

Petre Rado

À une époque où la mise en scène cinématographique ne constituait pas en Roumanie une profession respectable mais une bizarre et, en quelque sorte, extravagante occupation pseudo-artistique, pratiquée à l'occasion par quelques dilettantes enthousiastes et zélés ou par des acteurs de théâtre temporairement convertis au cinéma par une noble passion et vocation de pionnier dans des régions encore vierges, à une époque, donc, où les films autochtones portaient l'empreinte d'un inévitable amateurisme, un jeune acteur de la compagnie «Excelsior», diplômé du «Conservatoire de musique et d'art théâtral» (classe de l'acteur Nottara) de Bucarest, renonce à la carrière dramatique et part pour Vienne afin d'y étudier la mise en scène de film. Il s'agit de Jean Mihail (1896—1963), l'adolescent séduit jadis par le cinéma dans la salle annexe de la brasserie «Brand» de Roman, la ville de son enfance, où il avait assisté tout ému à la présentation du premier film important de la production nationale, consacré à l'Indépendance de la Roumanie.

Pour le fils du commerçant Max Mihailovici du village de Hălăucești, cette rencontre avec le cinéma allait être décisive dans le choix de sa profession. Les études dramatiques, la brève activité théâtrale (1919—1920), n'étaient que des étapes transitoires sur la voie qu'il s'était tracée depuis son enfance et qu'il avait suivie avec une rare ambition: la mise en scène de film. Revenu en 1923 de Vienne, après un stage fructueux de trois ans passés dans les studios autrichiens, où il avait été l'assistant de quelques gens de métier chevronnés, de la taille de Max Neufeld et Eduard Seckler, Jean Mihail allait se rendre compte assez vite que le métier de «metteur en scène de film» n'était pas trop prisé en Roumanie, où les films étaient produits au hasard et par n'importe qui, sans capital, sans subventions de la part de l'État, sans moyens techniques sans techniciens spécialisés, sans réunir le minimum de conditions requises pour la production d'une pellicule, aussi modeste qu'elle soit. Nonobstant, ce metteur en scène de fraîche date est loin de rendre les armes et continue son travail dans un provisoire qui nous apparaît aujourd'hui inconcevable.

Pendant plus de trois décennies, à des intervalles variables, sans avoir pu réaliser cette nécessaire continuité dans une profession qui requiert une présence constante sur les plateaux, Jean Mihail réussit néanmoins à faire des films. Ainsi qu'il avoue, avec une sincérité lucide et parfois avec une excessive modestie dans les pages de son livre paru en 1967¹, il fut le premier à se rendre compte des qualités et des défauts de ses films. Si la passion, le sacrifice et le dévouement pour la cause du film roumain devaient

suffire pour donner la mesure exacte de la valeur, il ne fait pas de doute que Jean Mihail aurait pu être considéré un grand cinéaste. Mais comme ces qualités étaient à peine suffisantes pour réaliser tant bien que mal un film, l'œuvre cinématographique de Jean Mihail reste inévitablement marquée par le permanent désaccord entre les intentions d'un homme qui savait, comme peu d'autres dans le pays, comment faire un film et les possibilités pratiques qui lui étaient offertes pour réaliser ses aspirations.

On comprendra facilement que pour un fanatique du cinéma, qui a tenu et réussi à être metteur en scène de film et rien d'autre dans un pays qui manquait d'industrie cinématographique, toute occasion de filmer était bonne pour exercer une profession vouée à un chômage prolongé. Aussi bien, Jean Mihail ne refusa jamais un film même s'il savait dès le début que les résultats n'allaient pas être des meilleurs. Sa filmographie compte des projets et des réalisations parmi les plus diverses, depuis des films originaux et jusqu'aux adaptations de pellicules étrangères de grand succès international, depuis le documentaire poétique jusqu'aux «actualités» sensationnelles comme furent celles réalisées à Maglavit (localité qui s'était fait une célébrité grâce à un paysan «visionnaire») ou bien l'interview cinématographique prise par le metteur en scène au célèbre bandit Coroiu. Jean Mihail réussit à faire un film à Vienne (*Povara* — Le Fardeau) et un autre à Budapest (*Trenul fantomă* — Le Train fantôme), il collabora avec les meilleurs écrivains de la littérature roumaine (N. D. Cocșa, G. M. Zamfirescu, Victor Eftimiu), il tourna des mélodrames édulcorés et des films à sujets dramatiques et à conflits «durs», il fut membre d'une société internationale des metteurs en



Fig. 1. — Types du film *Manasse* (1925).

scène de film, professeur, après 1945, à l'Institut d'art théâtral et cinématographique, metteur en scène de théâtre au Studio de l'acteur de film. La carrière de Jean Mihail — allait écrire Ion Cantacuzino — constitue un exemple émouvant de dévouement pour une grande cause, mais aussi de talent gaspillé à cause des conditions défavorables qui étaient celles du cinéma roumain sous le régime bourgeois².

Jean Mihail débute en 1924 avec le film *Păcat* (Le Pêché), adaptation cinématographique d'après la nouvelle de Caragiale. L'option du cinéaste est plutôt surprenante, attendu que de l'œuvre d'un éminent auteur de comédies il avait justement choisi un ouvrage à résonances tragiques. Connaissant néanmoins la fascination exercée sur le public par les sujets sensationnels, le metteur en scène s'arrête à la nouvelle de Caragiale pour des motifs faciles à comprendre : interprété dans le registre mélodramatique, *Păcat* devient un film d'action, dépourvu de valeur expressive littéraire mais en échange plein de péripéties et — de l'aveu du metteur en scène — de «découvertes volontaires». «Le prêtre Niță découvre que Mitu, le gosse sale et loqueteux qui fait des folâtreries devant un café pour une bouchée de pain, est son propre enfant, fruit d'un amour de jeunesse. Après avoir tiré Mitu des mains du procureur, il l'élève — sans lui apprendre qu'il est son père — et l'aide à devenir maître d'école dans le village. Le prêtre découvre que Mitu est tombé amoureux de sa fille Ileana, c'est-à-dire de sa demi-sœur. Pour les séparer, le prêtre va chez le préfet, pour lui demander d'enrôler Mitu dans l'armée, mais là il découvre que le préfet est marié à la sœur de Mitu et perd connaissance. Enfin, le prêtre découvre des rapports sexuels entre ses deux enfants et, rendu fou, il les fusille

tous les deux, sonne les cloches pour rassembler tout le village et, tombe mort au-dessus des cadavres des enfants, frappé par une attaque de cœur³.

Construit d'une succession de pareilles scènes, les unes plus «spectaculaires» que les autres, *Păcat* ne pouvait être autre chose qu'un film mélodramatique, avec un minimum de consistance psychologique, malgré les intentions de Jean Mihail, qui a essayé de réhabiliter par un dessin plus attentif des personnages la précarité dramatique du scénario. Tout ce que le metteur en scène a pu faire afin d'éviter une superficialité et un théâtralisme excessifs a été d'encadrer dans le paysage les avatars du prêtre Niță et de souligner les contrastes sociaux spécifiques pour l'époque à laquelle se passe l'action. Il n'en reste du film que quelques scènes, demeurées en dehors du montage final (le départ du jeune Mitu pour le séminaire, la folie du prêtre Niță) et qui suggèrent une pellicule «d'illustration lyrique», extérieure et décorative à l'excès, d'un texte dont les qualités dramatiques semblent s'être matérialisées à l'écran dans une formule trop peu adéquate à l'esprit de la nouvelle de Caragiale. Cependant, au-delà de la qualité cinématographique proprement dite de ce film de début, on peut déceler un certain penchant de Jean Mihail pour des sujets «dramatiques», avec des conflits puissants, penchant qui fut vite confirmé, dès l'année prochaine (1925), par son nouveau film *Manasse*.

Manasse est toujours une adaptation d'une pièce de théâtre écrite par Ronetti Roman, au succès de laquelle avait contribué à l'époque Constantin Nottara, jadis professeur de Jean Mihail, interprète du rôle principal sur la scène du Théâtre National de Bucarest. Cette fois-ci, les risques assumés par le cinéaste sont encore plus grands que ceux rencontrés lors de l'adaptation cinématographique de la nouvelle de Caragiale, car il s'agissait d'une pièce de théâtre difficilement convertible en film à cause des rigueurs spécifiques d'un texte spécialement écrit pour la scène. Par conséquent, *Manasse* non plus n'est autre chose que du théâtre filmé, même si le metteur en scène a opéré des interventions massives dans ce texte, essayant de le dégager des servitudes éthiques de la pièce, des conventions théâtrales. En introduisant dans le film et en respectant fidèlement les significations éthiques de la pièce, où s'affrontent deux conceptions de vie — l'une traditionnelle, guindée dans des préjugés sociaux et raciaux anachroniques, et une autre moderne, ouverte et rationnelle, libérée des conventions de caste — Jean Mihail a pris la liberté de transférer autant que possible l'action du cadre restreint de la scène dans des décors naturels, dont la suggestive

configuration contribue à rendre l'atmosphère spécifique du film. C'est ainsi qu'apparaissent dans *Manasse* des scènes qui sont absentes dans le texte, filmées à l'extérieur, comme serait celle — d'une expressivité particulière — de l'enterrement dans le cimetière juif, et où apparaît surtout, fidèlement reconstituée, l'ambiance pittoresque de la périphérie bucarestoise: d'étroites ruelles défoncées, aux maisons croulantes, des éventaires avec de la pacotille et des cafés sordides, des rues grouillantes de la faune bigarrée des mendiants, des spéculants de petite envergure et des vagabonds. C'est encore ici qu'apparaît Calea Victoriei — l'une des principales artères de Bucarest —, flanquée de villas élégantes et d'immeubles somptueux, lieu de rendez-vous et de promenades pour les gens de la haute volée. L'attention accordée aux détails de l'ambiance dans *Manasse* annonce le documentariste de plus tard, libérant en même temps le film, malheureusement rien qu'en partie, de l'atmosphère suffocante des intérieurs où se déroule le plus gros de l'action.

Se limitant, en général à cette inspirée sortie du décor et à l'honorable interprétation des principaux acteurs, les qualités cinématographiques de la pellicule sont, malgré tout, trop peu nombreuses pour faire de *Manasse* autre chose qu'un film modeste, tout au plus louable pour une certaine correctitude de bon augure, de la mise en scène.

Mécontent, sans doute, de ses films de début et voulant en tout cas prouver sa formation professionnelle acquise à Vienne, Jean Mihail essaie, vers 1925, de réaliser une comédie inspirée des facéties de Păcală (personnage de la littérature roumaine), mais, quoique arrivé dans une phase avancée, l'entrée en production se fait attendre et le projet est en fin de compte abandonné.

Avec *Lia* (1927), produit avec l'aide de quelques hommes d'affaires étrangers, venus en Roumanie afin d'investir de l'argent dans une loterie d'État, Jean Mihail se trouve pour la première fois devant un scénario original, écrit par Mircea Filotti. Vu que le mélodrame était le genre favori du public, *Lia* s'efforçait de lui offrir, dans une formule aussi complexe que possible, presque tous les éléments de «sensation» spécifiques à un film commercial. «On y trouvait, allait écrire Jean Mihail, l'amour aussi bien que les aventures, la guerre et la comédie sentimentale, des danses populaires et un bal masqué, des intérieurs bucarestois luxueux ainsi que des extérieurs pittoresques. Le film vous conduisait aussi dans le Delta du Danube (...), vous portait tantôt à la montagne, tantôt à Bucarest, dans le jardin d'été du restaurant «Colonade» et dans la cour de

la Villa Minovici. Le scénario du film offrait l'occasion pour des scènes pathétiques, pour des scènes de guerre, des scènes de grande figuration, etc., etc. Bref, nous avions voulu y mettre de tout, sans nous apercevoir que nous en avions mis de trop»⁴.

Dans les rôles principaux de cet abracadabrante film d'amour et d'aventures apparaissaient Lily Flohr, célèbre actrice allemande d'opérette, membre de la troupe de Max Reinhardt, et George Vraca, l'une des gloires en ascension du théâtre roumain. L'interprétation pleine de pathétisme de ces deux acteurs assura le succès de public du film, qui fut distribué aussi en Allemagne.

Lia avait eu aussi un bon opérateur, Iosif Bertock, la qualité de l'image étant sensiblement supérieure, par comparaison à *Păcat* ou *Manasse*. C'est à lui que l'on doit, au premier chef, la netteté plastique des cadres, où les beautés du paysage roumain étaient rendues avec un soin visible pour la photographie de qualité, mais qui hélas! au lieu d'être incorporée dans la substance dramatique a un simple rôle d'illustration. Tourné presque en exclusivité dans des extérieurs, ce film est en bonne mesure exempt du théâtralisme des premières réalisations de Jean Mihail. Complicé à l'excès par une narration trop agglomérée, *Lia* a trop de lenteurs, les séquences qui le composent sont indépendantes au lieu d'être liées dans un tout cohérent et unitaire. Séduit par le paysage, Jean Mihail a négligé de respecter la vraisemblance psychologique nécessaire des caractères, qui restent en général schématiques et inconsistants. Le fait qu'il eut du succès ne doit pas surprendre, étant donné le caractère voulu spectaculaire ainsi que ses remarquables qualités plastiques. Malgré les défauts de la construction dramatique le professionnalisme du metteur en scène est évident et si, à être revu de nos jours, le film suscite parfois des souriers indulgents, à l'époque il passa pour l'une des meilleures pellicules roumaines. N'oublions pas qu'en 1927 la cinématographie roumaine ne comptait à son actif qu'un petit nombre de films, dont rares étaient ceux auxquels on aurait pu accorder l'attribut «d'œuvres cinématographiques».

Encouragé par le succès de *Lia*, Jean Mihail persévéra, en 1928, à réaliser des mélodrames, avec *Povara*, d'après un scénario du journaliste N. N. Șerbănescu, sur le canevas d'une pièce de Romulus Voinescu, pseudo-dramaturge sans talent. Le film fut tourné à Vienne, dans les studios «Sacha Film», dans des conditions techniques qui n'avaient été offertes jusqu'alors à aucun cinéaste roumain. Seulement, le sujet s'avère cette fois-ci encore plus superficiel et invraisemblable que celui de *Lia*: des fils aban-



Fig. 2. — George Storin dans le film policier *Trenul fantomă* (1933).

donnés et retrouvés après des années, des amours ajournées et consumées après des dizaines d'années, des frères qui s'aiment sans connaître leurs liens de parenté, des procès dans lesquels l'avocat défend son propre père, etc., etc. La distribution, comprenant des acteurs roumains et viennois, était de qualité, Elvira Godeanu se détachant dans le rôle principal. Comme dans *Lia*, les endroits où se passait l'action étaient très nombreux : les quartiers viennois Koblenz, Grinzing et Prater, les villes de Constanța, Bucarest et Balçic et la Mer Noire. Le film fut présenté dans plusieurs pays européens et connut quelque succès à Paris. Il est difficile d'en faire des appréciations, attendu qu'il n'est rien resté de ce film qui offrit à Jean Mihail la possibilité de travailler dans les conditions d'une production organisée, comme il n'en existait pas au pays. L'expérience aura été tout de même utile pour quelqu'un qui s'était donné beaucoup de mal extra-artistique pour pouvoir réaliser ses premiers films, en les montant mètre par mètre, grâce à des subventions particulières limitées et à des sacrifices personnels aujourd'hui inimaginables.

Rentré au pays avec d'ambitieux projets, vite découragés par la pénurie des moyens matériels nécessaires à leur réalisation, Jean Mihail devra attendre jusqu'en 1930 pour faire un film, qui cette fois-ci n'était pas artistique mais «documentaire» : *Viața unui oraș* (*Viața începe mâine*) (La vie d'une ville — La Vie commence demain). Inspiré de la fameuse œuvre d'avant-garde *Berlin Symphonie einer*

grossen Stadt, de Walter Ruttmann, *Viața începe mâine* était un documentaire lyrique sur Bucarest, sur ses habitants, un film dans lequel la vie de la grande ville découvrait ses facettes inconnues. Pour la première fois y apparaissaient des personnages de la réalité quotidienne : prolétaires, industriels, modestes fonctionnaires, ouvriers des grandes fabriques de la capitale, un milieu citadin peu spectaculaire mais plein d'authenticité typologique. Jean Mihail révélait ainsi son penchant réaliste moins évident jusqu'à ce moment, un certain talent à surprendre la réalité «sans fard», la vie «telle qu'elle est». Malheureusement ce film aussi s'est perdu.

L'année cinématographique 1931 aurait dû consigner la première du film *Aur* (Or), dans la mise en scène de Jean Mihail d'après un scénario de G. M. Zamfirescu. Mais, une fois de plus, nous sommes devant un projet qui dut être abandonné : pendant qu'on tournait, une défection technique de l'appareil à filmer fit que 1200 mètres de pellicule se voilèrent ce qui était une perte irréparable pour la précarité des possibilités matérielles dont disposait le metteur en scène, aussi bien dut-il être arrêté avant même qu'on puisse rien voir du matériel tourné. Forcé par les circonstances de renoncer à la collaboration avec un grand écrivain, Jean Mihail devra se contenter d'un scénario plus modeste, écrit par le critique de cinéma Ion Golea : *Chemarea dragostei* (L'Appel de l'amour). Ce fut un autre mélodrame, une sorte de *Pygmalion* autochtone, dans lequel le maître d'un domaine fait «l'éducation» d'une petite paysanne, la séduit, l'abandonne, la fille retourne au pays où elle trouve un amour pur et recommence sa vie. Tourné en tant que film muet, *Chemarea dragostei* fut sonorisé à Budapest puis distribué en Amérique par la firme «Metro Goldwin», fait qui atteste ses qualités commerciales.

En 1933, on proposa à Jean Mihail, cinéaste roumain dont les films avaient été présentés aussi à l'étranger, de réaliser la version roumaine du film *Le Train fantôme*, adaptation d'une pièce policière écrite par Arnold Rindley. L'offre était on ne saurait plus tentante, le film devait être tourné dans les studios «Hunnia» de Budapest, admirablement équipés au point de vue technique, avec la collaboration de quelques professionnels chevronnés comme par exemple l'opérateur Stefan Eiben. Le scénario était de Ludovic Bekeffy, tandis que les dialogues de la version roumaine avaient été écrits par Victor Eftimiu.

Tourné dans un temps record de 11 jours, avec une excellente distribution (Tony Bulandra, Gh. Storin, Dida Solomon-Calimachi, Lisette Vereia, Stroe Atanasu et d'autres), *Le Train*

fantôme fut l'un des meilleurs films de l'entre-deux-guerres, l'œuvre dans laquelle Jean Mihail a donné la mesure réelle de ses qualités de metteur en scène, qui pouvaient être seulement devinées dans les films précédents, mais qui n'avaient été mises en valeur qu'avec de rares exceptions, à cause des conditions de travail peu propices pour une affirmation plénière. Une construction dramatique rigoureuse, un montage admirable, grâce auxquels on avait obtenu une gradation de la tension émotionnelle, une atmosphère étrange, nécessaire et bien réalisée, voici autant de qualités de ce film policier, réalisé selon les canons du genre: suspense, coups de théâtre spectaculaires, personnages ambigus, mystère. *Le Train fantôme* a du rythme, du nerf, l'action en est palpitante, le dénouement, bien entendu, imprévisible. Le théâtralisme, inévitable en partie, à cause de l'unique cadre de déroulement de l'intrigue (la salle d'attente d'une gare) est réduit à un minimum, qui confère un certain dynamisme à une situation statique. L'image du film est d'une expressivité recherchée, le jeu d'ombres et de lumières du décor contribue à compléter une ambiance scénographique adéquate au sujet. Même si ce n'est pas un film entièrement original, il prouve que, au besoin, Jean Mihail était l'un des rares cinéastes roumains capables d'exécuter, à un niveau supérieur, une pellicule, «sur commande».

Un ouvrage de routine également allait être aussi *Prima dragoste* (Le Premier amour), version roumaine d'un film étranger: *Marie — légende hongroise*, par Paul Fejos. Transféré dans un décor roumain, ce drame à prononcé caractère local dans la variante originale, perdit toute authenticité, quoique à l'adaptation du scénario avait travaillé un écrivain de la taille de N. D. Cocea. Jean Mihail fut le premier à critiquer son film avec intransigeance et à le taxer avec une sévérité peut-être excessive, de «ravaudage».

Jusqu'à la libération du pays Jean Mihail réalise encore deux films documentaires. Demeuré inachevé, le premier d'entre eux, intitulé *România*, partant d'un scénario écrit par le

metteur en scène en collaboration avec Ion Cantacuzino, devait être un grand documentaire monographique dédié aux beautés de sa patrie et de ses habitants. Une fois de plus, d'insurmontables difficultés financières arrêtaient la production dans une phase dans laquelle le matériel filmé était incomplet, de sorte que du vaste projet on se bornera à réaliser quelques courts métrages inspirés de la vie des pêcheurs et des fondeurs. En 1940, d'après un scénario de Ionel Teodoreanu, Jean Mihail réalise *C.F.R. O simfonie a muncii* (Les Voies Ferrées Roumaines — Une symphonie du travail), film documentaire qui évoquait les débuts et l'évolution du trafic ferroviaire en Roumanie.

Avec ce film prend fin la première étape de la carrière de Jean Mihail, metteur en scène qui allait donner à la cinématographie socialiste quelques-uns de ses premiers films notables, même si tributaires à un certain schématisme propre à l'époque de l'après guerre: *Brigada lui Ionuț* (La Brigade de Ionuț) et *Rîpa dracului* (Le Ravin du diable).

Vouloir déterminer avec précision la valeur des films de Jean Mihail réalisés aux cours des années de début de la production cinématographique roumaine, de son époque *ancienne*, constitue une opération à la fois simple et compliquée. Simple, dans la mesure où analysés avec rigueur, selon les critères actuels, trop peu de ses films résistent aux exigences contemporaines. Jean Mihail n'est pas un metteur en scène avec un «style», ses œuvres sont éclectiques, un mélange de mélodrame naïf et de réalisme authentique. Mais comparées au niveau des films roumains courants à l'époque, ces réalisations appartiennent néanmoins à un *cinéaste* et non à un amateur. Et, surtout, à un enthousiaste. Aussi faut-il lui accorder des circonstances atténuantes, d'ordre extra-artistique, car Jean Mihail fut, comme l'écrivait Jean Georgescu, «le premier de la pléiade des autochtones qui entra dans la ronde de ces lanternes à illusions... Il fut le témoin de cette époque et en tant que tel il mérite que nous nous inclinions avec une ombre de respect sur sa vie, mise au service d'une belle idée».

¹ JEAN MIHAIL, *Filmul românesc de altădată*, Bucarest, 1967.

² ION CANTACUZINO, postface pour Jean Mihail,

op. cit., p. 252.

³ JEAN MIHAIL, *op. cit.*, p. 38.

⁴ *Ibidem*, p. 91.