

CONTRIBUTIONS À L'HISTOIRE DU CINÉMA ROUMAIN

L'ÉVOLUTION DE LA COMÉDIE À L' «ÉPOQUE ANCIENNE» DU CINÉMA ROUMAIN

Florian Potra

Si nous disposerions d'une possible et nécessaire « histoire du goût chez les Roumains » — qui s'identifie presque avec une histoire des idées — il nous serait aujourd'hui plus facile à établir, par déduction, la mentalité du public qui fréquentait la comédie cinématographique, d'une part, et ce que les réalisateurs entendaient par comédie cinématographique, d'autre part, à l'époque qui nous préoccupe, c'est-à-dire entre les deux guerres mondiales. Il y a, évidemment, quelques études en ce sens, mais elles ont un caractère préliminaire de réflexions ou de signalement de certains aspects¹, contenant des indications analytiques précieuses qui ne dépassent toutefois pas le stade de tâtonnement d'une première lecture critique des rares films conservés dans les archives (intégralement ou en partie), du total de 33 comédies.

Le stade actuel des recherches filmologiques nous permet — tant par l'accumulation graduelle du matériel bibliographique, « de beaucoup plus vaste qu'on ne l'aurait cru »², que par le délinéament d'une division par périodes et de critères scientifiques — et nous oblige à une plus souple description et définition du caractère *comique* dans la parabole historique du cinéma roumain. En adoptant la division proposée par les historiens, nous précisons que nous nous occuperons dans ce qui suit, à l'intérieur de l'*époque ancienne*, des périodes appelées « l'efflorescence du muet » (1920—1929), « l'apparition du sonore » (1930—1936) et « l'intervention de l'État » (1937—1948). D'autre part, nous allons impliquer dans la discussion — en accord avec les mêmes propositions — des éléments tels que : le genre (comique), les thèmes, la dramaturgie, le profil spécifique des metteurs en scène, l'interprétation (art de l'acteur), etc., en connexion avec le répertoire mondial ainsi qu'avec les motifs traditionnels et les préoccupations de l'époque dans la culture roumaine.

En évitant naturellement de céder à la tentation de définir *a priori* la comédie cinématographique roumaine — définition possible, tout au plus, en guise de conclusion et, comme toute définition, destinée à rester provisoire — il convient néanmoins d'observer que, dès la période de l'efflorescence du muet et malgré le slapstick américain³, la *vis comica*, la sève comique des films roumains est visiblement adéquate à la tradition littéraire et

surtout théâtrale, avec un *caractère social* prononcé, au coloris spécifique dans un cadre ethno-historique plutôt fermé. Nous avons là, comme aurait dit George Călinescu, une « note prioritaire » de la comédie cinématographique autochtone, au-delà de la valeur esthétique absolue. Ce caractère social est mis en évidence par les thèmes, la typologie, bref : par l'univers comique qui tend à se constituer, malgré les difficultés, dans les films de l'époque.

Étant donné les faits et les aspects rigoureusement *documentés* — manuscrits, scénarios, chroniques, interviews, enquêtes publiques, etc. — il nous semble que sous l'angle strictement thématique⁴, donc des sujets, il ne suffit plus de nous limiter aux pellicules conservées dans les archives, mais que nous pouvons tenter d'incorporer à la vision d'ensemble tous les indices, tous les témoignages — nous répétons, documentés — existants pour la majorité des films qui se sont perdus, en les acceptant, avec prudence, comme réels. En procédant de la sorte, la comédie cinématographique devient la boîte de résonance d'une situation culturelle bien plus vaste et variée.

Le processus de « récupération » peut commencer, croyons-nous, en un enchaînement du simple au complexe, voire même avec le « short », avec les films qui accompagnaient ou complétaient soit un programme cinématographique proprement dit, soit un spectacle de théâtre (d'habitude une revue ou des variétés), ainsi qu'avec les court-métrages pour la réclame,

commandés et organisés par certaines firmes commerciales d'intérêt publicitaire. De la première catégorie nous attirent l'attention, tant par le sujet que, surtout, par la personnalité des protagonistes ou des réalisateurs, *O horă la țară* (Une « hora » à la campagne), avec le fameux comique Șulian, dans quelques scènes de sa création « faubourienne »⁵; *Cei doi Bărcănești* (Duo Bărcănescu), qui complétait un spectacle de revue de la troupe Alexandru Bărcănescu — Mihăilescu-Brăila et dans lequel « ton-ton Alecu Bărcănescu est cinématographié et parle de la salle avec soi-même »; *Peripețiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la București* (Les Péripiétés du voyage de Rigadin de Paris à Bucarest), introduction filmée au « numéro » interprété par le célèbre comique français Prince-Rigadin sur la scène du théâtre « Cărăbuș »; *Vagabonzii de la « Cărăbuș »* (Les Vagabonds du « Cărăbuș »), avec Alecu Bărcănescu, considéré comme la *grotesque cinématographique* la plus réussie, auxquels s'ajoutent les productions transylvaines *Zîna cinematografului* (La Fée du cinéma), complètement à l'opéra de J. Gilbert, ou *Dragoste picată din cer. Lindbergh în Transilvania* (Amour tombé du ciel. Lindbergh en Transilvanie), intégré dans la comédie musicale avec le même titre. Dans la liste des pellicules publicitaires, aux côtés de *Lache în harem* (Lache au harem) qui s'est conservée, nous devons insérer *Aspirina Bayer*, *Culesul viilor* (Les Vendanges) appartenant à la firme « Dealul Zorilor », avec Ion Zancovescu, ou bien *Guguță la strand* (Guguță au bassin), « comédie publicitaire » pour le magasin « Universal », le bassin Kisselef et la marque d'automobiles Citroën.

Si de tels films apparaissent d'un intérêt limité, comme étant de simples et rudimentaires occasions cinématographiques, les essais spécifiques de comédie se présentent avec une série de suggestions plus riches et plus substantielles, depuis *Un loc pentru soacra* (Une place pour les belles-mères), coïncidant probablement avec *Zăpăcilă se însoară* (L'Étourdi se marie) dans une mise en scène de V. Maximilian, jusqu'à *Năbădăile Cleopatrei* (Les Fureurs de Cléopâtre) et le métrage moyen *Milionar pentru o zi* (Millionnaire pour un jour), sans pour autant ignorer les réalisations de Cluj, antérieures, signées par Kertész Mihály (Michael Curtiz) et Korda Sándor (Alexander Korda): *Sugarii împrumutați* (Les Nourrissons prêtés), *Cox et Box*,

Povești despre mașina de scris (Récits sur la machine à écrire), *Bunica* (La Grand-mère).

D'une importance particulière s'avère le scénario *Ghinionul* (La Guigne) de Liviu Rebreanu, même si la réalisation du film reste incertaine. Plus riche en éléments d'action que le récit ultérieur avec le même titre, ce scénario représente un premier modèle d'adaptation et de « naturalisation » du slapstick, en contact avec une tradition comique (littéraire-théâtrale) constituée et avec un univers humain spécifié. Se situant — et pas seulement au point de vue chronologique — entre Caragiale et Mușatescu, Liviu Rebreanu accorde, dans sa comédie burlesque, un espace d'expression aussi bien aux situations et aux mœurs qu'à « l'objet-roi ». La lutte impuissante menée par le héros Rică Ghinion contre le savon, le pantalon déchiré, le bouton, puis contre le tramway — dans une cadence scandée par la crise de temps — évoque, en effet, dans le plan de l'interférence avec le slapstick, le « short » comique de Mark Sennett, de Chaplin ou de Keaton, cependant que le cadre, l'atmosphère, les tempéraments, voire les obsessions nous appartiennent en propre, restent « bucarestois ». Rică Ghinion est fonctionnaire, comme le seront aussi Gioni de *Așa e viața* (C'est la vie) ou Mitică Dumitrescu de *O noapte de pomină* (Une nuit pas comme les auteurs), selon les théories de Tudor Mușatescu qui disait : « je ne crois pas que le Roumain soit né poète, mais plutôt fonctionnaire ». Comme un contrepoint pour le leitmotiv de la « guigne », Rebreanu lance, peut-être pour la première fois chez nous, le jeu de l'heureux hasard, de la chose trouvée; dans *Ghinionul* c'est un portefeuille que trouve le protagoniste, dans *Așa e viața* Gioni « trouve » lui aussi des paquets de cigarettes, des craquelins et même la fille du directeur, etc., de même que le protagoniste de *Gogulică C.F.R.* En tout cas, avec *Ghinionul*, notre comédie cinématographique présentait, dès 1913, les prémisses d'une expression complexe et nuancée, au-delà du caractère linéaire escompté de la trame, et seule la discontinuité caractéristique de la production de l'époque est responsable d'avoir retardé, ajourné la maturité d'un genre encore contraint de parcourir un itinéraire tortueux et précaire.

En dépassant l'intention d'un film comme *Din viața lui Păcală* (Scènes de la vie

de Păcală — Păcală étant un personnage de la littérature roumaine célèbre pour ses pitreries), d'après Petre Dulfu, qui atteste néanmoins le souci pour la constitution d'une comédie folklorique, concrétisé plus tard dans *Păcală și Tîndală la București* (Păcală et Tîndală à Bucarest), le premier film de Jean Georgescu — metteur en scène et interprète dans *Milionar pentru o zi*, — s'avère édificateur quant à la mentalité des années '20. Ainsi que le suggère le titre même, nous y trouvons le motif du « million », le million hérité — comme dans *Maiorul Mura* (Le Commandant Mura) —, qui dans *Păcală și Tîndală la București* et, plus tard, dans *Bing-Bang* connaît la variante du million gagné à la loterie. (Dans le même esprit, Korda, à Cluj, portait à l'écran le roman de Twain *Le Billet d'un million de livres*). Nous sommes, évidemment, devant l'un des mythes les plus prégnants de la société capitaliste, celui notamment du jeu du hasard, capable de transformer tout d'un coup la condition de l'individu appartenant aux classes pauvres.

Un autre mythe, ou plus exactement un autre endroit d'évasion et, partant, de réalisation illusoire est le rêve, dans une série de films « aussi variés que *Lache în harem*, *Visul lui Tănase* (Le Rêve de Tănase), *Bing-Bang*, métaphore, évidemment, de l'idée d'une utopique évasion »⁶. C'est probablement toujours d'un rêve, mais dans le sens plus large, de dimensions fantastiques, qu'il s'agit dans *Năbădăile Cleopatrei*, à propos duquel sont à retenir, outre les gags basés sur des anachronismes, les intéressantes déclarations de principe du metteur en scène, Ion Șahighian : « Les innovations que j'apporte dans ce film sont l'introduction parallèle du comique américain bon marché avec le raffinement du comique français (...) tout en gardant la note prédominante dans la comédie sentimentale »⁷, entendant par cette dernière — si les témoignages contemporains sont corrects — justement la synthèse originale, spécifiquement autochtone. Il convient d'enregistrer — à défaut du film, perdu comme tant d'autres — quelques opinions convergentes des critiques, après la première : « La photographie est claire, la mise en scène habile (...) Nous avons également remarqué la préférence de M. Șahighian pour les premiers plans (...) Les scènes d'extérieur sont d'une rare beauté (...) »⁸, écrit Ioan Massoff, tandis que Vasile Voiculescu, après avoir

vanté « la luminosité et la clarté des images », fait ressortir les mérites de l'interprétation des acteurs : « Nos artistes réussissent à créer des personnages qui demeureront, du moins pour nous... »⁹. La même observation, faite d'une manière plus péremptoire, chez Sergiu Millorian : « La principale qualité du nouveau film roumain (...) consiste en ce qu'il démontre une réalité importante : il y a chez nous des acteurs de cinéma »¹⁰ (notre soulignement). Ces affirmations, même si incontrôlables, sont dignes d'être prises en considération, la distribution du film comprenant des noms comme ceux de Nicolae Soreanu, Jean Georgescu, G. Ciprian, Sonia Cluceru, Al. Giugaru, Ion Finteșteanu, A. Pop Marțian, Nae Tomescu.

Dans *Năbădăile Cleopatrei* le protagoniste s'appelle Azureanu : c'est toujours ainsi que s'appellera aussi le jeune premier de *Maiorul Mura* (interprété par le même Jean Georgescu). Dans la reprise de ce nom il faut voir, croyons-nous, au-delà d'une prédilection personnelle, l'essai d'assurer, d'un film à l'autre, une certaine cohérence et continuité typologique. Au demeurant, il a existé dans notre cinéma muet une tentative explicite — comme affirme, à juste raison, D. I. Suchianu — « de créer un *type comique* dans le genre de ceux créés par la comédie américaine »¹¹. Cependant, ajouterions-nous, avec un visible effort de « localiser » de pareils types, de les *nationaliser* — le moyen le plus commode étant de les assimiler à un paysage onomastique roumain. Preuve en est le fait que dans la production comique de cette période abondent des noms tels que Lache, Nea Ghiță Cocoloș, Gogulică, Guguță, Zăpăcilă, Tulea et Goangă, Boboc et Lie, etc. auxquels nous pourrions ajouter aussi ceux de Coana Sița, dans l'interprétation de Iulian, de l'amusante allégorie que semble avoir été *Coana Sița a lui nea Nae Parlagiu*.

Le tableau thématique demande à être complété avec l'intéressante initiative, même si seulement en partie réalisée, de Jean Mihail d'adapter librement, d'après Gogol, *Le Mariage*, avec Ion Sirbul comme interprète principal et collaborateur de la « localisation ». Puis, avec *Apasă fără voie* (Apache malgré elle), comédie non terminée, pourtant méritant notre attention d'un triple point de vue : la protagoniste était Paula Iliescu (Pola Illery) ; le film était écrit, mis en scène, photographié et joué par Cornel Dumitrescu (en collabo-

ration avec Theodor Grimbert) et en tant que tel il peut être considéré comme l'un des premiers essais de film « d'auteur » (amateur) ; l'enchaînement des quiproquos et des gags. En fin de compte doit être mentionné le probable *Nea Ghiță Cocoloș la Moși* (Tonton Ghiță Cocoloș à la foire), « film d'école », réalisé par Horia Igiroșanu à l'Académie de Mimodrame.

Il est clair que, ainsi étendue, l'aire thématique des comédies cinématographiques atteste une plus grande variété de ferments et de latences, une vitalité plus intense. Un jugement esthétique de toutes ces pellicules n'est pas possible, évidemment, le chercheur devant forcément se limiter à l'enregistrement de certains signes et symptômes — pourtant réels — qui modifient substantiellement le panorama du rire filmique roumain et le font sortir — ne serait-ce qu'au point de vue de l'*intentionnalité* — de sous la cloche de verre opaque de la pauvreté, imposée par une considération exclusive et par l'invariable analyse des quelques pellicules survivantes.

Mais même en ce qui concerne ces dernières — et nous pensons seulement aux réalisations de la période de début du film sonore — le jugement de D. I. Suchianu nous apparaît excessivement sévère : « Leur dénominateur commun est un lamentable engourdissement ». Il est vrai que *Lache în harem*, imitation très terre à terre du « short » maksennettien, est dépourvu de lymphe vitale propre et que le dilettante V. D. Ionescu étale un masque de bois indéfini au point de vue typologique, en attendant vainement que se répète le miracle qui fait naître de l'immobilité, de l'impassibilité — comme chez Keaton — l'expressivité comique ; il y a tout de même quelques moments du film qui dépassent le « lamentable engourdissement », surtout lorsque « Lily Dinamita » (Lily Stănescu) est présente. Il est également vrai que le « dynamisme scénique de la personnalité de Tănase » nous apparaît aplati dans *Visul lui Tănase*, film avec de nombreuses séquences sommaires (en tant que rêve, peut-être ?), mais on ne saurait nier, d'autre part, une certaine pulsation dans d'autres, y compris celle du couplet. Enfin, *Maiorul Mura* n'a été frappé qu'en moindre mesure d'« engourdissement », notamment dans les scènes rustiques, de « veillée », alors que les principaux fils de l'intrigue amoureuse se déroulent avec une certaine désinvolture, avec des jalonnements cinématiques opportuns, dans un con-

texte vaudevillesque, au goût de l'époque (la souplesse minique et de pantomime du personnage Azureanu, interprété par Jean Georgescu, le couple des soldats ordonnances Boboc et Lie, constitué de G. Timică et Nae Tomescu, les relations de ces derniers avec la Cuisinière, Ana Marian, etc.). Aussi croyons-nous Al. Kirîțescu plus près de la vérité, quand dans la chronique de *Cuvîntul* il saisit un certain charme, plus ou moins naïf, dans cette pellicule : « Exempt des longueurs et des gaucheries des productions autochtones précédentes, les épisodes, traités avec goût et s'enchaînant dans un rythme naturel et spirituel, quelques détails ingénieux et d'un effet comique certain, le tout présenté dans un plein air lumineux et frais, enveloppant l'action entière dans le halo d'une attirante et exacte atmosphère roumaine ¹² ».

Avec un scénario de Jean Georgescu et Marin Iorda, mis en scène par ce dernier et ayant pour principal interprète le premier, *Așa e viața* doit être considéré un produit de référence pour la manière de concevoir et de traiter le « short » autochtone. *Așa e viața* reflète les efforts des cinéastes roumains pour l'aligner au film mondial, en empruntant des procédés « purement cinégraphiques », tout en laissant quelque espace aussi à une intervention spécifiquement « locale » comme atmosphère et tempérament. Les gags élaborés par Jean Georgescu et Marin Iorda sont de la famille des gags américains, quant au mécanisme qui les déclenche et la manière de les traiter, mais leur « monture » est autochtone ; ainsi, en se déroulant au jardin de Cișmigiu, à la chaussée Kisselef, etc., ils apparaissent — à quelques exceptions près — naturellement incorporés au milieu, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas plaqués, imposés du dehors. À ce point de vue, les fragments de *Gogulică C.F.R.* (1930) s'avèrent visiblement plus artificiels, étant confectionnés avec des moyens burlesques, bourrés dans le moule d'un prototype classique qui tarde, pour ces raisons mêmes, à prendre effectivement consistance. Cette fois-ci D. I. Suchianu est parfaitement justifié de constater que « les attributs visuels — éléments vestimentaires, de grimme, de tenue — sont de simples copies des aspects et attitudes du type Charlot, Malec ou Zigotto, ramassés ça et là et collés ensemble, dans l'espoir que cet exercice formel va donner naissance à un type nouveau » ¹³. En effet, la microphy-

sionomie de Gogulică — bien que plus mobile que celle de Lache — se recompense d'éléments extérieurs non digérés, mécaniques, d'où manque l'impulsion médiatrice d'une culture propre, la seule apte à alimenter avec des sèves vitales des schémas autrement vides et desséchés. En dépit de ces observations *Gogulică C.F.R.* n'est pas d'un bout à l'autre « engourdi » et dénué d'intérêt, le film contenant aussi des gags construits avec quelque habileté¹⁴.

L'intention de détacher et de faire ressortir certaines individualités de metteurs en scène se heurte au nombre restreint de films conservés, qui ne nous permet que de souligner de relatives qualités d'organisation et de coordination (esthétique) des tournages chez Marin Iorda (*Aşa e viața*), Ion Timuș (*Maiorul Mura*) ou Cornel Dumitrescu (*Gogulică C.F.R.*). En un autre point, supérieur, de la spirale, se situe la contribution d'un Jean Georgescu et d'un Ion Şahighian, dont la capacité distincte, autonome, de se mouvoir dans le champ de la mise en scène filmique se détache de l'individualité créative, surtout sur la base des manifestations qui suivent l'apparition du sonore. Il n'en est pas moins vrai, en général, que la critique de l'époque déplore presque en unanimité — outre la superficialité, la médiocrité des scénarios — l'absence de la mise en scène : depuis Ion Timuș à Cezar Petrescu, depuis Emil Botta et Ion Cantacuzino à Camil Petrescu et D. I. Suchianu.

Une situation analogue nous accueille aussi dans le domaine de l'interprétation des acteurs. Nous avons vu comment les efforts de créer des types comiques originaux avec Lache, Gogulică, etc. avaient échoué. Afin de signaler certains traits de comportement spécifiquement « cinématographique » de la part des acteurs il faut, une fois de plus, nous adresser aux brefs succès initiaux de Jean Georgescu, G. Timică, Ion Manu, Nicolae Soreanu etc., mais surtout, pour pouvoir parler d'une certaine consistance en ce compartiment de la collaboration filmique, il faudra attendre l'apparition du sonore et les quelques comédies faisant preuve d'une certaine dignité culturelle.

Dans la période de l'apparition du sonore et dans celle qui suit, de l'intervention de l'État, qui clôt, en 1948, l'ancienne époque, la comédie cinématographique enregistre un réel progrès, explicable tant par la maturité professionnelle des réalisateurs que par une amélioration de la dotation

technique et industrielle. Il s'agit, outre *Bing-Bang*, exhibition assez vivace du populaire couple de comédiens musicaux Stroe et Vasilache, de *O noapte de pomână* et de *Visul unei nopți de iarnă* (Le Songe d'une nuit d'hiver).

Dans *Bing-Bang*, prétexte pour le déroulement des « numéros comiques musicaux » de Stroe et Vasilache (auxquels il convient d'ajouter les tours de force du « fakir » Al. Brunetti, les romances de Titi Vasiliu et le couplet « Dăgâdă » chanté par Lilly Vasiliu), moins intéressant s'avère, croyons-nous, le tournage de pareils « numéros » (de toute façon plus organiques et mieux interprétés sur une scène de théâtre), que la trame filmique sur laquelle est bâtie l'intrigue, parsemée de moments humoristiques et de gags parfois ingénieux. Tels sont, par exemple, la persévérance des deux « chômeurs » de s'improviser en chanteurs ambulants pour gagner quelques sous, au jardin de Cișmigiu ; le gag mécanique-verbal, basé sur un jeu d'homonymie, dans lequel une bicyclette est réparée en ôtant du claxon une plume (en roumain *pană* signifie aussi bien plume que *panne*) d'oie ; ou bien le quiproquo « radiophonique » dans le bureau du directeur d'une firme confondue avec une agence de placement et d'autres. Dans *Bing-Bang* aussi les héros « rêvent », ce motif se combinant avec l'autre « mythe » mentionné : celui du hasard, du gain à la loterie, pris au sérieux du moins en tant que réclame de la Loterie d'État, qui finançait en partie la production. Par ailleurs, il nous semble que les historiens ont exagéré la valeur sociale du film, déroutés en quelque sorte par l'identité de « chômeurs » des protagonistes. À un examen plus attentif, on se rend compte que Bing et Bang sont en fait des « lumpenprolétaires » — selon le modèle de Charlot, mais sans en avoir le génie polémique —, de « gais lurons » avec une « philosophie » composite et des aspirations bourgeoises ; dans le final, lorsque le rêve prend des formes concrètes, il apparaît qu'ils savent porter avec désinvolture d'impeccables fracs (aucune idée, aussi vague fût-elle, du type chaplinien de *La Ruée vers l'or*, où il y a une inadéquation entre le corps fluet du vagabond et l'ample et somptueuse pelisse du millionnaire, évidemment « rêvée »). En ce sens, *Bing-Bang* est une comédie conformiste, dans laquelle les rapports sociaux sont résolus par l'intégration dans la « philosophie » et la pratique des classes

dirigeantes. Ce qui ne diminue pourtant pas la valeur de prometteuse «humoresque musicale» du film.

L'effort des cinéastes roumains, à l'époque ancienne, de configurer une comédie cinématographique originale atteint entre 1939 et 1946 un maximum de tension, se concrétisant dans trois films d'une consistance jusqu'alors inconnue. Il s'agit dans l'ordre de leur apparition sur les écrans, de *O noapte de pomină*, *O noapte furtunoasă* (Une nuit orageuse) et *Visul unei nopți de iarnă*. Un étranger aurait pu se rendre compte du premier coup, des titres mêmes, que le dénominateur commun de ces trois films était la «nuit», comme réceptacle de comédie, et l'observation est moins superficielle qu'elle ne paraît si nous la rapportons soit à la tradition littéraire-théâtrale universelle, soit à celle strictement cinématographique. Ces films présentent cependant un autre trait commun important : la présence, directe ou indirecte, à travers l'œuvre littéraire adoptée, de l'écrivain. La recherche insistante de la médiation littéraire, l'appel fréquent à des modèles et à des sources d'inspiration livresques représentent une caractéristique fondamentale de notre cinéma, tout le long de son existence. Il nous faut accorder l'importance méritée à une pareille intervention livresque, pas parce que nous croyons dans la subordination du cinéma par rapport à la littérature (au contraire), mais dans le sens consigné par Rudolf Arnheim, lequel voit dans les massifs emprunts faits aux bibliothèques une nécessité engendrée justement par le développement complexe du film, lorsque les anciens artisans improvisateurs du muet prouvent qu'ils n'avaient «ni la volonté et ni le talent nécessaire pour une mission créatrice dans le sens aristotélien (notre soulignement) (...) tant par leur formation que par leur niveau artistique général ils n'étaient pas préparés pour résoudre des problèmes dépassant ce que l'œil peut embrasser et dominer sans médiation»¹⁵. Tout aussi valable pour l'évolution de notre cinéma, l'observation de Rudolf Arnheim est confirmée par les trois comédies auxquelles nous nous référons. Caragiale, dans *O noapte furtunoasă* et Tudor Mușatescu dans *Visul unei nopți de iarnă* et, d'une manière d'autant plus significative dans le scénario original de *O noapte de pomină* sont, précisément, des auteurs capables de s'assumer une mission créatrice dans le sens aristotélien, celle

notamment de construire nécessairement une structure à caractère narratif-dramatique, de définir des caractères et de conduire une action basée sur des conflits, dans notre cas avec une orientation comique. Autrement dit, les metteurs en scène Șahighian et Georgescu disposaient, cette fois-ci, d'un fonds substantiel d'idées comico-dramatiques, qui leur a permis une organisation et valorisation cinématographique plus expressive de la réalité. C'est ainsi que par ces films le comique roumain de film acquiert la force percutante d'une satire de mœurs et les nuances pastel de la comédie «sentimentale», dans des synthèses pleines de fraîcheur, reflétant une réalité sociale et morale spécifique à travers des médiations plus complexes, une sensibilité cinématographique supérieure à toutes les manifestations antérieures du genre.

Avant de tirer une conclusion — provisoire, certes, et passible d'être développée par la suite — sur l'évolution de la comédie cinématographique roumaine à l'époque ancienne, il est peut-être opportun de répondre à une invitation à la méditation faite par l'historien d'art Ion Cantacuzino et visant les adaptations cinématographiques de l'œuvre de Caragiale : «Au-delà des motifs généraux de l'attraction des cinéastes pour les films à sujets littéraires — se demandait ce dernier — n'y a-t-il pas aussi des motifs spéciaux, plus profonds, de cette attraction des cinéastes roumains pour Caragiale ? Et n'y a-t-il pas une explication dans la structure même de son langage littéraire et dans son rapprochement du langage filmique ? C'est un problème essentiel de ce phénomène et essayer de lui donner une solution nous semble obligatoire»¹⁶. Le problème de l'existence de «motifs spéciaux, plus profonds», à même d'expliquer la prédilection de nos cinéastes pour l'œuvre de Caragiale, dépasse, d'une part, l'époque qui nous intéresse¹⁷ et, d'autre part, nous éloigne du genre comique (par les films *Păcat — Péché*, *Năpasta — Malheur*). Attachant et à la fois ambigu nous apparaît, par contre, l'autre terme de discussion proposé, à savoir qu'il est possible d'équivaloir le «langage littéraire» de Caragiale avec le «langage filmique», avec la «spécificité filmique» ou, en tout cas, découvrir des affinités prononcées entre eux. En grandes lignes, il serait difficile de soutenir, par rapport à l'œuvre dramatique de Caragiale, ce qu'on a affirmé par exemple à propos

de Shakespeare, du caractère « cinématographiable » de son théâtre. Surtout si nous nous référons au théâtre de Caragiale, avec un univers aussi rigoureux qu'emblématique, contenu dans le dialogue, dans le verbe (la prose de cet auteur classique roumain est en échange plus rapprochée du cinéma et la question se pose si en effet il y a une affinité spécifique ou si c'est d'une affinité générique qu'il s'agit — telle qu'elle a été établie par les théoriciens, depuis Pudovkin à Lukács et à Pasolini — grâce à laquelle la prose narrative avec sa force évocatrice est plus naturellement contiguë au film que le théâtre). En nous arrêtant seulement à l'instance de la « visualisation » nous ne saurions affirmer avec toute l'autorité que les récits, les esquisses de Caragiale — au point de vue strictement sémantique et stylistique — disposeraient d'une énergie cinématographique particulière. Cependant, ce qui nous intéresse, surtout ici, c'est *O noapte furtunoasă* et son adaptation par Jean Georgescu. Le fait qu'il ne s'agissait pas simplement d'« un spectacle filmé » — comme allait être, plus tard, *O scrisoare pierdută* (Une Lettre perdue) — est à attribuer, selon notre opinion, moins aux virtualités filmiques de la pièce qu'à la capacité des réalisateurs d'offrir une lecture cinématographique du texte originaire, ce qui accroît le mérite de Jean Georgescu et de son équipe. Les interventions dans le dialogue, la manipulation cinématographique de la réplique — selon les déclarations du metteur en scène — sont minimes. Importantes deviennent, par contre, les contributions intégratrices, les compléments des actions visuelles dérivés des expositions narratives, évocatrices, de la comédie théâtrale. Nous pensons aux scènes avec Ghiță Țircădău, Dincă le maçon, Tache le cordonnier, avec le chef de poste et les sentinelles, mais au premier chef à la reconstitution de l'ample séquence du café « Union », avec toute la suite de numéros de la représentation de variétés, en un habile montage d'« asynchronisme » avec le groupe des spectateurs. Tous cela n'est que mentionné, raconté dans la pièce, alors que le film leur donne une existence organique, une vie propre, s'harmonisant et fusionnant d'une façon presque accomplie avec celle conçue et exprimée par Caragiale, comme une sorte d'« aventure » ou de « conte » bucarestois du dernier quart du XIX^e siècle, ayant un charme propre, se dégageant

avec désinvolture du plasma de ce film. Il s'agit donc d'une affinité assez certaine de Jean Georgescu avec le caractère spécifique de Caragiale. Aussi estimons-nous que le succès de ce film est dû surtout à la capacité de ses réalisateurs de donner en égale partie une « coupe » et une mesure cinématographique au texte original, ainsi qu'une mesure caragialienne au film. En d'autres mots, le théâtre de Caragiale n'est pas cinématographique d'une manière *immédiate*, tout au plus contient-il des latences cinématographiques *complémentaires*, et par conséquent seule une médiation attentive et souple saurait mener à des résultats filmiques viables. Une pareille médiation a été assurée par Jean Georgescu et la vérification mathématique de son caractère créateur réside dans l'homogénéité du film, c'est-à-dire dans la fusion cinématographique du génie de Caragiale, effectuée sans excès de résidus, sans scories dans l'idéation et le style. Certes, la valeur du film — établie par rapport à notre production cinématographique antérieure, exception faisant *O noapte de pomină* — est à attribuer aussi à l'intelligence, à la sensibilité et à la bravoure de toute l'équipe, pour laquelle le thème de *O noapte furtunoasă* constituait l'authentique axe éthique d'une collaboration harmonieuse, depuis le compositeur Paul Constantinescu aux scénographes Aurel Jiquidi et Ștefan Norris, depuis l'opérateur Gérard Perrin aux interprètes Al. Giugaru, Iordănescu-Bruno, Florica Demion, Maria Maximilian, George Demetru et Radu Beligan, sans oublier Miluță Gheorghiu dans le rôle du chanteur de couplets I. D. Ionescu du café « Union Suisse »¹⁸.

Des deux scénarios de Tudor Mușatescu, celui pour *O noapte de pomină* avait été écrit « expressément pour le film » — comme aurait dit Cezar Petrescu —, alors que celui pour *Visul unei nopți de iarnă* était une adaptation. Ce qui n'empêche pas que les deux soient empreints en égale mesure par l'« esprit de la littérature », de la littérature dramatique, Mușatescu ayant même émis la théorie d'une continuité de la modalité filmique par rapport avec celle théâtrale, puisque « l'habitude de la vision dramatique dans le déroulement d'une action, la routine de l'effet théâtral et l'expérience du dosage de la réplique » se traduisent, surtout dans *O noapte de pomină*, en une structure dramatique de l'action, avec l'implicite division par

scènes et tableaux plus ou moins séparés, autonomes. C'est une structure qui convenait jusqu'à un point aussi au metteur en scène Ion Şahighian, dont l'intervention dans le sens cinématographique s'estompe en faveur de la personnalité de Muşatescu et de l'interprète principal, G. Timică. En effet, la manière propre à Muşatescu de donner une copie comique de la réalité se fonde dans le type humain représenté par G. Timică (« le héros interprété est le type du fonctionnaire consciencieux, embêté, de notre Capitale » déclare l'auteur). Placé sous le signe du binôme Muşatescu-Timică, *O noapte de pomînă* contient des moments d'indiscutable virtuosité comique, poursuivis et dirigés avec discrétion par le metteur en scène, comme par exemple cette rencontre solennelle, dans la salle de classe, des anciens élèves de lycée, l'agape collégiale, les scènes dans un bar (ces dernières animées aussi par la séduisante apparition de Dina Cocea dans le rôle de la « chanteuse » Loulou).

Dans *Visul unei nopţi de iarnă*, qui n'a pas dans sa distribution des interprètes de la taille de Timică, l'empreinte de l'auteur — loin de s'effacer — se partage la priorité avec celle du metteur en scène Jean Georgescu, qui en avait effectué l'adaptation. La cadence et la facture iconique sont dans ce film plus cinématographiques, grâce à un montage qui tient compte des nécessités d'enchaînement logique de la narration, comme des valeurs de contraste ou de parallélisme (surtout dans la seconde moitié du film). D'autre part, malgré les efforts des protagonistes (Ana Colds et George Demetru), la contribution des acteurs est tout juste correcte, quelque peu terne, sans doute à cause d'une compréhension incomplète du « ton » exigé par une comédie sentimentale, en quelque sorte conventionnelle et moderne. Ainsi se fait-il que d'une distribution où figurent des acteurs remarquables — tels Maria Filotti, Mişu Fotino, Radu Beligan — c'est le jeu d'un dilettante qui sort en évidence : le compositeur Gherase Dendrino, irréprochable par la sécheresse de la récitation et la rigueur du comportement filmique, dans la veste du Valet, Manole. L'idée même d'une pareille distribution est cinématographique — c'est-à-dire tenant compte de l'« emploi » — et ne se répétera, dans notre filmographie, avec la même vigueur et le même heureux résultat, que beaucoup plus tard, dans *Felix şi Otilia* (où les excellents interprètes-ama-

teurs des rôles Costache et Simon ont été, néanmoins, doublés).

En partant d'une interprétation des chiffres statistiques — « parmi les 84 films roumains, réalisés jusqu'en 1918, les drames sont plus nombreux que les comédies : 51 pour 33 » —, D. I. Suchianu faisait le suivant raisonnement dans l'ouverture de ses réflexions : « Très naturel. Faisant abstraction de la médiocrité de ces œuvres, les comédies sont une entreprise plus difficile que le drame. Pour une comédie, le rire est obligatoire ; pour un drame les larmes ne le sont pas. Un mauvais drame est un mauvais drame. Une comédie insipide n'est pas une mauvaise comédie, ce n'en est plus du tout une comédie. Voilà pourquoi un peuple qui est si doué pour les récits humoristiques, qui a produit Caragiale, Brătescu-Voineşti, Pătrăşcanu, Topirceanu, Ranetti, Urmuz, Muşatescu, n'a pu donner que deux bonnes comédies cinématographiques... » (notre soulignement)¹⁹. Laisant de côté le discutabile critère « perfectionniste » du degré de difficulté par genres et espèces (qui différencierait le drame de la comédie), il nous semble que l'auteur contredit son affirmation finale : « Pour donner une conclusion à ces brèves réflexions, on peut dire que le bilan est optimiste. Deux œuvres impeccables dans un genre difficile, pendant un court intervalle et par des temps aussi difficiles, est plus qu'on n'en peut demander à une cinématographie moins qu'inexistante » (nos soulignements)²⁰. Cependant, ainsi qu'affirmait Pier Paolo Pasolini, sur un ton polémique, au cours d'une interview sur la ciné-langue, « les contradictions sont toutes apparentes »²¹ et il se peut que dans ce cas aussi le désaccord ne soit qu'apparent, attendu que les prémisses-conclusions de D. I. Suchianu sont, en définitive, exactes : en effet, « nous n'avons pu donner que deux bonnes comédies cinématographiques » (en fait, trois) et néanmoins « le bilan est optimiste », dans l'ensemble, même si une production de 84 films, dont 33 comédies, ne saurait être considérée « moins qu'inexistante ». Au demeurant, ce préjugé quelque peu provincial de l'« inexistence » du film roumain entre les deux guerres a été pendant longtemps à la racine d'évolutions globales erronées et du retardement de l'effort d'établir une évolution — quelque fragile qu'elle fût, pourtant réelle — dans l'histoire du cinéma roumain.

Plus important est le fait que les pellicules en cause marquent un net revirement dans le cinéma roumain qu'elles rapprochent sensiblement de la condition du produit moyen. Pour la première fois on peut parler en Roumanie grâce à ces films, de la configuration — encore timide, mais effective — d'un langage spécifique, avec des valeurs d'expression propres, bénéficiant de l'homogénéité des compartiments de la collaboration cinématographique : scénario, mise en scène, interprétation des acteurs, musique, scénographie, etc. L'ainsi nommée *époque ancienne* venait de finir, sinon dans la gloire du moins dans un progrès certain, quoique avec un retard d'à peu près deux décennies : en 1913 *Ghinionul* de Rebreanu préfigurait, sans doute, les trois « Nuits » de la période de l'intervention de l'État et, dans une situation cinématographique normale (c'est-à-dire avec une évolution normale du binôme industrie-art, selon sa moyenne mondiale) *O noapte de pomină* aurait dû paraître au plus tard en 1920 et *O noapte furtunoasă* en 1925, réservant par conséquent aux années '40 l'espace à des conquêtes supérieures, plus rapprochées du niveau européen du temps. Les conditions historiques effectives du développement cinématographique roumain n'ont pas permis — comme on le sait — la réalisation de semblables hypothèses, restées purement théoriques.

Nonobstant, l'élan pris par la comédie cinématographique roumaine grâce aux films de Şahighian et de Jean Georgescu est significatif, indiquant l'entrée de nos cinéastes sur un territoire constructif. Le monde de Caragiale dans le film *O noapte furtunoasă* ne suggère qu'une apparente régression dans le temps, son actualité étant confirmée par le « moment 1952 », tandis que le monde de Muşatescu fait pressentir la fin d'un *cycle* historique et social, même s'il n'annonce pas d'une façon directe le suivant. Par les contributions d'une réelle consistance *cinégraphique* de I. Şahighian et Jean Georgescu, de Muşatescu, Paul Constantinescu, Jiquidî, Norris et l'activité de *catalyseur* menée par Ion Cantacuzino en tant que producteur, le cinéma roumain et, en l'espèce, la comédie, acquièrent enfin une certaine coloration *intellectuelle* et *culturelle*, accumulant une petite dot spécifique, de tradition, par rapport à laquelle l'*époque nouvelle* devra être confrontée dans le sens de rétablir une ligne de continuité. Les emprunts

simplistes et rudimentaires de l'inventaire du « short » américain ou français furent assimilés et dépassés, dans une évolution cinématographique relativement originale, avec un mouvement potentiel autonome des idées et des procédés filmiques. Dans le cinéma se font jour deux, pour le moins, des modalités du rire roumain : l'ironie, la satire incisive d'empreinte caragialienne et la comédie sentimentale (entre celle désuète, de salon, sophistiquée et nostalgiquement provinciale), la « jovialité » ou la « bonne humeur » exprimée par Creangă de même que le surréalisme humoristique de Urmuz n'ayant pas encore été englobés dans son aire. De même qu'il n'y eut que de très pâles préoccupations pour la continuation des efforts de cristallisation d'une comédie ou farce populaire (démonstration indirecte de la vocation « urbaine », citadine, propre au cinéma). On sait pourtant que le film roumain d'avant la dernière guerre mondiale n'était pas encore prêt pour faire face à une diversification aussi nuancée. Une grande partie de ces motifs et de ces suggestions allaient acquérir ultérieurement, un contour cinématographique pendant l'*époque nouvelle*, même si pas toujours dans des œuvres exemplaires.

En systématisant les éléments et les considérations que nous venons de présenter, nous pourrions formuler les conclusions suivantes :

a. les courts et les moyens-métrages du cinéma muet autochtone — offrant, en général, l'occasion à des exercices cinématographiques — n'atteignent pas au niveau d'une expression autonome, ne se constituent pas, au-delà des dimensions physiques, en une espèce comique nettement définie. Il s'agit, dans la plupart des cas, de l'effort d'assimiler les structures et procédés du « short » étranger, surtout américain, sans disposer toutefois de la vocation spécifique de ce dernier. Lorsque sur les génériques figurent des individualités artistiques de quelque force, le film reste tributaire aux prestations théâtrales, qu'il « illustre » et popularise. Dans les opérations de « greffe » essayées, le processus de rejet se produit précisément à cause d'une insuffisante assimilation des méthodes d'emprunt, ainsi que de l'incapacité d'élaborer une expressivité comique propre, originale. Autrement dit, nous assistons à un phénomène d'imitation stérile et non à un phénomène d'influence qui aurait dû être fécondé par les

germes de la tradition culturelle nationale. Ce qui n'empêche pourtant pas l'apparition, dans certaines pellicules, de symptômes d'un authentique frisson (dans *Aşa e viața*, par exemple).

b. La comédie de long métrage, avec les exigences d'une plus ample construction, dans le sens aristotélien, s'oriente en direction de la comédie sentimentale et du vaudeville — qui dominait le goût théâtral de l'époque —, parfois avec des striations fantastiques (*Năbădăile Cleopatrei*). Le contact avec le monde présenté se fait en général par le truchement des produits du théâtre boulevardier, tandis que le réalisme est diminué par une onde idyllique-sentimentale qui amortit l'impact avec les situations de la vie. N'ayant pas d'attaches avec les filons de la tradition culturelle majeure, le cinéma roumain n'arrive que plus tard à la satire, et seulement pour s'être adressé à un classique de la littérature (*O noapte furtunoasă*).

Évidemment, les trois « Nuits » ne laissent qu'entrevoir un début de tendance de notre film comique : les reflets d'un milieu citadin, petit bourgeois, en réponse probablement, au goût moyen du public, dominé par la « bonhomie » plus ou moins caractéristique du « bucarestois moyen », qui trouve son représentant dans la microphysionomie d'un G. Timică (*O noapte de pomină*), d'un M. Fotino (*Visul unei nopți de iarnă*) et même d'un Al. Giugaru (*O noapte furtunoasă*). Les contrastes sociaux, l'agressivité des classes dirigeantes et leur pendant, dans le typique « faire bonne mine à mauvais jeu » ne trouvent qu'une place périphérique dans le « discours » de nos cinéastes (y compris dans *Bing-Bang*). D'ailleurs, à la rigueur, même les trois comédies plus importantes sont des films de la « périphérie », donc d'une zone d'interférence de la ville avec le village, mais vus davantage à travers le diaphragme nostalgique de ce dernier (l'« idéal » de la maisonnette avec terrasse du fonctionnaire dans *O noapte de pomină* ; la façon de vivre de la famille de jupan Dumitrache ; la « mésalliance » de l'écrivain, dans *Visul unei nopți de iarnă*).

D'autre part, comme nous l'avons encore montré, il se produit dans ces films une amalgamation plus organique de l'élément humoristique local avec ce qu'il y a de spécifique dans le langage cinématographique. Les situations et les motifs comiques sont nés, et non confectionnés, d'une source de spiritualité et de sensibilité autochtone et les solutions filmiques nous appartiennent. Les séquences les plus réussies, même si elles ne sauraient entrer toutes dans une anthologie, contribuent à construire une *atmosphère* assez typique et le fait que l'affirmation de notre comédie cinématographique se produit après l'apparition du sonore, est significatif, si nous tenons compte de la prépondérance *verbale* de l'humour roumain traditionnel, basé davantage sur le langage que sur l'action, le côté gestuel (cette caractérisation ressortira comme un « relief comique » de fond, même si on n'arrive pas à une fusion originale, au point de vue de l'esthétique cinématographique, du comique de mots avec la soif d'action du film).

La comédie cinématographique roumaine reste jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale une comédie d'atmosphère, parcourue d'une onde sentimentale évidente, aux caractères adoucis de « pince sans rire », légèrement accentués, naturellement, dans l'œuvre tirée des textes de Caragiale. Le nombre réduit des pellicules comme celui des réalisateurs n'a pas permis une diversification des modalités comiques et, partant, de la surface d'investigation. Par conséquent, le discours critique doit s'adapter à cet état de choses, consignait avec modestie des résultats mais aussi leur effective potentialité, l'ouverture vers des perspectives réelles. Ainsi, nos considérations rendent évidente, croyons-nous, non seulement l'existence effective d'une comédie cinématographique roumaine entre les deux guerres mais aussi son évolution, lente, il est vrai, mais non dénuée d'une certaine cohérence dans le sens de la formation progressive d'une sensibilité et d'une expressivité spécifiques.

¹ Cf. D. I. SUCIANU, *Reflecții asupra comediilor cinematografice românești* et OLTEEA VASILESCU, *Citeva aspecte ale gagului în comediile românești mule*, in *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896–1948*, sous la rédaction de Ion Cantacuzino, Bucarest, 1971.

² ION CANTACUZINO, *Coordonatele unei istorii a cinematografiei românești*, in *Contribuții la istoria...*, p. 32.

³ Voir OLTEEA VASILESCU, *op. cit.*, p. 129.

⁴ Nous employons le terme en spécifiant qu'à travers lui on vise les *sujets* et non les *thèmes* (dans l'acceptation de Pudovkine et de Barbaro).

⁵ Toute la documentation concernant les périodes analysées a été extraite de *Producția cinematografică din România, 1897–1970*, filmographie annotée, I/2, Bucarest, 1970, élaborée par B. T. RÎPEANU.

⁶ Voir ION CANTACUZINO, *op. cit.*, p. 42.

⁷ Cf. *Cinema*, 1925, n° 10.

⁸ IOAN MASOFF, *Năbădăile Cleopatrei*, in *Rampa*, 5 octobre 1925.

⁹ V. VOICULESCU, *Referat la aprobarea filmului de către cenzură*, in *Facla*, 14 octobre 1925.

¹⁰ SERGIU MILLORIAN, *Un film românesc*, in *Facla*, 14 octobre 1925.

¹¹ Voir D. I. SUGHIANU, *op. cit.*, p. 126.

¹² AL. KIRIȚESCU, *Cronică la Maiorul Mura*, in *Cuvîntul*, 16 mars 1928.

¹³ D. I. SUGHIANU, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴ Cf. OLTEEA VASILESCU, *op. cit.*, p. 130–133.

¹⁵ RUDOLF ARNHEIM, in *Cinema nuovo*, 1959, n° 139, mai-juin, p. 223.

¹⁶ ION CANTACUZINO, *Pe marginea ecranizărilor din opera lui Caragiale*, in *SCIA*, seria teatru, muzică, cinematografie, 17, 1970, 2, p. 13, note 12.

¹⁷ L'intérêt des cinéastes pour Caragiale, après la dernière guerre, a été déterminé — tout en coïncidant avec l'anniversaire du centenaire de la naissance de l'écrivain, en 1952 — par une nécessité idéologique ; il y a eu même un « moment Caragiale », comme point culminant de la polémique antibourgeoise, l'oeuvre caragialienne apparaissant comme une expression des plus aiguës du « réalisme critique », de par sa tendance à démolir les institutions de la société capitaliste. Le film ne pouvait, certes, être absent de cette « campagne », cependant les réalisations de Miheles et de Naghi ont eu, justement, une fonction plutôt de propagande, de large divulgation, ce qui explique, en partie, leur débile facture artistique.

¹⁸ Pour l'historique et l'analyse du processus de réalisation de *O noapte furtunoasă*, voir les riches écrits de ION CANTACUZINO, témoin direct, en qualité de producteur.

¹⁹ D. I. SUGHIANU, *op. cit.*, p. 125.

²⁰ *Ibidem*, p. 128.

²¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, 1972, p. 234.