà des indications du texte dramatique et des prétentions du public.

Dès l'époque de l'entre-deux-guerres, Ion Sava et Th. Kiriacoff, en travaillant sur une scène «italienne», changent le cadre scénographique demandé par l'auteur et lui donnent une autre ampleur pour dissiper l'atmosphère mélodramatique de la pièce *Scènes de rue* d'Elmer Rice (Théâtre National de Jassy, 1933–1934). Le décor était une rue dans la banlieue de New York, avec des maisons liées entre elles par des passerelles, avec le métro bruillant et les silhouettes des gratte-ciel à l'horizon. C'était une tentative de configuration d'un espace large et profond où se meuvent de nombreux figurants, d'une typologie sociale variée. Sava avait l'intention d'exprimer la grande importance du problème du spectacle, par rapport à la mentalité et à l'attitude de la foule. Il élargit l'angle de compréhension du drame par une vision «de reportage», la situation dramatique est représentée dans son univers déterminant.

Pour *13 chansonnettes comiques* de V. Alecsandri(1935–1936), les mêmes réalisateurs réduisent la profondeur de l'espace scénique, les protagonistes apparaissent comme dans une boîte de marionnettiste, ayant le fond différemment peint, chaque monologue d'une autre manière (par exemple: *Le vagabond* pictural réaliste; *Paraponisitul* – réaliste plastique; *Mére Angheluşa* – stylisé pictural; *Kera Nastasia* – dadaïste; *Le postillon* – précubiste; *Clevetici* – expressionniste; *Jean, le marionnettiste* – cubiste; *Madame Kiritza* – néoclassique, etc.). Donc, compte tenu de la manière dont ils étaient «reçus» par le metteur en scène, les personnages se situaient dans un permanent balancement nostalgique et ironique en même temps (rapprochement/éloignement, survivance/désuétude) vis-à-vis du public.

La diversité stylistique de la scénographie des spectacles de Ion Sava n'est pas uniquement décorative: elle est instructive pour une façon de concevoir l'image scénique dans un rapport révélateur avec le texte dramatique. En employant l'espace théâtral et les moyens scénographiques usuels à son époque, Ion Sava désire être «un évocateur halluciné», en devenant «romantique, symboliste, impressionniste, métaphysique, cubiste, expressionniste ou futuriste, selon les besoins de l'œuvre dramatique», comme le préconisait le metteur en scène italien Bragaglia, dont il se sent proche. La représentation du drame *Macbeth,* avec des masques, vise «l'idée d'un spectacle de suggestion et, en quelque sorte, symbolique», mais Sava n'oublie pas de mentionner «qu'une autre scène aurait généré un autre spectacle»[24]. En examinant les projets de décor réalisés par Sava pour *Hamlet*, certains critiques supposent que le metteur en scène aurait imaginé une réalisation monumentale peut-être, en plein air. De toute façon, l'espace théâtral évoqué par les esquisses, témoigne d'une conception opposée à celle de Dinu Cernescu

qui, plus tard (1973–1974) invitera le public dans une petite salle du sous-sol, une salle suffocante, aux portes métalliques et aux galeries sombres.

Par rapport à la généralité des formes de décor existantes, les procédés scénographiques – dans des combinaisons et des dosages différents – particulariseront et modeleront d'une manière originale la solution de la mise en scène adoptée pour le spectacle. Par la nature même et l'organisation active des procédés employés, le scénographe relève une pensée distinctement orientée, préoccupée par la réalisation spatiale et plastique de tout le spectacle, par la dynamique évidente ou par son rythme intérieur, par la résonance émotionnelle de sa matérialité.

Notes

* Fragment de 1 'ouvrage *Le scénographe et la visualité du spectacle* (1992).

[1] Lettre datée du 18 avril 1914, les Archives de l'Etat, Bucarest, fonds du Théâtre National de Bucarest, dos. n° 85/1914–1915, f.5,6.

[2] Ion Sava, *Aurel Ion Maican,* in *Lumea*, Bucarest, n° 28, le 6 avril 1946.

[3] Voir la chronique, in *Momentul*, le 5 octobre, 1934.

[4] Liviu Ciulei, *Scénographie et architecture théâtrale,* in *Travail théâtral,* oct.–déc., 1970, p.131.

[5] Crin Teodorescu, *Arta de a privi un spectacol,* in *Contemporanul*, n° 39, le 29 sept. 1967.

[6] Voir l'interview dans la revue *Teatrul,* n° 3, mars 1962, p. 52.

[7] Arhitectura n° 5, 1962.

[8] Ion Cazaban, *L'espace théâtral dans la conception des scénographes roumains contemporains* in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* série *Théâtre, Musique, Cinéma,* XVI, 1979, p.73.

[9] Alexandru Călin, la chronique théâtrale, in *Rampa,* n° 1309, le 10 mars 1922.

[10] I. M. Daniel, *Teatrul,* in *Integral,* n° l, le 1 mars 1925.

[11] *Teatrul rotund,* in *Democrația,* n° 8, le 26 novembre, 1944.

[12] *La ordinea zilei: scenografia,* in *Teatrul,* n° 4, avril 1971.

[13] *Document, viață, actualitate,* in *Teatrul,* n° 2, févr. 1975.

[14] *Mic îndreptar de teatru,* édition soignée par Virgil Petrovici, 1977, p.164–165.

[15] *Lumea,* Iassy, n° 4802, le 17 mai 1934.

[16] *Ateneu,* juin 1968.

[17] Monica Săvulescu, la chronique in *Contemporanul,* le 25 août, 1967.

[18] *Teatrul,* n° 7, juillet 1967, p. 72.

[19] V. I. Popa, *Scrieri despre teatru,* éd. soignée par Vicu Mândra et Sorin Popa, Bucarest, 1969, p. 201.

[20] P. Locusteanu, *Cronica teatrală,* in *Flacăra,* n° 36, le 21 juin 1914, p. 304.

[21] *Studiu pentru o rezolvare contemporană a teatrului,* in *Arhitectura,* n° 5, 1962, pp. 42, 43.

[22] *Scenografia românească,* l'introduction, Bucarest, 1965, p. 52.

[23] Ion Cazaban, *art. cit.,* in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* série *Théâtre, Musique, Cinéma,* XVI, 1979, p. 75.

[24] *Macbeth,* dans le cahier programme du spectacle, Théâtre National de Bucarest, 1945–1946.

ÉCRIVAINS ROUMAINS QUI ONT CRÉÉ POUR LE CINÉMA

Manuela Cernat

L'une des chances du cinématographe roumain a été l'implication des grands écrivains dans sa destinée. Dès la première décennie de ce siècle, des personnalités marquantes du monde des lettres ont soutenu avec ferveur la cause de la cinématographie nationale, sans hésiter à mettre leur plume à son service, soit directement, en tant que scénaristes, soit indirectement, comme conseillers des premières maisons de production et, ultérieurement, des Ministères compétents; ou bien à l'époque de l'entre-deux-guerres en qualité d'attachés culturels auprès des ambassades roumaines des grandes capitales européennes, où ils ont parrainé les projets de co-productions internationales.

A la veille du centenaire du film, à l'heure des bilans et des fêtes commémoratives, mais aussi de la vérité, une analyse rétrospective des rapports de nos écrivains avec le film tout au long de ce siècle nous fait découvrir un tableau extrêmement complexe, aux superbes éclats mais aussi aux douloureuses zones sombres. Apparemment, le mariage entre le film et la littérature fut étonnamment fructueux. Parmi les grands succès, dont la célèbre *Nuit orageuse* (1943) marque le début, les œuvres littéraires transposées à l'écran sont en tête de liste. Peut-être bien parce que la rigueur de la construction de l'original littéraire a assuré la solidité de leur structure épique, qualité bien précieuse pour une cinématographie dont le talon d'Achille fut justement le scénario.

Peut-être également parce qu'à l'époque du communisme, les meilleurs metteurs en scène ont trouvé un abri contre la censure totalitaire dans l'aura intangible des «classiques littéraires». Il est certain qu'une histoire des transpositions à l'écran depuis leur commencement jusqu'à nos jours couvrirait plus de la moitié de l'entière évolution du film roumain. La tradition de la collaboration de nos écrivains avec le cinématographe s'affirme de bonne heure en Roumanie, même si, d'habitude, dans l'Europe du début de siècle, les gens du monde et les intellectuels snobaient le nouveau moyen d'expression, en le considérant un simple et vulgaire divertissement de foire. N'oublions pas que Bucarest vivait les yeux fixés sur Paris et que les quelques quotidiens de langue française paraissant sur les rives de la Dambovitza avaient fait une épouvantable description détaillée du terrible incendie du «Bazar de la Charité», où avaient péri dans les flammes provenant de pellicules incendiées plus d'une centaine de personnes, y compris des dames de la haute société parisienne et leurs progénitures, ce qui a longtemps maintenu à l'écart d'un divertissement tellement dangereux les gens «bien», les gens respectables.

Et pourtant, en Roumanie, les premiers pas de la production cinématographique se virent encouragés par une solidarité presqu'unanime des gens de lettres. La presse abrite de fréquentes interventions à caractère théorique et les plus illustres plumes de l'époque, du sexagénaire poète Alexandru Macedonski, olympien représentant du symbolisme, jusqu'aux jeunes loups de la génération de Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Emil Gârleanu, Panaït Istrati, Haralambie Lecca, n'hésitent pas à rédiger des scénarios de film. A leur tour, d'autres poètes, écrivains et dramaturges de renom tels que Tudor Arghezi, Ion Minulescu, N.D.Cocea, Mihail Sorbul, A.de Herz se font un point d'honneur de relever les mérites culturels du nouveau genre de spectacle, d'encourager les dons Quichottes qui s'efforcent de fonder une industrie filmique autochtone. Le fait que des autorités consacrées et des gloires futures de la littérature roumaine consentent à lier leur nom à celui du cinématographe confère à ce dernier du poids culturel.

Le premier à entrer dans l'arène est le jeune, mais déjà célèbre poète Victor Eftimiu (1889 - 1972), futur dramaturge renommé dont les contemporains se souviennent qu'il était «beau comme un dieu méditerranéen, plein de charme affectueux, serein, pourvu d'une conscience humaine alerte, vaste et généreuse»[1]. En 1911, tirant profit de l'intention du Théâtre National de Bucarest de mettre en scène sa féerie *Inșir'te mărgărite,* il lance une inédite et téméraire expérience théâtrale-cinématographique. Doué d'un vif esprit imaginatif, Eftimiu ose demander l'inclusion dans le spectacle de quelques interludes filmés: tous les éléments d'action qui, dans la pièce, se déroulaient en dehors de l'espace scénique et étaient *relatés* par le dialogue entre les personnages, allaient être rendus *visibles* grâce au cinéma. Tournées par l'auteur en collaboration avec son collègue de génération Grigore Brezeanu, metteur en scène et acteur de la troupe du National et avec l'acteur Aristide Brezeanu, sociétaire du même Théâtre, les séquences en question sont projetées le soir de l'ouverture sur un écran géant installé dans la salle. Quoique reçue avec des applaudissements «l'innovation du *Théâtre accompagné de Cinématographe*»[2] déclenche une vague de polémiques d'ordre théorique dans la presse et dans les milieux artistiques de la capitale. Les ennemis de l'expérience considèrent la présence des images sur une toile dans l'enceinte sacrée du National comme un sacrilège, «une indignité», un signe de décadence. Un chroniqueur dramatique se demande même «si le prestige artistique du Théâtre National n'aura pas à souffrir à la suite d'une telle entreprise extra-artistique»[3], tout en reconnaissant que le metteur en scène «a su adapter de façon originale cette nouvelle invention à nos nécessités scéniques»[4]. Par contre, les partisans de «l'innovation» la saluent comme un progrès esthétique propre à faire époque. En fait, Victor Eftimiu précédait de douze ans la trouvaille de René Clair qui allait imaginer son célèbre *Entracte* pour la pause d'un spectacle suédois de ballet.

La même année, un comédien assume la direction du cinématographe «Clasic», récemment construit au cœur de la Capitale et sollicite au fougueux dramaturge un ardent *Prologue versifié*[5] que l'auteur devait également réciter le soir de l'inauguration. En vers habilement tournés, Eftimiu allait souhaiter à cet établissement «de ne pas se consacrer uniquement à l'argent» mais de veiller à ce que le répertoire accomplisse sa noble mission culturelle et patriotique. Par-dessus tout, le *Prologue* dévoilait l'espoir de Victor Eftimiu de voir représentés sur l'écran du «Clasic» le passé du pays, ses beautés et l'essence de la spiritualité roumaine. Malheureusement, ses propres scénarios n'ont pas eu beaucoup de chance. Le tournage du film *Amour au couvent* (1912), ayant comme protagonistes deux appréciés acteurs, Marioara Voiculesco et Tony Bulandra, est interrompu à mi-chemin. Après la guerre, l'écrivain est coopté dans maints conseils d'administration de sociétés de production aussi ambitieuses qu'éphémères. C'est en 1933 seulement, profitant de la mode européenne des «versions» tournées dans les mêmes décors, avec les mêmes équipes, mais ayant des distributions différentes, dans des langues différentes, que le metteur en scène Jean Mihail le sollicite pour les dialogues de la version roumaine du film policier *Le train fantôme*. Se souvenant du prologue jadis composé par le grand écrivain, il lui demande également, d'écrire un autre prologue et de le déclamer devant la caméra. Hélas, le texte et les images de ce second prologue ont disparu.

Après 1911, en Roumanie, le cinématographe connaît un véritable boom. Seul Bucarest compte sur 40 salles de cinéma environ. Le poète Tudor Arghezi, à l'époque critique dramatique de la prestigieuse revue littéraire *Viața Romanească*, constate: «les spectacles cinématographiques ne peuvent réclamer une crise. Concentré et rapide, le film prend de plus en plus le pas sur la scène...Tôt ou tard, ce déséquilibre devra se transformer en conflit»[6]. A son avis, l'une des solutions pour désamorcer la tension entre les deux arts serait le respect de la spécificité de chacun: «Albums vifs et variés, ces films valent souvent à un livre documenté tout en ayant, par rapport aux autres types de spectacles, l'avantage de pouvoir suivre la fantaisie de la pensée et de rendre l'impossible possible. Cependant, le cinéma *s'est dégradé ces derniers temps par l'introduction du théâtre dans le film* (n.s.) et surtout des drames qu'on ne peut vraiment goûter que sur les planches, alors qu'il pourrait bénéficier d'un domaine

d'exploration illimité, dans la comédie fantastique, dans la science, dans l'industrie, dans l'image de la nature»[7].

L'implication des écrivains professionnels dans les débuts de la vie filmique du pays est d'autant plus précieuse que, comme partout ailleurs, à l'époque, le métier de «cinématographiste» est assumé «au vol» par des autodidactes, dont l'enthousiasme est bien rarement doublé du background culturel nécessaire.

Assez lucide pour percevoir ce handicap, l'un des plus actifs producteurs et réalisateurs d'actualités et de documentaires de l'époque, Constantin T. Theodoresco, remarqué, à juste titre, par la presse - «Mr.Theodoresco est persévérant, aujourd'hui on le voit partout, à chaque solennité, à chaque manifestation culturelle de notre vie»[8] - publie en 1913, aux frais de sa propre maison de production ROMANIA FILM, la brochure *L'art et le cinématographe*, véritable guide sur «la manière dont on écrit une pièce pour le cinématographe»[9].Cette contribution précoce dans un domaine en voie d'affirmation représente la consécration «de la littérature pour le cinématographe, un art nouveau, dont les directives ne sont pas encore bien précisées et dont les caractéristiques sont ignorées par beaucoup de gens. C'est pourquoi on peut voir des pièces combinées par les profanes qui sont loin d'être belles»[10].

Au courant des tendances du monde des arts européens, l'auteur constate:«à l'étranger, où le cinéma fut depuis longtemps considéré par le monde artistique comme un aspect dégradant de l'art, nous voyons aujourd'hui se grouper à ses côtés des hommes de lettres qui ont trouvé dans le cinématographe un moyen plus pratique de narration (...). Voilà pourquoi le film a pu avoir un beau développement à l'Occident, devenant, outre son côté pratique, une branche de la culture, économiquement profitable»[11].

Convaincu des perspectives de la profession qu'il venait d'embrasser, le réalisateur-producteur s'explique: «Compte tenu des possibilités de cet art nouveau, nombreux sont les beaux romans qu'on pourrait y adapter (...) à condition qu'ils soient engagés et interprétés par des hommes de lettres et par des artistes»[12]. En Roumanie, «le progrès technique du cinématographe est arrivé (. . .) à un niveau acceptable»[13], mais «on ne saurait dire la même chose sur la partie littéraire»[14]. C'est justement pourquoi «j'appelle tous ceux qui sont capables de créer des fims roumains dans notre pays (...) dans ce carnet j'ai décrit la manière d'écrire une pièce de cinématographe (...) et je leur conseille de s'y essayer et de s'y consacrer (...) de toutes leurs forces»[15]. Ensuite, plaidant en faveur des transpositions à l'écran, le cinéaste recommande «au cas où les scènes(...) sont prises de pièces étrangères, elles doivent également comprendre beaucoup de vie roumaine»[16]. Pour illustrer les modalités d'articulation d'un scénario décrit en détail à partir de *l'argumentum* jusqu'à la «description des tableaux», Theodoresco avait choisi un roman, *Jeanne la pâlotte* de Balzac. Hélas, le titre choisi à l'époque par le traducteur roumain ne nous permet pas d'identifier cet ouvrage littéraire.

Finalement, l'auteur faisait ardemment appel «à tous nos artistes et gens de lettres, ainsi qu'à tous ceux qui grâce à leur talent éprouvent de l'attraction pour cet art» lequel, «*par son expression immédiate ignore les frontières et les difficultés des langues, représente le moyen idéal de communication entre les différents peuples,tout en constituant un facteur d'éducation morale et esthétique*»[17].

Parmi les premiers hommes de lettres roumains qui ont perçu la vaste portée universelle du cinématographe se trouva Liviu Rebreanu (1885-1944), futur colosse de la prose roumaine de l'entre-deux-guerres. Tout comme s'il avait eu le pressentiment que, cinquante ans plus tard, son nom allait faire le tour du monde grâce aux versions filmiques de ses romans *La forêt des pendus* (1965) et *La révolte* (1966), toutes les deux lauréates du Festival de Cannes[18], au début de sa carrière littéraire Rebreanu s'intéresse au cinématographe. En 1912, tandis que son premier volume de récits, *Inquiétudes* sortait dans les librairies, il écrivait également son premier scénario. Vraisemblablement impressionné par le triomphe de la super-production historique *L'indépendance de la Roumanie*, qui, ce même automne, avait épaté non seulement Bucarest, mais également Paris, Vienne et Budapest, il accepte l'offre de collaboration faite par Léon Popesco, producteur de ce film colossal. Disposé à poser sa signature sur un générique, à la veille de Noël il écrit *Un rêve terrible*.

Directement apparenté aux personnages de Zola et de Vergano, le héros provient du monde des déshérités du sort. Un modeste maçon, Lazare, gagne à la loterie, mais, dupé par un fripon, il devient la proie du vice, perd tout son argent et, prêt à mettre fin à ses jours, est sauvé *in extremis* par l' amour de son épouse dévouée.

Une lecture, même rapide, du scénario prouve que Rebreanu voyait dans l'espace le déroulement des séquences. L'abondance et la précision des indications concernant le décor et les accessoires, les gestes et la mimique, ainsi que l'économie des dialogues et la fluidité de la narration, la science du crescendo dramatique et, par-dessus tout, la succession extrêmement rapide des scènes, témoignent du fait que Rebreanu avait parfaitement saisi l'essence même de l'écriture cinématographique: rythme et concision.

Pour offrir une image concrète de ces qualités, rarement retrouvées au fil des années dans d'autres scénarios roumains, nous reproduisons un court fragment, parfaitement édifiant: «*Maison en construction*. Pause de midi. Les travailleurs se sont assis pour manger et pour se reposer, quelques-uns sur un tas de sable, certains devant les rangées de briques et d'autres tout en haut, sur les échaffaudages, là même où le son de la cloche les a trouvés à l'arrêt du travail. La plupart d'entre eux sont étendus devant un petit bout de toile sur laquelle se trouve le repas. Vis-à-vis, dans un coin, entre un amas de briques et un autre, de chaux et de sable, Lazare est seul. «Le Monsieur» s'approche. Il arrive en se promenant, tout en fredonnant comme quelqu'un qui a bien mangé et bien bu, la cigarette entre les dents, faisant tourner sa canne entre les doigts (...). Lorsqu'il arrive près de Lazare, tombé dans une sorte de torpeur résignée, «Le Monsieur» s'arrête et commence à le mesurer du regard, sans que le travailleur lui accorde la moindre attention. Le regard du «Monsieur» est à la fois méprisant et compatissant. Mais sa compassion n'est qu'un acte de mégalomanie, car il aime se montrer compatissant tant que cela ne lui coûte rien. Enfin, «Le Monsieur» comprend d'un seul coup que l'homme devant lui n'a pas mangé. Il s'approche donc de lui et, avec un geste protecteur, lui dit: «Monsieur» (s'appuyant sur sa canne et déplaçant sa cigarette avec la langue d'un coin à l'autre de sa bouche), vous n'avez pas mangé? Lazare lève son regard vers lui; le visage du monsieur ne lui inspire aucune confiance. Au lieu de répondre, il continue à regarder vers l'endroit d'où Minodore doit apparaître. «Le monsieur» éternue flegmatiquement: Eh, bien, pourquoi n'avez-vous pas mangé? Lazare feint de ne pas l'entendre. «Le monsieur» (sort avec calme sa bourse, il la fouille et en tire une menue monnaie, replace la bourse dans sa poche et tend avec magnanimité la pièce à Lazare) : Voici, mon brave! Pour t'acheter du pain et de l'eau-de vie, mange bien! Je n'aime pas voir les gens affamés... *Lazare* (se lève à moitié et le regarde tranquillement dans les yeux). Que me voulez-vous, monsieur? Pensez-vous que je suis un mendiant? (il est debout et dit avec une fierté patriarcale): Je ne suis pas un mendiant, monsieur! Je suis travailleur, vous m'entendez? (en scandant) Tra-vail-leur...»[19]. Le manuscrit comprend également toute une série d'annotations au crayon, évidemment ultérieures à la rédaction - les noms des interprètes (Fanny Rebreanu, épouse de l'écrivain et Nicolas Leonard, ténor célèbre à l'époque), des indications concernant les accessoires et les détails de scénographie. Le tout suggère une phase avancée vers la mise en œuvre du film. Pourtant, le film n'a plus été tourné.

Tout aussi incertaine a été la destinée du court-métrage burlesque *La guigne* écrit également par Liviu Rebreanu pour *Le film d'art Léon Popesco*. En juin 1913, le producteur déclarait à la presse qu'il avait «prête à être lancée sur le marché cinématographique»(...) une comédie pleine d'humour, *La guigne*, jouée par D.Ciucurete et dont le libret appartenait à M.Rebreanu. En marge du manuscrit conservé dans les «Archives Rebreanu» [20], l'auteur a en effet noté les noms de Ciucurete et d'autres acteurs (spécifiant le rôle attribué) et les noms des opérateurs Francisc Daniau et Alfred Chagny, alors employés du «Film d'Art». Mais dans ce cas non plus la certitude de la réalisation effective n'existe pas. Seul, existe le scénario[21], d'une qualité tout à fait exceptionnelle. Il raconte une journée de la vie d'un insignifiant employé: Rica la Guigne. Après une nuit de fête, celui-ci n'entend pas la sonnerie du réveille-matin. Tard levé, dans sa hâte de partir au boulot, le malheureux célibataire affronte toute une cascade de péripéties domestiques. Après une suite de mésaventures dans l'appartement où les

objets semblent se dresser contre lui, une fois sorti dans la rue, les trams lui filent sous le nez au moment même d'en attraper un il se rend compte qu'il est parti sans le sou; il saute dans un fiacre, revient à la maison et arrivé enfin à grand-peine au bureau, convaincu d'être en retard et affolé par l'idée de perdre son emploi, il se rend compte que c'est un jour férié et que tous ses efforts ont été vains. Découragé, il revient chez soi où la bonne lui renverse le bol de soupe sur les genoux. Admonestée par Rica, la bonne femme lui flanque une raclée. Divisé en 12 «tableaux», ce scénario aussi fait preuve d'une extraordinaire capacité visuelle, d'une formidable intuition et adaptation aux rigueurs de la nouvelle écriture, du nouveau langage, lequel, comme partout ailleurs, se trouvait encore dans la phase de l'A.B.C. Le héros, pressé par le temps, va se laver le visage - il ne trouve pas le savon - en le cherchant, il renverse la bassine, l'eau se répand par terre - il démêle difficilement ses cheveux, le peigne casse, une moitié du peigne reste plantée dans les cheveux - il enfile son pantalon et s'aperçoit qu'il est déchiré, il l'enlève et en prend un autre dans l'armoire– celui-ci est blanc - la bonne apporte le café - il se précipite vers elle et renverse le café sur son pantalon blanc - il change à nouveau de pantalon - il l'enfile à l'envers (le dos en face) - il l'enlève une fois de plus et le remet en bonne place - il cherche le bouton de son faux-col - il n'est pas sur la table - il n'est pas sur le lit - il jette les oreillers, renverse les draps et le matelas - il le cherche partout - lorsqu'il s'agenouille son pantalon craque - il se précipite une fois de plus vers sa table de chevet, mais il marche sur un objet dur: «Mon Dieu! Quel malheur! gémit Rica avec douleur, soulevant son pied. Il regarde le sol. Le bouton. Il a marché sur son bouton. La joie de l'avoir trouvé lui fait oublier sa douleur et il arrange rapidement son faux-col»[22].

A une époque où le grand péché des gens de lettres qui se hasardaient à mettre leur plume au service du film était justement l'incapacité d'abandonner la manière descriptive et, tout au moins, la vision théâtrale, l'écriture de Rebreanu frappe par la concision, la suggestion visuelle et le rythme endiablé. Du temps où la littérature proprement dite suivait la mode des périodes amples, avec d'interminables descriptions et des phrases contorsionnées, du temps où Proust commençait sa proposition sur une page et la finissait trois pages plus loin, et même le dialogue des pièces de théâtre était pesant et ronflant, Rebreanu, doué d'un instinct fabuleux, découvre, à lui tout seul, n'ayant à sa portée aucun modèle, *la technique de la narration filmique*. De ce point de vue, le scénario *La guigne* est réellement génial par sa concision et son effet comique. Quoique diamétralement opposés par leur facture - un sombre drame social et une délirante comédie burlesque - les deux scénarios attestent une intuition sensationnelle, le sens du montage et l'adaptation aux rigueurs de l'écran. Pourquoi Rebreanu n'a-t-il pas persévéré dans cette voie, vu qu'il avait une vocation certaine? Tout à l'avantage de la littérature roumaine, il a sans doute saisi le caractère ephémère d'un art sans cesse menacé par le spectre du krach financier et, donc, par le compromis commercial. En juin 1930, Rebreanu constate: «On parle tellement de l'art cinématographique et pourtant on en a fait bien peu jusqu'à présent. Tenant compte de l'immense popularité du cinématographe il paraît que (...) cet art est devenu une nécessité quotidienne, au moins pour le citadin. Ce n'est que lorsqu'on essaye de retenir quelque chose de l'avalanche d'art qui est sans cesse vendu dans des dizaines de milliers de salles tout autour du globe, et alors seulement que l'on réalise la faible quantité d'art offerte par le cinématographe et sa grande quantité de maculature. Le phénomène est naturel. Si les arts anciens, ayant une tradition millénaire, sélectionnent si peu de la production courante, d'autant plus le cinématographe, qui est encore à la recherche de sa force spécifique d'expression artistique, peut difficilement réaliser des œuvres réellement durables(...). Sur tant de milliers de films ne survivront que quelques-uns, ceux qui vont marquer les étapes de la voie vers la spécificité cinématographique (...) Dans ce grand galop vers l'accomplissement du véritable art cinématographique, les efforts des Roumains ne seront pas inutiles. Quoique nos moyens matériels et techniques ne nous aient pas permis de participer à la compétition des peuples pour le nouvel art, je pense que le moment d'une contribution roumaine doit arriver. Ce que nous n'avons pas réussi (...) au domaine de la technique, restera toujours accessible sur le terrain purement artistique (...). Ce serait d'ailleurs la voie la plus courte pour pouvoir montrer l'âme

roumaine au monde entier». Quelques mois plus tard, le scandale déclenché par la douteuse transposition à l'écran de son roman *Ciuleandra*[23], triste co-production gérée, avec les meilleures intentions, par la Direction de la Presse du Ministère de la Propagande, mais reçue avec des protestations indignées de la part de la presse[24], confirme ses réticences. Considéré comme «une énorme aberration, un massacre du roman», le film a eu un effet totalement inattendu. «Le précédent tragique de l'innocent *Ciuleandra* a semé la panique parmi nos écrivains, qui ont préféré laisser la vie roumaine enterrée dans leurs volumes»[25], notait un chroniqueur du temps.

Trois décennies passeront jusqu'à ce que la dette morale vis-à-vis de Rebreanu soit rachetée. Telle une revanche posthume, après les années '60, ses romans furent transposés avec une force du discours des images égale à la valeur de l'original littéraire. Les chefs-d'œuvre de Rebreanu ont donné naissance à des chefs-d'œuvre filmiques. Serait-ce par hazard que dans la destinée des metteurs en scène Liviu Ciulei, Mircea Mureşan et Sergiu Nicolaesco la rencontre avec la grande prose de Liviu Rebreanu ait coïncidé avec l'apogée de leur carrière?

Une place de premier plan dans la pléiade des écrivains fortement marqués par une vision filmique, revient à Panaït Istrati (1884–1935), ainsi que témoigne la fréquence avec laquelle ses œuvres ont été portées à l'écran. Le destin a voulu que les années vécues en France et son début littéraire à Paris, en 1923, coïncident avec la période d'affirmation explosive de l'Avant-garde Cinématographique, avec l'acceptation plénière du septième art en tant que moyen majeur d'expression esthétique du siècle. Pourtant le pas décisif pour une collaboration concrète il le fit lors de son voyage au Pays des Soviets. Jusqu'à ce qu'il arrive à son douloureux réveil face aux monstruosités du communisme, jusqu'à ce qu'il s'éloigne de façon critique du gigantesque mensonge de l'empire rouge, désenchantement consigné courageusement dans *Confession pour les vaincus*, au début du voyage le contact direct avec les innovations formelles «des plus remarquables que j'ai trouvées chez un Eisenstein, ou chez un Poudovkine, dans leurs œuvres les plus réussies, *Potemkine, La Mère, Gengis Khan* ou *Tempête sur l'Asie*»[26] lui ouvre l'appétit pour entrer de plein pied dans le monde du cinéma. Arrivé en 1928 en Crimée il s'aperçoit que les Studios VUFKU venaient juste de tourner un film d'après *Kyra Kyralina* [27], sans solliciter son accord et, évidemment, sans lui verser des droits d'auteur: «C'est une belle réussite photographique; quant à ma Kyra, elle devient, malheureusement, une femme qui regrette son passé et se suicide»[28].Quoique choqué par le procédé, Panaït Istrati accepte cependant l'offre d'écrire un scénario, cette fois-ci rémunéré, sans doute en compensation, pour VUFKU. Mais «l'épopée populaire» imaginée par ce «Gorki des Balkans», tel que le jugeait son ami Romain Rolland, restera sur le papier. Un second projet, rédigé en collaboration avec Nikos Kazantzakis connaîtra le même sort. Les deux manuscrits seront enterrés dans les archives de la VUFKU[29], à côté d'autres milliers de scénarios payés et jamais produits. En 100-120 pages, l'écrivain avait réuni des personnages, des destinées et des histoires tirées de ses déjà célèbres nouvelles *Les Haïdoucs, La princesse de Snagov* et *Cosma*; la matière épique y était refondue sous forme de «pittoresque épopée populaire moderne», telle que l'auteur lui-même la définit[30] dans une lettre expédiée en 1932 à Paris, à une personne dont l'identité reste pour l'instant inconnue.

La mystérieuse destinataire de la lettre aurait bien pu être Hélène Vacaresco (1866–1947). A l'époque, l'eminente poétesse et brillante ambassadrice de la culture roumaine auprès de la Société des Nations de Genève, était la Présidente en fonction du CIDALC (Comité International pour la Diffusion de l'Art et des Lettres par le Cinématographe). Récemment fondé à Paris, à l'initiative d'un autre roumain, Nicolas Pillat, frère du grand poète Ion Pillat, CIDALC était destiné à mettre au service de la paix les vertus culturelles du cinématographe, à patronner «tout film ayant un caractère scientifique, social, économique, historique, artistique, instructif, littéraire ou documentaire, et permettant, par sa diffusion dans de différents pays, l'entente et le rapprochement des peuples»[31]. L'idéaliste Nicolas Pillat avait l'intuition que l'Europe se trouvait de nouveau sur un volcan en ébullition et il pensait sincèrement que «ce langage merveilleux, cet instrument international de la diffusion de la pensée et de la culture pouvait servir la noble

cause d'une meilleure connaissance et entente entre les peuples»[32].

Pour ses utopiques projets, il avait trouvé une enthousiaste avocate, Hélène Vacaresco. Avec son proverbial don pour les définitions lapidaires et spirituelles, la respectable sexagénaire avait décrété que «le cinéma n'est rien d'autre que la suprême synthèse de l'esprit humain et du monde» et avait décidé d'employer tout son prestige et tout son crédit culturel auprès des grandes personnalités du temps pour transformer CIDALC à partir d'une utopie, d'un simple sigle, en une réalité vivante, en un organisme dynamique et efficace.

L'acte de constitution du CIDALC stipulait parmi d'autres: «Le cinématographe occupe une place importante parmi les facteurs appelés à décider du sort de l'âme moderne. Il a su répondre aux nécessités les plus importantes de notre temps et surtout au besoin de rapidité (...)Dans un court délai l'âme des foules sera telle que le cinématographe l'aura faite. Pensons également à l'étonnante diffusion de ses images, à sa force de coagulation des rêves, d'incarnation des mouvements les plus troubles de la psychologie; (...) Par rapport au pouvoir dont il dispose, le cinématographe doit assumer la responsabilité de largement coopérer, pour le plus grand bien des peuples, pour leur rapprochement et, donc, pour la paix»[33].

L'adhésion à CIDALC de sommités telles que Thomas Mann, Aldous Huxley, H.G.Wells, John Galsworthy, de politiciens tels que Nicolas Titulesco, Edouard Beneš ou Louis Barthou, de cinéastes célèbres comme Louis Lumière et Fritz Lang, était indubitablement due à la renommée littéraire, à la rayonnante personnalité, à la brillante intelligence et à la subtile diplomatie d'Hélène Vacaresco. Sa destinée qui avait failli la faire monter sur le trône de la Roumanie en 1890, (lorsque le Prince héritier Ferdinand avait voulu l'épouser mais en avait été empêché par la nouvelle Constitution qui, pour prévenir les camarillas, interdisait aux princes roumains le mariage avec des autochtones), avait pleinement pris sa revanche en propulsant cette femme exceptionnelle sur la crête de la vague culturelle et diplomatique.

Princesse des lettres européennes, à 64 ans Hélène Vacaresco fondait donc un Prix CIDALC pour récompenser les lauréats d'un cours de scénarios susceptibles de contribuer «à l'affirmation de l'esprit d'amitié entre les peuples». Le célèbre cinéaste français Marcel l'Herbier, élu secrétaire technique du CIDALC, en présentant le programme de cet organisme au poste de radio de la France, déclarait avec une emphase typique pour l'époque: «Le comité a un programme exaltant, le plus élevé qui puisse exister sous le soleil des projecteurs: il rêve au rapprochement des peuples par l'image. Comptant sur cette conviction solide, motivée, dans l'action éducative-culturelle, pacificatrice d'une cinématographie intelligente, diffusée aux quatre coins de la terre, mademoiselle Vacaresco a créé peu à peu le projet de découvrir, à tout prix et n'importe où, des scénarios dont on puisse tirer des films qui, par leur condition même, soient en accord avec la profonde vocation qu'elle voit dans le cinématographe»[34].

Le jury national roumain, présidé par Mihail Sadoveanu, comprenait Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Ion Pillat, Jean Cantacuzène, Corneliu Moldovanu, Horia Furtuna, Adrian Maniu.

En 1933, le scénario *Les pèlerins de l'art* du Roumain Tudor Don gagnait une mention d'Honneur. L'auteur visait «l'évocation des beautés les plus étonnantes conservées en Europe, des peintures, des sculptures, des monuments et même certains panoramas naturels, accompagnés de musiques célèbres et de danses», et réunissant «dans un raccourci réellement cinématographique, l'effort splendide de nos ancêtres»[35].

Toujours en 1933, Ion Cantacuzino avançait le projet d'un ample scénario documentaire, *Le Danube*, qui impliquait la participation de tous les pays riverains, sous la supervision de Marcel l'Herbier. A cause des obstacles dressés contre les cinéastes par certains gouvernements, le film n'a plus été fait[36]. D'ailleurs, aucun producteur de film ne s'empressait de financer les scénarios lauréats. Par conséquent, CIDALC remplace le Prix par une Médaille, qui n'est plus destinée à récompenser les scénarios de films hypothétiques, mais les films déjà réalisés.

Parmi les premiers médaillés se trouvèrent Jean de Baroncelli, en 1934, pour *Cessez le feu* et Abel Gance, en 1938, pour le célèbre *J'accuse*, remake de la version muette de 1919.

La tradition alors inaugurée fut de longue durée. Aujourd'hui encore, dans le palmarès des grands Festivals Internationaux du Film, le Prix

CIDALC occupe une place d'honneur, aux côtés des Prix FIPRESCI [37] et OCIC[38].

Mais revenons à Panaït Istrati et à la lettre par lui adressée, peut-être, à Hélène Vacaresco. Elle fut rédigée le 30 novembre 1932, au Monastère de Neamț, où l'écrivain s'était retiré pour soigner la grave maladie de poumons qui allait l'abattre trois ans plus tard. Au-delà de l'incertitude concernant la destinataire, les révélations du texte restent essentielles: «Chère Amie, je vais essayer de vous résumer un scénario que, si j'étais riche, je réaliserais. Pour le moment, ma seule fortune sont les appareils Bolex-Suisse avec lesquels *je tourne* (n.s.) des scènes populaires qu'ensuite je projette sur un petit écran, dans ma chambre de Braila». Voici donc Istrati dans la posture, inattendue, de ciné-amateur.

Ensuite, la lettre opère de subtiles dissociations entre la vision *historique* et la vision *cinématographique*, en plantant, en fait, les jalons théoriques de la future «épopée nationale» qui ne sera accomplie que dans les années ' 60. «Il faut éviter, autant que possible, non seulement "la littérature", les lieux communs, les mélodrames de foire, mais les interventions impropres également. Sachez que *la plus belle création se retrouve dans la réalité historique elle-même*. Nous travaillons sur un matériel extraordinairement vivant, cinématographique, qui contient tout: amour, héroïsme, générosité, exemple du sacrifice, élan épique, humour et, si vous voulez, même vérité historique, car il s'agit ici de ceux qui punissent l'injustice, de ces juges populaires qui ont existé dans l'histoire de tous les peuples». Les observations d'ordre esthétique d'Istrati sont d'une étonnante actualité. Si elles avaient été respectées par les metteurs en scène et surtout par les producteurs de l'après-guerre, bon nombre de pages de «l'épopée cinématographique nationale» auraient été différentes. «Ce que nous devons nous imposer en tant que réalisateurs c'est une présentation moderne des faits: il faut humaniser ce drame, éliminer tout héroïsme outré, tempérer le donquichottisme de l'action, investir les héros de faiblesses et de défauts humains (le narrateur populaire anonyme les voit constamment vertueux, implacables, jamais fautifs et toujours victorieux)». L'écrivain ne perd pas l'occasion de polémiser en termes parfois assez violents, avec Nicolae Iorga, dont le séparaient ses opinions politiques: «Vous avez remarqué que Floricica se confond à un moment donné avec l'Histoire de la Roumanie. Le fait n'est pas authentique, comme d'ailleurs ne l'est le personnage féminin. Par contre, monsieur Iorga, notre extraordinaire historien et mon adversaire politique, dans son *Histoire des Roumains et de leur Civilisation* (en français) que je cite dans *La princesse de Snagov*, avoue que l'élection, en 1859, d'Alexandru Ioan Cuza, simple colonel et préfet de Galatzi, au trône des Principautés Danubiennes, malgré les nombreux candidats princiers illustres, est un événement inouï! C'est une grande vérité historique. Et c'est justement ce dont j'ai besoin. Car ce petit gentilhomme, colonel et préfet, ami de Lamartine et d'Edgar Quinet, bien connu même par Napoléon III, qui ont été ses compagnons pendant les études qu'il fit à Paris, suivant l'exemple de tant de boyards roumains, était renommé, même avant son élection au trône, pour son attachement à la justice, pour sa générosité, pour son désir de rendre la liberté à son peuple. Grâce à ses actes de justice, il était connu non seulement dans son département, mais dans les deux Principautés également. C'est pourquoi les boyards patriotes l'ont simultanément choisi (...) Et maintenant, dites-moi pourquoi ne pourrions-nous pas le montrer sur l'écran amoureux de Floricica? Cette femme-haïdouc, telle que je l'ai imaginée, l'aurait aider à monter sur le trône. Pourquoi pas? Parce que cela ne plairait pas à monsieur Iorga? Peu m'importe!...

Ah, mon amie, dites à vos collaborateurs: s'ils veulent m'aider à réaliser cela sur l'écran, je ferai les plus grands sacrifices matériels (...). Et maintenant, voici le résumé (...). Dommage que nous n'ayons plus le scénario complet, *cadre par cadre* (n.s.) que j'ai écrit pour VUFKU de Harkov et qui y est resté. Je crois qu'il comptait dans les 100-120 pages. Mais la figure grandiose de Cuza y manquait, bien entendu, les Soviets n'aimaient pas les princes! (...) Vous me dites que je dois choisir le titre après avoir fait le résumé. Pour moi, c'est impossible. Je ne peux travailler que guidé par le titre, le fil qui me dirige. Ainsi, pour ce que j'ai voulu faire, je n'ai que deux titres qui ne sont ni brillants, ni commerciaux(...) *Les haïdoucs* et *La princesse de Snagov*»(...).

Suivait un ample exposé synoptique en sept parties: les péripéties des haïdoucs conduits par Cosma, les intrigues politiques de la bergère Florica, devenue «grande dame» à Constantinople où «elle plaide la cause de son pays», puis installée en Valachie, en 1853, elle joue un double rôle, d'amphytrion politique pour la jeunesse idéaliste du pays (sa maison est un foyer de la propagande pour l'Union) et de capitaine de haïdoucs; ensuite, les peines des haïdoucs aux Bagnes de Sel et leur évasion, le recrutement des jeunes gens pour l'armée et leur délivrance par les haïdoucs. Les épisodes s'enchaînent dans un palpitant crescendo culminant avec la proclamation de l'Union sous le sceptre de Cuza. L'exposé synoptique mentionnait avec luxe de détails les lieux où pourrait être tourné le film, ce qui, évidemment, impliquait un effort de production onéreux. Toujours prisonnier du traquenard de l'idéologie soviétique, Istrati note sarcastiquement: «je connais trop bien les dessous de la stupide *cinématographie* capitaliste, pour savoir que les artistes ayant les meilleures intentions se heurtent toujours au manque de compréhension de la bourgeoisie qui est encore plus stupide que le manque de goût du public».

Il est vrai qu'en son temps Istrati n'a pas trouvé le producteur prêt à investir pour son scénario. C'est seulement quatre décennies plus tard qu'on pourra voir sur les écrans de Roumanie deux séries historiques avec des haïdoucs[39], bien proches de l'univers des proses d'Istrati et du scénario mentionné et très applaudies par le grand public. L'ironie du sort a voulu que Panaït Istrati ait mené une existence de privations et qu'il s'éteigne dans une noire misère, tandis que ceux qui ont prolongé sa pensée et ont transposé à l'écran l'univers coloré des haïdoucs ont touché des sommes fabuleuses. On peut même dire qu'après Rebreanu et Sadoveanu, Panaït Istrati fut celui auquel le film roumain a le plus souvent rendu hommage. La postérité lui a également rendu hommage. En 1957, profitant d'un bref «dégel» culturel, sortait la première co-production des studios roumains avec les occidentaux. Il est vrai que son réalisateur, Louis Daquin, était un membre marquant du P.C.Français. Néanmoins, dans le contexte de l'époque, *Les chardons du Baragan*, inspiré par la prose homonyme d'Istrati, équivalait à une incroyable ouverture vers l'Ouest, quoique réalisée dans les termes d'un film de propagande aux accents forts manichéens sur la misère du paysan roumain à l'époque de la bourgeoisie[40].

Au-delà des clichés idéologiques, le réalisme robuste, la qualité de l'image et de l'interprétation, une certaine symbolique et rhétorique du discours filmique s'avéraient de bon augure.

Par une heureuse coïncidence, la suivante transposition à l'écran de Panaït Istrati se trouva toujours sous le signe d'une co-production avec la France. Primé, deux années auparavant, à Cannes pour son splendide *Une si longue absence*, Henri Colpi arriva à Bucarest, accompagné du scénariste Yves Jamiaque, de l'opérateur Marcel Weiss et d'une équipe d'acteurs de premier plan à l'époque, Germaine Kerjean, Maurice Sarfati, Nelly Bourgeaud, ainsi que d'une vedette au box-office assuré, Françoise Brion. Du côté roumain furent cooptés le compositeur Theodor Grigoriu, auteur d'une superbe partition, le scénographe Marcel Bogos, la créatrice de costumes Ileana Oroveanu, les acteurs Eliza Petrachescu et Alexandru Virgil Platon. L'ensemble de tous ces talents aurait pu engendrer un chef-d'œuvre. Il en résulta un film agréable, viable au point de vue culturel, avec certaines séquences mémorables, mais glacial. Il lui manquait le charme, l'effervescence tellurique et le grain de folie propres à l'univers évoqué par Istrati.

Une décennie plus tard, Dan Piţa aurait tenté une *Nerrantsoula*, mais la vigilence des censeurs stoppa son élan. Dans les années '80, une fameuse réalisatrice grecque, Tonia Marketaki, proposa une co-production pour *Kyra Kyralina*, sur un scénario de Ioan Grigoresco et, une fois de plus, les zélés censeurs de Ceausescu réagirent promptement, bloquant le projet. *Kyra Kyralina* allait finalement trouver un visage, le beau visage de Tora Vasilescu, en 1994; *Balkan, Balkan*, co-production roumano-magyare, résultée de l'initiative d'une firme roumaine privée, *Pro-Films*, greffée, grâce au miracle de la transition, sur le tronc du Studio d'Etat *Pro-Film*. Malheureusement, Karoly Makk, malgré sa renommée de cinéaste parmi ses compatriotes hongrois, a complètement raté son sujet. Bref, les chefs-d'œuvre de Panaït Istrati sont encore à l'attente de leur metteur

en scène. Et quels films en pourraient résulter!... A bon entendeur, salut!

En 1923, un jeune poète dadaïste, au front haut, aux yeux en amande et aux sourcils touffus, faisait ses adieux à son Cernautzi natal, bien décidé à tenter sa chance à Paris, à l'époque capitale culturelle du monde . Sous le pseudonyme Benjamine Fondane, le non-conformiste Barbu Fundoianu (1898-1944) arrivait sur les Champs Elysées au moment même où le cinéma français vivait pleinement la fièvre des expériments avant-gardistes. Une magnifique pléiade de metteurs en scène débutants avait révélé, tout de suite après la guerre, la magique force métaphorique des images, en haussant, implicitement le cinématographe au rang de langage poétique. En 1923 *La roue* d'Abel Gance, *Cœur fidèle* de Jean Epstein, *Paris qui dort* de René Clair et, surtout, le surréaliste *Ballet mécanique* de Fernand Léger avaient vu les lumières de l'écran. Chacun de ces films révolutionnait, à sa manière, les règles traditionnelles, imposant de nouveaux critères au jugement esthétique et, sans doute, provoquant l'enthousiasme inconditionnel des raffinées élites intellectuelles.

Fasciné à son tour par les infinies possibilités d'expression de ce type de cinématographe, le poète de Bucovine, se laisse tenter par le mirage du septième art. En 1928, année du lancement de l'anthologique et provocateur *Chien andalou* de Louis Buñuel, l'érudit essayste qui a publié jusqu'alors de pénétrants essais sur *Flaubert et Saint-Beuve*, *L'art de Marcel Proust*, *Le masque d'André Gide*, qui a tenu de brillantes conférences sur Paul Claudel, Baudelaire et Mallarmé, Remy de Gourmont, Maurras ou Francis Jammes[41], publie à Bruxelles ses *Trois scénarios - Ciné-Poèmes*, qu'il fait illustrer avec des photos de Man Ray et dont la préface constitue un véritable manifeste du cinématographe défini comme «un appareil à lyrisme par excellence, lequel permet à l'homme de regarder *plus à l'intérieur* les choses»[42].

Très bientôt, pour Benjamin Fondane, la perspective philosophique et théorique sur le film se voit complétée par une activité pratique. Il devient le salarié de la succursale française des studios américains PARAMOUNT. Assistant à la mise en scène et ensuite scénariste, le cinématographe commence à lui assurer son pain quotidien.

En 1930, le nom de Fondane apparaît au générique des comédies musicales *Paramount-Parade* et *Télévision*, pour lesquelles les producteurs d'outre-mer décident de réaliser dans les studios parisiens de Joinville «des versions» européennes en douze langues différentes, y compris le roumain». Les versions roumaines signées par Jean Mihail et tournées à Paris et à Bucarest, ont non seulement le même assistant à la mise en scène, Benjamin Fondane, mais aussi la même protagoniste féminine: la fougueuse Pola Illery. Obscure starlette bucarestoise, celle-ci a pris le chemin des studios parisiens en 1927. Remarquée et lancée par Gaston Revel dans *Madame Récamier* (1927), distribuée ensuite par Alberto Cavalcanti dans *Fracasse* (1929), où elle a Jean Renoir comme partenaire, la belle brune se trouve propulsée du jour au lendemain au rang de vedette, après que René Clair lui ait confié le rôle principal du fameux *Sous les toits de Paris* (1930).

Trois ans plus tard, Benjamin Fondane adapte pour l'écran le roman de Ramuz *Séparation des Races*, dont il signe également les dialogues. Réalisé par Dimitri Kirsanoff, un Russe blanc établi à Paris, ayant Dita Parlo comme protagoniste et la musique d'Arthur Honegger, *Races* est très chaleureusement reçu par la critique et le grand public. Les innombrables interviews du scénariste Benjamin Fondane témoignent de sa vision extrêmement moderne, de sa confiance illimitée dans l'autonomie du langage filmique. «Un film est une sorte de *triomphe* prodigieux sur la matière animée et inanimée(...). Quelle chance que Ramuz lui-même ait compris que son œuvre ne pouvait entrer telle quelle dans le film, qu'il fallait subir des remaniements, perdre certains de ses personnages, en gagner d'autres, s'adapter à de nouveaux équilibres, à de nouvelles valences!(...) Que le roman, que la pièce soient appelés à être, selon un mode qui n'est qu'à eux, et qu' il leur faille, pour devenir film, subir une refonte totale qui leur infuse un nouvel équilibre, un rythme différent, apte à la fois à aborder l'espace et le temps, combien d' autres ont compris cela?»[43] Exprimé en pleine époque de totale subordination du film par rapport au texte dramatique et littéraire, un tel point de vue est d'autant plus précieux.

Par l'envergure intellectuelle, par la profondeur et l'originalité de ses jugements, Benjamin Fondane se plaçait à l'avant-garde du cinématographe européen. Dans le contexte crucial du remplacement de l'esthétique du film muet par celle du film sonore, sa lucidité diagnostiquait implacablement le mal inexorable qui commençait à ronger le cinématographe mondial: la perte de la spécificité propre à l'art en faveur des hybrides commerciaux.

Esprit nihiliste, émule de Chestov [44], fréquentant assidûment les cercles cosmopolites de l'avant-garde parisienne, ami de Tristan Tzara et de Marcel Iancu, de Jean Negulesco et de Jean Georgesco, deux futures célébrités du film, Benjamin Fondane s'est consacré en égale mesure à la littérature, à la philosophie et au cinématographe. Réunies il y a dix ans dans le volume posthume *Ecrits sur le cinéma*, paru à Paris grâce aux soins de Michel Carassou, les réflexions du cinéaste originaire de Bucovine confirment une véritable vocation théorique, une acuité analytique et une extrême lucidité des verdicts esthétiques. Son non-conformisme lyrique est doublé d'une surprenante rigueur de la démarche critique. Ses textes le placent sur la même longueur d'onde que Louis Delluc qu'il aura sans doute connu. Dans son temps, comme aujourd'hui, dans toute capitale du monde, les membres de la corporation du septième art formaient une famille dans laquelle, sans doute, on entrait difficilement, mais une fois coopté, le nouveau venu pouvait compter sur l'affection, le respect et surtout sur la solidarité des autres.

Il conviendrait peut-être de nous rappeler que dans le Paris des années '20-'30 nombreux étaient les Roumains arrivés au sommet de la gloire. Les grands acteurs de théâtre Jean Yonnel, Edouard de Max et, bien entendu, Elvire Popesco avaient passé avec brio l'épreuve du feu de l'écran. Alexandre Mihalesco, magnifique interprète du juge dans le chef-d'œuvre de Dreyer *Jeanne d'Arc*, allait ouvrir dans la capitale de la France une appréciée École de Théâtre et de Film. La belle Genica Athanassiou, muse du génial metteur en scène Antonin Artaud, jouait dans les films de Germaine Dullac et dans ceux de Grémillon. Et Jean Georgesco, à peine arrivé de Bucarest, écrivait des scénarios pour le comique le plus populaire du jour...Fernandel.

Et pourtant, Fondane s'arrache à l'atmosphère de perpétuelle fête spirituelle des studios parisiens. Âme vagabonde, assoiffé d'aventure, toujours poussé à la découverte d'horizons nouveaux comme s'il avait préssenti combien le délai que les Parques lui avaient accordé était bref, il accepte l'offre d'un producteur sud-américain et part en 1936 pour l'Argentine, afin d'y accomplir son rêve d'auteur total. Malheureusement, une fois arrivé, la chance commence à tourner. Son film de facture surréaliste *Taratara* ne sera jamais distribué, à la suite de l'interdiction expresse du producteur avec lequel le colérique metteur en scène était entré en conflit. Profondément dégoûté, Fondane décide de revenir en Europe, en dépit de l'avertissement de ses amis, plus conscients que lui de l'imminence de l'éclatement de la guerre. Le déclenchement des hostilités le surprend en France. Secoué par le drame de l'Occupation allemande, il s'engage dans la Résistance. Dénoncé par une concierge xénophobe, il est arrêté par la Gestapo et expédié à Auschwitz. Après une détention cruelle et humiliante, en 1944, les rêves et les espoirs de Barbu Fundoianu, la grâce divine de poète des mots et des images, fondent dans la flambée d'un four crématoire, donnant un tragique sens prémonitoire au pseudonyme qu'il avait choisi - Fondane...

Le recueil posthume *Ecrits sur le cinéma* offre la dimension exacte de la contribution de ce distingué intellectuel à la filmologie européenne des années '30, une contribution précieuse, brutalement interrompue par l'absurdité d'une guerre que les cinéastes n'ont pu empêcher, en dépit des nobles intentions pacifistes de la plupart d'entre eux, y compris Barbu Fundoianu.

Notes

[1] Radu Popescu, *Victor Eftimiu, Minunata ființă care a fost*, în *SCIA, seria TMC*, tome 19, n° 2, 1972, p. 219.

[2] *Rampa*, 5 novembre 1911.

[3] Petre Locusteanu, *Cinematograful la Teatrul Naţiunii*, in: *Flacăra*, 19 novembre 1991.

[4] *Ibidem*.

[5] P.O. Teodorescu, *Victor Eftimiu, scenarist, interpret şi producător de film*, in *Caiet de documentare cinematografică*, Bucureşti, n°1, 1969, p.30.

[6] Tudor Arghezi, in: *Viaţa Românească*, 27, 1912, apud Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, IV, Bucureşti, 1972, p. 419.

[7] Tudor Arghezi; in: *Viața Românească*, 1912, p. 354.

[8] RF, *Filme românești*, in: *Rampa*, 14 mai 1912.

[9] C.I. Theodorescu, *Arta și cinematograful*, București, 1913.

[10] *Ibidem.*

[11] *Ibidem.*

[12] *Ibidem.*

[13] *Ibidem.*

[14] *Ibidem.*

[15] *Ibidem.*

[16] *Ibidem.*

[17] *Ibidem.*

[18] Pour *Pădurea Spânzuraților* (*Forêt des pendus*) Liviu Ciulei reçoit le Prix Spécial du Jury et Mircea Mureșeanu le Prix Opera Prima pour *Răscoala* (La Révolte).

[19] Bibliothèque de l'Académie, Fond *Liviu Rebreanu*. Le scénario fut publié par I. Buzatu in:*Iașul literar*, octobre 1966.

[20] *Ibidem.*

[21] *Filmele românești. De vorbă cu dl. Leon M. Popescu*, in : *Rampa*, 12 juin, 1913.

[22] *Ibidem.*

[23] *Arta și cinematograful*, in:*Cinema*, n° 138, 16 juin 1930, p. 617.

[24] Talky (Ion Cantacuzino), *Ciuleandra, film românesc (?) sonor, cântat și vorbit*, in: *Facla*, 8 novembre 1930.

[25] Sylvestru Sanin, *Chemarea nechematilor*, in: *Vremea*, 24 janvier 1932; Emilis Enache, *Ciuleandra, încercare de reconstituire filmografică a primului film sonor românesc*, in: *SCIA, seria TMC*, tome 18, n° 2/ 1971, p. 268-270.

[26] En Union Soviétique, le film passa sous le titre *Dvajdî Pradanaiv*. La première eut lieu à Kiev, en avril 1928, probablement en présence de l'auteur. En 1930-1931 il passa en Roumanie, également. Dans la collection des Archives Nationales de Film on conserve une copie de 1575 m.

[27] *Spovedanie pentru învinși (Confession pour les vaincus)*, 1990, p. 57.

[28] *Ibidem*, p. 73.

[29] *Ibidem*, p. 75.

[30] *Film*, 1/1957, p. 57-61.

[31, 32] *Bulletin CIDALC*, Session 1933, p. 2.

[33] *Boabe de grâu*, București, an I, novembre 1930, p. 569.

[34] *Bulletin CIDALC*, p. 17.

[35] *Ibidem*, p. 31.

[36] E. Voiculescu, *Elena Văcărescu și cinematograful*, in *SCIA, TMC*, tome 13/2, 1966, p.117.

[37] Fédération Internationale des Critiques de Cinéma.

[38] L'Office Catholique International du Cinématographe.

[39] Le cycle *Haiducii* initié en 1966 par Dinu Coçea et le cycle *Trandafirul galben*, signé par Gh. Vitanidis en 1980.

[40] Presque simultanément, dans les studios de Buftea, un autre cinéaste français, Marc Maurette transposait à l'écran *La citadelle brisée* de Horia Lovinescu, dramaturge en vogue auprès des autorités, auteur de pièces très appréciées par celles-ci. Il ne s'agit pas d'une coproduction, mais d'une collaboration avec un invité venu de l'étranger. De toute façon, une première brèche s'ouvrait.

[41] Benjamin Fondane, *Ecrits pour le cinéma*, Paris, 1984, p. 17.

[42] *Ibidem*, p. 18.

[43] *Ibidem*, p. 38.

[44] Il a publié des essais d'envergure, tel *Martin Heidegger sur les routes de Dostoviski* (1932), *Reinhand le voyou* (1931), *La Conscience malheureuse* (1936), *Faux traité d'esthétique* (1938).

Bien que n'étant pas une caractéristique propre au cinéma roumain, ce que nous avons déjà dénommé son «histoire parallèle» demeure une zone remarquablement importante, avec beaucoup de taches blanches et avec d'assez nombreux compartiments encore trop peu explorés. Attachée par de nombreuses connexions à l'évolution de l'écran national, au devenir même des films produits au pays, «l'histoire parallèle» s'impose par son ampleur et par ses vastes ramifications dans l'espace et le temps.

Devançant de quelques bonnes années la première du premier film national de fiction, *L'amour fatal* (du 18 septembre 1911), les premières pellicules tournées par les sociétaires roumains de la Comédie-Française, Edouard de Max et Marie Ventura allaient ouvrir la voie à une véritable série d'œuvres cinématographiques signées à l'étranger par des cinéastes d'origine roumaine (il s'agit d'une *La Tosca*, réalisée en 1908 par André Calmette pour la société «Le film d'art», où Edouard de Max apparaissait aux côtés de Sarah Bernhard et de *Hérodiade* de 1909, ciné-roman réalisé par Victorin Jasset, avec Marie Ventura comme protagoniste).

Comprenant aussi beaucoup de prestations modestes, naturellement reléguées dans l'anonymat, ce domaine est également peuplé d'efforts estimables, dignes de l'attention des chercheurs, mais aussi de quelques «moments» exceptionnels sur lesquels il convient de s'attarder. Quelques noms, plutôt connus, se détachent particulièrement. Au premier rang, les metteurs en scène, pas trop nombreux, mais remarquables par leurs réalisations, méritant des études monographiques. Tels que Lupu Pick (dont la multiforme activité cinématographique s'est déroulée en Allemagne entre 1915 et 1930) qui semble avoir passé le témoin à Jean Georgesco, auteur et réalisateur en France dans la décennie suivante, à son tour relayé (symboliquement, bien entendu) par Jean Negulesco, qui commence vers 1940 à tourner des films de fiction aux Etats-Unis.

Les acteurs résistent aussi grâce à quelques succès. Bernd Aldor, Maria Forescu, Elizza La Porta et bien entendu, Lupu Pick, ont été, en

ACTEURS ROUMAINS DANS LES FILMS DE G.W. PABST

Olteea Vasilescu

leurs temps et lieu, des figures brillantes du film muet allemand, tandis qu'en France, la gloire des représentants du talent cinématographique roumain a couvert une période plus étendue: à partir des «fondateurs» déjà nommés – Edouard de Max et Marie Ventura – jusqu'à Jean Yonnel, Alexandre Mihalesco, Genica Missirio, Genica Athanassiou, Alice Cocea, Jany Holt, Elvire Popesco, pour ne pas évoquer l'envergure de la carrière construite au-delà de l'Océan par Edward G. Robinson.

Encore plus précieuses, aux côtés des efforts individuels, apparaissent avec le recul du temps les démarches collectives: pendant l'une ou l'autre des étapes marquant «l'histoire parallèle», des cinéastes venus des parages roumains ont uni leurs forces travaillant en tandem ou même en équipe. Ainsi, Maria Forescu paraît aux côtés d'Elizza La Porta dans des films signés par Wolfgang Hoffmann, Robert Dinesen et Arthur Berger; Lupu Pick se fait connaître lui aussi en tant qu'acteur aux côtés de Bernd Aldor pendant les premières années de sa carrière, sans oublier, une fois devenu réalisateur, de distribuer son collègue et compatriote dans toute une série de ses pellicules.

En France, la réalisation des versions roumaines des productions Paramount – Télévision et La Parade Paramount – où jouaient parmi d'autres, les «parisiens» de fraîche date

Pola Illery (alias Paula Iliesco) et Jean Georgesco, mais aussi les «bucarestois» Ion Iancovesco, George Vraca et George Storin, aurait été impossible sans le concours de l'écrivain et cinéaste Benjamin Fondane (B. Fundoianu) travaillant à l'époque pour la firme Paramount.

Le cas des interprètes d'origine roumaine de quelques films réalisés par Georg Wilhelm Pabst est également démonstratif pour un certain esprit d'équipe. Pour le grand metteur en scène allemand, l'acteur a toujours été – on le sait– un élément-clef de l'univers esthétique. Il a dirigé des acteurs consacrés et des acteurs débutants, des acteurs professionnels et des interprètes professionnels d'autres arts, toujours animé par une exigence maximum dans le choix des types et par une parfaite intuition concernant les possibilités de l'élu par rapport au rôle assigné. «Trouvez l'acteur parfait pour rôle, vous aurez le rôle», déclarait-il souvent.

Il faisait preuvre d'une grande sollicitude pour les acteurs, s'appliquant constamment à aiguillonner leur imagination et leur intelligence, mais sans jamais manquer aux normes d'une discipline de fer qu'il exigeait sur le plateau. Cependant, dans les limites de cette «dictature», toute méthode pouvant conduire au but poursuivi était acceptée. C'est ainsi qu'a été réalisée, par exemple, une séquence devenue célèbre à l'époque du film *L'Amour de Jeanne Ney*, où Pabst a représenté une orgie d'une manière profondément authentique en utilisant des non-professionnels, en l'espèce des officiers russes-blancs, émigrés à Paris, qu'il avait d'abord stimulés à l'aide de vodka et de compagnie féminine. C'est également pour être véridique qu'il a fait appel dans *Paracelsus* aux services du grand danseur Harald Kreutzberg qui y incarne un magicien profondément original, revigorant partiellement une pellicule par ailleurs assez monotone, et dans *Don Quichotte* à Feodor Chaliapine, interprète réussissant à pourvoir le héros non seulement de la «voix» imposée par le producteur, mais aussi d'une prestance humaine exceptionnelle.

La mosaïque internationale des interprètes ayant débuté ou joué de rôles divers sous la direction de Georg Wilhelm Pabst comprend des noms sonores, tels ceux de Greta Garbo, Asta Nielsen, Louise Brooks, Werner Krauss, Jean Louis Barrault, Louis Jouvet, Pierre Blanchar, Viviane Romance. Mais ce qui nous concerne expressément est la présence brillante au générique des films du grand réalisateur allemand des noms roumains d'acteurs tels que Maria Forescu, Tita Cristesco, Genica Athanassiou, Marcel Lupovici.

Die freudlose Gasse (La rue sans joie) de 1925, œuvre pabstienne de référence, résiste bien dans la filmographie comprenant plus de soixante-dix titres de Maria Forescu, actrice très connue à l'époque du cinéma muet, «spécialisée» dans des rôles de personnages négatifs, teintés d'exotisme. *Die freudlose Gasse* s'est inséré dans l'histoire du septième art comme un film pourvu d'un impact social à résonance europeénne: «Vous voulez savoir ce qu'est l'inflation?» s'exclamait un député au cours d'un débat orageux du parlement français. «Allez au cinéma voir *La rue sans joie !*». Dans ce film, tout comme dans d'autres productions où elle a figuré, Maria Forescu ne détenait pas un rôle principal (les protagonistes en étaient l'ancienne Asta Nielsen et la très jeune Greta Garbo – deux compatriotes appartenant à des générations différentes et rivalisant à l'instar des coulisses d'Hollywood à coups de «charges amicales» réciproques qui faisaient les délices des chroniqueurs contemporains) mais sa prestation n'est pas restée inaperçue. Elle y incarnait, en quelque sorte en «contre-emploi», une femme simple, écrasée par la misère et l'immense fatigue accumulée pendant les longues heures d'attente devant le magasin d'un gros boucher (Werner Krauss) qui officie un véritable rituel de la distribution des rations avec des gestes de maître absolu de la foule affamée.

Alors que le visage oblong et osseux de Maria Forescu était souvent associé dans l'esprit des spectateurs à la représentation sur l'écran du «mauvais génie», les peu nombreuses apparitions cinématographiques de la délicate Tita Cristesco (dont la carrière météorique allait être interrompue par une fin tragique, qui a fait beaucoup de bruit à l'époque) la placent dans une situation diamétralement opposée. Sa beauté décorative, ainsi que ses dons de danseuse professionnelle l'ont désignée plutôt pour les rôles de femmes du monde, frivoles et superficielles, pourvues de maris ou d'amants extrêmement fortunés. C'est justement un tel personnage qui allait lui être offert par Pabst dans le freudien *Abwege* (Crise), un de ses

derniers grands films muets. Dans *Abwege*, Tita Cristesco était une amie de l'héroïne, Brigitte Helm, personne au psychisme profondément déréglé, négligée par son mari, qui vit dans une atmosphère de suffocation névrotique, voisine de la folie. Dans l'épisode de la fête nocturne, une des scènes du genre les plus réussies de toute l'œuvre pabstienne, Tita Cristesco se fait remarquer par la netteté de la composition tout entière, par la mimique délibérement inexpressive, une figure apparemment vidée de toute agitation intérieure, n'exprimant rien d'autre qu'un immense ennui.

La période française (1933–1939) du grand réalisateur allemand comprend également les prestations de deux autres acteurs roumains Genica Attanassiou et Marcel Lupovici. Disciple de Charles Dullin (dans l'atelier duquel, dans une ambiance fervente de l'avant-garde, elle allait découvrir un climat propice au dévelopement de ses aptitudes artistiques et intellectuelles), mais surtout disciple d'Antonin Artaud, Genica Athanassiou, une des grandes tragédiennes des scènes parisiennes dans l'entre-deux-guerres, a eu sa part de rencontres exceptionnelles dans la cinématographie, au nombre desquelles s'inscrivent les partitions offertes par Germaine Dullac dans *La coquille et le clergyman* (1926) et par Jean Grémillon dans *Maldonne* (1927) et dans *Gardiens de phare* (1929).

Dans *Don Quichotte* (1933), œuvre pabstienne de référence, véritable modèle de transposition libre à l'écran d'un chef-d'œuvre de la littérature universelle, la célèbre interprète au théâtre de l'Antigone de Sophocle sera seulement une simple paysanne. Pourtant, le rôle ne passera pas inaperçu, l'expressivité de l'actrice s'imposant une fois de plus, quoique le cinéma parlant allât être pour Genica Athanassiou une déconvenue importante et déclarée.

Marcel Lupovici est, incontestablement, l'acteur roumain qui a fourni le plus grand nombre de prestations dans les films réalisés par Georg Wilhelm Pabst. Lupovici a hérité de son maître Jean Yonnel, sociétaire roumain de la Comédie-Française, lui-même remarquable interprète de films français muets et sonores, l'art de ciseler des personnages secondaires, dont il réussissait chaque fois à faire de véritables héros, très chéris du grand public. Diplomate perfide dans *Mademoiselle Docteur* (1936), gangster, surineur, véritable as du maniement des armes blanches, dans *Le drame de Changhai* (1938), commerçant aisé et dépravé dans *Jeune filles en détresse* (1939), tous et chacun de ces personnages pabstiens confirment la vocation sûre de Marcel Lupovici pour les rôles de composition.

Ce quatuor d'acteurs roumains de film ayant eu la chance d'obtenir des partitions plus ou moins étendues dans les films de l'Allemand Georg Wilhelm Pabst, un des plus importants réalisateurs de la première moitié de notre siècle, aurait même pu, avec un coup de pouce du destin, devenir un «quintette». Il s'agit de la grande cantatrice et actrice de film Maria Cebotari, surnommée «le rossignol de Moldavie», dont la voix brillait dans les années 30–40 sur les grandes scènes lyriques du monde, dans des opéras de Mozart, Puccini, Verdi, Richard Strauss (un disque Electrecord, assez vieux, témoigne des qualités musicales d'une exceptionnelle soprano) ainsi que dans des pellicules musicales signées Carmine Gallone et Guido Brignone, et qui devait interpréter un rôle principal dans le premier film réalisé par Pabst après la guerre: *Le procès* (1948). Un destin contraire s'est opposé à ce projet de l'artiste, quoique le générique du *Procès* ait compris le nom de Gustav Diessl, l'époux de Maria Cebotari, acteur préféré du grand metteur en scène allemand, et quoique – le détail est important malgré les apparences – un des trois scénaristes du film ait été un Autrichien d'origine roumaine, Emeric Rogoz.

Maria Cebotari allait s'éteindre en pleine gloire artistique, en 1949, terrassée à 39 ans par «la maladie du siècle». Georg Wilhelm Pabst allait tourner des films jusqu'en 1956. Par rapport aux chefs-d'œuvre plus anciens, ces productions, dont les génériques ne comprennent plus de noms roumains, ne seront que des répliques sans éclat. Les efforts du «quatuor» roumain ci-dessus rappelé resteront associés à la période de grandeur d'un grand cinéaste, sans l'accompagner pour autant au temps de son implacable déchéance.

CENTENAIRE FILIP LAZĂR ET MIHAIL ANDRICU

FILIP LAZĂR ET «LE COMPLEXE DE MODERNITÉ» DE LA MUSIQUE ROUMAINE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES *

Clemansa-Liliana Firca

Parmi les compositeurs roumains de sa génération, Filip Lazăr fut, peut-être, le plus préoccupé «d'être moderne», de se situer sans cesse dans le présent musical de son époque. Musicien sensible par excellence au pouls de la vie et de la création musicale internationales de l'époque, toujours informé sur *le nouveau* et *les nouveautés* dans ce domaine, Filip Lazăr a réellement ressenti, avec une acuité peut-être excessive (et qu'on lui a souvent reprochée) le besoin d'être toujours au centre même des événements, de confronter ses propres forces créatrices avec les réalités nouvelles de l'art musical européen et de modeler par rapport à celles-ci ses propres convictions et options artistiques.

Il faut donc comprendre la modernité de la musique de Filip Lazăr – tout comme celle de l'œuvre de ses contemporains, Jora, Mihalovitch, Rogalski, Vancea – en partant d'une perception exacte de ce qu'a signifié l'esprit moderne de la musique européenne des décennies 2 et 3 du siècle (en culminant avec le radicalisme de l'avant-garde dodécaphonique); un esprit, à la fois extraverti et intellectualiste, lucide et anticonventionnel, se manifestant par la fébrilité du «geste» innovateur et par la soif d'insolite, aussi bien que par l'investigation méthodique des éléments structuraux fondamentaux de la musique (le cas de la nouvelle école viennoise, mais aussi celui de Bartók), par la brusquerie – souvent la violence – du langage musical qui ne correspond pas obligatoirement à une acuité émotionnelle.

Apparemment paradoxale, l'intégration de l'école musicale roumaine dans ce que Gisèle Brelet nommait «le complexe de modernité du XXe siècle»[1] s'est produite après 1920, comme résultat des efforts de cette école d'exprimer dans la manière la plus adéquate à l'esprit et au langage nouveaux... son identité nationale. *La création d'une langue musicale roumaine moderne* – voici le point lequel convergent, en effet, depuis la moitié de la 3e décennie, les efforts d'une part des compositeurs roumains âgés alors de 25 à 35 ans. Sans doute, il ne s'agissait pas d'un détachement du courant national, mais d'une intégration normale dans une certaine zone des mouvements est-et centre-européens dans laquelle les créations de coryphées tels Stravinsky ou Bartók démontraient vigoureusement que le matériel folklorique «est devenu la matière d'un art authentiquement moderne/et que/les valeurs esthétiques de ce qu'on nomme "impressionnisme" ou "expressionnisme" musical sont en grande mesure les vertus élémentaires /.../ de la musique populaire transfigurées par l'art savant»[2]. Lorsque, en 1924, avec sa suite pour piano *Joujoux pour Ma Dame,* Mihail Jora paraphrasait avec désinvolture les styles «de circulation» à l'époque (Debussy, Ravel, Stravinsky), tout en insinuant dans la substance de cette composition des inflexions et des rythmes roumains, il faisait la preuve péremptoire non seulement de sa parfaite accoutumance avec la musique «à jour» de l'époque, mais aussi de la capacité de l'élément folklorique roumain de se constituer dans une composante morphologique de cette musique expressément cosmopolite et «du modernisme le plus hardi», comme la qualifiait Alfred Alessandrescu[3]. Le modernisme musical se distinguait ainsi du modernisme des autres arts de l'espace roumain, par ce qu'il n'était pas précisément l'effet d'une saturation éprouvée vis-à-vis du traditionalisme autochtone, mais surtout une décision de répondre *autrement* que les créateurs «autochtonistes», c'est-à-dire, plus audacieusement, d'une façon plus incisive, plus choquante, plus «à la page» par rapport aux techniques musicales du temps aux mêmes impératifs concernant l'édification

d'une musique individualisée du point de vue national en même temps que d'une éloquence universelle.

C'est justement la ligne sur laquelle se placeront les œuvres à adresse folklorique de Filip Lazăr, situées entre la *Deuxième Suite pour piano* de 1925 et la *Sonate pour piano op. 15* de 1929 – respectivement, entre le pôle de l'utilisation explicite et le pôle de l'abstraction du donné folklorique – donc, dans un intervalle relativement court, suffisant quand même pour que l'auteur touche quelques «cotes» maxima d'efficacité du métier et de percussion du message musical. La démarche moderne du compositeur dans ce secteur de sa création a visé de trouver et, bien sûr, d'exprimer dans le concret de la composition, les compatibilités entre les éléments d'origine folklorique et ceux récemment acquis par les techniques musicales contemporaines, et cela à un moment – celui des années '20 – où l'Europe musicale vivait encore sous l'effet de l'esthétique de choc et du violent «style barbare» lancés par Stravinsky autour de 1910 et continuait d'avoir par l'intermédiaire de Bartók la révélation d'un «art authentiquement moderne» d'origine folklorique. Les noms de Bartók et Stravinsky sont d'ailleurs plus d'une fois évoqués en relation avec la musique du type «national» de Filip Lazăr; c'est porquoi la recherche et la découverte dans ses œuvres des analogies, de la plate-forme commune avec les auteurs cités, et des différences spécifiques par rapport à ceux-ci sont des plus incitantes.

Chaque fois que Filip Lazăr abandonne la ligne des préceptes de D. G. Kiriac ou celle d'une synthèse Kiriac-Bartók, nous retrouvons dans ses pages folklorisantes une articulation musicale dont la vivacité et la brusquerie, dont le nerf rythmique et l'incissivité harmonique, dont les couleurs fortes et les constructions abruptes – presque paroxystiques dans le *Scherzo* pour orchestre *Tziganes,* dans les pages de la *Troisième suite pour piano,* de la *Bagatelle pour contrebasse et piano* ou du final de la *Sonate pour piano op. 15* – indiquent, selon l'angle sous lequel nous nous plaçons, soit une «charge» des caractéristiques folkloriques réalisée à l'aide d'un arsenal technique moderne, soit – inversement – la création de valeurs musicales modernes extraites de la substance des valeurs indigènes. C'est d'ailleurs dans la sphère de ces valeurs situées à la confluence de deux mondes que s'inscrivent les rythmes exacerbés, qui exaltent ceux du jeu populaire, d'habitude dans des déroulements «mécaniques» et des formules *ostinato,* les structures mélodiques rudimentaires ou tronquées à dessein, non-développées, juxtaposées en mosaïque avec d'autres, de nature purement rythmique, harmonique ou ornementale dans l'agencement de la forme, les incursions dans la *triviale Musik* de notre folklore sous-urbain, une «crudité» (selon George Breazul [4]) du langage orchestral – toutes d'une évidente influence stravinskienne – enfin, un langage harmonique qui oppose au caractère fruste des structures mélodiques et rythmiques des agrégats d'une évidente complexité – ultrachromatiques, dans des évolutions bitonales ou menant à des conséquences ultimes les préceptes de l'harmonie modale par cette «insertion du successif dans le simultané» [5] ou «la mise à la verticale de l'horizontalité» [6] qui fut remarquée en tant que procédure typiquement moderne.

Avec la miniature symphonique non folklorique *Le Ring* de 1928 [7] (premier ouvrage élaboré après l'établissement définitif en France) le compositeur tente peut-être – et réussit – à se placer une fois de plus «dans la mode du temps» car, inspirée du déroulement d'un match de boxe et écrite sur les coordonnées du motorisme stravinskien, avec des fulgurations contrapuntiques dans sa partie culminante, la pièce paraît une réplique prompte de Filip Lazăr au *Rugby* composé par Honegger la même année; il faudrait y mentionner le plus de limpidité, de concision et d'efficacité sur le plan harmonique-orchestral de l'écriture du *Ring* par rapport à celle de la pièce de Honegger, la comparaison dans ce sens étant faite à l'époque, d'une manière assez transparente, par la critique française elle-même.

Les œuvres de Filip Lazăr datant des années '30 témoignent de la séparation définitive de la source folklorique (seule, la *Musique pour radio* de 1931 l'évoque subtilement) parce que – déclare le compositeur en 1931 – «tout comme Stravinsky, après *Noces*, je suis revenu /.../ vers un art plus laconique et vers une langue plus parfaitement musicale» [8] et reprend, dans une dernière interview de 1936: «j'aspire de toutes mes forces vers une musique moins pittoresque, vers une musique *purement musicale*».[9] Entre temps, le néoclassicisme avait gagné du terrain

musique européenne et la nouvelle tendance de Lazăr, matérialisée dès 1937, par le *Concerto grosso n° 1* dans la formule d'un ingénieux pastichage du modèle baroque, prendra une tout autre tournure dans les Concertos, écrits après 1930 (plus exactement, dans le *Concerto n° 2 pour piano et petite orchestre op. 19* le *Concerto n° 3 pour piano et orchestre,* enfin, le *Concerto de chambre (n° 4) pour batterie et 12 instruments op. 24*. Les créations citées se situent sur la ligne de la plus «offensivement» moderne approche de l'art du *settecento* (pour Lazăr, de l'art préclassique, surtout), cette ligne qui fut ouverte et continua de s'imposer par des performances brillantes, grâce aux créations de ce type de Ravel et Prokofieff, une direction, enfin, que l'on pourrait définir par le paradoxe formulé par Roland-Manuel à l'adresse de la musique de Ravel: «Ravel fera de l'académisme le plus strict instrument de ses audaces les plus aiguës»[10]. (Par un nouveau synchronisme qui honore le compositeur roumain, son *Concerto pour piano et petite orchestre op. 19,* la première de ses œuvres néoclassiques, évidemment, *actualisée* comme langage, fut signé la même année – 1931 – que le néoclassique *Concerto pour piano et orchestre en sol majeur* de Maurice Ravel, un correspondant, dirais-je, dans l'esprit, sinon dans le style, de l'opus lazarien).

La modalité néoclassique fut pour Filip Lazăr, tout comme pour les autres représentants du courant, une «anamorphose» appliquée au discours baroque ou classique, c'est-à-dire un processus «déformateur» dans la lettre, innovateur dans le sens, de reconception de la musique du passé conformément aux normes de pensée et de technique musicale du XXe siècle. La construction contrapuntique héritée du baroque est, donc, observée rigoureusement, mais dans des cadres polytonals, dans des formes, soit immitatives, soit linéaires. Les mouvements animés présentent de nouveau ce *moto perpetuo,* ce déroulement cinétique unitaire du discours (résultat du flux mélodique ou figuratif continu comportant une pulsation rythmique égale, tipiquement baroque), discours altéré par l'abondance des chromatismes, endurci par les profils brisés, zigzagués des thèmes, par les expositions mélodiques, obssessivement répétitives. *L'ostinato* mélodique et rythmique – qui d'ailleurs traverse avec insistance les pages néoclassiques de Lazăr (souvent, avec des allusions à la basse *ostinato* de la passacaille) «se charge» quelquefois de sens opposés à la vivacité, il acquiert, dans les mouvements lents, des connotations sombres, tragiques.

✧

Extravertie et spectaculaire dans son côté folklorique, rigoureuse et austère dans son expression néoclassique, la musique de Filip Lazăr a été, dans ces deux configurations, strictement contemporaine de son époque, profondément et authentiquement résonante à son esprit, véritable héritage précieux laissé à la postérité par l'Europe des années '20–'30, constituant, peut-être, l'un des témoignages les plus convainquants à l'appui de la théorie lovinescienne[11], si controversée, du *synchronisme* des arts modernes, tout étant une preuve du pouvoir d'intégration – à la voix distincte et aux ressources propres d'originalité – de l'art musical roumain de l'entre-deux-guerres dans la modernité européenne.

Notes

* Communication donnée à la Session de communications scientifiques de l'Institut d'Histoire de L'Art, le 23 décembre, 1994.

[1] Gisèle Brelet, *Musique contemporaine en France,* in: *Histoire de la musique* sous la direction de Roland-Manuel, II, Paris, 1963, p. 1098.

[2] Hans Hollander, *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts,* Köln, 1967, p. 81.

[3] Alfred Alessandrescu, *Feuilleton inédit de l'Indépendance Roumaine,* Bucureşti, 22 janvier, 1925.

[4] George Breazul, *Cronica muzicală, Concertele simfonice dirijate de George Georgescu, având ca solişti pe Béla Bartók şi Constantin Stroescu (Cronique musicale. Les concertos symphoniques sous la direction de George Georgescu, ayant comme solistes Béla Bartók et Constantin Stroescu),* in: *Universul literar,* Bucureşti, 21 mars, 1926.

[5] Jacques Chailley, *Notes éparses sur l'harmonie de Ravel,* in: *Cahiers musicaux,* Bruxelles, octobre 1957.

[6] Gheorghe Firca, *Structuri şi funcţii în armonia modală (Structures et fonctions dans l'harmonie modale)* Bucureşti, 1988 p. 404.

[7] Le titre complet de la pièce: *Le Ring. Un round de 4 minutes.*

[8] Interview parue in: José Bruyr, *L'écran des musiciens,* Paris, 1933,

[9] /Interview avec José Bruyr/ in: *Guide du Concert et du Disque,* Paris, novembre 1936.

[10] Roland-Manuel, l'article *Ravel,* in: *Larousse de la musique,* 2, Paris, 1957, p. 248.

[11] Eugen Lovinescu (1881–1943), critique, historien littéraire et écrivain roumain. Il a élaboré la théorie du *synchronisme* à partir de l'idée qu'à l'époque moderne, l'imitation des grandes cultures par les petites cultures conduit finalement à la stimulation de ces dernières, à la création, à leur intérieur, de certaines valeurs spécifiques et en même temps correspondantes sur le plan spirituel et *synchronisées* avec celles des cultures servant de modèles.

MIHAIL ANDRICU (1894–1994)

Vasile Tomescu

Le centenaire de la naissance de certains musiciens, continuateurs de la direction ouverte par George Enesco, célébré, à son tour, à l'initiative de l'Union des Compositeurs et des musicologues de Roumanie, tout comme l'anniversaire – en 1995 – des quatre décennies écoulées depuis la disparition du représentant roumain le plus brillant de l'art des sons, sont des repères du développement de notre musique moderne et contemporaine. Marquer ces événements c'est, pour ceux qui se trouvent au service de la musique, exprimer la conscience de soi, leur noble tentative de consacrer des valeurs spécifiques dans le panthéon de la culture nationale et universelle. En pleine époque de l'universalisation de l'art des sons, toutes les cultures nationales mettent, avant tout, en lumière leurs propres valeurs.

L'affirmation de la musique roumaine en tant que composante organique de la culture nationale et aspect distinct de la culture universelle se concrétise dans des modalités infinies auxquelles les générations et les personnalités créatrices s'identifient. Une fois constitué, l'art roumain de la composition s'ouvrit vers l'universel et aspira à représenter plus qu'«une école», une confluence de valeurs qui signifient des visions esthétiques et des prédilections stylistiques différentes pour chacun des créateurs; cette confluence se caractérise par certaines «affinités électives», par une certaine sensibilité vis-à-vis du trésor spirituel de la nation pour laquelle la musique perpétuée par les rhapsodes anonymes est l'emblème, le symbole du temps et du lieu où nous nous plaçons en tant que peuple. Cet emblème, ce symbole sont présents dans la succession des générations à travers la relation commune avec la musique folklorique, perçue et concrétisée dans des modalités qui définissent l'esthétique de chaque âge, de chaque créateur. Les modèles offerts par les époques précédentes, tout comme les connaissances acquises par les disciples de leurs professeurs représentent le lien entre les générations, la base sur laquelle s'appuient et dont se délimitent en même temps les nouvelles créations, les nouvelles techniques, les nouvelles esthétiques.

Mihail Andricu est la personnalité dont l'œuvre signifie justement un lien entre les générations et – pour actualiser le document de constitution, il y a 75 ans, de la Société des Compositeurs Roumains – un lien entre l'art de la composition et l'art folklorique.

Bucarestois par naissance, disciple de Dumitru Gh. Kiriac (promoteur de la mise en valeur du modalisme folklorique et byzantin), d'Alfonso Castaldi (initiateur de la modernisation de l'enseignement de la composition dans notre pays), de Dimitrie Dinicu (propagateur de la musique symphonique et de chambre), Mihail Andricu a élargi l'horizon de son instruction musicale à Paris, en qualité de disciple de Vincent d'Indy, maître de plusieurs musiciens roumains, et de Gabriel Fauré, mentor de George Enesco. A l'époque où la jeune école roumaine de composition se trouvait devant un dilemme, Mihail Andricu professait le credo auquel il est resté toujours fidèle: «Les convictions de ceux qui pensent que nos chansons populaires ne permettent pas de développements thématiques, qu'elles manquent souvent de valeur symphonique sont complètement fausses. Les possibilités de notre folklore sont totales et intactes. Il peut, sans aucun doute, être intégré dans toute forme classique. Nos chansons de Noël pourraient trop bien servir à la construction d'un thème à variations, la musique des danses folkloriques trouverait sa juste place

dans les *scherzos* ou les *rondos*». Un pareil idéal esthétique, si organiquement intégré à l'idéal, combiné au génie, de George Enesco et formulé avec pathos par Constantin Brăiloiu, Sabin V. Drăgoi, George Breazul, donnait naissance, il y a 75 ans, à une attitude d'avant-garde authentique, à des options fondamentalement innovatrices. Il s'agissait en fait, d'assurer la responsabilité de créer une musique roumaine représentative pour les genres symphoniques complexes, de la musique de chambre lyrico-dramatique, musique ayant son origine dans l'expérience accumulée dans l'art choral par Dumitru Gh. Kiriac, Gavril Musicescu et Ion Vidu dont les créations étaient jugées par Mihail Andricu comme de véritables chefs-d'œuvre. Avec d'autres musiciens de sa génération Mihail Andricu choisit cette voie avec générosité et courage créateur. Le *Poème pour piano et orchestre op. 1* (1923), écho de l'influence de Gabriel Fauré, la *Suite pour orchestre op. 2,* interprétée le 26 janvier 1925 à l'Athénée Roumain, sous la direction de George Georgesco, et, surtout *Trois tableaux symphoniques op. 3* annonçaient un créateur pour lequel la consonance avec la musique de la nation constituait un principe tout aussi naturel que (selon la maxime de Béla Bartók) la raison d'être du poète: s'exprimer dans sa langue maternelle. Pendant presque six décennies, Mihail Andricu fut pianiste, compositeur, pédagogue, exégète de la musique nationale et universelle, créant l'une des plus significatives «œuvres d'auteur» dans ce domaine. C'est un maître de l'art symphonique, de chambre et de concert; ni la création dans le domaine du ballet, de la cantate, de la musique vocale, chorale et pour fanfare, ne lui fut étrangère. Sa création suscite l'appréciation grâce à sa mélodie inspirée, non-imitée et inimitable, élaborée par l'assimilation de l'ethos musical national. Cette mélodique est d'essence vocale, comme le chant authentique des ancêtres, expression d'un goût esthétique raffiné, de la limpidité, de la luminosité et de la concision appartenant à la spiritualité latine et à la prédilection pour une monodie spécifique de l'espace où notre peuple s'est développé. L'harmonie dans la création de Mihail Andricu c'est l'appel à la vie des ressources latentes et sous-jacentes qui se trouvent dans les structures mélodiques. La forme est proportionnée comme un rapport judicieux entre la logique et la fantaisie, entre l'archétype et ses variations infinies, en dehors de tout système, soit scolastique, soit moderne qui, dans la conception du musicien, gênerait ce qu'il nommait courageusement dans la presse «La liberté d'inspiration». La palette du timbre met en relief le contenu lyrique, bucolique, épique et, souvent, dramatique, qui génère un vaste registre de combinaisons dans lesquelles la structure mélodique et harmonique conserve sa rapidité. Mihail Andricu synthétise dans des modalités inédites pour la musique roumaine les ressources de la création musicale nationale avec les caractères expressifs, les formes et les genres consacrés surtout par les maîtres de l'art romantique et impressionniste: légende, caprice, sérénade, impression, procession, évocation, méditation, image, réminiscence, fantaisie, nouvellette, tableau, pastorale, paysage, nocturne, bucolique, étude, histoire. Maître de la forme d'expression intime, miniaturale, lapidaire, il est également un créateur d'architectures sonores vastes, telles les onze symphonies, les treize symphoniettes, un bon nombre d'œuvres concertantes pour piano, violon et pour violoncelle et orchestre. Il est, avec Mihail Jora et Paul Constantinescu, un pionnier dans le domaine du spectacle musical-chorégraphique d'ispiration roumaine, il s'est fait remarquer pas des créations telle la féerie qui comporte des chants, des chœurs, des pantomimes, des ballets et de la musique pour orchestre, riches en substance et qui représentent une valeur intrinsèque grâce aux suites interprétées indépendamment des spectacles dont ils proviennent. Cette musique fut à l'époque au-dessus de l'expérience nécessaire à la réalisation scénique, au-dessus de la force de création des autre facteurs du synchrétisme musical-scénique: *Cenușăreasa (Cendrillon),* féerie représentée en 1930 sur la scène du Théâtre National de Jassy, *Taina (Le Secret),* ballet créé d'après le libret écrit par la Reine Marie et représenté le 8 février 1936 sur la scène de l'Opéra de Bucarest, sous la direction de Ionel Perlea, *Luceafărul (L'Etoile du berger)*, inspiré par le poème de Mihai Eminescu. La création de Mihail

Andricu représente une évolution en spirale, dans le sens d'une vision constante, équilibrée de la dramaturgie, hostile à la rhétorique à la prolixité d'une part, et dans le sens d'une surprenante dynamique des contrastes thématiques et du travail symphonique et orchestral, dans les œuvres finales, d'autre part. Ce qui est évident surtout depuis la *Symphonie n° IV* (1955) jusqu'à la *Symphonie n° XI* (1970) et la *Symphonie n° XII* (1973). Dans sa démarche novatrice, le compositeur aspire vers un discours polyphonique substantiel, complémentaire à la pensée harmonique, à l'augmentation et, souvent au mélange de la palette du timbre, ce qui signifie l'évolution organique d'une création qui se diversifie dans l'unité et se renouvelle sur un sol fécond et stable. Ce renouvellement s'opère à l'intérieur d'une conception et d'une sensibilité qui, en essence, restent fidèles à elles mêmes, dès la proéminente *Symphonie de chambre op. 5* (1927), l'une des créations qui nous suggère ce que G. Enesco disait en évoquant Mozart: «chez lui il n'y a jamais d'expériences, de tâtonnements. Il va directement vers le but». Ce qui ne veut pas dire que l'important héritage de Mihail Andricu n'est pas le fruit d'une permanente inquiétude, d'une combustion intérieure, d'un effort d'ascension *gradus ad parnasum.*

C'est vers cet effort que convergent les autres côtés notoires de la contribution artistique de Mihail Andricu. Professeur de musique de chambre de 1926 jusqu'en 1948 et de composition jusqu'à la fin de la sixième décennie, un véritable «professeur d'énergie», il a eduqué sans faute et dans l'esprit de la promotion sans limites de la personnalité de chacun de ses élèves, un grand nombre de musiciens éminents, en pleine, activité aujourd'hui. Le travail dans la classe continuait et se complétait par celui de chez soi; dans sa maison on assistait à des interprétations instructives, à des auditions de disques rares chez nous à cette époque-là et à des commentaires sur la musique et sur la vie, à la manière d'une authentique académie, d'un atelier ouvert non seulement aux disciples du musicien, mais aussi à d'autres créateurs et artistes désireux de s'édifier au contact avec la vaste expérience et l'érudition de Mihail Andricu.

Interprète pénétrant et complexe du répertoire de la musique de chambre, manifestant sa prédilection pour la musique roumaine, française et italienne, Mihail Andricu était un subtil connaisseur du jazz, un exposant de la culture musicale dans le sens large du terme. Il fut membre de l'Académie Roumaine et membre dans la Direction de la Société des Compositeurs Roumains, de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de Roumanie.

Il a publié des essais esthétiques originaux, il a eu des émissions à la Radio et il a donné des conférences publiques qui ont débattu des thèmes suscitant un intérêt très vif: la pérennité des chefs-d'œuvre, entendus en tant que critère de perfection et non en tant que modèle à prolonger, le véritable sens du renouveau dans l'art, le rapport entre la création folklorique et la composition musicale. A l'époque de l'offensive violente de la dictature du prolétariat visant l'érosion des valeurs spirituelles consacrées en Roumanie et en Occident au long des siècles, Mihail Andricu a témérairement et prestigieusement légitimé ce qu'il nommait dans la presse «la révolution debussyenne», les innovations établies par les coryphées de l'expressionnisme musical, le jazz qu'il a présenté comme l'art majeur d'origine folklorique et d'une contagieuse vigueur spirituelle. Tout aussi français que son ancêtre Jean Philippe Rameau, Claude Debussy est évoqué par Mihail Andricu dans une vision qui nous laisse trop bien comprendre les propres affinités esthétiques de l'exégète roumain. «Claude de France» cultive «un art concis, latin, raffiné, discret dans sa subtile simplicité». Nous distinguons les mêmes prédilections de pensée créatrice dans la «Préface-étude» qui accompagne la version rédigée par Mihail Andricu du volume *Sonates de Domenico Scarlatti,* publié à Bucarest par, les Editons Musicales en 1966: «C'est un Italien et, par-dessus tout, c'est un véritable latin. Italien par la verve et la luminosité, latin par la concision, par le goût et le manque de toute rhétorique. Dans les pièces lentes, l'inspiration ne manque jamais, et l'expressivité la plus profonde est apportée par la révélation d'un étonnant Scarlatti. Dans les mouvements vifs, nous serons surpris par

la richesse rythmique et par l'écriture instrumentale tout à fait moderne».

Le portrait de Mihail Andricu est et reste celui d'un musicien complet, original, d'une personnalité distinguée, consciente de sa valeur, au service de son époque, service conforme à ses propres convictions, créateur d'une œuvre qui le fera vivre à travers le temps. Soumis, tout comme Dimitrie Cuclin ou Mihail Jora (pour ne rappeler que deux de ses collègues), à de monstrueuses injonctions d'une prétendue mais absolument fausse motivation politique, l'homme et l'artiste Mihail Andricu a triomphé pendant les années finales du périple de sa vie et de son activité et ajourd'hui il s'impose, plus que jamais, par son œuvre, par la vérité qu'elle renferme dans son être.

NOTES ET DOCUMENTS

PAGES D'UN ALBUM DE LA PIANISTE AURELIA CIONCA (1900 – 1906)

Nina Cionca

Parmi les objets qui ont appartenu à la pianiste Aurelia Cionca, il y a aussi un petit album relié en soie grise, avec ses pages bordées d'or. C'est un carnet personnel comme tant d'autres qui contiennent dessins, vers, autographes, «bons souvenirs» et autres formules à la mode depuis très longtemps.

Ce qui fait que cet object ait une valuer non seulement affective pour la personne qui l'a possédé, c'est qu'il recèle les signatures de quelques artistes de premier rang, qui sont venus à Bucarest pour jouer leur grande musique devant un public avide de culture, au début du siècle. La salle de concerts de l'Athénée, inaugurée en 1888, d'une magnificence qu'on trouvait rarement ailleurs, était aussi un point d'attrait. Enfin, il n'est pas à négliger le fait que les grands artistes étaient payés en or – la Roumanie aussi petite qu'elle fût, était riche et en plein essor.

Sur la couverture intérieure de l'album, nous découvrons la signature de la Reine Elisabeth. La dédicace qu'elle fait à l'enfant prodige de 12 ans, Aurelia Cionca, a la valeur d'une pensée religieuse: «Gott hat die Gabe gegeben. Wir sollen sie ihm vollendet wieder entgegenbringer! Elisabeth, Sinaia 31 Aug. 1901». [Dieu nous a fait un don, que nous devons perfectionner pour le lui ramener] (fig. 1).

La Reine Elisabeth de Roumanie, elle-même musicienne et poétesse, a été la «mère spirituelle» des enfants doués, comme furent, parmi d'autres, Georges Enesco et Aurelia Cionca. Elle a protégé et dirigé leur épanouissement, ayant soin de cultiver non seulement leur côté artistique mais aussi leurs qualités morales. La première parole inscrite dans le carnet est «Gott», pour que l'enfant n'oublie jamais que c'est la main de Dieu qui l'a marquée d'une distinction et que le seul mérite qu'elle puisse avoir est de cultiver et parachever le don de son Créateur.

De la première page, nous accueuille un fragment du *Concert en Ré majeur* de Paganini[1]. Au-dessous, en allemand: «Zur freunlichen Erinnerung!» < un bon souvenir d'amitié>, signé Jan Kubelik, Bucharest, le 23 XII 1900.

«J'avais 12 ans – écrit Aurelia Cionca dans ses *Mémoires* – quand j'ai fait la connaissance de Jan Kubelik. Son surnom de „Paganini moderne" était déjà connu à Bucarest. La Reine

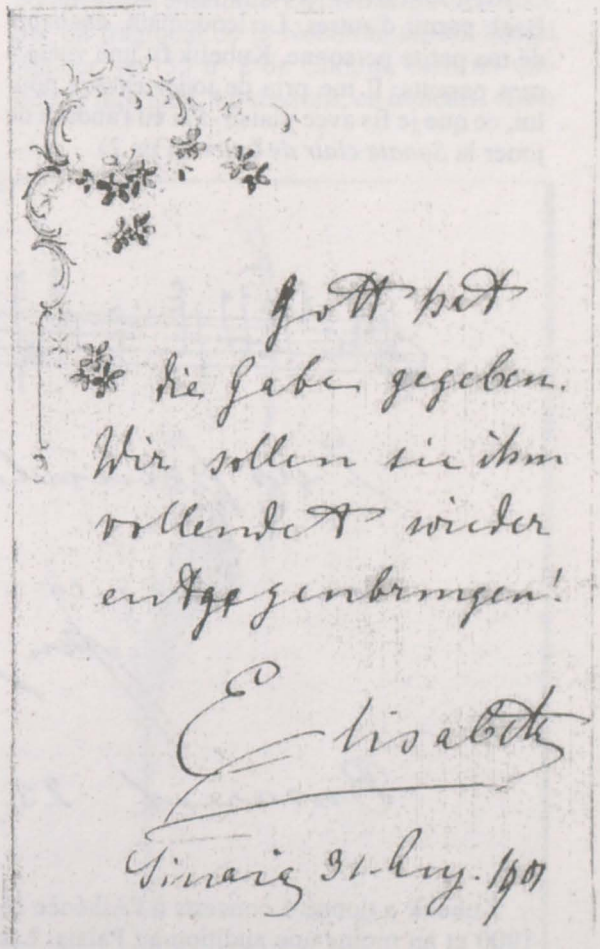
Gott hat
die Gabe gegeben.
Wir sollen sie ihm
vollendet wieder
entgegenbringen!
Elisabeth
Sinaia 31-Aug. 1901

Fig. 1

voulut connaître ce merveilleux artiste et Kubelik fut invité au Palais de Cotroceni. Ainsi, j'ai eu le bonheur d'écouter Kubelik et beaucoup d'autres encore, car dans son immense bonté, la Reine m'appelait toujours auprès d'elle lorsqu'un artiste célèbre offrait un programme musical au Palais. Kubelik exécuta son récital avec un brio sans pareil, dans l'enthousiasme des invités. Alors, je me souviens que Georges Enesco, aussi jeune que Kubelik, prit son violon et joua un *Concerto* de Bach. Moi, qui ne l'avais pas encore entendu jouer jusqu'alors, j'étais émue à tel point, que je ne pus taire mes sentiments et je m'adressai à la Reine, assise pas loin de moi:

– Pourtant, le nôtre est le plus grand!

Après un moment d'hésitation, étonnée de ce que je venais de dire, elle répliqua:

– Cette petite a dit la vérité!

Mon tour étant venu, je jouai une pièce de Bach parmi d'autres. Le lendemain, enchanté de ma petite personne, Kubelik fit une visite à mes parents. Il me pria de jouer encore pour lui, ce que je fis avec plaisir. J'ai eu l'audace de jouer la *Sonate clair de lune*»[2] (Fig. 2).

présenta un riche programme: Paganini, Vieuxtemps, Sarasate, Mendelssohn, Schumann, Beethoven, Bach, Tartini, Wieniawsky[3].

La dernière chronique nous annonce que «Le Souverain a conféré à Jan Kubelik le titre de violoniste de la cour royale de Roumanie». Maintenant, on peut lire autrement cette page d'album, portant la date du 23 décembre. Elle fut écrite au Palais, Enesco étant présent, après avoir joué Bach, à la veille du dernier concert de Jan Kubelik à Bucarest, en 1900.

La Reine n'aimait pas se séparer de «ses enfants» pendant son séjour au Château de Pelesh à Sinaia., où les soirées musicales continuaient. A la page 4 de l'album apparaît le nom de Georges Enesco, sous la phrase: «rien n'est difficile quand on sait comment le faire», au-dessus de laquelle, Enesco écrit un passage extrêmement difficile à exécuter au violon. Puis, «Sinaia, août 1901» (fig. 3).

Il avait donc 20 ans au mois d'août 1901, étant né le 28 août 1881. Etait-ce peut-être à son anniversaire, fêtée auprès de la Reine, qu'il a pris la plume pour écrire cette page à la demande d'une enfant de 13 ans?

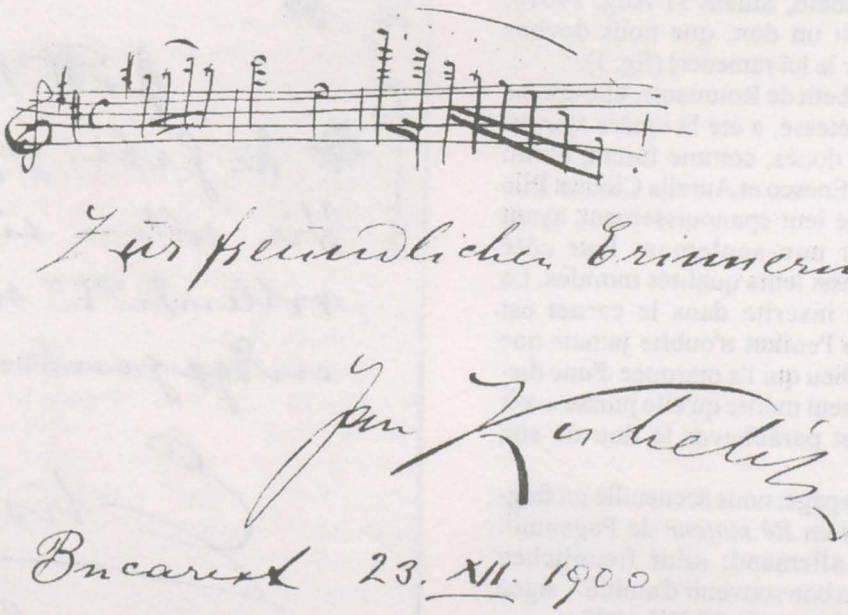

Fig. 2

Kubelik a donné 6 concerts à l'Athénée en 1900 et au moins une audition au Palais. Les deux derniers concerts ont eu lieu le 5 et le 24 décembre. Devant un public extasié, qui, chaque fois applaudissait avec frénésie, le virtuose

Pendant toute sa vie, Aurelia Cionca a eu de la vénération pour «le génial Enesco» – comme elle l'évoquait dans ses souvenirs. Ils ont souvent joué ensemble des sonates, dans des concerts, au Palais et dans leurs propres maisons. La

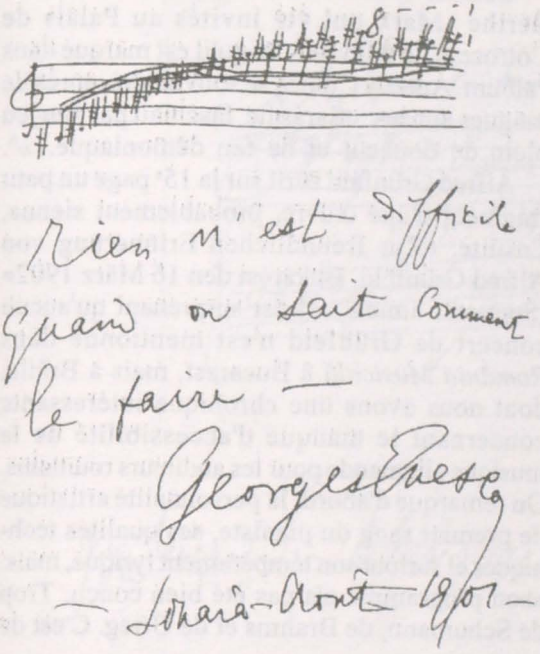

Fig. 3

pianiste a présenté maintes fois des pièces d'Enesco à l'étranger et en Roumanie.

Les pages 8 et 9 appartiennent à la princesse Marie, la future Reine de Roumanie. Son écriture est énergique et expressive: «Maria, Sinaia, 1901» – c'est tout. (fig. 4). Au-dessous, un colchique encore bourgeon qui tombe. Il tombe avec son ombre. Sur la page de droite, encore trois colchiques, dont un seul épanoui. Tous se tiennent droits sans ombres. Les fleurs ont des nuances qui vont du mauve jusqu'au rose – couleurs des amétystes – les pierres préférées de Marie la Reine. L'aquarelle fait preuve d'un vrai goût artistique et d'une maîtrise étonnante – la jeune princesse cultivant son talent. «J'avais un seul penchant, la peinture» – écrit-elle dans son livre, *L'Histoire de ma Vie* [4].

Les deux pages 11 et 13 doivent être commentées ensemble. La première commence par un fragment de la Nocturne en Mi bémol Majeur, op. 55 nº 2 de Chopin, écrit ici une octave plus haut. Au-dessous, en français: «Bon

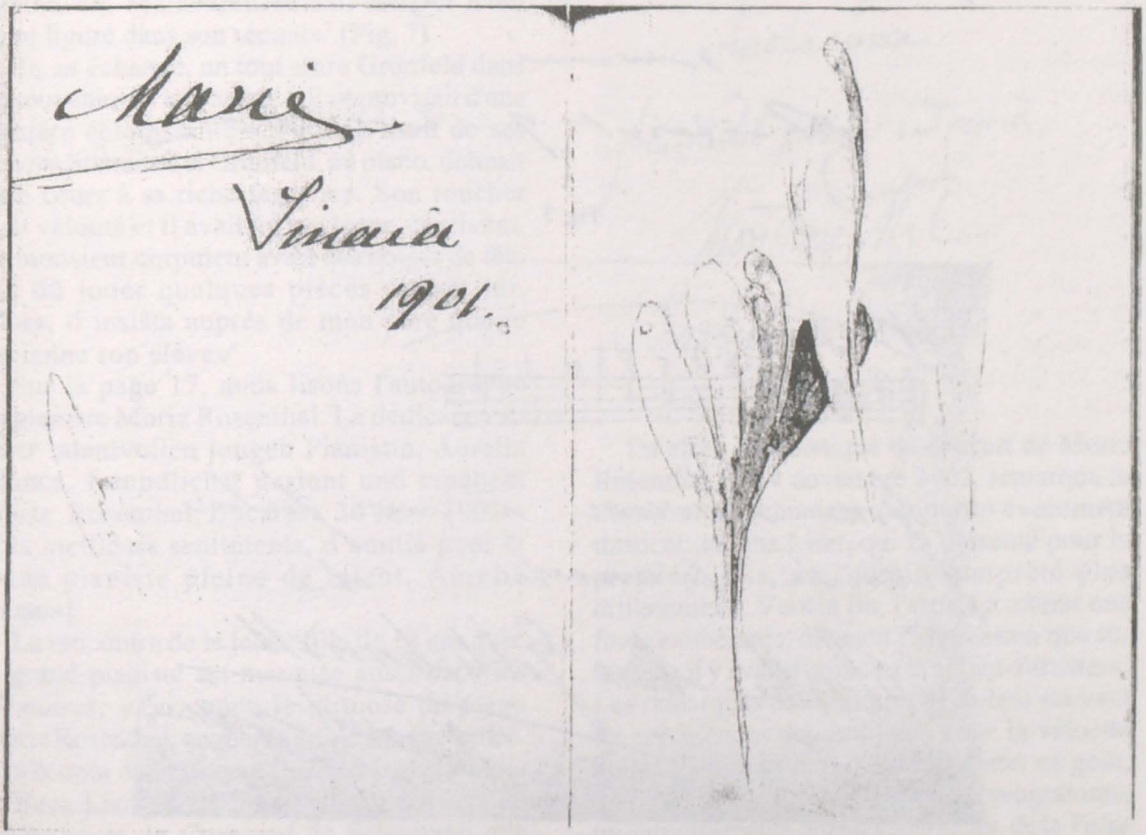

Fig. 4

souvenir à une future grande pianiste, de Berthe Marx Goldschmidt, Bucarest, février, 1902». La suivante porte la signature de Pablo de Sarasate et la date du 9 février 1902 (Figs. 5-6).

Le célèbre violoniste et compositeur espagnol, Pablo de Sarasate, vient chez nous pour fasciner, par sa forte personnalité artistique, un public chaleureux et avide de musique, avec sa digne accompagnatrice, Berthe Marx Goldschmidt, qui le suit partout depuis 20 ans.

Les deux concerts à l'Athénée ont eu lieu le 22 et le 27 janvier 1902. Les programmes ont compris *La Sonate à Kreutzer,* des pièces de Bach, Scarlatti, Mozart, Händel, Saint-Saëns et les pièces de grand succès du compositeur: *Zigeunerweisen, Tarantella, Danses slaves, Malagueña* et... quelque chose de neuf – *Une mélodie roumaine,* «arrangée et interprétée par le compositeur, ce qui fut une grande surprise et émut l'assistance par la douceur de l'interprétation»[5].

Comme tous les autres artistes, Sarasate et Berthe Marx ont été invités au Palais de Cotroceni, le 9 février, tel qu'il est marqué dans l'album. Aurelia Cionca se souviendra, après de longues années: «Sarasate fascinait par son jeu plein de douceur et de feu démoniaque...»[6].

Alfred Grünfeld écrit sur la 15e page un petit fragment d'une œuvre, probablement sienne. Ensuite: «Zur freundlichen Erinnerung von Alfred Grünfeld, Bukarest den 16 März 1902» (Souvenir amical). Il est surprenant qu'aucun concert de Grünfeld n'est mentionné dans *România Musicală* à Bucarest, mais à Brăila, dont nous avons une chronique intéressante concernant le manque d'accessibilité de la musique allemande pour les auditeurs roumains. On remarque d'abord, la personnalité artistique de premier rang du pianiste, ses qualités techniques et surtout son tempérament lyrique, mais: «son programme n'a pas été bien conçu. Trop de Schumann, de Brahms et de Grieg. C'est de

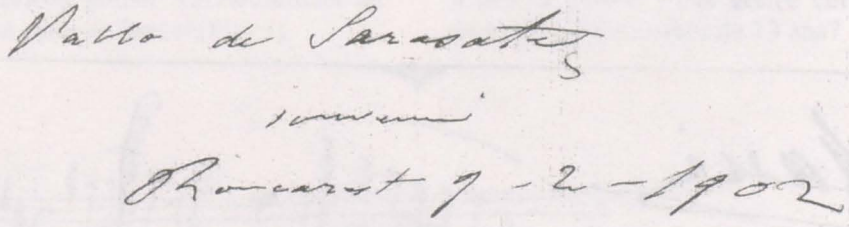

Fig. 5

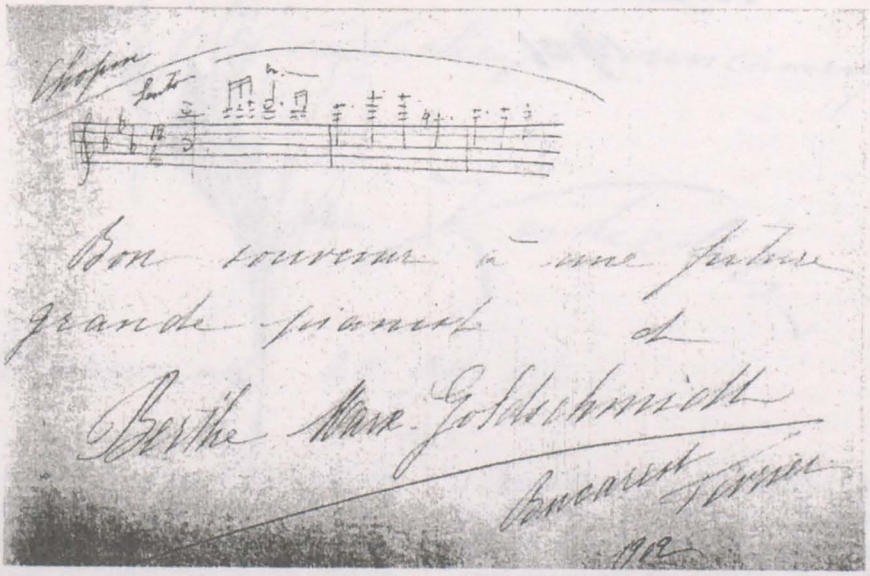

Fig. 6

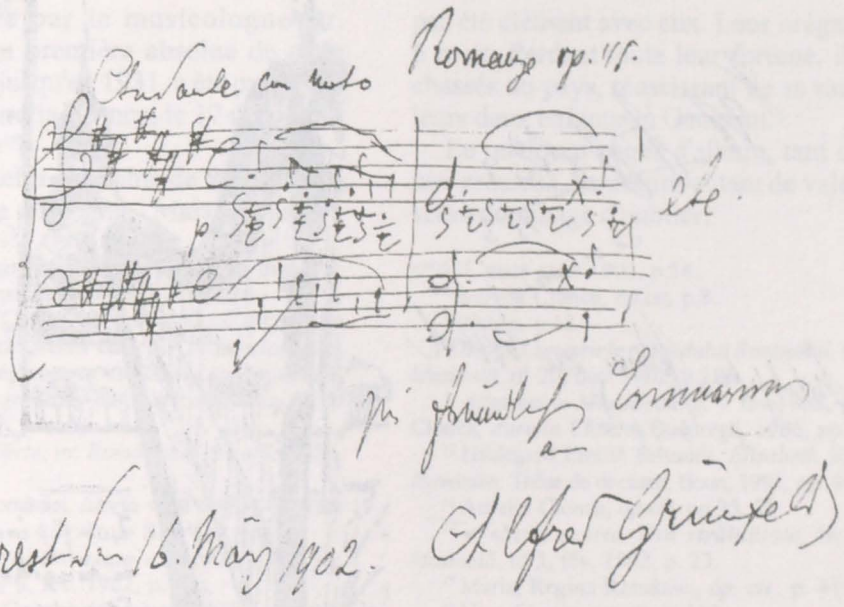

Fig. 7

la musique «lourde» allemande, que le public ne goûte pas. Il aurait dû jouer des œuvres comme celles de Liszt, Chopin et même Beethoven. Malheureusement, ceux-ci n'ont point figuré dans son récital»[7].(Fig. 7)

Et, en échange, un tout autre Grünfeld dans les souvenirs de la pianiste: «il improvisait d'une manière éblouissante. La Reine lisait de ses œuvres littéraires et Grünfeld, au piano, donnait libre cours à sa riche fantaisie. Son toucher était velouté et il avait un jeu léger, captivant. Ce monsieur corpulent avait des doigts de fée. J'ai dû jouer quelques pièces devant lui. Alors, il insista auprès de mon père que je devienne son élève»[8].

Sur la page 17, nous lisons l'autographe du pianiste Moriz Rosenthal. La dédicace est: «Der talentvollen jungen Pianistin, Aurelia Cionca, freundlichst gesinnt und ergeben, Moriz Rosenthal, Bucarest, 30 Nov. 1902». [Les meilleurs sentiments, d'amitié pour la jeune pianiste pleine de talent, Aurelia Cionca].

La rencontre de la jeune fille de 14 ans avec le grand pianiste est marquée aussi dans les *Mémoires:* «J'ai connu le virtuose du piano Moriz Rosenthal, auquel la Reine m'a présentée. Il m'écouta dans la grande *Fantaisie et Fugue* de Bach-Liszt ⟨...⟩. De toutes les pièces qu'il a jouées alors, le *Carnaval* de Schumann m'a bouleversée»[9] (Fig. 8).

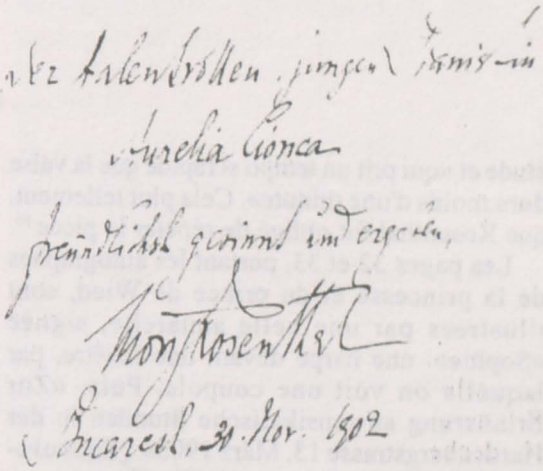

Fig. 8

En effet, la chronique du concert de Moriz Rosenthal, le 14 novembre 1902, remarque le *Carnaval* de Schumann comme un événement musical: «Franz Liszt, qui l'a présenté pour la première fois, ne l'aurait interprété plus brillamment...Vers la fin, l'artiste a atteint une force exubérante, donnant l'impression que sur la scène il y avait dix pianos et autant d'artistes». Les remarques des critiques dévoilent souvent les préférences des auditeurs pour la vélocité du jeu, le brio et la force. Pour flatter ce goût, l'artiste présenta au beau milieu du programme, un «arrangement» qui lui appartenait, de la *Valse en Ré bémol majeur* de Chopin, transformée en

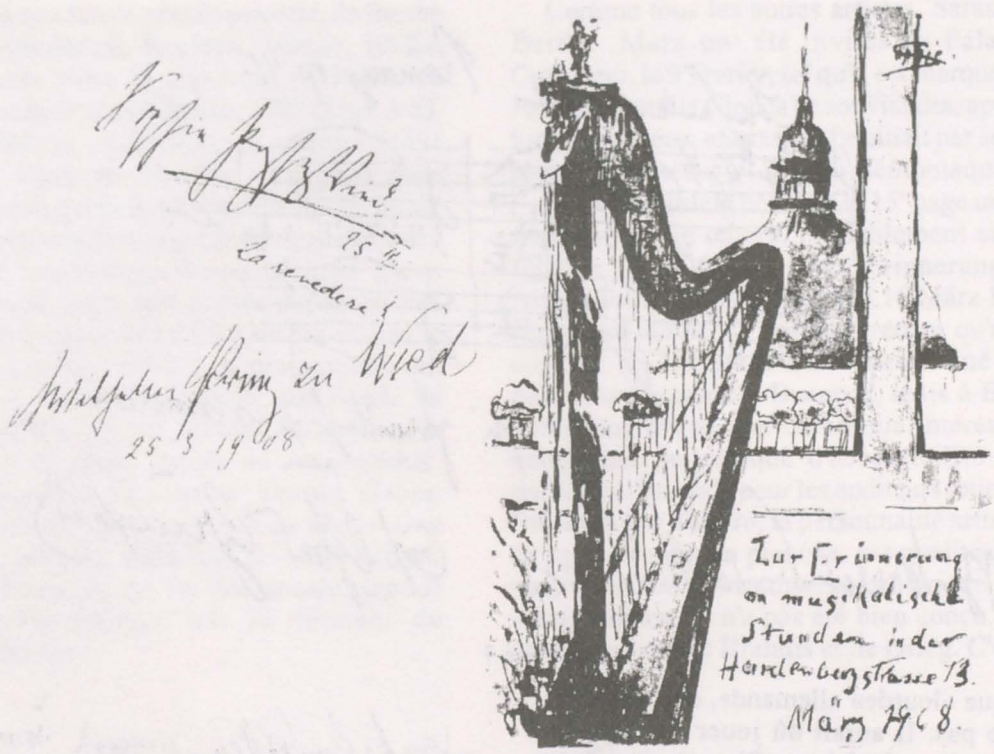

Fig. 9

étude et «qui prit un tempo si rapide que la valse dura moins d'une minute». Cela plut tellement, que Rosenthal fut obligé de répéter la pièce [10].

Les pages 32 et 33, portant les autographes de la princesse et du prince de Wied, sont illustrées par une belle aquarelle, signée «Sophie»: une harpe devant une fenêtre, par laquelle on voit une coupole. Puis: «Zur Erinnerung an musikalische Stunden in der Hardenbergstrasse 13, März 1908». [En souvenir des heures de musique...](Fig. 9).

Au cours de cette année, Aurelia Cionca se trouvait à Berlin. Elle a donné, le 3 février, son premier récital dans la capitale allemande, avec un succès remarqué par la critique [11].

La princesse Sophie de Schönburg avait une ascendance roumaine par sa grand-mère, Pulcheria Cantacuzino, qui lui a laissé en héritage son domaine de Fântânele, en Moldavie. Le prince Wilhelm de Wied, neveu de la Reine Elisabeth, épousa Sophie en 1907. Ils s'installèrent à Berlin où leur maison devint très vite un vrai foyer de musique. Elle aimait copier en toutes choses le train de vie de la Reine Elisabeth, qui était en même temps son amie, sa tante et auprès de laquelle, Sophie se trouvait souvent. Ainsi, dans le salon de Sophie de Wied à Berlin, on pouvait écouter de la bonne musique, faite par des artistes comme Henri Marteau, Max Reger, Lilli Lehmann, Florizel von Reuter, etc.[12].

Aurelia Cionca a gardé un doux souvenir de ces soirées musicales. «Chaque samedi soir, j'étais chez le couple princier de Wied. Là j'ai fait la connaissance de Lilli Lehmann, célèbre cantatrice d'opéra et de concert, de Xaver Scharwenka, directeur du Conservatoire et pianiste renommé, du grand pianiste russe Ossip Gabrilowitsh. J'avais déjà mon petit cercle de mélomanes»[13].

Sophie, qui elle aussi s'óccupait des échanges culturels, comme la Reine Elisabeth, invita chez elle l'Américain d'origine allemande, Florizel von Reuter, et recommanda Ossip Gabrilowitsh à des amies roumaines, les princesses Bibesco et Brancovan[14].

«Sophie avait un faible pour tout ce qui était roumain», écrit la Reine Marie[15], elle aimait le pays de sa grand-mère et séjournait très souvent à Fântânele. Son nom est lié aussi à la découverte du manuscrit de la Rhapsodie roumaine de Liszt, dans le Musée Liszt à

Weimar, publiée par le musicologue Dr. Octavian Beu. La première absolue de cette œuvre, inconnue jusqu'en 1931, a été présentée par la pianiste Aurelia Cionca, le 17 décembre 1931, à l'Athénée[16].

En 1913, Wilhelm et Sophie de Wied furent élus Roi et Reine d'Albanie. Mais le sort n'a pas été clément avec eux. Leur «règne» a duré 6 mois. Perdant toute leur fortune, ils ont été chassés du pays, réussissant de se sauver avec leurs deux enfants en Occident.

En quelques pages d'album, tant de souvenirs précieux, de destins et tant de valeurs, qu'il serait dommage d'oublier!

Notes

[1] Tous les renseignements concernant la musique appartiennent à la musicienne Maria Frunzetti.

[2] Les Mémoires (*Caietul de amintiri*) de la pianiste Aurélia Cionca, commencées en 1929 et interrompues en 1944, à l'arrivée des troupes soviétique en Roumanie. Exemplaire dactylographié, dans la collection de la famille. Ici, p. 8.

[3] Don Remi, *Concerte*, in: *România Muzicală*, nº 21, déc. 1900, p. 162.

[4] Maria, Regina României, *Istoria vieţii mele*, [l'Histoire de ma vie], vol.II, f.l., «Adevărul» S.A, f.a., p. 174.

[5] Thecel, *Concertul Sarasate - Bertha Marx*, in: *România Muzicală*, nº 3, fév. 1902, p. 21.

[6] Aurelia Cionca, *Caietul de amintiri*, p. 8.

[7] I. Şor, *Concertul Grünfeld*, in *România Muzicală*, nos 6-7, mars-avril 1902, p.54.

[8] Aurelia Cionca, *op.cit*, p.8.

[9] *Ibidem*, p.12.

[10] Emp., *Concertele pianistului Rosenthal*, in *România Muzicală*, nº 20, déc. 1902, p.155.

[11] *Allgemeine Musikzeitung*, 7 fév.1908, apud: Nina Cionca, *Aurelia Cionca*, Bucureşti, 1986, pp. 64-65.

[12] Hildegard Emilie Schmidt, *Elisabeth Königin von Rumänien*. Thèse de doctorat, Bonn, 1991, pp. 440,115-116.

[13] Aurelia Cionca, *op.cit*, pp.25, 28.

[14] ***Sciri scurte. Din străinătate*, in: *România Muzicală*, nº 3, fév. 1902, p. 23.

[15] Maria, Regina României, *op. cit.*, p. 419.

[16] Nina Cionca, *op.cit*, p. 112.

NOTES QUOTIDIENNES. FRAGMENTS CONCERNANT GEORGES ENESCO. III (1929–1955)*

Alfred Alessandrescu

1929

– *12 mai.* A 2 heures à l'Athénée. Enesco répète avec l'orch[estre] p[our] le concert de 4 heures. Ce fut toute une histoire. Le ministre Duca a été très dur avec Perlea & Urlăţeano qui voulaient escamoter le symphonique, pour ne pas perdre le spectacle de l'Opéra: *La mariée* [*vendue* de Smetana], la *Symph*[*onie*] de Dvorak ! A 4 heures Concert officiel. [...] Dans le programme: *La* [*symphonie*] *no.5, Egmont* [de Beethoven] et la *Rhaps*[*odie*] *no. 1* d'Enesco.

– *12 sept.* Le matin Enesco et Cohen arrivent chez moi pour me demander des détails sur le concert des critiques. [...] A 5 heures chez Feder: Enesco, Gogu [Georgescu], Orchis. J'accompagne un violoniste.

– *15 sept.* A 7 heures je quitte Buc[arest] pour aller à Sinaia. J'habite au Palace. A 12 et ½ les participants au congrès arrivent, des critiques de théâtre et de musique.

– *16 sept.* [Sinaia]. Le matin au Casino la séance festive du Congrès des critiques. La parole est donnée au ministre Sauciuc Săveanu et aux chefs des délégations [...]. Dans la salle Enesco, Gogu [...]. A 3 heures séance ordinaire. A 5 heures à Pelleş, réception donnée par la Reine. Ensuite chez Mme Procopiu. Le soir, dîner de gala au Palace: Enesco, Jora, Mmes Procopiu, Simky; danse.

– *18 sept.* [Bucarest]. Le matin à l'Athénée à la répétition du symphonique. Déjeuner à «Cina» avec les congressistes. Ici Ciomac également. On nous offre nos caricatures dans un album. La furie des autographes. [...] A la conférence de [Fernard] Gregh[1] il n'y a plus de place. Le soir symphonique à l'honneur des congressistes [dirigé par G. Georgesco] et *Actéon* [de Alfred Allessandresco], la *Sérénade* [de] Andricu, *Danse des divinités infernales* de Mihalovici, *Marche juive,* de Jora, la *Rhaps*[*odie* de] Gloestan, [*De la*] *Matei cetire* [de Ion Nonna Otesco], *la Rhaps[odie] no. 1* [de] Enesco[2]. Souper à l'Athénée Palace. Présents: Enesco, Gogu, Nonna, Perlea, Ciomac, Jora, Mihalovici.

– *3 oct.* [Le soir]. Avec Perlea et Prunner chez Enesco.

– *13 oct.* Le premier Symphonique Georgesco. *Benvenuto Cellini* [de Berlioz], *Concert ré maj[eur]*, Mozart, avec Magda Tagliafero, *Domestica* [de R. Strauss]. [...] Enesco dans une loge.

– *29 nov.* Cohen vient me dire que [Nicolae] Caravia est malade et que je devrais accompagner Enesco demain. A 12 à l'Athénée à la répétition d'Enesco. Avec lui chez Perlea pour qu'il me libère demain de *Tannhäuser*. [...] A 5 heures je répète avec Enesco chez Cohen.

– *30 nov.* J'accompagne Enesco au concert pour violon[3]. *Concerto* de Vivaldi – Nachez[4], Chausson [*Le poème?*], *La romance en fa* [de Beethoven]; *Aubade provençale* [de Couperin - Kreissler], *L'Abeille* [de Schubert], *Ciaccona* [de Vitali], *Allegro* [de] Pugnani.

– *1 déc.* Au Symphonique dirigé par Enesco: *Tragische Uverture* [de Brahms], *La pastorale* [de Beethoven], *Kikimora* [poème symphonique d'Anatol Liadov] et *Fête chez Capulet* [de Berlioz]. Je monte sur la scène juste au moment où Mz[Muza Ciomac] et Florica [Muzicesco] viennent là-haut pour féliciter Enesco.

– *6 déc.* A l'Athénée la répétition d'Enesco. A 5 heures chez Cohen je répète avec Enesco.

– *7 déc.* J'étudie au piano. [...] Le soir. Concert avec Enesco: la *Sonate* de Veracini, *Folia* [de

Corelli], *Bagatella* de [Ioan] Scărlătesco, *Berceuse* [de] Fauré, *Habanera* de Sarasate, *Sonate à Kreutzer* [de Beethoven].

– *8 déc.* Symphonique Enesco: *Ruslan et Ludmila* [de Glinka], *Zarathustra* [de R. Strauss], *La piața mare* [Dans la grande place] de Jora et *Carnaval* de [Johan] Svendsen.

– *12 déc.* Le matin à l'Athénée je fais la répétition du symphonique p[our] Enesco. *Impressions d'Italie* de [Gustave] Charpentier et *L'Après-midi d'un faune* [de Debussy].

– *13 déc.* A 5–7 [p.m.] je répète chez Cohen avec Enesco p[our] le concert. [...] Le soir Concert avec Enesco. *Concert* de [Pietro] Nardini, *La Sonate* de Franck, *Havanaise* de S. Saëns, *Caprice Viennois* [de Sarasate], *Zigeunerweisen* [de Kreissler]. (Enesco m'accompagne à la maison).

– *14 déc.* A la répétition d'Enesco, ensuite à l'Opéra.

– *15 déc.* Symphonique Enesco [la Philharmonie]. *La symph[onie]* de Franck, *L'Après-midi d'un faune* [de Debussy], *Danse macabre* [de S. Saëns], *Impressions d'Italie* [de Gustave Charpentier].

– *17 déc.* A Casa Şcoalelor p[our] le Prix Enesco.

– *19 déc.* A la rép[étition] Enesco avec *La damnation* [de H. Berlioz]. A Casa Şcoalelor, les Arts [ministère] p[our] le Prix Enesco[5].

– *20 déc.* Je passe un moment à la répétition du symphonique Enesco. A Casa Şcoalelor je m'intéresse sur les créations présentées pour le Concours «Enesco». [...] Entre 5–7 je répète avec Enesco chez Cohen. Le soir Concert avec Enesco. *La sonate* Bach, *e moll,* Schumann, *d moll, Largo* de Pugnani, *Sarab[ande] et tambourine* de [François] Francœur[6], *Humoresque* [de Dvorak], *Tzigane* [de] Ravel.

– *21 déc.* A la répétition de *Damnation* avec Enesco. A 3 heures au Conservatoire, nous nous réunissons p[our] le prix Enesco. Didia St. Georges[7] gagne 5 000 lei.

– *22 déc.* Symphonique Enesco: *Damnation de Faust*[8] avec Folesco, M[ircea] Lazăr[9], Cojocăreanca[10], Flechtenmacher[11]. Cohen me donne p[our] les quatre concerts avec Enesco un chèque de 15 000 lei.

– *23 déc.* A 10 heures aux Arts pour encaisser le Pr[ix] Enesco. Il n'est pas prêt.

1930

– *5 oct.* A 11 heures et ½ à la Soc[iété] des Compos[iteurs]. Assemblée générale avec Enesco, Golestan, Jora, Nonna, Nottara etc.

– *2 nov.* A 11 heures au 1er Symphonique Georgesco[12], *Concerto d moll* [de] Vivaldi, Brahms, *la 3e, La suite do majeur* [de] Enesco, *L'Apprenti* [de Dukas]. [...] Le banquet de la Philharmonie pour fêter 10 ans depuis sa fondation[13]. Le ministre Costăchesco, Mociony, Enesco, Rîmniceanu [...].

– *3 nov.* A [la Cathédrale] St. Joseph. L'Inauguration de la nouvelle orgue, avec le prof. Xaver Dressler[14]. Ici Claudia Minulesco, avec Mioara, les Cuclin, les Nottara, Enesco, Breazu etc.

– *30 nov.* A 4 heures [p.m.] à l'«Alhambra»: le concours du mag[azine] *La réalité illustrée.* Je suis dans le jury avec Enesco[15], Nonna, Gogu, Eug[en] Filotti.

– *2 déc.* Casa Şcoalelor, on tient le Prix Enesco. Ici Enesco, Jora, Nonna, Mihalovici, Enacovici, Andricu. Leon Klepper gagne le 1er prix (15.000)[16]. Avec Enesco aux Ministères de l'Instruction et des Finances pour demander le prix Enesco.

– *23 déc.* A l'Instruction p[our] l'ordonnance du pr[ix] Enesco.

1931

– *9 janv.* A 9 heures aux Finances p[our] le prix Enesco. On me donne une quittance. De 10–1 à la rép[étition] du symphonique Enesco. Le soir Concert de mus[ique] de chambre de la Soc[iété] des Compos[iteurs]. *Octuor* [de] Enesco, dirigé par l'auteur, la *Sonatine* de [Marțian] Negrea (Voileano)[17], Bartók (Cocorăsco)[18], des mélodies de Brăiloiu (Stefanovici)[19].

– *10 janv.* [A] 4 heures ½ jusqu'à 6, Comité à la Soc[iété] des Compositeurs, avec Enesco[20].

– *11 janv.* Le concert de la Soc[iété] des Composit[eurs]. *La rhaps[odie] no. 2* [de] Enesco, *Polyeuct* de Nottara, *Basarabeasca* de [Tiberiu] Brediceano, *Hora* de Şt[efan] Popesco, chansons de Golestan, *Serbare câmpenească,*

[La fête champestre de George] Enacovici, *Dansul florăresei* [La danse de la fleuriste de] Jora[21], [*De la*]*Matei* [*cetire*] de Nonna [Otesco], 2 mélodies composées par moi, *Scherzo* [de Alexandru] Zirra, *Cântec de nuntă* [Chanson de noces de Sabin V. Drăg[goi], *Cortège* de Mihalovici. Mélodies (Folesco) de Kiriac. [...] Le soir le banquet des compos[iteurs] au «Boulevard».

– *13 janv.* A 9 heures aux Finances, j'encaisse enfin 30.000 p[our] le prix Enesco.

– *30 août.* Le matin Enesco et Cohen viennent chez moi p[our] parler des concerts de sonates[22].

– *27 sept.* A 7 heures [p.m] chez Ema [Emilia Guțianu]. Nous répétons Enesco.

– *2 oct.* A 12 et ½ chez Cohen; ici Enesco et Georgesco sont d'accord en ce qui concerne les concerts qu'Enesco va diriger.

– *4 oct.* A 10 heures chez Cohen; je répète avec Enesco sa *Sonate no. 3.* [...]. A 6 heures chez Ema. Nous répétons *Chansons* [de] Enesco. Réserve !

– *8 oct.* A 10 heures à la radio, je répète *L'Octuor* d'Enesco p[our] la Radio. (Al. Teodoresco[23]), [Ludovic] Feldmann, [D.] Theodoru[24], [I.] Koganoff[25], Th. Popovici[26], [Nicolae] Apostolesco[27], [Joséf] Thaler[28], [George] Drăghici[29].

– *9 oct.* A 10 heures et ½ chez le violoncelliste Drăghici, je répète *L'Octuor* d'Enesco (je dirige). [...] A 7 heures chez Ema. Nous répétons les chansons d'Enesco.

– *10 oct.* A 6 heures et ½ chez Ema. Nous répétons Enesco.

– *12 oct.* A 10 heures à la radio, je répète *L'Octuor* d'Enesco. [...] A la Radio, je dirige *L'Octuor* d'Enesco.

– *13 oct.* A 7 heures chez Ema, nous répétons les mélodies d'Enesco. Ema s'énerve parce que je lui reproche de ne les pas connaître encore.

– *16 oct.* Ensuite à la radio je joue avec [Al.] Teodoresco la *Sonate no.2* d'Enesco. Enesco est présent et me détermine à rater beaucoup de passages.

– *21 oct.* Le soir j'assiste à *Fidelio* [dirigé par G. Georgesco]. Enesco assiste également.

– *24 oct.* Entre 10–12 je répète avec Enesco p[our] le concert. Je passe à l'Athénée vers le soir pour essayer le piano. Le premier concert de sonates avec Enesco. Bach, *mi majeur*, Schumann, *la 1re*, Debussy, et Brahms, *ré mineur.*

– *25 oct.* Le premier Symphonique Georgesco. *La symph*[*onie*] *classique* de Prokofieff, *Double concert* [de] Brahms ([Al.] Theodoresco – [George] Cocea) et *Pacifique* [*231* de Honegger]. Enesco dans la salle.

– *27 oct.* Le bras me fait un peu mal à cause de la fatigue de l'étude. A 7 heures et ½ chez Cohen je répète avec Enesco. [...]. Le soir le 2eConcert de sonates avec Enesco. Mozart, *N° 17 (la majeur),* Enescu 3ème, Franck.

– *28 oct.* A 10 heures chez Cohen, je répète avec Enesco p[our] le concert de samedi.

– *31 oct.* A 3 heures et ½ chez Cohen je répète avec Enesco. [...] Le soir le 3e et dernier Concert de sonates avec Enesco: Beeth[oven], *do mineur,*Fauré, la *1re*, [et] *Kreutzer Sonate.*

– *7 nov.* A 9 heures [p.m.] à l'Athénée au Concert Enesco.

– *10 nov.* A la répétition du Concert Symphonique Enesco. Cohen me donne mon part des [concerts] de sonates +26.205 lei. [...] Le soir avec elle [Ema] au symphonique Enesco[30]. *La suite no. 1, La Symphonie no. 1, La rhaps*[*odie*] *no. I.*

– *21 nov.*Le soir avec elle [Ema] à l'Athénée Concert Enesco [avec Caravia].

– *24 nov.* Le matin à l'Athénée à la rép[étition] d'Enesco. [...Le soir] Concert symphonique Enesco: *La rhapsodie no. 2, La suite no. 2, Le poème roumain.* [...] Le Roi [Carol II] offre à Enesco le grand cordon de la Couronne[31]. Enthousiasme indescriptible !

– *1 déc.* Le matin à l'Athénée, à la rép[étition] du Concert symphonique Enesco. [...] A 8 heures et ½ [p.m.] chez Ema. Avec elle à l'Athénée, Concert Enesco. *Le concerto mi* Bach (dirigé par Otesco !!!), la *Symph*[*onie*] *concertante* d'Enesco (soliste G. Cocea) [dirigée par Enesco], le *Concerto* de Beethoven (dirigé [par] Georgesco].

– *6 déc.* Déjeuner chez Georgesco. Ici Enesco, [Carl] Elmendorff[32], Nonna, [Paul] Prodan, Cohen. [...] De 5 – 7 et ½ au Conservatoire: le Concours p[our] le prix Enesco. Costică Nottara[33] le gagne.

– *17 déc.* Le matin aux Finances pour encaisser l'ordonnance du prix Enesco. Il faut revenir demain.

– *18 déc.* A 9 heures ei ½ aux Finances, j'encaisse l'argent p[our] le Prix Enesco (27 mille).

1932

– *14 mai.* A 3 heures et ½ à la Soc[iété] des Compos[iteurs] assemblée générale. Enesco[34]. Je suie réélu dans le comité.

– *26 oct.* A 11 heures Orchis arrive chez moi. Avec lui au jardin de l'Athénée pour l'inauguration du buste de Kiriac.

– *27 oct.* Un moment à l'Opéra. La première *Lucia* [*di Lamermoor* de Donizetti]. Enesco est dans la salle.

– *4 nov.* Le soir Symphonique II Georgesco. *La suite no. I,* Enesco (dans la salle); *Poème* [de] Causson, avec Theodoresco; Strauss, *Tanz Suite;* Brahms, *I.*

– *6 nov.* De 10 – 12 et ½ à Casa Şcoalelor . Le Concours Enesco. Le IIe Pr. Paul Constantinesco. Mentions: Lipatti, Silvestri[35]. Ici: Nonna, Jora, Enacovici, Nottara, Perlea.

1933

– *10 févr.* Le soir je dirige le symphonique à la place de Gogu [Georgesco]. *La symph*[*onie*] *no.3* de Brahms, *Concerto es* [de] Liszt (Dinu Lipatti), la *Rhaps*[*odie*] *no. 2* d'Enesco, *Tod und Verklärung* [de R. Strauss].

– *8 avr.* A l'Opéra je répète avec [N.] Apostolesco[36] *Tiefland* [de Eugen d'Albert], ensuite je répète la *Rhapsodie* d'Enesco.

– *9 avr.* A 4 heures festival au Th[éâtre] National. Je dirige la *Rhaps*[*odie*] d'Enesco.

– *22 mai.* A 3 heures à l'Académie. La réception d'Enesco, en présence du Roi [Carol II][37].

– *6 sept.* Nous allons aux Arènes. Concert Perlea: *La symph*[*onie*] *no. 5* [de Beethoven], la *Rhaps*[*odie*] *no. 2* [de] Enesco [et] *Meistersinger* [de Wagner].

– *9 sept.* A 10 heures et ½ chez Cohen, je répète avec Enesco, [Leon] Mendelssohn et [N.] Papazoglu, *Quatuor* de Schumann.

– *25 sept.* [Sinaia]. A 3 heures et ½ [p.m.] à Peleş avec Papazoglu et Mendelssohn. Nous habitons chez Enesco. A 5 heures au Concert. *4^tuor^*, Schumann, *Kreutzer Sonate* [de Beethoven], *Folia* [de Corelli], *Bagatelle* [de] Scărlătesco, [et] Pugnani. Le Roi me tend la main.

Fig. 1. Dessin de Jean Al. Steriade représentant Nicolae Missir jouant aux cartes avec Alessandresco (1933).

– *3 oct.* [Bucarest]. Concert européen. Gogu dirige des Rhaps[odies] de Golestan, Enesco, Andricu (tableau); Nonna dirige *Matei,* Nottara *Le Chef,* Rogalsky *2 pièces,* moi, quelques chose d'Enacovici. Ensuite Folesco, le chœur «Carmen».

– *20 déc.* A 10 heures à Casa Şcoalelor. Le Concours Enesco. Lipatti le IIe prix[38].

1934

– *8 févr.* A 4 heures rép[étition] avec Enesco p[our] les concerts.

– *13 févr.* P.m. j'étu[die au] piano. Le soir concert avec Enesco. Beeth[oven], la *7*[e], [Louis] Aubert, S. Saëns, *ré majeur.*

– *15 févr.* De 4 à 6 je répète avec Enesco.

– *17 févr.* Le soir concert Enesco: Brahms, *sol* [*la I*[re]], [Ernest] Bloch, Lekeu[39].

– *18 févr.* A 1 heure à la Soc[iété] des Compositeurs. Ici Enesco, Brediceano.

– *24 févr.* A l'Athénée Enesco répète avec l'orch[estre].

– *25 févr.* A 11 heures au Symphonique dirigé par Enesco. *La symph*[*onie*] *scolaire* [d'Enesco], chansons de Jora[40], *Symph*[*onie*] *no. 8* [de] Beeth[oven].

– *2 mars.* A l'Athénée Enesco (violon) répète avec Perlea (orchestre).

– *4 mars.* Concert Enesco (violon) avec Perlea, qui dirige *Concerto* de Beeth[oven] et Brahms.

– *9 déc.* A 10 heures à Casa Şcoalelor. Le Prix Enesco. Ici Enesco, Jora, Andricu, Perlea, Enacovici, Gogu. Lipatti[41] gagne le prix.

– *10 déc.*[...] Ensuite à l'Instruction p[our] le Prix Enesco.

1935

– *10 mai.* Le soir je dirige le Symphonique à l'Athénée: *Concerto grosso* [de Filip] Lazăr, *Actéon* [de Alfred Alessandresco], la *Rhaps*[*odie*] d'Enacovici, Golestan, Enesco, *La II*[e] et *Le poème roumain.*

– *3 juin.* A 9 heures à la Radio. Je répète la *Symph*[*onie*] *scolaire* d'Enesco.

– *9 juin.* A 11 heures et ½ à la Radio jusqu'à 3 heures. A 5 heures encore à la Radio jusqu'à 11 heures, je fais une partition à la *Symph*[*onie*] *scolaire*[42] d'Enesco.

– *10 juin.* Le matin je répète à la Radio la *Suite no. II* d'Enesco.[...] P.m. et le soir à la Radio.

– *11 juin.* 9 – 11 je répète à la Radio la *Suite no. II.* d'Enesco, en présence du Maître. [...] A 6 heures à la Radio, je répète la *Symph*[*onie*] *scolaire* d'Enesco.

– *12 juin.* A 10 heures je répète avec l'Orch[estre] Radio les créations d'Enesco. Le Maître y est également présent. [...] Le soir nous avons la soirée Enesco. Je dirige la *Symph*[*onie*] *scolaire* et la *Suite no. 2.* Stro[esco] chante [des *Chansons sur des vers de*] *Clément Marot* accompagné par Enesco.

1936

– *13 mars.* Le soir je dirige *Boris* [*Godunov* de Musorgsky] avec Folesco. Ensuite j'entends, jusqu'à 2 heures, *Œdip* d'Enesco, de l'Opéra de Paris.

– *13 oct.* Le matin chez Cohen; ici Enesco.

– *15 oct.* A la répétition d'Enesco.

– *18 oct.* Symphonique dirigé par Enesco. *Concert brandebourgeois, f dur* [de Bach], *Venusberg* [de Wagner], Brahms, *La IV*[e].

– *23 oct.* A 5 heures [p.m.] je répète avec Enesco.

– *25 oct.* Symphonique Enesco à l'Athénée: *Coriolan* [de Beethoven], *Concerto* [de]Brahms (Gogu), [Paul] Dukas, *La symph*[*onie*], *La rhaps*[*odie*] *no. I* [de] Enesco. Déjeuner chez Gogu. Ici Enesco.

– *26 oct.* A 9 heures et ½ [a.m.] je répète avec Enesco.

– *27 oct.* Le soir Concert avec Enesco.[43] *La Sonate* de [Gustave] Samazeuilh, Lekeu et Schumann, *II.*

– *1 nov.* Symphonique Enesco. Chef d'orchestre [Ionel]Perlea. *Akademische Uvert*[*ure* de Brahms], *Concerto mi* [de] Bach, *Poème* de Chausson, *Romance* [de] Beeth[oven], [Mozart], *La symph*[*onie*] *Jupiter* (diri[gée] par Enesco).

– *7 nov.* A l'Athénée je répète avec Enesco *Concerto* de Beethoven. [...] Le soir au Concert Enesco avec Lipatti.

– *8 nov.* Je dirige avec Enesco: *Obéron* [de Weber] et *Concerto* [*pour violon* de] Beeth[oven]. Enesco joue ensuite l'*Héroïque.* Banquet p[our] Enesco chez «Suzanne».

– *12 nov.* A 11 heures à l'Etat civil. Mon mariage avec Ema. [Nicolae] Missir et Nelly, témoins.

– *18 nov.* J'ai reçu de Cohen 14 000 lei p[our] le concert avec Enesco.

– *3 déc.* A 6 [p.m.] à la Légation française. Thé à l'honneur d'Enesco.

- *5 déc.* A la radio: Enesco répète p[our] le symphonique.

Fig. 2. Alfred Alessandresco et sa femme, le soprano Emilia Guțianu, pendant des vacances à Sinaia (le 29 août 1955).

- *6 déc.* Le matin à Casa Şcoalelor[44]: le concours Enesco. Nonna, Rogalsky, Perlea, Enacovici, Cuclin, Lipatti, Nottara. [...] Le soir à la Radio: Enesco dirige *La symph*[*onie*] *no. I* et les *Rhapsodies*. Ici Maruca, Jean Steriade, Missir, Ciomac.

– *7 déc.* Le soir avec Ema à Aro[45]: concert Casals. Ici Gogu, Enesco, Maruca, la Reine [Marie].

– *8 déc.* [...] Nous allons à l'Athénée au Concert Enesco, sur la scène.

– *12 déc.* A 10 heures et ½ [p.m.] avec Ema et Filip[46] à «Caru cu bere». Missir y vient aussi du Concert Enesco.

– *21 déc.* A la Poste pour envoyer un mandat de 9 milles lei à Andreesco Skeletti (le Prix Enesco)[47].

1937

– *3 mai.* [Paris]. Chez Enesco; chez Mihalovici. Golestan n'est pas chez lui. [...] P.m. au Cours d'Enesco (dans la maison de Ciampi-Astruc) 96, Av. de Villiers.

– *4 mai.* Le soir à la Salle Erard, Enesco a concert. Il me dit qu'il ne trouve pas *La suite no.2*. Affolé, je vais chez Meţianu qui a entendu Ema à la Radio, à Buc[arest].

– *5 mai.* Ensuite au cours d'Enesco.

– *8 mai.* Le soir, je dirige p[our] Radio Paris à la Salle du Conservatoire. *La suite no. II* d'Enesco, *Concerto moldave* de Golestan [pour violon et orchestre] (Bazelaire)[48], *Actéon* [de Alfred Alessandresco], 2 pièces de Drăgoi, une *Danse* de Andricu et *Capriccio roumain* de Mihalovici.

– *29 sept.* [Bucarest]. A 11 heures [a.m.] à la Soc[iété] des Compos[iteurs] le ministre Iamandi y vient, Enesco, aussi. Ici Nonna, Jora, Brăiloi[49].

– *15 oct.* Le matin, à la Radio, Enesco répète avec l'Orch[estre] radio pour le Cycle Beethoven.

– *16 oct.* A l'Athénée, à la répétition d'Enesco avec l'Orch[estre] Radio. *Les Symph*[*onies*] *no. II* et *III* [de] Beeth[oven]. [...] Le soir au Concert de violon Enesco avec [Aurelia] Cionca[50]. Des sonates de Beeth[oven], [Franciszek] Brzezinski, Brahms, *III*.

– *17 oct.* Le matin à 1 heures à l'Athénée: Enesco dirige l'Orch[estre] Radio: *les Symph*[*onie*] *no. I* et *III* de Beeth[oven].

– *23 oct.* Le matin à l'Athénée, Enesco répète. Le soir au Concert Enesco avec Ghita Şapira[51].

– *24 oct.* Le matin [à] l'Athénée. Concert Enesco avec l'orch[estre] Radio. Les symph[onies] *2 - 8 - 5* [de Beethoven].

– *29 oct.* Le matin à la Radio, Enesco répète des symph[onies de] Beeth[oven].

– *31 oct.* Le matin à l'Athénée. Enesco dirige l'Orch[estre] Radio: la *Symph*[*onie*] *6* et *7* [de] Beeth[oven].

– *5 nov.* Le matin Enesco répète à la Radio. [Robert] Soëtens[52] y vient également. P.m. à la radio à la rép[etition] d'Enesco.

– *6 nov.* A l'Athénée, Enesco répète la *Symph*[*onie*] *no. 9* avec l'Orch[estre] Radio et le chœur «Carmen».

– *7 nov.* Le matin avec Ema à l'Athénée. L'Orch[estre] Radio et Enesco. *La symph*[*onie*] *no.4* et *9* de Beeth[oven].[53]

– *13 nov.* A l'Athénée à la répétition d'Enesco.

– *14 nov.* A 11 heures à l'Athénée au Concert Enesco avec la Philharm[onie]. *Siegfried*, l'acte III et adaptations de *Meistersinger* [de Wagner]. (A *Siegfried:* El[ena] Basarab[54], Maria Moreanu[55], [Nicu] Apostolesco, [Gheorghe Ştefănesco] Goangă[56]).

– *19 nov.* Le matin à l'Athénée à la rép[étition] Enesco, la *Symph*[*onie*] de Jora.

– *21 nov.* A l'Athénée Symphonique Enesco avec la Philharm[onie], la *Suite no. II* d'Enesco, acte III de *Siegfried* avec Aca de Barbu[57].

– *27 nov.* A l'Athénée, j'écoute la *Symph*[*onie*] de Jora.

– *28 nov.* Au Concert symph[onique] Enesco. *La symph*[*onie*] *en do majeur* de Jora, (Ire audition), *La symph*[*onie*] *no. 9* [de Beethoven].

– *3 déc.* A l'Athénée Enesco répète avec Georgesco.

– *4 déc.* Le soir au Concert Enesco avec [Ion] Filionesco.

– *5 déc.* Le matin au Concert Enesco avec la Philharm[onie] dirigée par Georgesco[58]. Les concertos de Bach, *mi majeur*, Mozart, *es dur*, Brahms.

– *6 déc.* Le matin au Concours Enesco à Casa Şcoalelor. Silvestri[59] reçoit 30 000.

– *9 déc.* Le matin à Aro, [Pablo] Casals et Enesco répètent avec la Philharm[onie]. [...] Symphonique de la Philharm[onie] dirigée par Georgesco: *Euryanthe* [de Weber], *Concerto* [*pour violoncelle* de] Schumann (Casals), *Double concerto* [de] Brahms (Casals - Enesco).

– *10 déc.* Le soir le dernier concert Enesco avec [Nadia] Chebap[60].

– *12 déc.* A 12 et ½ à la Gare, Enesco et Maruca partent.

1938

– *21 oct.* Je corrige quelques parties séparées à la *Suite* d'Enesco.

– *22 oct.* Le soir, à la maison, je corrige des parties séparées [à] la *Suite* d'Enesco.

– *24 oct.* Le soir, à la maison, je copie des parties séparées p[our] la *Suite no. II* [de] Enesco.

– *25 oct.* Le matin je répète avec la Philharmonie à l'Athénée.

– *27 oct.* Je répète avec la Philharmonie. Le soir je dirige la Philharmonie: la *Suite no. II* [de] Enesco, fragments de Wagner: la *Prélude* de l'acte III et le *Monologue* [de Hans] Sachs [de *Maître chanteurs de Nürnberg*] (Goangă), *Wotans Abschiend* [de *Walkyrie*] (Goangă) [et] l'ouvert[ure] de *Tannhäuser*.

– *8 nov.* Le soir le Ier Concert Enesco avec Mad[eleine] Cocoresco[61].

– *9 nov.* Je laisse au Ministère la lettre d'Enesco à Armand Călinesco, relative à ma chaire.

– *12 nov.* Le soir Concert Enesco avec Radu Mihail[62].

– *22 nov.* Au Concert Enesco avec Muza.

– *27 nov.* Le matin au Concert Enesco avec Fili[onescu...]. A 5 heures à Casa Şcoalelor: le Concours Enesco. Le Ier Pr[ix] Paul Constantinesco[63].

1939

– *10 oct.* Je dirige à la Radio: *Istar fantezie* de Rimsky [Korsakov] et la *Rhaps*[*odie*] *piémontaise* de [Leone] Sinigaglia (Koganoff au violon), la *Rhaps*[*odie*] *no. II* [de] Enesco, *Danses* de *Igor* [de Borodin].

– *16 oct.* A 4 heures au Th[éâtre] National, Festival pour l'anniversaire du Roi. Avec l'orch[estre] Radio j'accompagne Ema et les époux Tassian[64], ensuite la *Rhaps*[*odie*] *no. I* d'Enesco. Le soir à la répétition générale *La flûte enchantée* [de Mozart][65]. Un moment à l'Athénée au Concert Enesco - Lipatti[66].

– *19 oct.* Le soir au Symphonique Enesco: [Bach], [*Concerto*] *brandebourgeois ré majeur* (Muza - Jianu[67] - Theodoresco), *Scherzo* [de] Otesco, *Rhaps*[*odie*] *ukrainienne* de [Serghei] Liapunov (Muza), la *4e* de Brahms.

– *22 oct.* Le matin au Concert symphonique de l'Orch[estre] Radio (l'Athénée) dirigé par Enesco. *Ipigénie* [Gluck - Wagner], la *Symph*[*onie*] *Haffner* de Mozart et la *Symph*[*onie en*] *do maj*[*eur*] de Schubert.

– *26 oct.* Le soir au Symphonique Enesco avec la Philharm[onie]. *La symph*[*onie*] *ré maj*[*eur*] (Cornemuse - Londonienne) de Haydn, *Ibérie* de Debussy[68], la Ire audition de la *Suite villageoise* d'Enesco.

– *27 oct.* A la radio, Enesco répète avec l'Orch[estre] Radio *Italiana* de Mendelssohn-[Bartholdy].

– *29 oct.* Le matin à l'Athénée: Symphonique Enesco avec l'Orch[estre] Radio. *La symph[onie] italienne* de Mendelssohn, Bach, *Brandenburg sol majeur,* [Beethoven], la *Symph[onie] no. 7.*

– *2 nov.* Le soir symphonique Georgesco. *La symph[onie] mi b* [de] Mozart, *Concerto 2* de Prokofieff (Şerbesco)[69], la *Rhaps[odie] no. 2* d'Enesco, *Danse* de Andricu, *Tannhäuser.*

– *5 nov.* Au Symphonique Enesco avec l'Orch[estre] Radio, la *Symph[onie] no. II* de Beeth[oven], la *Symph[onie]* de Franck.

– *11 nov.* Le soir un acte au *Voïvode des tziganes* [de Johann Strauss] (avec Perlea) ensuite au Concert Enesco [avec Ion Filionesco].

– *12 nov.* Au Symphonique Enesco avec l'Orch[estre] Radio. *La symph[onie] II* [de] Schumann et *l'Héroïque* [de Beethoven].

– *1 déc.* Le soir je dirige à l'Opéra la *Rhaps[odie] no. I* d'Enesco et *La Seceriş* [A la moisson de Tiberiu Brediceanu].

1940

– *14 janv.* A 11 heures au concert à l'Athénée avec l'orch[estre] Radio. *La suite no. II* [de] Enesco, *Concerto* [de Max] Bruch (Grigoraş Dinicu)[70], *Don Juan* [de] R. Strauss.

– *11 mars.* Le soir au Concert de la Soc[iété] des Composit[eurs][71].

– *7 avr.* A 4 heures aux Compositeurs. Assemblée générale. Enesco. Je suis réélu dans le comité.

– *14 mai.* Ema chante à la Radio les chansons d'Enesco.

– *11 sept.* Le matin à la Fondation Carol I, le serment p[our] le nouveau Roi [Mihai I]. A 12 comité à la Soc[iété] des Composit[eurs].

– *24 nov.* A 11 heures avec Ema à Aro. Concert Enesco avec la Philharmonie (Gogu) pour + [la Croix] Rouge. Les concertos de Bach (*a moll),* Mozart (*es*), Beethoven.

– *29 nov.* Je vais chez Enesco (9, rue Lahovary, V^e^ étage, ap. 41).

– *2 déc.* Chez Enesco, rue Lahovary.

– *22 déc.* De 4 - 7 à Casa Şcoalelor le Prix Enesco: I [Alexandru] Zirra[72], II. C[onstantin] Lazăr et [Sigismund] Toduţă.

– *29 déc.* A Aro Concert de la Philharmonie [dirigée par George] Georgesco. *La suite no. II* [de] Enesco, *La Suite classique* [de] Lipatti, *La suite* des *Noces dans les Carpathes* de Paul C[onstantinesco], 2 pièces de [Nicolae] Brânzeu, la *Rhaps[odie]* de [Marţian] Negrea.

1941

– *8 mai.* Le soir à l'Athénée concert avec l'Orch[estre] Radio p[our] fêter 20 ans depuis la fondation de la Soc[iété] des Composit[eurs]. Chef d'orchestre Perlea. Pièces de Silvestri, [Zeno] Vancea, Paul C[onstantinesco], Ion Dum[itresco], G[heorghe] Dumitresco, [Constantin] Bugeanu, [Dinu] Lipatti. *La symphonie no. I* d'Enesco.

– *5 oct.*[73]. A la Philharm[onie] Gogu [Georgesco]. Festival Enesco (60 ans). *La symph[onie] no. I,* la *Rhaps[odie] no. 2, La suite no. II.*

– *7 déc.* A la Philharm[onie] Gogu, *Double concerto* [de] Bach (Enesco – Theodoresco), Brahms, *Concerto* (Theodoresco) [et] *Weldenleben* [de R. Strauss].

1942

– *29 mars.* Enesco dirige à la Philharm[onie][74]. Brahms, *III,* Enesco, *La suite villageoise,* [Wagner], *Le bateau fantôme.*

– *19 avr.* A la Philharm[onie], Enesco: Schumann, *III,* Enesco, la *Symph[onie] no. III,* Berlioz, *Carnaval romain.*

– *26 avr.* Enesco dirige à la Philharm[onie]: Mozart, *sol min[eur],* Debussy, *2 Noct[urnes],* Enesco, la *Symph[onie] no. III.*

– *3 oct.* Concert de la Philharm[onie] dirigée par Georgesco. 30 ans de carrière de G[eorge] G[eorgesco]. *Meistersinger.* Beethoven, *Concerto* (Enesco), la *Rhaps[odie] no. I* [de] Enesco, *Les Pins de Rome* [de] Ottorino Respighi[75].

– *6 oct.* Je dirige dans le studio [Radio] la *Symph[onie] no. I* d'Enesco.

– *15 nov.* Symph[onique] de la Philharm[onie] dirigée par Enesco: *Obéron* [de Weber], Brahms, la *Symph[onie] no. I, Fantastique* [de Berlioz].

– *22 nov.* Symph[onique] de la Philharm[onie]. Dirigé par Georgesco. [Wilhelm] Jerger, *Salzburger Hof und Barokmusik*, Beeth[oven], *Concerto sol majeur* ([Wilhelm] Kempff), Enesco, la *Suite no. II.*

– *24 nov.* Concert Al. Theodoresco avec la Philharm[onie] dirigée par Enesco. *Coriolan* et concertos de Beethoven et Brahms.

1943

– *10 janv.* Symphonique de la Philharm[onie] Georgesco: Mozart, l'ouverture *l'Enlèvement [du sérail]*, Brahms, *Concerto* (Enesco), Franck, la *Symphonie.*

– *7 mars.* Concert de la Philharmonie dirigé par Enesco: Enesco, la *Suite no.I*, Jora, *Paysages* [*moldaves*], (2 parties), Enesco, la *Symphonie no.I.*

– *21 mars.* Concert de la Philharm[onie] dirigé par Enesco: Negrea, *Poveşti din Gruia* [Histoires de Gruia], Andricu, *Danse* (tableau symph[onique]), Debussy, *2 Nocturnes*, Strauss, *Domestica.*

– *8 avr.* Symph[onique] avec l'Orch[estre] Radio dirigé par Enesco: l'ouverture *Fidelio*, Bach, *Double concerto* (Enesco – [D.] Teodoru – [chef d'orchestre] Rogalski), Fauré, *Pelléas et Mélisande*, Beethoven, la *Symph*[*onie*] *no. V.*

– *15 avr.* Concert Radio, chef d'orchestre Enesco: Andricu, la *Sérénade op. 9*, Franck, *Rédemption*, Fauré, *Requiem.*

– *2 mai.*Concert de la Philharm[onie] dirigé par Enesco: *Euryanthe* [de Weber], Mozart, *Concerto* ([Vasile] Jianu), Brahms, la *Symph*[*onie*] *no. IV.*

– *28 mai.* Concert A.C.T. avec Enesco.

- *18 oct.* «L'assoc[iation] mus[icale]» avec la Philharm[onie], dirigées par Enesco: Bruckner, *Te Deum*, Bach, *Brandebourgeois sol majeur*, Haendel, *Concerto fa majeur orgue* (Heitmann)[76], Brahms, *Akad[emische] Fest[uverture].*

– *31 oct.*[77] Concert de la Philharm[onie] dirigé par Enesco: Wagner, [l'ouverture de la pièce] *Faust*, Jora, la *Symphonie do major*, Schumann, la *Symph*[*onie*] *no.II.*

– *14 nov.* La Philharmonie avec Enesco: *Egmont*, *Concerto si b* (W[alter] Gieseking), Beethoven, la *Symph*[*onie*] *no.VII.*

– *16 nov.* Concert Enesco: Brahms, *Festuvert*[*ure*], Schumann, *II*, Beeth[oven], *VII.*

– *21 nov.* Concert de la Philharm[onie] avec Enesco. Bach, *Brandebourgeois sol majeur III*, Haydn, *Concerto* [*pour violoncelle*] ([Ludwig] Hoelscher[78]), Schubert, la *Symph*[*onie*] *no. VII.*

– *27 nov.*[79] Concert de la Philharm[onie] soutenu par Enesco. Mozart, *Titus*, Cuclin, *La symphonie no. 2 (ré)*, Beeth[oven], la *Symph*[*onie*] *no.III.*

– *5 déc.* Concert de la Philharm[onie] dirigé par Enesco. Berlioz, *Carnaval romain*, Debussy, *2 Nocturnes*, Franck, *Rédemption*, S.Saëns, la *Symph*[*onie*] *avec orgue.*

– *7 déc.* Concert de la Philharm[onie]: Enesco et Sandu Albu[80].

– *9 déc.* Concert de la Philharm[onie]: Enesco, *Egmont,* Nardini, *Concerto* ([Al. Teodoresco), Beeth[oven], la *Symph*[*onie*] *no.III.*

– *12 déc.* Concert de la Philharm[onie]. Enesco. L'Ouverture *Alceste* [de Gluck]. Stroesco chante: *Phydilé* [de Duparc][81]. *Asie* (Ravel), 3 chansons de M[arţian] Negrea. Drăgoi, la *Rhaps*[*odie*] *roumaine*[82], Enesco, la *Symphonie no. I.*

– *15 déc.*P.m. à l'Institut français, Jeanine Michau[83] et Stro[esco] chantent de *Pelléas*. Enesco au piano[84]. Concert de la Philharm[onie], chef d'orchestre [George] Cocea: Rossini, *Wilhelm Tell*, Bach, *Concerto mi* (Enesco), Sibelius, *Finlande*, Weber, *Invitation à la valse.*

– *19 déc.* Concert de la Philharm[onie] avec Enesco. Schumann, [l'ouverture] *Genoveva*, Mozart, *Symph*[*onie*] *mi b*, Ravel, *Pavane*, Wagner, *Baccanale (Tannh[äuser]), Lohengrin* entracte [le Prélude à l'acte III].

1944

– *23 janv.* Concert de la Philharmonie dirigé par [Herbert von] Karajan: *Euryanthe* [de Weber]. Schumann, la *Symphonie no. 4,* Respighi, *Pini di Roma*. Déjeuner à l'Athénée Palace avec Karajan, Cocea, Gogu, Enesco.

– *17 févr.* L'Athénée. Concert de l'Orch[estre] Radio, chef d'orchestre Alfred Alessandresco. Soliste: G.Enesco. 1. Haydn, *Concerto sol majeur*, Spohr, *Concerto ré mineur*, Brahms, *Concerto.*

– *2 avr.* A la Philharmonie: G. Enesco, Beeth[oven], la *Symphonie no. VI,* Franck, *Chasseur maudit*, Debussy, *L'Après-midi d'un Faune*, Enesco, la *Rhapsodie no.I.*

– *4 avr.* Terrible journée! Le premier bombardement américain sur Bucarest.

– *12 août.* [Sinaia]. A 7 heures avec les Brediceanu chez Enesco.

– *15 août.* A 5 heures nous allons au Concert Enesco au Cazino[85].

– *19 août.* A 7 heures [p.m.] avec Ema chez Enesco [villa Luminiş]. Il joue *Œdip.*

– *23 août.* Le soir à 10 heures et ½ on annonce à la Radio *l'armistice et l'interruption des relations avec l'Axe* [soul. par l'auteur]. On a formé un gouvernement Général Sănătesco, avec des représentants des partis libéral, nat[ional] - paysan, social-démocrate (Titel [Petrescu]) et communiste. Les forces alliées nous assurent l'Ardeal.

– *24 août.* A Buc[arest] les Allemands ont bombardé notre maison 57, rue Brezoianu. Tout a été brûlé.

– *15 oct.* [Bucarest]. Concert Aro [la Philharmonie] dirigé par Enesco. *Shéhérazade*[86] [de Rimsky-Korsakov].

– *18 oct.* A l'Athénée, en haut, Enesco répète.

– *19 oct.* A l'Athénée, Enesco répète *Daphnis* [*et Chloë* de Ravel].

– *22 oct.* A Aro, Concert de la Philharmonie dirigé par Enesco. *La symph*[*onie*] Tchaïkovsky *IV*, *Poème* [de] Chausson (Theodoresco), *Le poème roumain* [d'Enesco].

– *5 nov.* A Aro Symphonique Enesco la Philharm[onie]: *La symph*[*onie*] *en mi b* [de] Enesco, la *Suite no.II*, la *Rhaps*[*odie*] *no. I.*

– *8 nov.* Au Palais la Manifestation pour le Roi. A la répétition d'Enesco à l'École «Reine Marie».

– *12 nov.* A Aro Enesco dirige *Daphnis* [de Ravel], *Carnaval romain* [de Berlioz], *L'Après-midi d'un Faune* [de Debussy], la *Symph*[*onie*] de Franck.

– *19 nov.* Concert Enesco à Aro: Beethoven, *Egmont*, les *Symph*[*onie*] *no. I, II.*

– *26 nov.* Aro. Symphonique Enesco. Les *Symph*[*onies*] *no.IV, III, Léonore* de Beeth[oven].

– *3 déc.* Symphonique Aro, Enesco. Beethoven, *Coriolan*, les *Symph*[*onies*] *VI, V.*

– *10 déc.* Symhonique, Aro. Enesco. Les *Symph*[*onies*] *no.8* et *7.*

– *17 déc.* A Aro, Symphonique Enesco, *Weise des Hauses* [et] la *Symph*[*onie*] *no. IX* avec Ema.

– *20 déc.* Le matin je répète des sonates avec Enesco.

– *22 déc.* Je joue avec Enesco à Dalles. Concert au bénéfice des chômeurs instrumentistes. Beeth[oven], la *Sonate no. VII,* et Franck.

1945

– *28 janv.* Aro. Symphonique Enesco. Bach, *Brandebourgeois sol majeur* (cordes), *Double concerto* [de] Mozart (Capeleanu – Rădulesco)[87], Andricu, *Divertissement*, *Stenka Razin* [de Glazunov], *L'Apprenti sorcier* [de Paul Dukas].

– 17 févr. [Le soir]. J'écoute à la Radio concert Enesco - Ghita Şapira[88].

– *20 févr.* A 5 heures et ½ avec Ema chez Enesco. Du monde pour la musique. Je répète avec Enesco *La sonate no. 2* [de] Brahms, Respighi, *la II*[e] [de] Schumann.

– *24 févr.* J'ai un concert avec Enesco à Dalles. Des sonates Brahms, *sol*, Respighi, Schumann, la *II*[e].

– *11 mars.* P.m. entre 3 heures et ½ et 7 à Casa Şcoalelor le Prix Enesco.

– *16 mars.* A la répétition d'Enesco avec la *Symphonie* de Şostakovici.

– *18 mars.* A la Philharm[onie], Enesco dirige la *Symph*[*onie*] *no.7* [de Leningrade] de Şostakovici.

– *19 mars.* Entre 10 et 12 heures à Aro la répétition avec la Philharm[onie] dirigée par Enesco: Oistrach (David) joue Tchaïkovsky et [Lev] Oborin *Concerto* de Tchaïkovsky.

– *21 mars.*[...] Ensuite chez Enesco avec Andricu.

– *27 mars.* A 5 heures à Dalles, Concert Enesco avec Andricu (Fl. Schmitt)[89].

– *28 mars.* A 4 heures à Aro Concert de la Philharmonie avec Enesco, solistes: [Iuri] Briuşcov[90] et [Marina] Kozolupova[91].

– *31 mars.* A l'Athénée Enesco dirige Şostakovici, la *Symph*[*onie*] *no.7*[92].

– *8 avr*. A l'Athénée Symphonique de la Philharmonie dirigée par [Vasile] Jianu: *La suite no.I* [de] Enesco, *Konzertstück* [de] Weber (Valentin Gheorghiu), la *Symph*[*onie*] *no.I* [de] Brahms.

– *23 avr*. A 11 heures à l'Athénée Concert de la Soc[iété] des Composi[teurs] (25 ans) avec la Philharm[onie] et Enesco.

– *20 mai*. Symphonique Athénée, Enesco: Chausson, *Symph*[*onie*], *Concerto* Saint Saëns *sol mineur* (Theofil Demetresco), *Iphigénie* de Gluck.

– *8 nov*. Manifestations dans la rue p[our] le Roi. Provocations. Incidents; morts, blessés. Je dirige *La chauve-souris* [de Johann Strauss]. Je commence avec «Vive le Roi» dans les ovations enthousiastes de la salle.

– *18 nov*. Symphonique Enesco: Haydn, la *Symph*[*onie*] *do mineur*, Brahms, *Concerto ré* ([Alexandru] Demetriad)[93], *Thamara* [de Balakirev].

– *25 nov*. La Philharmonie avec Enesco: *Harold en Italie* [de Berlioz], *Ibérie* de Debussy], *Anacréon* [ouverture de Cherubini].

– *13 déc*. Le soir au Concert Enesco à la Radio.

– *16 déc*. Le matin Symphonique [Eduard] Lindenberg[94]. *La Reine* [de Haydn], *Concerto* [de] Bach [*mi majeur*] (Enesco), la *Pastorale* [de Beethoven].

– *17 déc*. A l'Athénée on ne peut pas répéter; il fait froid. Toute la rép[étition] se fait au Lycée Reine Marie. Vers le soir, je laisse à Enesco *L'Hymne de Stalin* de Khatchatourian.

– *18 déc*. Le matin rép[étition à] «Reine Marie» avec Enesco, la *Symph*[*onie*] *no.IX* [de Beethoven]. A 7 heures Enesco répète avec les chœurs «Carmen» et Radio[95] et les solistes la *Symph*[*onie*] *no.IX*, au [Lycée] St. Sava. Enesco nous accompagne à la maison.

– *19 déc*. De 4 à 7 heures et ½ au Lycée Reine Marie Enesco répète la *Symph*[*onie*] *no.IX*.

– *20 déc*. Le soir Ema chante dans la *Symph*[*onie*] *no.IX*. (Enesco).

– *23 déc*. Ema chante dans la *Symph*[*onie*] *no.IX* avec Enesco[96].

1946

– *13 janv*. Concert Enesco. *Iphigénie* [de Gluck], *Roméo et Juliette* [de] Berlioz, la *Symph*[*onie*] *no.V* [de] Beeth[oven].

– *27 janv*. Symphonique Enesco: [*La grotte de*] *Fingal* [ouverture de Mendelssohn-Bartholdy], Lalo [*Concerto pour violoncelle*] - Lupu[97], [la *Symph*[*onie*] *no.IV* [de] Beeth[oven].

– *3 févr*. Symphonique Enesco. *La symph*[*onie* de] Andricu, *Concerto [pour piano no.4 en sol majeur* de] Beeth[oven] (Lydia Cristian[98]), *Jupiter* [de Mozart].

– *10 févr*. Concert symph[onique] jubiliaire de la Philharm[onie][99]; chef d'orchestre Enesco: *Euryanthe* [de Weber], Mozart, *mi b*, Beethoven, *V*.

– *4 mars*. Au Concert Enesco à l'Athénée[100].

– *17 mars*. Symphonique Enesco: *Prométhée* [de Beethoven], Brahms, [*Concerto pour piano et orchestre en ré mineur*] (Coca Fotino)[101], Schumann, *II*.

– *18 mars*. Concert Enesco avec l'Orch[estre] Radio: [chef d'orchestre Matei] Socor. *Concerto* de [Aram] Khatchatourian.

– *23 mars*. A l'Athénée je répète avec Enesco et l'Orch[estre] Radio.

– *25 mars*. Je dirige l'Orch[estre] Radio ayant Enesco comme soliste: S.Saëns, *Poème* [de] Chausson, Brahms.

– *27 mars*. Le matin à l'Athénée à la rép[étition] d'Enesco.

– *31 mars*. Je dirige *Butterfly* [de Puccini]. (A l'Athénée: Enesco dirige la *Suite* [*en ré majeur*] de Bach, le *Concerto* [*no.5 en mi b majeur* de] Beeth[oven] avec [Gheorghe] Halmoş, *Tristan*, *Prélude* [à l'acte] III [de Wagner], *Préludes* [de Liszt].

– *1 avr*. Au Concert Enesco (soliste) avec l'Orch[estre] Radio, dirigé par [Constantin] Silvestri[102].

– *3 avr*. A 3 heures à l'Athénée, à la rép[étition] de Jora avec l'Orch[estre] Radio. Haendel, *Concerto* [de] Mendelssohn (Val[entin] Gheorghiu), la *Symph*[*onie*] d'Enesco.

– *7 avr*. Enesco dirige la Philharm[onie]: [l'ouverture] *Namensfeier* [de Beethoven], [*Concerto pour piano*] de Schumann (Radu Mihail), Schumann, [la *Symphonie no.*] *VII*. P.m. nous faisons le Prix Enesco.

– *8 avr*. A 6 heures [p.m.] à l'Athénée. Enesco joue avec l'Orch[estre] Radio (Socor)[103].

– *13 mai.* Aro: Concert [Yehudi] Menuhin avec Enesco: la *Sonate Kreutzer*, Enesco, *II.*

– *14 mai.* Le matin à Aro rép[étition] Menuhin. P.m. Concert Menuhin avec la Philharm[onie] - Enesco [chef d'orchestre]. Concertos de Mendelssohn, Chausson, Brahms.

– *15 mai.* P.m. Concert Menuhin [avec Enesco au piano]. Des sonates Franck, Enesco, *III.*

– *16 mai.* Réception p[our] Menuhin de la part des «Amis des Etats-Unis».

– *17 mai.* P.m. à Aro Concerto Menuhin avec la Philharm[onie] dirigée par Enesco. *Coriolan*, *Concerto* [de] Beeth[oven], la *Symphonie* [*espagnole* de] Lalo.

– *20 mai.*P.m. Concert Menuhin avec l'Orch[estre] Radio [dirigé par] Enesco. Dvorak, Bach, *Tzigane* [de Ravel].

Fig. 3. L'une des dernières photos de Georges Enesco en Roumanie: Georges Enesco, Alfred Alessandresco et le critique musical anglais Shea, en 1946. (Les originaux de ces documents sont en possesion de Madame Emilia Guţianu-Alessandresco).

– *26 mai.* De 10 à 2 le Concours «Enesco». De 4 à 6 [p.m.] l'Assemblée gén[érale] SCR.

– *4 juil.* A 11 heures à l'Athénée je dirige le Concert pour l'Indép[endance] de l'Amérique. Haendel, *C[oncerto] grosso d moll*, la *Symph*[*onie*] *no. II* de Walter Piston, *Music for strings* de Quincy Porter, la *Rhaps[odie] no. I* [de] Enesco.

– *8 juil.* A la Philharm[onie] Concours de chant pour le prix Menuhin[104].

– *8 sept.* A 12 à la Philharmonie. Enesco, avant de partir en Amérique, fait ses adieux à l'orchestre[105].

– *29 sept.* A 11 heures au Conservatoire. Ici Jora, Missir, le Comité p[our] le livre dédié à Enesco[106].

1947

– *8 févr.* Comité SCR. [Marcel] Breslaşu nous demande de nous transformer en syndicat.

– *15 févr.* Je répète avec l'orch[estre] Radio la *Suite no.2* [de] Enesco.

– *20 févr.* Le soir je dirige le Symphonique Radio l' Athénée: la *Suite no.II* [de] Enesco, *Concerto* [*pour piano*] de Tchaïkovsky (Illy Wechsler), *Yseult* [de Wagner].

– *1 mai.* Le soir je dirige à la Radio l'*Héroïque* [de Beethoven], *Printemps* [de] Glazunov, la *Rhaps*[*odie*] *no.2* [de] Enesco.

– *28 juil.* Le soir j'accomp[agne] Ema à la Radio aux chansons d'Enesco, A[lfred] A[lessandresco], [Mihail Andreesco] Skeletty, [Theodor] Rogalski, [Sabin V.] Drăgoi.

– *30 déc.* A 6 heures on annonce à la Radio l'abdication du Roi Mihai I. Proclamation de la République Populaire Roumaine!!

1948

– *4 févr.*P.m. à la maison je copie la *Toccate*[107] d'Enesco p[our] Illy Wechsler.

– *14 oct.* De 8 à 10 je répète à l' Athénée. [...] Le soir je dirige le Concert Athénée: *Thamara* [de Balakirev], Beeth[oven], *Concerto* [*pour piano*] *g dur* (Lidia Cristian), la *Suite no.II* [de] Enesco.

1949

– *5 févr.* A 9 heures à l'Opera je répète avec le ballet la *Rhaps[odie]* d'Enesco[108].

– *9 févr.* Le soir on m'emmène en voiture pour diriger la *Rhaps[odie]* d'Enesco (ballet) à l'Opéra.

– *1 mai.* A 5 heures [p.m.] dans le Parc National (Kiseleff) je dirige l'orch[estre] Radio: Glier (*L'amitié des peuples*) et la *Rhapsodie no. I* [de] Enesco avec le ballet de l'Opera.

– *6 oct.* Le soir au Symphonique Socor. *La romance* [de] Beeth[oven] (Savin)[109], l'*Ouvert*[*ure*] *russe* [de N.] Rekov, Enesco, la *Rhaps*[*odie no. II*].

– *13 oct.* Le soir au Concert [Theodor] Rogalski ([Zeno] Vancea – [Sergiu] Natra – Enesco – [Hilda] Jerea).

1950

– *17 août.* Enesco a subi une attaque du cœur lorsqu'il dirigeait à Londres. A Paris, dans une clinique de Neuilly, il s'est remis. Pourtant, on lui recommande le repos.

– *19 oct.* De 11 à 13 heures je répète à l'Athénée. Le soir je dirige le Concert de l'Athénée avec l'Orch[estre] Radio. Haendel, *Feu d'artifices;* Wieniavski, *Concerto* (Ion Voicu), Enesco, la *Rhaps*[*odie*] *no. I,* Borodin, la *Symph*[*onie*] *no. I.*

– *22 oct.* A. Aro: la Philharm[onie] avec Rogalski – V[irgil] Pop joue Glazounov [*Concerto pour violon*], la *Symph*[*onie*] *no. I* [de] Enesco, *Variations* [*sur un thème de Haydn* de] Brahms.

– *3. déc.* A 9 heures [p.m.] je pars en w[aggon]-lits pour Timişoara pour un concert avec la Philharmonie «Banatul» (le 10 déc.). Le programme: la *Symph*[*onie*] *no. I* [de] Enesco, Falla, *Nuits dans les jardins d'Espagne,* Franck, *Variations symph*[*oniques pour piano et orchestre*] (Paraschiva Czettel), Khatchatourian, *Gayaneh* (*Danse russe, Berceuse*).

– *10 déc.* [Timişoara]. A 11 heures j'ai le concert dans la Salle du Théâtre. Après la *Symph*[*onie*] *no. I* d'Enesco, 4 rappels.

1951

– *1 nov.* [Bucarest]. Le soir [...] à l'Athénée Symph[onique] avec l'Orchestre Radio avec Gogu. [...]. Enesco, la *Suite no. I,* Glazounov, [*Concerto pour violon*] (Voicu), *Tableaux* [*d'une exposition* de] Mussorgsky.

– *6 déc.* Le soir je dirige à l'Athénée le Symphonique [l'Orchestre] Radio. Muravlev, *Le Mont Azov,* Chopin, [*Concerto pour piano en*] *mi mineur* (Barbara Hesse Bukovska), Enesco, la *Rhaps*[*odie*] *no II,* Schumann, [la *Symphonie*] *no. IV.*

1952

– *13 juin.* J'écoute à la Radio le Concert de la Philharm[onie] dirigé par Rogalski. Khatchatourian, [*Concerto pour piano*] (Irina Lăzăresco), la *Sym*[*phonie*] *no I.* [de] Enesco.

– *22 avr.* A la Poste pour féliciter par télégraphe Enesco.

– *5 mai.* A «Alimentara» [magasin alimentaire] /.../ la queue avec Poitevin[110] pour acheter des harengs. Je monte pour un moment chez lui; il me montre un tableau: Enesco jouant pour Luchian paralysé.

1953

– *15 janv.* Le soir je dirige le Symphonique Radio à l'Athénée. Enesco, la *Rhaps*[*odie*] *no. II,* Nagrof, *Concertino [pour] flûte* (D. Pop)[111], *L'Apprenti* [*sorcier* de Dukas] (bissé) et la *Symph*[*onie*] *no. VII* [de] Beeth[oven]. 4 rappels à la fin.

– *6 mai.* Je répète la *Rhaps*[*odie*] *no. I* d'Enesco.

–*7 mai.* Entre 9 et 11 heures je répète avec l'Orch[estre] Studio la *Rhaps*[*odie*] *no. I* [de] Enesco. [...] A 5 heures à l'Athénée le Festival de la Radio. Je dirige la *Rhaps*[*odie*] *no. I* [de] Enesco.

– *28 mai.* Je dirige le Symphonique Radio Athénée. *La symph*[*onie* de] Enesco, *Concerto* [*pour violon*] de Bruch (Stark)[112], Andricu, la *Rhapsodie* (Ire audition).

– *29 mai.* Entre 3 et 4 heures et ½ j'enregistre à l'Athénée la *Symph*[*onie* de] Enesco.

1954

– *9 sept.* Le soir Concert Symphonique Radio, dirigé par Niazi. Caraev, *Les sept belles, Rost* de Niazi, *Concerto* [*pour*] *violon* [de] Khatchatourian ([Iulian] Sitovetski), *Var*[*iations*] *rococo* [de Tchaïkovsky] (Slobodkin), la *Rhaps*[*odie*] *no. I* [de] Enesco.

1955

– *21 mars.* Le soir j'examine toute la collection du *Monde musical.* Je dois écrire qulques chose sur Enesco en tant qu'interpète de Bach, pour la Radio.

– *22 mars.* Le matin j'écris sur Enesco et Bach.

– *23 mars.* J'écris p[our] la Radio une présentation d'Enesco en tant qu'interprète de Bach.

– *24 mars.* J'enregistre ma voix à la Radio pour une présentation d'Enesco.

– *25 mars.* A 8 heures je m'écoute à la Radio lisant le «Mot introductif à Enesco, interprète de Bach».

– *28 avr.* Le soir à l'Athénée, Symphonique Radio [dirigé par Constantin] Silvestri. *La symph*[*onie*] *no. V* de Alf[red] Mendelssohn, *Mariysias* [de Castaldi], la *Suite no. II* [de] Enesco.

– *4 mai.* AUJOURD'HUI MATIN, À PARIS, GEORGES ENESCO S'EST ÉTEINT.

Notes

* Texte préfacé, transcrit et annoté par Lucia-Monica Alexandrescu. La Ire et la IIème parties de ces fragments du *«Journal»* d'Alfred Alessandrescu ont paru dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art,* série Théâtre, Musique, Cinéma en 1992 (tome XXIX, pp. 19–39) et respectivement, en 1993 (tome XXX, pp. 83–101). La IIIème partie concerne les dernières années de la vie d'Enesco. Je rappelle que ces notes ne contiennent que des informations du domaine de la musicologie et elles ne se retrouvent pas dans des encyclopédies: des annotations complètes seront faites à l'occasion de la publication intégrale du manuscrit. Je rappelle, également, que je n'ai pas répété des informations qu'on puisse retrouver dans les deux premières parutions.

[1] Fernand Gregh (1873–1960), poète français; sur ses vers Georges Enesco a composé des lieds.

[2] Addition N. Missir: «La dernière pièce dirigée par l'auteur».

[3] Dans la Chronologie citée (Nicolae Missir et Mircea Voicana, in: *George Enescu,* Bucarest, 1964) il faut corriger les concerts des mois oct.-nov. 1929 (p. 214) de la manière suivante: 5 concerts avec N. Caravia et 4 concerts avec A. Alessandresco.

[4] Tivadar Nachez (1859–1930), violoniste et compositeur hongrois.

[5] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[6] Dans la Chronologie mentionnée apparaît Leclaire non pas Francœur.

[7] Celui-ci a été le seul prix de l'année 1929 (voir le vol. *George Enescu* ..., p. 338).

[8] Dans la Chronologie citée, dans le *vol. cité,* p. 214, figure de manière erronée *la IXème Symphonie.*

[9] Mircea Lazăr, premier ténor, soliste de l'Opéra Roumain de Bucarest.

[10] Maria Cojocăreanu, soprano, soliste de l'Opéra Roumain de Bucarest.

[11] Gh. Flechtenmacher, baryton, soliste de l'Opéra Roumain de Bucarest.

[12] Premier symphonique de la saison musicale 1930–1931.

[13] Dans la Chronologie éditée, dans le *vol. cit.,* figure «20 ans depuis la création de la Société des Compositeurs Roumains».

[14] Franz Xaver Dressler (n. 1899), organiste et compositeur roumain.

[15] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[16] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[17] Ana Nicoară-Voileanu, pianiste, professeur de piano au Conservatoire de Cluj.

[18] Madeleine Cocorăsco, pianiste, professeur de piano au Conservatoire de Bucarest.

[19] George Ştefanovici, ténor, soliste à l'Opéra Roumaine de Bucarest.

[20] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[21] De la suite *La piaţă* [Au marché].

[22] Un cycle de 3 récitals de sonates en oct. 1931.

[23] Alexandru Theodorescu, violoniste, premier maître de concert de la Philharmonie de Bucarest.

[24] D. Teodoru, violoniste de l'Orchestre Radio.

[25] I. Koganoff, violoniste de l'Orchestre Radio.

[26] Theodor Popovici, violoniste de l'Orchestre Philharmonie.

[27] Nicolae Apostolesco, violoniste de l'Orchestre Philharmonie de Bucarest.

[28] Josef Thaler, violoncelliste à l'Orchestre Philharmonie de Bucarest.

[29] George Drăghici, violoncelliste de l'Orchestre Radio.

[30] Deux erreurs figurent dans la Chronologie dans le vol. *George Enescu...,* p. 219: George Enescu n'était pas à Oltenița le 10 nov. 1931; les concerts symphoniques dirigés par Georges Enesco à Bucarest ont eu lieu le 10 et le 24 nov., non pas en déc.

[31] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[32] Carl Elmendorff (n. 1891), chef d'orchestre allemand.

[33] Constantin C. Nottara, *Poème pour violon et orchestre.*

[34] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[35] Absence sur la liste des prix dans le volume de documents cité (p. 338).

[36] Nicu Apostolesco, premier ténor à l'Opéra Roumain de Bucarest.

[37] Date inédite dans la chronologie «George Enescu».

[38] Dinu Lipatti, *Sonatine pour violon et piano.*

[39] Dans la Chronologie éditée, la date est 18 février; sur l'agenda de A. Alessandresco est biffé «Franck» et ajouté «Lekeu».

[40] Addition N. Missir: interprétés par «Gabi Popesco-Năruja».

[41] Dinu Lipatti, *Şătrarii* [Le Bohémiens nomades], suite symphonique pour orchestre.

[42] Addition N. Missir: « rajuste après les parties séparées».

[43] Accompagné par Alfred Alessandresco, le premier de la série des 10 récitals (oct.–déc. 1936) de Georges Enesco avec des partenaires roumains. Dans la Chronologie éditée il ne figure pas le répertoire.

[44] Du manuscrit de Alfred Alessandresco, il ne résulte pas le fait que George Enescu eût présidé la Commission pour le Prix Enesco, comme dans la Chronologie éditée (p. 230).

[45] Salle de cinéma (aujourd'hui «Patria» disposant d'une très bonne acoustique. On y jouait des concerts lorsque l'Athénée était impraticable.

[46] Fili = Ion Filionescu, pianiste.

[47] Mihail Andreesco-Skeletty, *Moartea Zimbrului* [La mort du bison] (second prix).

[48] Paul Bazelaire, violoniste.

[49] On décide la création d'un prix national de composition.

[50] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[51] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[52] Robert Soëtens, violoniste. Il a joué un concert avec la Philharmonie sous la baguette d'Alfred Alessandrescu, la soirée précédente.

[53] Des données exactes qui peuvent compléter dans la Chronologie le répertoire des concerts de l'Orchestre Radio, dirigée par Georges Enesco pendant les moins d'oct.-nov. 1937.

[54] Elena Basarab, soprano, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

[55] Maria Moreanu, mezzo-soprano, soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

[56] Gheorghe Ştefănescu-Goangă, premier baryton à l'Opéra Roumain de Bucarest.

[57] Aca de Barbu (1895–1958), soprano, première soliste à l'Opéra Roumain de Bucarest.

[58] Dans la Chronologie mentionnée figure G. Enesco chef d'orchestre.

[59] Dans le *vol. cit.*, p. 339, C. Silvestri ne figure pas sur la liste des Prix Enescu.

[60] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[61] Dans le *vol. cit.*, les dates ont été inversées: le 8 nov. Madeleine Cocorăsco et le 12 nov. 1938 Radu Mihail (p. 236).

[62] Radu Mihail, pianiste, élève de Aurelia Cionca.

[63] Paul Constantinescu, *Nunta în Carpaţi*, [Les noces dans les Carpates], suite de ballet.

[64] Şerban Tassian, premier baryton, et Valentina Creţoiu, première soprano, solistes à l'Opéra Roumain de Bucarest.

[65] «Chef d'orchestre est Georgesco – écrit A. Alessandresco dans l'agenda. Ema chante La Reine de la Nuit». La première aura lieu le 17 oct. 1939.

[66] Les récitals des mois oct.–nov. 1939, figurant dans la chronologie imprimée, ne mentionnent pas les accompagnateurs, donc Dinu Lipatti n'est pas cité lui non plus; figure de plus un récital inexistant: le 26 oct. 1939, George Enescu dirigeait à l'Athénée un concert de l'orchestre Philharmonique de Bucarest.

[67] Vasile Jianu, flûtiste, soliste, membre de la Phiharmonie de Bucarest, professeur au Conservatoire de Bucarest.

[68] Dans la Chronologie éditée, Haydn et Debussy ne figurent pas le 26 oct. 1939 dans le répertoire.

[69] Silvia Serbescu, pianiste.

[70] Grigoraş Dinicu (1889–1949), violoniste et compositeur.

[71] On exécute *Au soir* de George Enescu.

[72] Al. Zirra, *Pe şesul Moldovei* [Sur la plaine de la Moldavie], poème symphonique.

[73] Le concert dédié à Georges Enesco est mentionné dans le volume cité le 17 oct.; le chef d'orchestre «George Georgesco» n'est pas mentionné; d'ailleurs, il y a aussi un autre programme.

[74] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[75] Dans la Chronologie imprimée figure la célébration de 20 ans de la création de la Philharmonie (p. 244); n'y sont pas mentionnés le répertoire, ni le chef d'orchestre (George Georgescu).

[76] Eritz Heitmann (1891–1953), organiste allemand.

[77] Dans la Chronologie mentionnée figure le mois novembre (p. 247).

[78] Ludwig Hoelscher (n. 1907), violoncelliste allemand.

[79] Dans la Chronologie imprimée, la date est le 28 nov. 1943.

[80] Sandu Albu (n. 1897), violoniste et compositeur.

[81] Absents dans la Chronologie Duparc et M. Negrea.

[82] S. V. Drăgoi, *La Rhapsodie roumaine* ou *La Rhapsodie du Banat.*

[83] Jeanine Michaud, soprano.

[84] Date inedité dans la Chronologie.

[85] Avec Mihail Andricu au piano. (Voir vol. *George Enescu...*, p. 249).

[86] Le 15 et le 22 oct. 1944, Georges Enesco a dirigé des programmes différents. (Voir le vol. *George Enescu...*, p. 249).

[87] Magda Capeleanu-Rădulescu, violoniste, membre de la Philharmonie de Bucarest.

[88] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[89] A corriger dans le volume *George Enescu* (p. 250) le dernier paragraphe: 27 mars au lieu de 27 février. La même information se répète à la page 251.

[90] Iuri Briuşcov, pianiste russe.

[91] Marina Kozolupova, violoniste russe.

[92] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[93] Alexandru Demetriad, pianiste.

[94] Le chef d'orchestre Eduard Lindenberg ne figure pas dans la Chronologie mentionnée.

[95] Le chœur Radio (dirigé par D. D. Botez) n'est pas mentionné dans la Chronologie mentionnée.

[96] Date inédite dans la Chronologie «George Enescu».

[97] Theodor Lupu, violoncelliste de concert.

[98] Lidia Cristian, pianiste de concert, professeur de piano au Conservatoire de Bucarest.

[99] Anniversaire des 25 ans d'activité de la Philharmonie de Bucarest.

[100] Dans la Chronologie imprimée figure la date de 3 mars.

[101] Coca = Maria Fotino, pianiste.

[102] Dans le volume de documents Enesco, le chef d'orchestre C. Silvestri n'est pas mentionné.

[103] Dans le *vol. cit.* n'est pas mentionné le chef d'orchestre Matei Socor.

[104] De la Chronologie publiée dans le vol. *George Enescu...*, il résulte que Georges Enesco était à Tescani le 8 juillet 1946. Addition N. Missir: «George Enescu présent à ce jury».

[105] Un date qui devra figurer dans la Chronologie «Enescu».

[106] Comme on peut le déduire, il s'agit du volume cité, paru sous l'égide de l'Académie Roumaine en 1964, avec la surveillance de Mihail Jora et George Opresco, membres de l'Académie; Nicolae Missir est parmi les auteurs.

[107] La première partie de la *Suite pour piano, op. 10,* de George Enescu.

[108] Voir aussi Tilde Urseanu, Ioan Ianegic, Liviu Ionescu, *Istoria baletului* [Histoire du ballet], Bucarest, 1967, p. 299.

[109] Lucian Savin, violoniste de l'orchestre Philharmonie.

[110] Poitevin-Skeletty, peintre, graphicien, auteur du tableau «George Enesco au chevet de Luchian».

[111] D. Pop, flûtiste à l'Orchestre Radio.

[112] Coco Stark, violoniste à l'Orchestre Radio.

ASSAPH. Studies in the Theatre, Section C, N°. 8/1992, The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University.

Sous le titre commun d'*Assaph,* la Faculté d'Arts Visuels et Interprétatifs (Faculty of Visual and Performing Arts) de l'Université de Tel Aviv publie quatre revues académiques dédiées à la musicologie (section A), à l'histoire de l'art (section B), au théâtre (section C), au film et à la télévision (Section D). La revue consacrée aux études de théâtre paraît une fois par an, sous la direction du professeur Eli Rozik et d'un conseil de rédaction international formé de personnalités prestigieuses du monde universitaire d'Israël, d'Europe et des Etats-Unis (Clive Baker, Keir Elam, Martin Esslin, Tadeusz Kowzan, Patrice Pavis, Cesare Segre, etc.). Dans les pages de la publication il y a des études et des analyses visant tous les compartiments de l'art du spectacle; en même temps, dans cette revue est promue l'investigation du phénomène théâtral dans différentes époques historiques et différents espaces culturels, ce qui suscite l'intérêt des lecteurs avisés du monde entier.

Le n° 8/1992 d'*Assaph,* qui nous est parvenu grâce à l'amabilité du professeur Eli Rozik, contient une substantielle section consacrée au langage gestuel dans le théâtre.

Né et, en même temps, disparu dans l'intervalle d'un seul instant, le geste scénique est difficile à analyser, comme, d'ailleurs, toutes les composantes de l'art de l'acteur. Dans un effort commun de fixer ce qui est fluide, de conserver ce qui porte l'empreinte de l'éphémère, les auteurs des études publiées dans *Assaph* entament la problématique du langage gestuel dans des perspectives variées: soit en tant que suggestion présente dans le texte même ou dans les indications scéniques, soit en tant qu'élément significatif dans des représentations diverses. Dans l'article *How to Perpetuate Gesture and Scenic Movement,* Tadeusz Kowzan fait l'inventaire des modalités par lesquelles on a essayé, au long des siècles, de fixer dans le mot ou dans l'image, l'expression corporelle (mimique, geste, mouvement). Dominique Lafon étudie l'œuvre de Molière du point de vue d'une esthétique gestuelle, esquissée dans ses pièces par le dramaturge, acteur lui-même, d'une exceptionnelle modalité physionomique et corporelle (*Gesture in Molière's Text Mimesis ou Mimicry*). Dan Vrian met en évidence le caractère récurrent et symbolique de l'agenouillement dans *King Lear,* en comparant les significations de ce geste dans différentes mises en scène (*Gesture in Drama and Theatre. The Motif of "Kneeling in King Lear"*). Une incursion documentée dans la sphère du Ballet contemporain permet à Michèle Febvre de relever la dimension théâtrale de la danse, la fusion entre la chorégraphie et la réalité chargée de sens du corps humain (*Dance and Theatricality*). Toujours actuelles, les thèses d'Artand offrent à Rodrigue Villeneuve le point de départ pour un essai ayant comme thème les rapports ambigus entre le corps humain perçu comme pure présence et le corps humain perçu comme signe (*The Concordance of Body and Meaning*). Dans l'étude *Acting: Explication of Gesture, or Vectorization of Desire?,* Patrice Pavis analyse la capacité de l'acteur de communiquer dans deux situations antagoniques: lorsque le corps utilise un langage intensément référentiel et mimétique, avec allusion directe aux domaines du quotidien, du social, de l'anthropologique, du culturel; lorsque, par contre, le corps «parle» de soi-même, en exprimant les pulsions les plus profondes dans le «pré-langage» situé complètement en dehors du comportement habituel.

Frédéric Roken analyse le statut paradoxal de l'acteur, qui est en même temps le matériel artistique et l'artiste qui modèle ce matériel; en d'autres mots, l'auteur met en évidence une suite de moyens par l'intermédiaire desquels l'interprète transforme son propre corps en objet esthétique (*A Walking Angel: On the Performative Function of the Human Body*). Dans la perspective sémiologique Eli Rozik propose un schéma de décodification des gestes de la main dans différentes aires culturelles et dans différents contextes faisant allusion aux significations variées qu'ils peuvent gagner sur scène (*Metaphorical Hand Gestures in the Theatre*).

Les huit articles inclus dans la section thématique de la revue avancent des hypothèses incitantes, centrées surtout – pour employer la terminologie de Roman Jakobson – autour du binome *fonction référentielle–fonction poétique* du corps humain: à l'aide du geste et du mouvement le corps signifie quelque chose de concret, il s'intègre dans la diégèse de la pièce, en clarifiant, en nuançant ou en contreponctuant le dialogue dramatique; en même temps il se représente soi-même, en tant qu'entité ayant une vie secrète, propre, que n'appartient pas uniquement au personnage mais aussi à l'interprète. En relevant les multiples dimensions (sur le plan dénotatif, plastique, métaphorique, etc.) du geste humain, les articles mentionnés contribuent avec d'intéressantes clarifications thématiques sur l'analyse de l'art de l'acteur.

On retrouve également au sommaire de la revue une analyse comparative de la représentative du spectacle *Les Atrides* d'Ariane Mnouchkine dans de différents espaces de jeu (Marvin Carlson), une incursion dans le paysage théâtral contemporain de la communauté multiculturelle de l'Afrique du Sud (Temple Hauptfleisch), un schéma de la trajectoire du personnage picaresque féminin de Grimmelshausen jusqu'à Brecht (Sarah Bryant-Bertail) et un portrait du scénariographe israélien Arieh Navon (Alla Sosnowskay). La consistance des articles publiés, la densité de l'information et la présentation graphique irréprochable place la revue *Assaph* parmi les publications de profil les plus intéressantes du monde.

Daniela Gheorghe

CHRONIQUE

ALLOCUTION À L'OUVERTURE DE LA MAISON «ENESCO» DE BUCAREST

(10 décembre 1993)

Très honoré auditoire,

Aujourd'hui, le petit immeuble où nous nous trouvons – celui que Georges Enesco et son épouse Marie Cantacuzène-Enesco ont habité depuis l'automne de 1944 jusqu'à ce 10 septembre 1944 qui a marqué le départ définitif du Maître – trouve une place bien méritée parmi les maisons mémoriales de la capitale.

Décrite par Emanoil Ciomac dans ses mémoires comme étant «l'ancien logis de l'administration du palais Cantacuzène, transformé en pavillon», cette dernière demeure bucarestoise d'Enesco eut la chance d'échapper, après la mort du musicien, aux vicissitudes subies par la plupart des maisons mémoriales pendant le régime communiste, grâce surtout au fait qu'ici – avec l'accord de Madame Cantacuzène-Enesco – s'installa Roméo Draghici, procurateur de Georges Enesco, fondateur et premier directeur du Musée «George Enescu»; il habita l'immeuble jusqu'à sa mort (1983), occupant l'une des trois chambres et veillant à la conservation de l'inventaire et de l'ancien aspect des deux autres. L'existence de la maison en dehors du circuit public et, implicitement, en dehors des regards de l'officialité fut, probablement, la raison même qui lui sauva l'existence et l'identité, aussi bien pendant la vie de Roméo Draghici qu'après sa mort; on ne pourrait pas dire la même chose sur le Musée «George Enescu», victime, en 1977, de l'hostilité et des élans destructifs manifestés par les anciens gouvernants vis-à-vis d'une maison commémorative à l'honneur de la personnalité enescienne.

Le fait de rendre maintenant au public et à la vie culturelle bucarestoise cet ancien logis du Maître nous fait éprouver une émotion spéciale, le sentiment qu'enfin nous voyons s'accomplir, aujourd'hui, la destinée méritée par cette maison, près de quarante ans après le passage dans l'éternité du grand esprit qui l'a animée.

Il faudrait dire quelques mots sur «la réanimation» du petit bâtiment.

Après une période de quasi-abandon (de 1983 – année du décès de l'ancien directeur du Musée, Roméo Draghici – jusqu'en 1990), l'obligation de réparer la construction est assumée par l'Union des Compositeurs, aux termes d'un accord entre celle-ci et le Ministère de la Culture (mai 1991) – établissant l'obligation de l'Union d'entreprendre, à ses propres frais, les réparations du Palais Cantacuzène en son entier. L'essentiel des travaux à la maison mémoriale finit pendant l'automne de 1992. Se pose alors le problème de l'aménagement des intérieurs de la maison, commençant par l'espace du rez-de-chaussée, mission assumée par les spécialistes du Musée.

Les résolutions muséographiques et expositionnelles de ces intérieurs nous appartiennent, à Angela Cerchez et à moi-même, avec, sans doute, des accents distincts (la présentation expositionnelle du point de vue muséographique et plastique est due à Madame Cerchez; les accents thématiques et musicologiques me concernent).

Je ne voudrais pas insister sur ce que représente, concrètement, l'action de reconstitution muséographique de l'espace «mémorial» de la maison – la chambre de travail du compositeur, le salon de musique et le vestibule central qui «servait également de salle à manger», conformément aux témoignages de l'époque – parce que j'ai largement parlé sur ce sujet dans le catalogue qui présente la maison. Je vais quand même répéter une explication concernant notre intervention sur le hall central de la maison, transformé en une double exposition commémorative, documentaire et artistique

– celle où nous nous trouvons –, l'unique pièce de mobilier maintenue ici pour suggérer la fonction initiale de la chambre étant celle placée sur le mur du côté gauche de l'entrée. Il faut encore ajouter que les 47 années écoulées depuis le départ d'Enesco jusqu'à présent n'ont absolument pas rendu plus facile la démarche muséale, non seulement en ce qui concerne le réaménagement des chambres, mais surtout en ce qui concerne l'effort d'écarter ou d'atténuer les effets destructifs du temps sur une bonne partie des objets décoratifs ou de mobilier.

La reconstitution dans ses données matérielles d'une maison commémorative se doit de lui restituer l'atmosphère, l'esprit; les objets semblent se ranger et s'assembler, les décors semblent se composer sous l'action d'énergies spirituelles jadis présentes, les harmonisant, les transformant en témoigmages muets sur la vie et la personnalité de ceux qui passèrent leur existence dans cette ambiance.

Cet endroit où Enesco a vécu, composé et joué me semble par excellence porteur d'une force spirituelle, non seulement grâce à la conservation dans un état presqu'intact des choses qui le composent et qui préservent son intimité, mais aussi grâce au fait que dans le cas spécial d'Enesco on peut parler d'une organicité exemplaire de la relation entre ce qui fut la vie, dans le sens existentiel, de l'artiste et sa vie à l'intérieur de la musique. Tout comme les autres demeures bucarestoises d'Enesco (rue Stirbei Vodă ou rue Lahovary), tout comme «Luminişul» de Sinaia, celle-ci entendit également résonner la musique. Les contemporains – musiciens et mélomanes – venus pour assister aux auditions (répétitions d'Enesco avec différents partenaires pour les concerts de musique de chambre avec public) évoquent ces moments avec une émotion due non seulement à l'enchantement de la musique, mais aussi au lieu, à l'ambiance souvent décrite d'une façon détaillée; les hôtes sont également impressionnés par le charme du cadre et par l'aristocratique visage et la présence de la «princesse», madame Marie Cantacuzène-Enesco, l'hôtesse et créatrice incontestable du style de ces réunions musicales, probablement la véritable «divinité tutélaire» de la maison, telle qu'elle est nommée par un commentateur.

On est en droit de se demander si et combien, entrant dans cette maison commémorative, notre pensée peut bien retrouver «cette ambiance de vie intense du passé», ainsi qu'elle fut dénommée par Emanoil Ciomac; si, et combien, tout ce qui nous entoure – commençant par la décoration de la maison, continuant par les témoignages rassemblés dans les vitrines de l'exposition documentaire et par les images du visage d'Enesco transfiguré par la musique dans les dessins de Fortuna Brulez – peut bien nous aider dans notre effort de reconstituer la personnalité de l'homme et de l'artiste Enesco, et de retrouver son écho à travers la conscience des contemporains et des circonstances concrètes de la vie du musicien pendant la courte période des deux années suivant la fin de la guerre; voilà autant de questions auxquelles nous avons essayé de trouver des réponses assemblant les voies de l'évocation muséale et de la présentation expositionnelle.

C'est, sans doute, une entreprise dont vous, ainsi que les futurs visiteurs de la maison mémoriale, allez apprécier l'opportunité et la valeur.

Je désire remercier chaleureusement tous ceux qui nous ont aidés à réaliser le catalogue de la maison mémoriale et le dépliant de l'exposition et, en premier lieu, M.Ioan Cuciurca qui signe la présentation graphique.

En vous remerciant de votre présence parmi nous, aujourd'hui, je déclare ouverte la maison mémoriale «George Enescu».

Clemansa Firca

Directeur du Musée «George Enescu»

CHEZ GEORGES ENESCO

Pour ceux qui ont connu Georges Enesco, le somptueux palais Cantacuzène, situé Calea Victoriei, semble bien peu approprié à son caractère, à son goût et à ses habitudes. Cependant, après avoir franchi le portail et contourné le majestueux édifice, on voit apparaître entre les arbres une maison relativement petite, mais pourvue d'un charme particulier. Agencée selon l'ancienne model la maison dispose d'un large vestibule, de chambres à droite et à gauche et, dans l'axe de l'entrée, d'une porte qui ouvre l'accès aux annexes domestiques et à l'escalier montant vers

les petites pièces mansardées. A l'extérieur, les ornements discrets typiques pour le style Louis XVI apportent la note d'une élégance discrète. Le caractère monumental de l'ensemble est cependant dû à l'élégance de l'escalier en fer-à-cheval, dont la balustrade est décorée par deux lampadaires en bronze et qui transforme une simple maison en un «palazzetto».

Le visiteur pénètre dans l'entrée assez sombre, qui le préparera à la rencontre du vrai monde de Georges Enesco. L'ancienne destination de salle à manger improvisée par G. Enesco et son épouse nous est à peine suggérée par un petit buffet en bois massif, anobli par quelques pots transylvains en étain du XVIIIe siècle. Au reste, des vitrines abritant des manuscrits, lettres, photos, invitations, programmes et autres objets ayant appartenu à Enesco. Nous contemplons, émus, la photo de la villa «Luminiş» de Sinaia et la correspondance concernant le manoir de Tescani, les deux résidences auxquelles Enesco était fortement attaché. Sur les murs s'étale une suite de dessins de Fortuna Brulez, l'artiste qui a surpris la variété des expressions du visage d'Enesco jouant du violon.

La voie étant préparée, le visiteur peut entrer dans la petite chambre à gauche, dont l'usage était réservé à Enesco, et qui, par la simplicité des meubles, par les photographies et les objets personnels, laisse l'impression que le maestro pourrait apparaître d'un moment à l'autre. Un divan recouvert d'un splendide tapis bessarabien tissé sur le métier en 1910 par la propre mère d'Enesco, qui le lui a envoyé à Paris et dont il ne s'est plus séparé, une armoire Biedermayer, discrète et utile, un fauteuil, une bergère, des meubles nécessaires et commodes, dont le choix semble avoir voulu ne pas éclipser la table simple qui servait au travail. La table de travail d'Enesco: un sous-main en cuir, des ustensiles à écrire, une très modeste lampe de bureau, une tête de Beethoven et un excellent portrait d'Enesco esquissé par Vasile Baboie. Emouvante, la table est veillée par les photos de ses parents, de Maruka Enesco, de la Reine Marie, par les icônes ornant le mur au chevet du lit et par un crucifix ancien.

C'est l'essentiel de l'univers d'un homme dont le seul luxe était le travail et dont la grande joie était la musique.

Nous quittons à regret cette pièce dont l'ambiance nous a fait ressentir non seulement une puissante présence, mais également une marquante absence. Nous découvrons ensuite le grand salon de musique où on recevait les hôtes et où se tenaient les réunions musicales. Autoritaire et évocateur, le piano, un Pleyel, s'impose comme la pièce la plus émouvante de l'ensemble, marquant en même temps la place du maestro. Au reste, des meubles anciens d'une demeure aristocratique: un bahut, des canapés, des fauteuils, des petites tables, et, dominant l'ensemble, le fauteuil appartenant de droit à Maruka Enesco, qui dominait toujours l'assistance, assise de l'autre côté du piano.

Une fois les invités assis à leur place, Enesco apparaissait discrètement, ayant l'air de flotter vers le piano. Après un échange de regards avec Maruka, Enesco allait appartenir uniquement au piano, à la musique.

Sur les murs, Paganini et Beethoven, des portraits de famille des Cantacuzène et quelques gravures renforçaient le lien unissant la noblesse de l'art à la noblesse du sang. Les hôtes étaient présents à leurs côtés par une touchante photo d'Enesco encadrée de fleurs sèches, un portrait de 1905 par le peintre français Cormon et, bienentendu, une photo du noble visage de Maruka.

Cette maison – ou plutôt cette atmosphère – a vu passer de grands musiciens, de grands amateurs de musique et, ce qui est très important, beaucoup de jeunes qui allaient devenir à leur tour des serviteurs devoués et accomplis de la musique.

Rien de plus difficile que de suppléer à l'absence d'une personne une fois que le temps s'arrête. Et pourtant, dans la Maison Enesco malgré l'arrêt du temps, le maestro est toujours présent, tandis qu'une voix douce, voix de l'esprit – celle de Clemansa Firca – vous fait traverser le temps à la rencontre des hôtes de tout temps et de droit de la maison.

Radu Ionescu

ISSN 0080 – 2638

Quasar ProImpex Ltd.
tel: 222.61.20; fax: 222.35.43

Lei 1500