

Ion Cantacuzino

Une analyse du contenu des films de ce dernier quart de siècle, de ce que nous pouvons appeler le paysage du cinéma roumain d'aujourd'hui, doit commencer par une évocation préalable de son passé. Car le meilleur test pour comprendre ce qu'a signifié le passage du cinéma roumain des dures conditions artisanales qui caractérisaient la production jusqu'à la seconde guerre mondiale, à la production de type industriel moderne à laquelle il n'a pu accéder qu'après la nationalisation des moyens de production cinématographique, en novembre 1948, c'est de comparer le paysage des thèmes, des genres et des motifs qui ont caractérisé l'époque primitive de notre production avec le même tableau, tel qu'il se présente au cours des 25 dernières années.

Une étude des genres prioritaires qui dominent une production nationale et des thèmes qui y circulent met en effet en relief non seulement le contenu d'idées de cette production, mais aussi la façon dont elle a subi les influences des grands courants du film mondial et dont elle en reflète les tendances.

La période artisanale de la production autochtone ne permet pas de retrouver, dans le choix des thèmes, une conception directrice ou un plan coordonnateur. Ce sont surtout les préférences de tel ou tel des producteurs qui ont pesé dans le choix de ces thèmes, et ces préférences étaient surtout déterminées par la nécessité de trouver un sujet qui puisse plaire au public et soit capable de réaliser un succès commercial. C'est pourquoi les thèmes de nos premiers films, ceux des pionniers de années 1911–1913, s'apparentaient à ceux de la cinématographie mondiale, qui alimentaient généreusement nos écrans, plaçant le cinéma au premier plan des spectacles agréés par le public. Les genres préférés étaient alors le film historique à grande mise en scène — imposé par le succès des superproductions italiennes — comme *Cabiria* ou *Quo Vadis* —, le drame sentimental et salonnard

qui abondaient aussi bien dans la production italienne, — avec ses « divas », Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lida Borelli ou Itala Almirante Mazzini — que dans celle danoise, dont Asta Nielsen et Waldemar Psilander faisaient la gloire, ou dans celle française, dans laquelle brillaient en vedettes Marie Ventura, Gabrielle Robinne et Suzanne Grandais, — ou bien le film d'aventures, illustré par les sérials de Louis Feuillade. C'est entre ces trois catégories que nos producteurs ont, eux aussi, partagé leurs options.

Grigore Brezeanu, le premier réalisateur de films de fiction de long métrage de l'histoire de notre cinéma, a débuté en 1911 par un film qui s'intitulait *Amour fatal*, ce qui dit tout en ce qui concerne son thème. Il a continué, dans un tout autre ordre d'idées, avec *Independența României* (L'Indépendance de la Roumanie) réalisé en 1912 avec Léon Popesco comme producteur, et qui était un grand film historique, reconstituant d'une façon presque documentaire la guerre contre les Turcs de 1877–1878. Incité par le grand succès de cette réalisation, Léon Popesco se décida à fonder une industrie roumaine du cinéma et, dans ce but, créa en 1913 la société *Le Film d'Art Léon Popesco*, emblème qui rappelait à la fois celui

entré dans l'histoire du cinéma du « Film d'Art » de Calmettes et celui des grands producteurs français Charles Pathé ou Louis Gaumont, qui utilisaient leur propre nom comme emblème. C'est d'ailleurs de leur production que s'inspirait le choix des thèmes de Léon Popesco. À côté d'un autre film historique — qui a bénéficié aussi d'un grand succès — *Cetea Neamțului* (La Citadelle de Neamtz) — le programme d'activité de la maison Léon Popesco comprenait la mise à l'écran de mélodrames connus — tels que *Fedora* de Sardou, *Amorurile unei prințese* (Les amours d'une princesse) qui n'était rien d'autre qu'*Adrienne Lecouvreur* — des drames sentimentaux — *Dragoste de marin* (Amour de marin), par exemple — ou des films policiers et aventureux, tels que *Detective* et *Apache* ou *Spionul* (L'Espion). Ce dernier, bien que tourné en 1913, n'a passé sur les écrans qu'en 1914, ce qui lui donna, à l'époque, un air de film d'actualité, la guerre de 1914 ayant mis à la mode les affaires d'espionnage. C'est toujours dans ce cadre d'actualité que se plaçait le film *Oșelul răzbună* (La vengeance de l'Acier — 1913), dû à un autre groupe de producteurs-acteurs, conduit par Aristide Demetriade, sociétaire du Théâtre National de Bucarest. Là aussi, il s'agissait d'une action pleine de suspense et d'aventures, placée dans un cadre moderne, une usine, et utilisant pour son final dramatique une triple poursuite entre un train, une auto et un avion.

Drame de salon, films d'aventures et films historiques, parmi lesquels les seuls éléments de la production de cette époque ayant des traits plus spécifiquement roumains furent deux drames paysans, réalisés dans le cadre d'une collaboration avec une compagnie de théâtre à grand succès conduite par les acteurs Mărioara Voiculesco et Constantin Radovici. Leurs titres — l'un s'appelait *Răzbunarea* (La Vengeance) et l'autre *Urgia cerească* (La Malédiction du ciel) — indiquent que, même dans le genre du drame paysan, les thèmes ne

manquaient pas d'être mélodramatiques. D'ailleurs un très fin journaliste de l'époque, qui fut parmi les premiers à faire figure de chroniqueur de cinéma, Grigore Tăușan, soulignait l'aspect de violence de ces films, parsemés d'homicides et de viols, et se trouvait d'accord avec l'un des interprètes, le grand acteur Ion Petresco, qui, de son côté, remarquait que cette violence était foncièrement étrangère au tempérament roumain et à l'âme du peuple que ces films voulaient porter à l'écran. Voilà donc que les seuls films de cette époque qui ne transposaient pas tout bonnement dans un cadre roumain des motifs propres aux films étrangers, mais essayaient de donner l'image de nos propres réalités, ne pouvaient offrir de cette réalité qu'une image fautive et conventionnelle. À la vérité, ce trait constituait lui aussi une reprise des motifs propres à cette époque dans la production de tous les pays. Bien peu de films reflétaient les vrais problèmes de la société contemporaine, les œuvres de l'écran s'adressant plutôt à un public restreint et snob, qui préférait les sujets de salon, ou bien à un public large mais peu évolué, qui voulait voir, ne fut-ce qu'au cinéma, la « Dolce Vita » de l'époque.

La production initiée à Cluj, vers 1914, par Eugène Ianovics reflète elle aussi la même situation. Les titres des films indiquent une évidente prédilection pour les drames de salon, où les conflits s'engagent entre banquiers et hommes d'affaires, dans une atmosphère qui gravite entre Bernstein et Bataille. Ce n'est que lorsque ces productions s'approchent des drames populaires que leur atmosphère est plus aérée. Et il est intéressant de souligner que les films à thèmes populaires de la production de Cluj sont le plus souvent tournés dans les villages roumains de Transylvanie, ce qui prouve la nécessité où se trouvait le réalisateur de choisir pour ses œuvres des sujets capables d'intéresser un public plus large.

Les productions roumaines de la période de l'entre-deux-guerre choisissent leurs thèmes d'une manière assez différente par rapport à ceux qui avaient précédé la première guerre mondiale. Le fait qu'à l'époque de Léon Popesco, poursuivant le rêve de créer une véritable industrie du cinéma, on avait copié chez nous les caractéristiques occidentales d'une telle industrie, en important aussi les thèmes qui la définissaient, a donné une certaine unité thématique à cette courte époque de production, dans laquelle on retrouve quelques idées directrices, fussent-elles empruntées. Mais avec les premiers essais de production, qui commencent vers la fin de 1923, plusieurs années après la fin de la guerre et après la mort de Léon Popesco, nous ne pouvons plus parler d'aucune idée unificatrice, car la confusion dans le choix est totale. Celui-ci est toujours subordonné à des éléments extra artistiques : préférences tempéramentales du metteur en scène, possibilités de réaliser le sujet choisi dans les conditions primitives de technique auxquelles on se trouvait réduit, désir des membres de la famille du capitaliste qui finançait la production de paraître dans le film, etc. C'est pourquoi nous voyons voisiner dans la production de cette époque des films qui portent à l'écran des œuvres littéraires classiques telles que *Păcat* (Le Pêché, 1924), *Năpasta* (La Fausse accusation, 1927), ou à succès récent comme *Venea o moară pe Siret* (Un Moulin descendait le Siret, 1929); des films évoquant la guerre encore récente, des films d'aventures sur un fond historique (comme *Iancu Jianu*, 1929 ou *Ecaterina Teodoroiu*, 1930), des drames sentimentaux et d'assez nombreuses comédies. Le tout dans un amalgame parfaitement désordonné.

La proportion des films qui évoquent l'histoire est assez importante, mais le manque de moyens techniques et le coût élevé de toute reconstitution historique d'une certaine importance limitent bien en-

tendu le choix des réalisateurs. L'histoire est présente dans ces films soit sous la forme de l'évocation de la guerre récente, dont les traces psychologiques trouvaient encore un écho dans l'âme des spectateurs, soit du rappel de certaines époques historiques marquées par les luttes pour la liberté et qui offraient des sujets dynamiques et aptes à être tournés presque uniquement en extérieurs, éliminant ainsi les difficultés engendrées par le manque d'un studio.

Les drames sentimentaux de cette époque sont eux aussi différents de l'aspect des drames bernsteiniens de l'avant-guerre. Les conflits au sein de la haute société ou de la grande finance, inspirés des sujets qui circulaient dans le cinéma mondial, sont remplacés par une importante proportion de mélodrames, qui mettent en scène les conflits nés de la différence des classes sociales, bien entendu uniquement sur le plan sentimental. Le drame de la jeune paysanne aguichante, séduite par le fils du grand propriétaire terrien et obligée à fuir son village natal pour arriver à la déchéance dans les milieux louches de la capitale revient avec une persistance digne d'une cause meilleure. Mais ce n'est là, au fond, qu'une similitude avec de nombreux sujets qui circulaient à l'époque dans beaucoup d'autres cinématographies.

En ce qui concerne les thèmes d'actualités, on peut rappeler surtout les comédies dans lesquelles on retrouve souvent l'écho de problèmes liés à la vie quotidienne des spectateurs. On y voit apparaître surtout le leitmotiv du chômage, authentique reflet de la crise mondiale des années '30. En le traitant sur le registre comique, les auteurs offraient aux spectateurs des salles de cinéma l'occasion de rire aigrement de leur propres soucis. Un reflet de l'actualité se retrouve aussi dans certains autres films, éprouvant le besoin de provoquer l'intérêt en faisant intervenir dans l'action des situations rappelant la chronique sensationnelle des journaux de l'époque, de

la même façon dont les films de gangsters étaient l'écho direct, dans le cinéma américain, de la première page des journaux du temps de la prohibition. C'est ainsi que l'on voit paraître dans deux films des aventures inspirées par la carrière d'un bandit qui se cachait dans le Delta du Danube et qui avait donné bien du mal à la police; *Lia* (1927) et *Insula șerpilor* (l'Île des Serpents, 1934), à quelques années de distance, retracent les péripéties d'une jeune fille séquestrée par un personnage du même genre. C'était d'ailleurs un excellent prétexte pour des scènes pittoresques dans le décor du Delta. Enfin, même sans donner au sujet un thème d'actualité, les metteurs en scène de l'entre-deux-guerres placent souvent l'action du film dans l'atmosphère des rues de Bucarest ou des villes de province, de la périphérie ou des villages, avec une authenticité qui reste le principal mérite de ces films (*Manasse* — 1924 ou *Leiba Zibal* — 1930). Grâce à elle, un film de montage, réalisé récemment par Radu Gabrea sous le titre *Amintiri bucureștene* (Souvenirs bucarestois), a pu faire voisiner des passages de ces films avec des actualités ou des photos de la même époque, sans que l'on saisisse la différence entre le document et la fiction.

Les thèmes des films réalisés après l'avènement du sonore reflètent encore moins que les précédents les véritables réalités de notre pays, care l'impossibilité de tourner ces films à Bucarest — vu que tout appareillage de prise de vues sonores était absent —, a mis la production roumaine pour un certain nombre d'années à la remorque des réalisateurs étrangers, qui faisaient des versions roumaines de films conçus et réalisés dans une atmosphère complètement étrangère à la nôtre. Si l'on donne raison à un critique et historiographe du cinéma de l'autorité de Jerzy Toeplitz, et l'on considère que la valeur d'un film doit être jugée aussi en rapport avec sa capacité de refléter les réalités du monde contemporain et de la

société au sein de laquelle il a été créé, il est certain que bien peu des films de notre production artisanale peuvent aspirer à une valeur de cet ordre. Le reflet de la société de leur temps n'apparaît dans ces œuvres que de manière fragmentaire et accidentelle, comme dans un coin de glace, par la présentation rapide d'un certain milieu ou par une vague allusion à un problème d'ordre social. Par ailleurs, les productions de l'entre-deux-guerres ne sont que très superficiellement influencées par les tendances artistiques et même par les modes qui ont marqué l'histoire du film mondial de cette époque. Le contenu de nos films reste strictement à la dépendance des conjonctures locales, d'ordre extra-cinématographique et extra-artistique.

En comparant, de ce point de vue, les films roumains produits à l'époque des pionniers à ceux réalisés aux cours des 25 dernières années, après la nationalisation du cinéma roumain, on peut mesurer les progrès évidents dus aux modalités nouvelles de la production. La création du centre de production cinématographique de Buftea, près de Bucarest, a offert aux créateurs de films des moyens de travail, une base technique et une organisation de type industriel, comparables à celles des studios les mieux agencés d'Europe. D'autre part, l'organisation planifiée qui caractérise toute production socialiste s'est favorablement reflétée dans le contenu des films, dans le choix de leur sujet, dans leur variété. La création d'une cinématographie socialiste a permis d'avoir une vision cohérente des thèmes de la production, et c'est pourquoi le paysage du cinéma roumain n'a cessé de s'enrichir au cours de ces dernières années.

Cette évolution a été en outre favorablement influencée par l'évolution, sur le plan mondial, de l'attitude des créateurs d'après-guerre, préoccupés en premier lieu de refléter fidèlement les problèmes du monde contemporain. Essayant de dépasser le jeu des fictions distractives,

les auteurs de films veulent offrir aux spectateurs l'image de la société de nos jours, de leur propre vie, dans les proportions et avec la profondeur nécessaires pour leur permettre de les mieux comprendre et de confronter leur propre conscience avec les réalités d'aujourd'hui. Partout, le cinéma moderne est devenu un instrument de la connaissance de l'homme car, en scrutant sa psychologie et les motifs de ses actions, il est non seulement un « révélateur de la société », comme on l'a dit, mais aussi un catalyseur de ses attitudes latentes. Le film engagé, le film politique, n'est plus un accident mais une règle de la production d'aujourd'hui. Et il était d'autant plus naturel qu'une pareille catégorie de films forme la base de la production d'une cinématographie socialiste.

Il est certain que la production roumaine s'est elle aussi placée sur les grandes lignes de cette évolution car, dès ses débuts, elle a cherché à refléter les réalités nouvelles de la Roumanie. On a souvent discuté, au cours des 20 dernières années, des modalités qualitatives et quantitatives de cette réflexion, considérés parfois, à juste raison, comme incomplète ou trop peu approfondie. N'empêche qu'elle est une réalité. Et s'il est vrai que cette vision présente des déficiences qui ne devraient pas exister, ce n'est qu'un motif de plus pour essayer d'analyser le paysage de cette production afin d'y apporter les retouches nécessaires.

En comparant les préoccupations des créateurs de la période artisanale avec celles des réalisateurs de nos jours il est évident qu'elles se sont notablement approfondies du point de vue des thèmes abordés. En dépit de toutes les discussions que nous avons évoquées, cette thématique apparaît bien plus vaste qu'on ne l'aurait cru et elle constitue, dans sa totalité, un reflet d'ensemble assez fidèle de l'évolution des problèmes majeurs avec lesquels notre société a été confrontée, de l'ordre dans lequel ces problèmes

se sont imposés, des solutions qu'ils ont reçu et des aspects nouveaux qu'ils ont revêtu au cours des années.

On a souvent divisé les réalisations de la production roumaine de ce dernier quart de siècle en deux grandes catégories: les films historiques — on a parlé de « l'épopée nationale » — et les films d'actualité. C'est voir les choses d'une manière un peu sommaire car le paysage dont nous nous occupons est beaucoup plus varié, et il comprend des genres qui n'entrent pas dans ces deux catégories, aussi bien que de nombreuses sous-divisions dans leur propre cadre. Nous préférons donc une systématisation un peu plus variée.

Bien entendu, la production nouvelle est elle aussi dominée par les adaptations littéraires (signe distinctif pour tous les débuts de production). Sur les 210 films environ, réalisés de 1949 à 1972, on compte 30 adaptations, ce qui représente la proportion globale assez importante de 17%. On a porté à l'écran aussi bien des œuvres littéraires que l'on peut considérer classiques, que des œuvres plus récentes mais déjà entrées dans le circuit des œuvres remarquables de notre littérature. Rappelons ainsi *Pădurea spînzuraților* (La Forêt des Pendus — 1964) et *Răscoală* (Hiver en Flammes — 1965) de Liviu Rebreanu, *Neamul Șoimăreștilor* (Les Faucons — 1964), *Baltagul* (Le Hacherau — 1969) et *Mitrea Cocor* — 1952 de Mihail Sadoveanu, *Moara cu noroc* (Le Moulin de la chance — 1956) de Ion Slavici, *Ciulinii Bărăganului* (Les chardons du Bărăgan — 1957) et *Codine* (1963) de Panait Istrati, *Steaua fără nume* (L'Étoile sans nom — 1966) et *Afacerea Protar* (L'Affaire Protar — 1955) d'après la pièce *Ultima oră* (En dernière heure) de Mihail Sebastian, *Portofranco* (1961), d'après le roman *Europolis* de Jean Bart, *Titanic Vals* (1964) de Tudor Mușatescu, *Felix et Otilia* (1972) d'après le roman *Enigma Otiliei*, de G. Călinescu, et *Nunta de piatră* (Les Noces de pierre — 1971) d'après

deux nouvelles de Ion Agîrbiceanu, *Fefelega* et *Une noce*, ainsi que les nombreux films d'après l'œuvre de Caragiale, qui au cours de cette période se sont adressés surtout à certaines de ses nouvelles de courte haleine. Comme on peut le voir, cette liste comprend des œuvres représentatives et des noms d'auteurs de premier ordre qui ont illustré notre littérature au début de ce siècle. On retrouve donc là ce caractère d'acte culturel qui constitue la première justification des adaptations au cinéma. Il est certain que tous ces ouvrages reflètent des conflits et des problèmes humains très divers, mais leur caractère commun et dominant est en premier lieu une vision critique de la société du début du siècle.

Ce qui n'empêche pas qu'on ait porté à l'écran aussi des œuvres récentes, représentatives pour la littérature socialiste et qui reflètent les événements les plus importants de ce quart de siècle. Certaines de ces œuvres ont permis la réalisation de films ancrés dans la plus ardente actualité et particulièrement réussis, de ce fait même, tels que *Desfășurarea* (Le Déroulement — 1954) de Marin Preda, *Setea* (La Soif — 1960) et *Străinul* (L'Étranger — 1963) de Titus Popovici, ou *Procesul alb* (Le Procès blanc — 1965) d'après le roman d'Eugen Barbu Șoseaua Nordului.

Les films historiques ne réapparaissent sur nos écrans qu'en 1962, avec le mémorable *Tudor*, 1962 — sur un scénario de Mihnea Gheorghiu — qui a détenu pendant longtemps le record du nombre de spectateurs sur le marché cinématographique roumain. Il fut suivi par *Dacii* (Les Daces — 1966), *Columna* (La Colonne — 1968) et *Mihai Viteazul* (Michel le Brave — 1970), qui font partie de cette « épopée » cinématographique dont on a parfois parlé. Mais nous pensons que le genre du film historique englobe aussi toute une série d'autres pellicules qui ont inscrit dans leurs images des aventures du genre « cape et épée » où la trame et

le cadre d'évocation historique jouent un rôle très important, comme ce fut le cas pour la série de six films dont le chef de file fut *Haiducii* (Les Haïdouks).

Par ailleurs, si nous voulons vraiment parler de films-épopées il faut y inclure tous les films dédiés aux moments décisifs de notre histoire politique et sociale, dans lesquels les actions du Parti Communiste Roumain jouèrent un rôle prépondérant. Ceci amplifie bien entendu les proportions des réalisations qui doivent être encadrées dans le genre du film historique. Avec 36 productions, soit 18% de la totalité des films de long métrage, cette catégorie se situe aux premiers rangs des thèmes abordés par le cinéma roumain au cours de ces dernières décennies. Rappelons aussi quelques titres de films qui ont retracé le rôle du Parti Communiste comme stimulant des forces humaines et comme créateur de l'histoire du pays: *Valurile Dunării* (Les Vagues du Danube — 1960), *Lupeni 29* (1962), *Străinul* (L'Étranger, 1964), *La Patru pași de infinit* (A quatre pas de l'infini, 1964), *Duminică la ora 6* (Dimanche à six heures, 1965), *Asediul* (Le Siège, 1971), *Facerea lumii* (La Genèse, 1971), *Serata* (La Soirée, 1971).

Un genre qui à l'époque artisanale avait permis à nos réalisateurs un certain nombre de réussites était la comédie. Chose curieuse, les réussites dans ce genre ont été moins nombreuses au cours des dernières années bien que proportionnellement leur nombre soit assez élevé. Un des premiers films qui fut un succès du genre et qui garde encore de nos jours son actualité et sa virulence satirique fut *Directorul nostru* (Notre Directeur, 1955). Depuis lors le genre comique est présent dans le cadre de notre production presque chaque année, mais avec des réussites inégales. Peut-être faut-il chercher la raison de ce fait dans la difficulté de trouver des réalisateurs capables d'avoir un penchant tempéramental pour la comédie, une « vision comique » innée. Et il faut reconnaître que parmi les metteurs en scène

roumains on ne peut citer que trois noms qui, à des titres divers et dans des styles très différents, témoignent d'une évidente prédilection pour la comédie, qu'ils cultivent avec exclusivité. Il s'agit de Jean Georgesco, dont nous avons souligné la verve comique et qui reste fidèle à ce genre depuis cinquante ans, de Ion Popesco-Gopo, qui affectionne une comédie philosophique, une espèce de méditation ironique et détachée, teintée de folklore ou de science-fiction, mais toujours filtrée par une vision de peintre et de Geo Saizescu, préoccupé de traiter sur le plan comique des thèmes d'actualité, consacrés à la psychologie de la jeunesse d'aujourd'hui, dans les milieux les plus divers, depuis le village jusqu'au chantier de construction.

Les films d'aventures, dans lesquels dominant surtout les thèmes policiers, ont constitué eux aussi des modalités de refléter les aspects de la vie sociale actuelle. Le cadre de ces aventures est parfois la guerre, surtout vers sa fin, au cours des luttes de l'armée roumaine contre les troupes hitlériennes, aussi bien sur le territoire de notre pays, immédiatement après les événements du 23 août 1944, que durant les luttes livrées par notre armée pour la libération de la Hongrie et de la Tchécoslovaquie. Le film *Secretul cifrului* (Le Secret du chiffre — 1959) et *Castelul condamnaților* (Le Château des condamnés — 1970) furent deux réussites dans cette ordre d'idées. Les activités des services de la Sécurité et de l'Armée pour défendre contre les actes de sabotage au cours des premières années de l'après-guerre les conquêtes encore récentes du régime démocratique ont fourni le cadre d'assez nombreux films de caractère policier, mais dont l'intrigue n'était jamais subordonnée uniquement à la recherche du suspense ou à la volupté de présenter des scènes à haute tension. Leur cadre de lutte contre des infractions spécifiques aux conditions de la société à un certain moment de notre histoire leur donnait une

teinte d'actualité historique et politique, qui les sauvait de la gratuité.

Les luttes de l'armée roumaine sur le front de l'Est contre les hitlériens, en 1944—1945, ont fourni aussi la substance de quelques films de guerre, qui mettaient un accent particulier sur l'évolution psychologique des hommes, à un moment crucial de notre histoire. Parmi ces productions il faut rappeler surtout le remarquable *Prea mic pentru un război atât de mare* (Il était trop petit pour une aussi grande guerre, 1969) et *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (Je les ai condamnés en bloc à mort, 1971), qui constituent en quelque sorte un écho de la seconde guerre mondiale dans nos films, rappelant celui qui revenait dans nos films après la première guerre mondiale.

Rappelons aussi la présence nouvelle dans la production roumaine d'un genre qui n'avait jamais été abordé à l'époque des pionniers à cause des exigences multiples qu'il comportait: le film biographique. La première réalisation de cet ordre fut l'évocation de la vie et de la carrière de l'une des plus grandes cantatrices roumaines, *Darclée*, paru en 1960. Du point de vue de son thème le film ne se contentait pas de porter à l'écran la carrière de celle qui créa à l'opéra de Paris la Juliette de Gounod et à la Scala de Milan la Tosca de Puccini, mais chercha aussi à souligner les efforts pour la création d'un théâtre d'opéra roumain à la fin du XIX^e siècle, mettant ainsi en relief un moment important de la vie culturelle de notre pays. En dépit des difficultés engendrées par l'obligation de présenter la personnalité de cette grande cantatrice en utilisant pour l'image une excellente actrice de prose et pour la bande sonore la voix d'une remarquable soprano, le film fut non seulement une réussite technique qui démontra le degré de maîtrise de nos jeunes studios, mais aussi un succès de public. Il fallut pourtant plus de dix années pour que l'on fasse un autre film biographique, évoquant cette fois un

violoniste et compositeur de grand talent, Ciprian Porumbescu, dont la vie fut consacrée non seulement à la musique mais aussi, par cette musique même, à la lutte pour la libération des Roumains de Transylvanie qui se trouvaient assujettis à la monarchie des Habsbourg.

Ces deux films biographiques sont en même temps des films musicaux, un autre genre abordé avec une certaine réserve par nos créateurs de ces dernières années, ce qui est explicable aussi par les difficultés d'un genre qui a connu sur le plan mondial des succès si remarquables qu'on encourt toujours le risque d'une comparaison prétentieuse.

Autre genre d'apparition nouvelle dans notre production, celui du film à sketches, qui a illustré le film mondial par des œuvres telles que *If I had had million*, *Tales of Manhattan* ou *Un carnet de bal*, fut repris par les films *Anotimpuri* (Les saisons, 1963), *Mofturi 1900* (Bagatelle 1900, 1964), et *De trei ori București* (Par trois fois Bucarest, 1967). Chacun de ces films a eu des qualités suffisantes pour encourager nos producteurs à cultiver avec plus d'assiduité ce genre dans lequel nous avons encore bien des choses à dire.

Rappelons enfin le genre du film pour les enfants, dans lequel il faut inclure aussi les contes cinématographiques. Avec *Dacă aş fi Harap Alb* (Le maure blanc, 1965) et *Tinerete fără bătrânețe* (Jeunesse sans vieillesse, 1969), tous les deux inspirés des œuvres du grand conteur roumain Ion Creangă, mais traités avec beaucoup de liberté, ce genre a donné deux films remarquables de goût et de fantaisie. Il faut leur ajouter les deux séries de *Veronica* (1972), un conte musical qui a constitué ces dernières années un succès justifié.

Le lecteur a certainement remarqué que nous avons délibérément oscillé, dans le tableau que nous avons brossé plus haut pour configurer le paysage roumain d'aujourd'hui, entre les concepts de genre et de thème. C'est que nous avons voulu

embrasser les deux aspects du développement de la production roumaine du point de vue de son contenu et que, dans ce développement, les deux sphères sont non seulement interférées, mais se trouvent même dans une étroite relation dialectique. Sans vouloir approfondir ce problème, nous nous contenterons de souligner le fait qu'une analyse du film roumain du point de vue de l'évolution des thèmes parallèlement à celle des genres prioritaires de cette production ne peut que servir à une compréhension plus nuancée des deux aspects.

Cela est marqué surtout dans le cadre du thème le plus important que l'on rencontre dans la production des 24 dernières années. Il s'agit des relations nouvelles entre les hommes au sein d'une société en plein processus de transformation, ample thème qui présente de nombreuses sous-divisions.

Ce thème apparaît dès la première production du cinéma socialiste roumain: *Răsună valea* (La Vallée résonne, 1949). Dès ce film de Paul Călinescu, il prenait une teinte spéciale, par la mise en valeur du rôle de l'idéologie communiste et de ses messagers dans la transformation de la conscience humaine. Ces deux motifs se retrouvent par la suite dans d'assez nombreuses productions, mais parfois c'est le second qui prédomine. C'est le cas dans *Valurile Dunării* (Les Vagues du Danube, 1959) de Liviu Ciulei, *A fost prietenul meu* (Ce fut mon ami, 1962) de Andrei Blaier, *La patru pași de infinit* (A quatre pas de l'infini, 1964) de Francisc Munteanu, *Străinul* (L'Étranger, 1963) de M. Iacob.

Les films roumains de ce dernier quart de siècle ont analysé les relations nouvelles entre les hommes, dans des milieux assez variés, leur investigation étant abordée successivement en rapport direct avec l'évolution des transformations sociales et politiques. Cette analyse a commencé par le milieu rural, dans le film *În sat la noi* (Dans notre village, 1952) où un

metteur en scène chevronné, Jean Georgesco, s'unissait à un débutant de talent, Victor Iliu, pour faire la mise en scène. Elle a continué par les films (déjà cités) *Desfășurarea*, de Paul Călinescu et *Setea*, de Mircea Drăgan, par une œuvre personnelle de Victor Iliu, *Comoara din Vadul Vechi* (Le Trésor de Vadul Vechi, 1964) et la comédie *Un surîs în plină vară* (Un Sourire en plein été, 1963), de Geo Saizescu, et bien d'autres. Dans près d'une vingtaine de films, nos réalisateurs ont cherché ainsi — sur le ton du document politique, sous l'aspect de la fresque historique, dans la gamme comique ou dans celle du drame, à scruter la formation et l'évolution d'une conscience nouvelle du village roumain.

C'est d'ailleurs le milieu qui a été le mieux étudié par nos cinéastes. Et on doit remarquer que non seulement les problèmes de l'intellectualité, confrontée avec ses devoirs et sa mission dans le cadre d'une nouvelle société en plein développement, ne sont abordés que d'une manière tangentielle et rarement directe, mais que même les relations nouvelles entre les hommes des milieux ouvriers n'ont fait l'objet que d'un nombre assez restreint de productions. *Răsună Valea* nous portait sur un chantier national, parmi les jeunes brigadiers qui édifiaient la ligne de chemin de fer Bumbești—Livezeni, le long de la vallée du Jiu. Le milieu actuel des travailleurs de la mine parut, dès 1954, dans *Brigada lui Ionuț* (La Brigade de Ionuț) et celui des forestiers dans *Rîpa dracului* (La Crête du diable, 1956), tous les deux réalisés par un metteur en scène qui avait déjà marqué de ses œuvres l'époque des pionniers, Jean Mihail, mais ils n'ont plus été revus sur nos écrans depuis lors. Les travailleurs du pétrole étaient les héros du film *Erupția* (L'Éruption, 1957) de Liviu Ciulei et du film *Subteranul* (Le Souterrain, 1967) de Virgil Calotescu, mais 10 ans s'écoulèrent entre l'apparition de ces deux films. Ces quelques exemples prouvent

qu'une place encore très large reste ouverte devant nos réalisateurs pour compléter un tableau de la vie des constructeurs du socialisme dans leurs différents champs d'activité.

Une zone abordée elle aussi avec un certain retard mais au cours des dernières années avec une insistance toujours plus grande est la vie de la jeunesse, de la génération d'aujourd'hui avec ses rêves, ses espoirs, ses problèmes. Ce n'est qu'à partir de 1963 qu'on la voit apparaître dans *Un surîs în plină vară* (Un Sourire en plein été), pour continuer en 1966 avec *Diminețile unui băiat cuminte* (Les Matins d'un garçon sage) de Andrei Blaier, *Gaudeamus Igitur* de G. Vitanidis, *Ultima noapte a copilăriei* (La Dernière nuit de l'enfance) de Savel Stiopul et *Balul de sîmbătă seară* (Le Bal du samedi soir, 1967) de Geo Saizescu, avec *Căldura* (La Chaleur, 1969) et *Așteptarea* (L'Attente, 1970) de Șerban Creangă ou *100 de lei* (Cent lei, 1973) de Mircea Săucan, *Decolarea* (Le Décollage) ou *Dragostea începe vineri* (L'Amour commence vendredi). On le voit, il s'agit là de toute une série de réalisateurs qui se sont adressés à ce thème au cours des 10 dernières années, avec une persévérance qui souligne leur intérêt. Et il est certain que ce thème, dont l'apparition coïncide très naturellement avec l'apparition même de la génération née au moment de la Libération et élevée au sein de la nouvelle société socialiste, n'a pas fini d'offrir sa riche substance, en pleine évolution, à l'intérêt de nos créateurs de films.

Un élément qui apparaît avec évidence de ce rapide coup d'œil sur l'évolution des thèmes d'actualité, c'est que ceux-ci ont passé, graduellement, de la confrontation de conscience entre les hommes qui gardaient dans leur mentalité les traces du passé et ceux qui leur opposaient une conscience nouvelle, vers un débat au sein même de la conscience de l'homme nouveau, de celui qui se trouve en lutte avec lui-même, avec ses propres

échos d'une mentalité dépassée. C'est le thème, à des titres très divers, de films tels que *Reconstituirea* (La Reconstitution, 1969) de Lucian Pintilie, *Răutăciosul adolescent* (Ce Méchant adolescent, 1969) de G. Vitanidis, *Gioconda fără suris* (La Joconde sans le sourire, 1973) de Malvina Urșianu, *Drum în penumbră* (Chemin dans la pénombre, 1972) de Lucian Bratu, *Zestrea* (La Dot, 1972) de Letiția Popa, où le débat entre l'homme et sa propre conscience prenait des formes presque symboliques. C'est le thème surtout d'une œuvre très puissante, où ce débat de conscience opposant les mentalités nouvelles et l'inertie des anciennes mentalités, se plaçait au niveau des responsabilités politiques mêmes, *Puterea și Adevărul* (Pouvoir et Vérité, 1971) de Manole Marcus.

Une seconde remarque qui s'impose, c'est que l'évolution signalée plus haut est similaire et concordante avec celle de la production mondiale, dont les thèmes se penchent de plus en plus, au cours des dernières années, vers le débat de conscience. En s'approfondissant, les préoccupations des cinéastes s'éloignent en même temps du schéma psychologique et abordent les problèmes de l'homme moderne d'une manière sans cesse plus complexe. C'est ce que l'on peut observer dans la production roumaine, les meilleurs films étant ceux où des motifs divers s'entremêlent pour enrichir la signification du thème. Un excellent exemple dans ce sens est le film de Liviu Ciulei *Valurile Dunării* (Les Flots du Danube, 1959). Sur une anecdote très simple, presque linéaire, mais pleine de tension psychologique et de suspense dans l'action, le film mêle le thème de la lutte des communistes dans

l'illégalité, avec le thème de la transformation des consciences humaines sous l'influence de la personnalité d'un militant du Parti et avec le thème éternel des rapports entre trois personnages, deux hommes et une femme, dont les sentiments restent toujours dans une zone de pureté presque symbolique. Dans cette multiplicité de significations se trouve l'explication de la valeur et du succès de ce film, qui demeure un exemple.

Le propos de cette analyse du paysage de notre cinéma contemporain était de souligner ce que nous avons remarqué dès le début, l'enrichissement incessant des thèmes de cette production, qui aborde des motifs nouveaux et très variés et qui reflète les réalités sociales d'une manière toujours plus directe, à la mesure même de l'enrichissement du contenu psychologique de la société qu'elle reflète.

Et en même temps, cet enrichissement des thèmes et ce reflet des problèmes majeurs de la société socialiste constituent, de toute évidence, un écho favorable de ce que l'évolution du film mondial a pu offrir comme exemple à nos cinéastes, en dehors de toute mode et de tout excès: la prédilection pour le débat de conscience, pour le sondage psychologique, allant jusqu'au débat politique, exprimé d'une manière personnelle et dans un style original. Cela nous paraît être la voie sur laquelle se sont engagés non seulement les meilleurs, mais surtout les plus jeunes de nos créateurs, et cela — en dépit de certaines hésitations qui subsistent — constitue probablement la voie de la cristallisation prochaine d'une école roumaine de cinéma.