COMPTES RENDUS

* * * *CINEMATOGRAFUL ROMÂNESC CONTEMPORAN (1949—1975)*, Bucarest, Ed. «Meridiane», 1976, 236 p.

Paru en 1975 aux Editions «Meridiane», grâce aux efforts du regretté dr Ion Cantacuzino et du dr Manuela Gheorghiu, *Cinematograful românesc contemporan (1949—1975)* (Le cinéma roumain contemporain — 1949—1975) représente incontestablement une remarquable synthèse du phénomène cinématographique de notre pays surpris dans sa dynamique complexe.

Le volume, rigoureusement structuré, aborde à travers le prisme de personnalités réputées de notre critique de film «l'histoire du film roumain de la perspective des principaux paramètres de la production cinématographique et groupe leur analyse en fonction des ouvrages d'historiographie à venir».

Destiné non seulement à l'instant présent, mais considéré surtout en tant que point de repère important dans la perspective historique, le volume est un véritable guide, l'une des synthèses les plus complexes, critique et autorisée, des destinées du film roumain. Caractérisé par un accord parfait des opinions, fruit de longues méditations et d'une haute conscience professionnelle, le volume, tel qu'il fut conçu et élaboré par ceux qui l'ont coordonné, est une œuvre rigoureuse d'histoire critique, «une hypothèse de travail et une voie ouverte pour l'avenir».

L'étude par laquelle débute le volume — «Un quart de siècle de film roumain», signé par Ecaterina Oproiu, fixe le cadre général de l'évolution du cinéma roumain au cours des 25 dernières années. En appréciant que jusqu'en 1948 le cinéma roumain a existé plutôt comme une «réalité affective», l'auteur passe à l'histoire proprement dite, dont les débuts coïncident avec la Nationalisation de 1949. En énonçant les poncifs propres à ces temps, Ecaterina Oproiu surprend l'apparition successive des *nuances* ainsi que le moment où, après des films comme *Scurtă istorie* (Brève histoire), *Viața învinge* (La Vie triomphe) et *Moara cu noroc* (Le Moulin qui porte fortune) les cinéastes commencent à être conscients des tics et des clichés, et essaient de s'en débarrasser. Les moments-clefs y sont ponctués, tels que la création de l'Association des Cinéastes, des Archives Nationales, de la revue *Cinéma*, l'organisation de festivals, l'élaboration de plans de perspective. En relevant l'idée d'une épopée nationale qui se fait jour, l'auteur parle d'une véritable «vocation de l'histoire» et de la préférence du public pour ces films, laquelle s'impose comme un fait sociologique. Les principaux films sont passés en revue, depuis *Tudor*, considéré film-pilote jusqu'à *Puterea și Adevărul* (Le Pouvoir et la Verité), apprécié comme «le plus exact ⟨...⟩ le plus engagé et le plus résolu de tous les films-débats». «Le chef-d'œuvre tant rêvé» n'a pas encore fait son apparition, néanmoins le saut qualitatif s'exprime par «un processus de maturité dont l'allure n'est pas vertigineuse mais qui a lieu à tous les échelons du métier», ainsi qu'en conclut avec un optimisme lucide et justifié Ecaterina Oproiu.

Manuela Gheorghiu et Constantin Pătrășcoiu signent l'étude intitulée: «Les Bases de la cinématographie nationale. Structures et perspectives». Ce bref panorama de la base technique et matérielle existante constitue le point concret de départ qui permet le développement des autres matériels, dediés à l'étude des productions des studios créés.

Mihai Duță, dans «Aspects du spectacle et du répertoire cinématographique», établit les coordonnées essentielles de la diffusion des films dans notre pays, diffusion qui jusqu'en 1948 était modeste et anarchique, assurée en exclusivité par le secteur particulier et limitée au milieu urbain. L'analyse de sa structure et de son répertoire actuels met en évidence le rapport entre les films importés et ceux de la production nationale, ainsi que le pourcentage élevé des spectateurs qui fréquentent les films roumains. Afin d'accentuer le caractère de cet acte profondément culturel de la diffusion des films, l'auteur suggère une augmentation du nombre des salles de cinéma de moyenne et de petite capacité, à titre expérimental, ce qui contribuera «à promouvoir des films plus difficilement accessibles», suggestion que nous estimons digne d'être retenue.

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

Le regretté dr Ion Cantacuzino, l'un des éditeurs du volume, dresse «un tableau d'ensemble du contenu des films roumains du dernier quart de siècle», dans une étude intitulée «Le paysage du film roumain d'aujourd'hui». Après avoir évoqué l'époque «primitive» de la cinématographie roumaine, l'auteur nous offre un tableau des genres fondamentaux — lequel reste ouvert aux nuances et aux enrichissements — en observant la parcimonie du film biographique, du film sketches et du film de montage.

Le dr Manuela Gheorghiu, l'autre éditeur du volume, dans l'étude «Le Pathos de l'épopée nationale», aborde le thème d'une perspective historique. En faisant remarquer qu'un regard rétrospectif sur la filmographie roumaine contemporaine met en évidence ce fait, pour le moins surprenant, d'une absence quasi-totale, voulue, dirait-on, au cours de la première décennie, des films d'évocation historique, observation qui est valable aussi pour le film de guerre, Manuela Gheorghiu avoue—à l'instar d'autres signataires — son insatisfaction à l'égard de certains films historiques, lesquels se résument à une illustration des événements du passé. L'insuffisante élaboration du scénario semble demeurer cependant la principale cause de ces imperfections, en partie estompés par le débat de quelques jeunes metteurs en scène (Christiana Nicolae, Constantin Vaeni) qui ont apporté avec eux une vision nouvelle et un niveau adéquat de la transfiguration artistique. En se référant aux films de guerre (lesquels constituent, du reste, une préoccupation déclarée de l'auteur, approfondie dans une ample étude, récemment publiée *Filmul și armele* (Le Film et les armes)), Manuela Gheorghiu est d'avis qu'en abordant ce sujet «nos cinéastes auraient pu opter entre deux modalités sensiblement différentes: *la méditation avec des implications poétiques et philosophiques ou le spectacle d'aventures palpitantes*». Pour compléter le tableau, l'auteur se réfère aussi au feuilleton TV *Un August în flăcări* (Un Août en flammes), ainsi qu'au cycle de facture policière évoquant cette même période trouble, de violents conflits, inauguré par Sergiu Nicolaescu dans le film *Cu mîinile curate* (Les Mains propres) et continué par le même et par Manole Marcus sur des scénarios de Titus Popovici et de Petre Sălcudeanu.

Dans une stricte filiation d'idées se situe l'étude de Valerian Sava «Le Film politique et l'école nationale — une stratégie de l'affirmation». En prenant pour point de départ le fait que «le film politique, en tant qu'espèce et courant artistique, est en train d'essayer ses chances dans la production roumaine des dernières années en synchronisme avec certains développements des plus significatifs de la cinématographie contemporaine», Valerian Sava indique *Desfășurarea* (Le Déroulement) comme l'antécédent «le plus concluant», les productions ultérieures — jusqu'à *Viața nu iartă* (La Vie ne pardonne pas), film considéré comme faisant la rupture d'avec le caractère épique limité à l'illustration — étant dénués d'importance. En soulignant que le rôle qui revient à une école nationale est de rassembler «autour des réalisations de performance des séries d'œuvres moyennes, d'où peut également surgir, parfois, l'exception » (de pareilles positions reviendront sur le parcours de l'ouvrage), le critique Valerian Sava note les films qui, par leurs qualités, ont gardé «vif l'intérêt inspiré du passé révolutionnaire plus rapproché de nous». En fixant un cadre général — illustré par des productions remarquables du monde entier — l'auteur fait des appréciations sur quelques-unes des réalisations roumaines les plus représentatives *Puterea și Adevărul*, *Trecătoarele iubiri* (Les Amours passagers), *Viforniița* (La Tourmente), *Proprietarii* (Les Propriétaires), *Trei scrisori secrete* (Trois lettres secrètes), *Un zîmbet pentru mai tîrziu* (Un Sourire pour plus tard), tout en exprimant des réserves à l'égard des films qui abordent des aspects du passé ou font de trop fréquentes allusions à des événements appartenant à un temps révolu. En paraphrasant un fameux appel lancé par Delluc, Valerian Sava exige du film politique roumain une haute tenue et une concordance absolue entre idée et réalisation: «Le film politique doit être un film et doit être politique».

La problématique et l'histoire du documentaire roumain — lesquels constituent une préoccupation du critique Călin Căliman, concrétisée dans les nombreux ouvrages dédiées à ce genre modeste «qui n'a jamais envié la force d'attraction du film interprété par les grands acteurs» — fait l'objet d'une étude intitulée et ordonnée sur l'idée: «Le Film documentaire et l'histoire de l'édification socialiste». En le considérant comme un véritable «manuel d'histoire en images de notre époque», Călin Căliman énumère et fait une brève caractérisation des noms-repère, des personnalités qui ont tracé une voie, se dédiant à certains genres, et cite comme une réalisation à part «un émouvant documentaire de long métrage à caractère d'essai», *Apa ca un bivol negru* (L'Eau tel un buffle noir) — film à programme, réalisé par une promotion complète de jeunes diplômés de l'Institut d'art théâtral et cinématographique.

B. T. Rîpeanu signe une étude intitulée «Le Film d'animation — repères sur la trajectoire d'une évolution».

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

En subordonnant la matière au titre, après une brève «protohistoire» du cinéma roumain d'animation, et après avoir présenté la situation de la base technique et matérielle, l'auteur s'arrête sur les repères significatifs. Il souligne le succès international du film *Scurtă istorie* (Ion Popescu-Gopo, 1957) et ponctue les étapes et les titres plus importants, tout en remarquant que ces «réalisations, assez méritoires», rapportées à la production internationale ne dépassaient pas la moyenne. La conclusion de l'étude, étayée sur le parcours par des citations de la critique de spécialité, est suggérée aussi bien par le titre du dernier chapitre — «Une cristallisation qui tarde à se produire» — , que par l'interrogation sur laquelle il s'achève, se référant à un possible et souhaitable «front de l'animation roumaine, dont le bouillonnement semble incertain».

Conséquent à des préoccupations évidentes aussi bien dans son activité à la chaire de filmologie de l'Institut d'art théâtral et cinématographique, George Littera signe un article de stylistique: «De *Moara cu noroc* à *Pădurea spînzuraților* (La Forêt des pendus): à la recherche du langage». En considérant ces deux films comme les points-clef des «sporadiques accumulations à l'âge précurseur d'une maturité qui est à souhaiter, une période où s'épuise tout un cycle de recherches», l'auteur marque les principales étapes parcourues pour trouver le langage spécifique du 7e art. Après avoir passé en revue nos premières productions significatives au point de vue du style, George Littera en établit les caractéristiques, que l'on pourra retrouver, à une échelle et avec des valeurs différentes dans presque tous les films: *Lupeni'29*, défini en tant que «film choral, dans la tradition du documentaire narratif»; *Tudor* — «l'exactitude d'une chronique», «inflexion lyrique», «pathétisme intériorisé»; *Viața nu iartă*, *Cînd primăvara e fierbinte* (Quand le printemps est chaud), *Anotimpuri* (Les Saisons), tentatives expérimentales ayant pour particularité «la discontinuité de l'analyse psychologique». Des appréciations d'une grande finesse et exactitude, une analyse absolument anatomique, une «dissection» qui n'omet aucun aspect de la grammaire du film sont dédiées par l'auteur aux deux films de référence figurant aussi dans le titre: *Moara cu noroc* et *Pădurea spînzuraților*.

Le doyen d'âge de notre critique de film, D. I. Suchianu, et Magda Mihăilescu s'occupent tous les deux de l'un des points de résistance du cinéma roumain: l'interprétation. Les deux études consacrées à ce thème: «Nos acteurs» et, respectivement, «Valeurs de l'interprétation», se rencontrent sur un terrain commun d'appréciations, car, comme l'affirme D. I. Suchianu dans son style si personnel, «Quant aux acteurs, on peut dire que c'est notre point fort. Tant au point de vue du nombre que du degré de naturel». Après plusieurs démonstrations éloquentes au cours desquelles le mécanisme du jeu de certains acteurs est démontré et narré par D. I. Suchianu dans sa manière caractéristique, Magda Mihăilescu, ayant constaté, heureusement, l'impossibilité de grouper les acteurs selon les critères en circulation, tente une classification *sui generis*.

Au point de vue de la «scénographie conçue tout d'abord comme une fonction dramatique», Alice Mănoiu signe l'étude «Le Décor — une porte vers le style». L'auteur confère au terme de *réalisme* les vertus les plus diverses, en le dilatant, en groupant la scénographie des films roumains (considérée comme étant toujours fortement influencée par la personnalité du metteur en scène) selon des critères insolites. *Le réalisme romantique* est le cadre où se situe *Răsună valea* (La Vallée retentit) ou *Desfășurarea* ou, avec une prédilection pour l'étrange et pour l'expérimentation, *Zodia fecioarei* (Le Signe de la Vierge) et *Canarul și viscolul* (Le Canari et la tempête). *Le réalisme classique* est illustré par *Moara cu noroc* et *Comoara din vadul vechi* (Le Trésor de l'ancien gué), c'est-à-dire Victor Iliu. À l'intérieur du *réalisme historique* l'auteur fait une distinction entre «l'interprétation de l'histoire, la reconstitution de l'essence d'une époque, de son sens figuratif» *(Tudor)* et les reconstitutions «à la manière des musées», l'enregistrement comme dans des archives du tableau d'époque, conçu en tant qu'inventaire des accessoires d'un siècle, d'agglomération d'éléments coloriés, d'un pittoresque naïf, non sélectionné. Liviu Ciulei peut être considéré le représentant du *réalisme baroque*, secondé, évidemment, par deux collaborateurs particulièrement actifs: Giulio Tincu et l'opérateur Ovidiu Gologan. Le *réalisme symbolique* est illustré par les films: *Duminică la ora 6* (Dimanche à 6 heures), *Meandre* (Méandres), *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (Alors je les ai tous condamné à la mort). *Dincolo de nisipuri* (Au-delà des sables). *Le réalisme quotidien*, en tant que prolongation avec un cachet personnel et autochtone du néo-réalisme, apparaît surtout dans les films inspirés de l'actualité immédiate. Une catégorie à part, adaptée au genre respectif, est représentée par le *réalisme féerique*, présent dans *Tinerețe fără bătrînețe* (Jeunesse sans vieillesse), *Veronica*, *Harap-Alb*, ou par ce que l'auteur désigne d'une façon inspirée du terme de *réalisme de l'exception*, commun à des films d'exception, eux aussi: *Felix și Otilia*, *Nunta de piatră* (Les Noces de pierre), *Duhul aurului* (L'Esprit de l'or). Chacune

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

de ces catégories est argumentée, l'auteur démontrant que le style n'est, et ne saurait être, que le résultat d'une communion artistique à l'intérieur de laquelle, même si la personnalité du metteur en scène demeure le facteur décisif, ce dernier a pour alliés importants le scénographe et l'opérateur.

Outre les acteurs, qui souvent ont sauvé des films de l'échec, il y a toujours eu l'image, qui a révigoré le film, l'a fardé, l'a étayé. Eva Sîrbu consacre l'étude «L'Image de l'image» à nos opérateurs si doués, lesquels demeurent, surtout pour la masse du public, les hommes «de derrière la caméra». La personnalité du metteur en scène ne saurait être ignorée: l'image, même si réalisée par une autre «main», est en grande partie l'émanation de la conception plastique du metteur en scène. Les noms de Ovidiu Gologan, Gh. Fischer, Al. Întorsureanu, George Cornea, Grigore Ionescu, Nicolae Girardi, Nicu Stan — se rattachant à différents films, tournés dans des «clefs» et des «coloris» différents — évoquent la forte personnalité de chacun, néanmoins pliée avec intelligence et souplesse aux exigences et au style du metteur en scène avec lequel ils travaillent.

Une analyse pertinente et appliquée est réalisée par Olteea Vasilescu dans l'article «Entre l'image et le son». Le point de départ de la démonstration est constitué par la «poétique» de V. Iliu, lequel a toujours considéré «la musique comme une dimension de l'image visuelle» (le fait que le spectateur est à même de voir et d'entendre l'image n'a rien de paradoxal). En partant de ces considérations, l'auteur entreprend des analyses minutieuses des colonnes sonores de différents films — *Moara cu noroc*, *Tudor*, *Pădurea spînzuraţilor*, *Meandre*, *Duminică la ora 6*, *Răscoala* (La Révolte) — saisissant l'importance et les implications d'ordre psychologique et esthétique de la musique, décelant dans chaque film «la tentative méritoire d'adopter de nouvelles formules de l'articulation audio-visuelle», énumérant en parallèle les noms des plus importants créateurs de musique de film.

En partant de la constatation que «le film, art de confluence ⟨...⟩ dispose d'une capacité importante d'influencer le public dans le sens de former une conscience raccordée à l'époque et à son idéal social, politique, civique, éthique et esthétique» Ion Toboşaru signe l'article «Le Film national contemporain et la conscience socialiste». L'auteur ayant déclaré qu'il n'est pas intéressé par une énumération des films en tant que tels, ni par leur hiérarchisation, l'étude ne se rapporte qu'aux films qui ont transformé la création artistique en «un document du temps». En mentionnant la «vocation de l'actualité, évidente dans des films représentatifs ou dans ceux qui reflètent l'histoire à travers le prisme de la contemporanéité, il précise que les «nouveaux rapports institués dans l'effervescence créatrice des arts en général, la physionomie politique, civique, morale et esthétique du créateur sollicitent une vision modifiée pour ce qui est du réalisme dans l'art». Se rattachant à ces impératifs il y a aussi la nécessité de former le goût de notre public, car le nombre record de spectateurs aux films roumains ne signifie pas toujours une *compréhension* de la part de ces spectateurs. L'auteur fait une distinction «entre le fait de voir des films et celui d'avoir l'éducation nécessaire pour comprendre, dans des dimensions réelles, la réalité spirituelle construite dans la pluralité des images filmiques». Comme un reflet naturel de ces exigences il y a aussi les suggestions pour inclure la culture cinématographique dans l'enseignement supérieur, comme un élément indispensable d'une culture harmonieuse, complexe et unitaire quel qu'en soit le profil des facultés.

En abordant le problème de la «Condition critique du film», Gelu Ionescu en souligne l'un des principaux aspects: le but prédominant qui est la popularisation. Comme une conséquence naturelle, on a accordé dans presque toutes les publications, et en premier lieu dans ceux qui ont un caractère permanent, un espace toujours plus grand aux rubriques du film. La *chronique* du film est celle qui reste prépondérante en tant que modalité publicitaire. Afin de créer une image d'ensemble y sont mentionnées aussi les centres pour la formation spécialisée: la chaire d'histoire et théorie du film de l'Institut d'art théâtral et cinématographique ainsi que le secteur de recherche dans le cadre de l'Institut d'histoire de l'art, tous les deux de date relativement récente, et, en étroite corrélation l'activité si précieuse des Archives Nationales de Films et les émissions spécifiques réalisées par la Télévision.

Le tableau des préoccupations théoriques est complété par Mihai Nadin, dans «Le Cinéma et le livre de film». L'auteur considère le livre de film comme un facteur déterminant, ayant contribué à faire imposer le cinéma en tant que «art de grand impact social, de large audience publique», et concentre en quelques pages, et en faisant une sorte de compte rendu, les livres les plus significatifs parus. Il déplore le fait que la liste de ces ouvrages — qu'il s'agisse de contributions roumaines, qui s'arrêtent surtout sur le destin du cinéma national, ou de traductions — est plutôt limitée par rapport aux nécessités et à l'intérêt manifesté par les lecteurs et les spectateurs, tout en mentionnant

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

que la mojorité des parutions est due aux éditions «Meridiane».

Dans le même contexte de l'impératif aigu d'une éducation du spectateur par tous les moyens afin qu'il soit prêt à capter le message d'un film au niveau correspondant se situe aussi l'article «Les Cinéclubs et la culture cinématographique», signé par Manuela Gheorghiu et Geo Saizescu. Si l'étude de la cinématographie n'a pas été encore introduite, sous aucune forme, en tant que discipline dans le système d'enseignement, du moins les *cinéclubs*, représentant des formes spécialisées d'initiation dans les mystères du septième art, auront été conçus comme autant d'«institutions où l'on peut apprendre l'abc du film». En mentionnant l'usage fait de ces formes, la passion et le talent de leurs animateurs (attestés également par le succès obtenu aux différents festivals républicains), les auteurs en soulignent aussi les aspects négatifs et font des suggestions pour le perfectionnement de cette activité qui, sans doute, fait montre d'un important saut qualitatif: la création d'une filmothèque, la reprise des cours d'histoire du film dans le cadre de l'Université pour la culture et la science de Bucarest, etc.

Comme pour une conclusion, Florian Potra, dans l'étude finale «Caractère spécifique national et solidarité humaine» tente de mettre en évidence certains éléments spécifiques nationaux du film autochtone (préoccupation de l'auteur développée dans un ample volume paru récemment aux Éditions «Meridiane»). À l'aide des films cités et analysés dans les paramètres proposés, l'auteur essaie de délimiter et ensuite d'approfondir «le caractère propre, spécifiquement national, du cinéma roumain» et d'établir «en quoi consiste son patrimoine expressif et, au premier chef, en quoi consistent ses possibilités d'évolution». Là encore apparaissent, parfois corrélés avec leurs équivalents de large circulation de la littérature et du film universels, des titres-repères. Les appréciations, les dissociations et les parallèles convergent tout naturellement vers la constatation finale, ainsi formulée: «le cinéma roumain *est en train de devenir un cinéma problématique*, c'est-à-dire capable d'aborder et d'exprimer des problèmes essentiels de la vie d'une nation socialiste et de les affronter».

Ainsi conçu, le volume embrasse l'ensemble des aspects de la cinématographie nationale dans une analyse vivante, critique et pertinente, de laquelle presque nul film ou nom n'ont été omis. La dimension scientifique du volume est complétée par une *Filmographie* détaillée des films de fiction de la période 1949—1975, ainsi que d'une abondante illustration, inspirée et suggestivement groupée par thèmes.

Par toutes ses coordonnées, le volume *Cinematograful românesc contemporan* se constitue en tant qu'instrument de travail utile, nécessaire et depuis longtemps attendu.

Marina Constantinescu

ION ZAMFIRESCU, *Drama istorică universală și națională*, Bucarest, Ed. Eminescu, 1976, 296 p. (Collection «Masca»).

Le rapport entre l'histoire et le théâtre, les causes directes ou médiates qui ont fait que les événements conservés par la mémoire de l'humanité fussent présents sur la scène aussi, voilà l'objet de l'intéressante investigation entreprise par le distingué historien du théâtre et théoricien littéraire Ion Zamfirescu dans son «Drame historique universel et national».

L'étude de l'histoire, du trésor d'expérience humaine en vue de la découverte de ses causes déterminantes, l'élucidation de tous les motifs qui ont mené au progrès de l'humanité ou, à l'encontre, à des moments de stagnation, n'appartient pas seulement aux hommes de science mais aussi aux philosophes, aux écrivains et aux artistes, soutient l'auteur de ce livre dès les premières pages. En accentuant avec finesse et pertinence les différences fondamentales qui existent entre les obligations de l'historien de respecter la lettre du document et la liberté des créateurs de contribuer avec leur fantaisie à la compréhension des phénomènes ou même leur droit de reconstituer avec leur imagination inspirée l'absence des données et des précisions, Ion Zamfirescu entend nous démontrer, on dirait sur les traces d'Aristote, que les écrivains mettent au jour tout d'abord les sens moraux et philosophiques des actions humaines, les permanences et les données uniques et non-itératives tandis que les hommes de science sont obligés à se limiter seulement aux significations des faits étudiés.

Réunir dans une vision unique tant l'évolution des rapports entre le théâtre et l'histoire concrète que les significations des faits passés pour les descendants a été une intiative de grande hardiesse, menée à bonne fin par l'auteur, avec rigueur, constance et passion.

Plus que tous les autres arts, le théâtre, soutient Ion Zamfirescu, a fait appel à l'histoire, ayant besoin de héros extraordinaires et de destins exemplaires à l'aide desquels il a débattu les problèmes liés aux devoirs de l'homme envers

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