

# APERÇU SUR L'HISTOIRE NOUVELLE DU DOCUMENTAIRE ROUMAIN

*George Littera*

«*La deuxième vague de pionniers*». Les débuts du cinéma socialiste se placent sous le signe d'une vertigineuse affirmation du documentaire. Le phénomène comporte une multiple explication. Un premier facteur, de nature technico-productive, à même d'expliquer l'expansion du genre, est la rapide valorisation du potentiel professionnel existant. La production de l'«*Office National Cinématographique*» et, par la suite, les premiers essais du Studio «*Sahia*» profitent largement de l'expérience et de l'habileté des cinéastes de la vieille génération : parmi les metteurs en scène figurent Paul Călinescu, Jean Mihail, Jean Georgescu ; parmi les opérateurs Ovidiu Gologan, Ion Cosma, Vasile Gociu ; parmi les monteurs, Lucia Anton ; parmi les compositeurs, Paul Constantinescu. Parallèlement il y a l'afflux de forces créatrices nouvelles : assistant d'Amédée Morin et de Witold Klimowicz, critique de film doué d'esprit polémique, élève d'Eisenstein, Victor Iliu se consacre à la mise en scène ; de même Ion Bostan, ex-scénariste de Jean Georgescu pour *Petrolul* (Le Pétrole) ; à présent, dans les rangs des documentaristes entrent aussi d'autres cinéastes, qui se mettront avec talent et passion au service de notre cinéma : Ion Stoica et Ilie Cornea, parmi les opérateurs, Zaharia Stancu et Geo Bogza parmi les auteurs des commentaires. Au bout d'un intervalle assez bref, le perfectionnement des structures de l'organisation amené par la création d'un studio spécialisé, les efforts faits en vue d'imprimer un rythme régulier à la production, la croissance progressive du nombre des films, la stabilisation des différents types de pratique documentaire assurent — au début des années '50 — les conditions matérielles tellement nécessaires au développement du genre. Cependant, l'ascension du documentaire, placé à l'avant-poste de l'assaut donné pour un nouvel art et une nouvelle culture cinématographique, ne saurait être vraiment compris en dehors des motivations plus profondes, d'ordre socio-esthétique. Le moment '45 — '50, moment de profondes transformations historiques, vient imposer, avec une acuité accrue, la conscience de l'efficacité sociale que peut acquérir l'intervention du documentariste. Les qualités du genre sont identifiées, maintenant, avant tout, dans

la spontanéité et le caractère immédiat de ses rapports avec l'actualité, dans la capacité d'établir un lien étroit avec la vie de la nation, dans sa vocation propagandiste. L'intention fondamentale du documentariste est de produire un *témoignage* sur la réalité en pleine transformation, de laisser agir librement la capacité révélatrice et persuasive du document (impulsion qui se trouve, par ailleurs, aussi à l'origine du premier film de fiction réalisé à l'«*époque nouvelle*» : *Răsună valea* (La Vallée retentit), ce film plein de fougue de Paul Călinescu).

En ouvrant la voie au cinéma de fiction, le documentaire vient affirmer, avant tout, le sens de la chronique. Sensible à l'effervescence du moment historique, s'assurant un caractère socio-politique net, déclaré, il déclenche une ample action visant à consigner les transformations révolutionnaires survenues en Roumanie, qu'il poursuivra, avec constance, jusqu'à ce jour. Sollicité tout d'abord par l'événement politique et par les problèmes urgents de la construction économique, préoccupé de surprendre le processus complexe de l'industrialisation et de la transformation socialiste du village, attentif aux mutations enregistrées dans le plan de la conscience (l'existence consacrée au travail, signe distinctif de l'humanité nouvelle, constitue un motif cinématographique qui revient souvent), élargissant progressivement son aire d'exploration, le documentaire des années '45 — '50

constitue une minutieuse « feuille de température » de la réalité environnante. D'habitude frustes, se rapprochant du reportage ou même de la facture des actualités, plus élaborés dans d'autres cas, les films de cette époque restent symptomatiques pour la promptitude avec laquelle le genre répond à des nécessités immédiates. *Reforma agrară* (La Réforme agraire — Jean Mihail, 1945) est un reportage consacré à l'acte historique de la distribution des terres aux paysans. *Împrumutul de aur* (L'Emprunt d'or — Paul Călinescu, 1945) appuie l'appel en faveur d'un emprunt national destiné à la reconstruction économique du pays. *Agnita-Botorca* (Paul Călinescu, 1947) et *Cu fruntea-n soare/APACA* (Du soleil plein le cœur/APACA — Jean Mihail, 1948) parlent de l'atmosphère fébrile des grands chantiers de la jeunesse, ouverts à Agnita-Botorca et dans la capitale. L'acte du 11 juin 1948 fait l'objet d'un court-métrage réalisé par Jean Mihail (*Naționalizarea* — La Nationalisation — 1948). *Petrolul* (Jean Georgescu, 1948) retrace, entre autres épisodes de l'histoire passée et présente du pétrole roumain, le moment de la nationalisation de l'industrie de Valea Prahovei. Partant des lettres publiées dans la presse envoyées par les paysans qui entraînent dans les associations agricoles récemment fondées, *Scrisoarea lui Ion Marin către « Scînteia »* (Lettre de Ion Marin à Scînteia — Victor Iliu, 1949) devient un plaidoyer pour la nouvelle vie du village. *Un minut* (Une Minute — Ion Bostan, 1949) explique la nécessité d'utiliser avec un maximum de rendement chaque minute du temps de production. La campagne de reboisement, partie intégrante de la politique socialiste de conservation et protection des biens nationaux, retient l'intérêt de Jean Georgescu dans *Pădurile* (Les Forêts — 1950), *Pentru industrializare, pentru socialism* (Pour l'industrialisation, pour le socialisme — Ion Bostan, 1950) est un vaste panorama de la lutte pour l'industrialisation, surprise sur ses fronts les plus échauffés. Opérant une première prospection de la réalité socialiste, le documentaire des années '45 — '50 tend à s'individualiser par sa grande force de mobilisation. Conçu, le plus souvent, comme un équivalent visuel de la presse, dans les termes directs du manifeste, combinant parfois le reportage et la mise en scène, faisant place à l'illustration didactique et au slogan, il acquiert la tension

de la polémique et la ferveur de l'appel. Le discours entamé s'avère tout aussi passionné pour la *pars destruens* que pour la *pars construens*.

Dans une période de tâtonnements, d'exercices timides, d'accumulations sporadiques, telle que nous apparaît la période 1945—1955, le documentaire constitue la zone la plus vivante du cinéma roumain. A cela contribue le ton direct, qui perce au-delà des gaucheries esthétiques et des imperfections techniques des œuvres, une certaine juvénilité et agilité de l'œil du cinéaste (embrumé — dans le cas du film de fiction — par des préjugés plus nombreux et plus tenaces), l'adhérence plus forte du genre à la réalité, sa mobilité accrue, de nature à en assurer l'efficacité sociale. Pas en moindre mesure, la pratique du documentaire se place à l'avant-garde des expériences cinématographiques du moment, par quelques tentatives plus cohérentes de conférer au langage une intonation personnelle. Elles sont visibles surtout chez Jean Mihail et Victor Iliu. Avec *Rapsodia rustică* (Rhapsodie rustique — 1946), pittoresque évocation de la vie rurale roumaine, Jean Mihail inscrit le documentaire ethnographique et folklorique traditionnel dans la sphère de l'essai poétique. Avec *Orășul nu doarme niciodată* (La Ville ne dort jamais — 1949), le cinéaste retrouve la même onde discrète de poésie, tout en atteignant à une plus sûre maîtrise de la matière et de la formule du film. La description kaléidoscopique de la nuit sans sommeil du Bucarest travailleur, reportage lyrique sur le labeur déployé dans les imprimeries et les maternités, dans la halle de l'usine et dans la cabine de montage du studio cinématographique, dans le laboratoire du savant et dans l'atelier du luthier, *Orășul nu doarme niciodată* a la structure libre, nerveuse qui nous fait, par moments, penser à Ruttmann et Vertov et qui avait été expérimentée naguère dans *Viața unui oraș* (*Viața începe mâine*) (La Vie d'une ville. La vie commence demain). Chez Victor Iliu, la richesse de l'invention rhétorique et la vibration lyrique de *Scrisoarea lui Ion Marin către « Scînteia »* sont le résultat d'une tentative d'arracher le documentaire de la formule journalistique stéréotype, de dépasser son caractère d'illustration et l'instance purement informative, de trouver l'expression capable d'exprimer la passion politique; l'intention propagandiste s'y étaye, dans le sil-

lage de Dovjenko et Eisenstein, sur la pratique de l'antithèse et de la synecdoque symbolique, de l'insertion photographique et du commentaire-appel.

Isolés dans l'ensemble d'une production uniforme, pas encore différenciée au point de vue stylistique, ayant le mérite de signaler la nécessité d'optiques personnelles, les films de Jean Mihail et Victor Iliu esquissent le passage de la constatation brute à l'analyse, de l'observation crue à l'aperçu synthétique, du simple témoignage sur la réalité à l'effort d'une interprétation originale de celle-ci. C'est une voie dans laquelle le documentaire roumain s'engage petit à petit, avançant plus énergiquement au début de la décade '60, quand il devient évident que les cinéastes du « Sahia » avaient atteint à un degré de maturité.

*Une phase d'accumulations.* Entre le moment enthousiaste du « second commencement » et celui d'une affirmation certaine, sur le plan national et international, la pratique roumaine dans le domaine du documentaire enregistrera, au point de vue esthétique, une évolution sinueuse. Vers l'an 1955 elle traverse une phase d'accumulations modestes, quasi imperceptibles. Dans la perspective du saut qualitatif qu'elle allait faire sous peu, certaines tendances peuvent néanmoins être signalées, leurs effets positifs ne tardant pas à se faire sentir. C'est à présent que se produit une diversification plus accentuée des formes documentaires, depuis le film industriel au film ethnographique : une nouveauté est constituée par le documentaire d'art, résultat des efforts de Ion Bostan (*Nicolae Grigorescu*, 1955 ; Theodor Aman, 1956 ; *Uciderea pruncilor* (Le Massacre des innocents), 1957) ; le film de recherche et de divulgation scientifique continue son ascension lente mais ferme, pour s'imposer avec une plus grande énergie en 1958 — 1959, quand apparaissent des réalisations d'une impeccable tenue (*Drumul oțelului* (Le Chemin de l'acier), Mircea Popescu ; *Capul izolat* (La Tête isolée), Stelian Penu ; *Din trecutul pământului* (Du passé de la terre), Ion Bostan) et quand les cinéastes spécialisés en ce domaine voient leurs efforts récompensés par l'accueil de la Roumanie en tant que membre de l'Association Internationale du Cinéma Scientifique. C'est aussi la période d'apprentissage de Gabriel Barta, Virgil Calotescu, Alexandru Sirbu, Savel Stiopul, Mircea Săucan, Mirel Ilieșiu, Jean Petro-

vici ; bientôt ils auront un apport décisif dans la lutte pour la liquidation du dilettantisme et pour un plus haut niveau qualitatif des films de « Sahia ».

Considérée en son ensemble, la production de l'époque se maintient dans les limites de la convention. Tributaire à la formule de l'exposition, elle perd en général de la tension du dialogue vivant avec la réalité, cédant au schématisme ou s'immobilisant dans le cadre d'une vision à caractère descriptif, terne et lourde, voisine, plus d'une fois, du naturalisme. Néanmoins, dans certaines zones de l'expérience du documentaire, le sens de l'investigation directe, immédiate de la vie reste en éveil, comme une démarche précieuse, même si timide, comme une réaction polémique, dirions-nous, à l'académisme rhétorique du moment : l'ouverture vers l'existence quotidienne. Animé d'une insolite lueur de poésie, *Ceferiștii* (Les Cheminots — Gabriel Barta, 1954), *București, oraș înflorit* (Bucarest, ville fleurie — Savel Stiopul, 1955), *Reportaj la « Steagul roșu »* (Reportage à « Steagul roșu » — Alexandru Sirbu, 1956) tendent, en des mesures et des modalités différentes, à refuser les aspects spectaculaires pour retenir la vérité et la saveur des choses simples, immédiates, pour surprendre l'homme et ses relations avec l'univers environnant dans une lumière plus intime. Les films ne méritent pas moins d'être cités aussi pour leurs qualités d'ordre expressif : les images de *Ceferiștii* respirent une certaine simplicité et chaleur ; *București, oraș înflorit* tente une savante orchestration de rythmes visuels et sonores, comme par exemple dans la séquence polyphonique de l'orage ; le reportage de Alexandru Sirbu affiche par endroits un ton décontracté, familier, différent par rapport à celui guindé et solennel qui affectait tant de documentaires de l'époque.

*Le moment de l'affirmation.* Au début de la nouvelle décennie, arrivée au seuil du saut qualitatif qu'elle avait longuement escompté et patiemment préparé, la production du « Sahia » s'étaye en égale mesure sur une mûre expérience des cinéastes qui s'étaient affirmés au cours des années '50 et sur les forces fraîches de la génération récemment entrée dans le champ du documentaire.

Parmi les metteurs en scène avec une longue expérience ce furent surtout Ion Bostan, Mircea Săucan et Mirel Ilieșiu

qui essayèrent, avec beaucoup d'insistance, de se frayer une voie propre.

Dans l'évolution du documentaire roumain, Ion Bostan s'avéra en permanence comme une présence vivifiante. L'apport du cinéaste s'inscrit dans les domaines les plus variés. Dépassant sa nature didactique, *Un minut* est animé d'un vif accent journalistique. Film de montage, dédié au 30<sup>e</sup> anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain, *Pagini din lupta partidului* (Pages de la lutte du parti) essaye une formule de synthèse historico-politique destinée à faire une longue carrière dans la pratique du studio. Commenté par Geo Bogza, *Baia Mare* (1953) ouvre la voie au film monographique, s'arrêtant sur cette vieille cité élevée à une vie nouvelle par suite de l'essor de l'industrie. Malgré son caractère de pure illustration, *Ciocîrlia* (L'Alouette — 1955) et *Doina Oltului* (La « Doina » de l'Olt — 1956) contribuent à ressusciter l'intérêt pour le film ethnographique et folklorique. Consacrés aux valeurs majeures de la peinture nationale et universelle, les documentaires d'art constituent, eux aussi, une activité de défrichement ; si *Nicolae Grigorescu* et *Theodor Aman* représentent en fait des gloses didactiques, ayant une valeur surtout culturelle, de l'œuvre des deux artistes roumains, *Uciderea pruncilor* a le mérite de tenter une analyse du langage pictural de Brueghel, sur la ligne du « critofilm d'arte » préconisé par Ragghianti. L'ample suite de films touristiques et scientifiques dédiés au Delta du Danube, suite dans laquelle la place d'honneur revient à *Printre pelicanii* (Parmi les pélicans — 1962) et à *Sub aripa vulturului* (Sous l'aile du vautour — 1963), enrichit notre documentaire d'une prodigieuse encyclopédie de la nature, comme il n'y en avait pas eu auparavant ; en enregistrant la vie mystérieuse et étonnante du Delta, en restituant la beauté vierge du paysage, le film est empreint de l'émotion ressentie par le metteur en scène devant le spectacle cosmique. Toutes ces expériences viennent préciser, avec le temps, le « portrait » du cinéaste ; auteur de films dans le sens absolu du mot (metteur en scène, scénariste et, à partir des années '70, opérateur), Ion Bostan a la vocation de l'explorateur, l'esprit méthodique du savant, l'intuition du poète. Plus anciens ou plus récents, ses meilleurs films respirent cette simplicité et ce na-

tural qu'un cinéaste ne saurait atteindre sans une mûre maîtrise des instruments.

Les documentaires de Mircea Săucan et tout particulièrement *Casa de pe strada noastră* (La Maison de notre rue — 1957) et *Pagini de vitejie* (Pages de bravoure — 1959) révèlent un fort penchant pour le lyrisme. Dans *Casa de pe strada noastră* la substance initiale est passée à travers l'alambic compliqué de l'essai cinématographique pour se convertir en un poème baroque dédié à la mémoire des objets, aux mentalités et aux destinées humaines suggérées par la présence des choses. Comptant parmi les premiers essais d'après guerre de la sphère du film de montage, consacré à la contribution apportée par l'armée roumaine à la défaite du fascisme, *Pagini de vitejie* rétablit l'équilibre entre le goût pour le document et le goût pour la métaphore, qui y est visible dans de fréquents montages contrapuntiques. Après quelques films de fiction (dont *Cînd primăvara e fierbinte* — Printemps torride, qui garde « en filigrane » l'empreinte du documentaire), Săucan revient à sa première vocation mais obtient des résultats inégaux, oscillant entre densité et raréfaction, entre l'authenticité de la contemplation et la simple virtuosité technique (*Ziduri și mîini* (Des murs et des mains), 1975 et, respectivement, *Un sul de ceară* (Un rouleau de cire), 1975).

L'itinéraire de Mirel Ilieșiu indique une recherche tout aussi assidue de l'identité stylistique. Depuis *Viscolul* (La Tourmente — 1954), son œuvre de début, jusqu'aux documentaires réalisés pendant les années '70, ce qui confère une cohérence intérieure aux films de Ilieșiu c'est la plénitude réaliste, l'exactitude de l'observation. Dans *Viscolul*, ce réalisme du regard du cinéaste mène à un reportage sobre, qui évite le recours au sensationnel, à une page de journalisme nerveux, mêlant la gravité à l'humour. Estompée dans les films touristiques réalisés en 1956 — 1958, petits albums pittoresques comme le sont, par exemple, *Iacul Razelm* (Le Lac Razelm), *Însemnări din Deltă* (Notes du Delta) ou *Oltul traversează Carpații* (L'Olt traverse les Carpates), la précision de la notation se fait jour avec une plus grande netteté dans la série formée de *Bicaz, cota 563* (Bicaz — cote 563 — 1959), *Un Jupiter al vremurilor noastre* (Un Jupiter de nos jours — 1961), *Hîrtia se naște din ape* (Le Papier naît des eaux),

et *Trei strigăte pe Bistrița* (Trois cris sur la Bistrița), ces derniers datant de 1962. Cette série représente un tournant dans l'évolution du metteur en scène : avec elle, Ilieșiu franchit le pas vers une plus attentive observation de l'homme, essayant une humanisation des grandioses paysages naturels ou industriels dont la splendeur l'avait fait si souvent vibrer et entamant une exploration des ressources du langage symbolique. Incluant des noms aujourd'hui prestigieux, la troisième génération de documentaristes s'affirme en un intervalle de temps assez court. En 1959 débutaient Dona Barta, Erich Nussbaum et Ion Moscu, en 1961 Slavomir Popovici, en 1963 Titus Mesaroș et Florica Holban. Dès leurs premiers films, les nouveaux cinéastes participent, aux côtés des représentants des générations plus âgées, à l'effort de renouvellement, agissant pour le moins en deux directions : d'une part en vue d'un engagement plus énergique du documentaire dans l'interprétation de l'immédiat, dans le sens d'une plus ferme implication du documentariste dans le débat des problèmes sociaux urgents, « à l'ordre du jour » (c'est maintenant qu'apparaît le film-enquête, animé d'un vif esprit civique, de même que le feuilleton satirique); d'autre part, en direction d'un rafraîchissement des moyens stylistiques, tentative favorisée surtout par l'expérimentation des techniques du cinéma direct et par l'exercice des plus diverses formules de la communication lyrique. Appelés à contribuer à la libération du documentaire roumain de ses inerties du passé, toutes ces démarches n'ont pas tardé à montrer leurs fruits.

Les progrès enregistrés par la production du « Sahia » allaient être relevés et passés en revue lors des Festivals nationaux du film de Mamaia de 1964—1966. En 1964 Georges Sadoul, hôte du festival, affirmait : « L'école roumaine du court-métrage est devenue pour moi une réalité vivante et captivante dont devront tenir compte dorénavant les supporters de ce difficile genre »<sup>1</sup>. Venu à Bucarest un an auparavant, John Grierson avait déclaré : « Né sur une terre avec d'ancestrales traditions de culture, le cinéaste roumain a intérêt à cultiver ces traditions, à les ressusciter dans ce que l'esprit latin possède de plus précieux : la clarté et l'équilibre, la solidité et l'idée de la pérennité des réalisations humaines »<sup>2</sup>. Les constatations de Sadoul et de Grierson coïnci-

dent avec l'observation formulée à l'époque aussi par la critique roumaine de cinéma dans ses interventions parues dans les revues *Cinema* et *Contemporanul* : à savoir que les documentaires des années '63 — '66, d'une qualité supérieure et présentant des affinités surtout pour ce qui est du penchant pour le lyrisme, contiennent la promesse d'une originalité de vision et de style à laquelle avaient depuis toujours aspiré les cinéastes du « Sahia ».

En opérant un décantage plus sévère de l'expérience accumulée, en attirant systématiquement des collaborateurs doués d'intuition cinématographique (parmi les auteurs des commentaires figurent Geo Bogza et Nina Cassian, Eugen Mandric et Paul Anghel, Radu Cosașu et Eva Sirbu), en mobilisant toutes les forces créatrices dont il disposait (particulièrement précieux s'avère l'apport des opérateurs, depuis Willy Goldgraber à Doru Segal, depuis Costea Ionescu-Tonciu à Petre Gheorghe), en réservant une ample place à l'expérimentation, en évoluant, par conséquent, en un climat nouveau, le documentaire roumain passe à présent à travers un évident processus de métamorphose. Avec une tension problématique augmentée, d'où l'impulsion polémique n'est pas absente (les meilleurs films du moment '63—'66 constituent autant de refus à une optique idyllique et d'apparat, au ton didactique, au livresque et aux reconstitutions artificieuses), capable de dépasser la simple instance reproductive et d'atteindre à une investigation poétique de la réalité, il se révèle d'une extraordinaire richesse et diversité des recherches expressives. Presque sans exception, chacun des metteurs en scène consacrés offre des arguments en ce sens.

Poursuivant une préoccupation plus ancienne, Mirel Ilieșiu donne à ses films une tournure d'essais. En partant des reportages publiés par Geo Bogza dans la presse des années '30, poignants témoignages des conditions inhumaines de travail des tanneurs, *Tăbăcării* (Tanneries — 1963) établit une éloquente antithèse entre le passé et le présent. Sous-intitulé « Notes sur le Maramureș et sur le sculpteur Geza Vida », *Rădăcini* (Racines — 1963) place la sculpture de Vida en une permanente relation avec l'atmosphère, avec le monde dont elle a pris corps : le village et le paysage de Maramureș. Cette structure d'essai se retrouve aussi dans les autres documentaires d'art

du metteur en scène, dominés par l'ambition de suggérer le dialogue intime, secret des arts, et de le restituer dans une unité cinématographique à la fois intégratrice et autonome ; c'est, surtout, le cas de la série d'essais ouverte par *Ritmuri potrivite* (Rythmes arrangés — 1964), continuée par *Cîntecele Renasterii* (Les Chansons de la Renaissance — 1969 ; le prix « Palme d'or » au Festival de Cannes) et achevée par l'incantatoire *În marea trecere* (Le Grand passage — 1971).

Attiré par l'enquête sociale et le débat éthique, intéressé par la nudité de l'expression, Alexandru Boiangiu s'avère un observateur incisif, un reporter inné ; ayant recours aux tournages sur le vif et à la prise de son directe, *Casa noastră ca o floare* (Notre maison telle une fleur — 1963) compose une savoureuse suite de croquis satiriques sur le thème des contraventions aux lois écrites et non écrites de la cohabitation ; *Cazul D.* (Le Cas D. — 1966) recueille les confessions d'un pensionnaire d'un asile de vieillards avec l'intention de mettre à nu un cas d'atroce égoïsme et d'indifférence morale et d'articuler une véritable discussion sur la responsabilité et l'humanisme.

Imposé dès l'abord par *Drumurile Crișanei* (Les Routes de Crișana — 1961), œuvre de début, dans l'excellente tradition du documentaire propagandiste, Slavomir Popovici apporte une fébrile pensée associative (avec les volutes et avec la cérébralité de sa construction, avec son ambition de matérialiser l'abstraction du concept, *Uzina* (L'Usine — 1963) reste une tentative de « montage intellectuel », singulière chez nous), concentration et noblesse contemplative (*Romante aspre* — Après romances — 1965 est remarquable par le don de la narration visuelle et par la pureté de l'émotion qu'il dégage).

Dès le début, Titus Mesaroș témoigne d'une sensibilité flahertienne, dirions-nous. Centrés sur le motif du corps à corps entre l'homme et la nature, se déroulant dans un tempo de *largo maestoso*, *4000 de trepte spre cer* (4000 marches vers le ciel — 1963) et *Spre cer* (Vers le ciel — 1964) sont des poèmes d'un pathétisme sobre sur la construction du barrage de Argeș. Évoquant les habitants du Delta, les nouveaux rituels de leur vie quotidienne, se constituant en une métaphore concise du changement de rythme de l'existence, du passage de la vie patriarcale à celle moderne, *Stuful* (Le Roseau — 1966) est une

confirmation éclatante des qualités du cinéaste, en premier lieu de sa force de sublimation lyrique.

Consacrées, dans la plupart des cas, à l'enfance et à l'adolescence délinquante, les enquêtes de Florica Holban allient la chaleur humaine à la lucidité critique : *A cui e vina?* (À qui la faute?) représente le point de départ de toute une ligne dans la filmographie de ce metteur en scène en même temps que le sommet qualitatif atteint par ses investigations sociales utiles et souvent émouvantes.

Jean Petrovici décrit l'existence quotidienne placée sous le signe de l'exceptionnel : *Pretutindeni muncesc oameni* (Partout il y a des hommes qui travaillent — 1963) a pour héros un météorologue isolé dans la solitude des montagnes, le gardien d'un phare, un réviseur des voies ferrées ; *Rădăcinile orașului* (Les Racines de la ville — 1964) nous présente le travail des ouvriers des souterrains de Bucarest. *Școala de la Meri* (L'École de Meri — 1964) tire sa poésie du fait même de vie décrit par le cinéaste : le chemin que font chaque jour quelques enfants, en traversant les tunnels de la voie ferrée pour arriver à la petite école abritée dans un canton.

Discretion du ton, lyrisme et humour délicat, souple maîtrise des techniques du cinéma direct nous accueillent chez Gabriel Barta dans *Și atunci...* (Et alors... — 1964), incursion dans l'univers des candides inventions de l'enfant, mais surtout dans *Gara* (La Gare — 1965), kaléidoscope des visions fugaces, de menues notations instantanées surprenant l'univers bariolé de la Gare du Nord, essai cinématographique sur les gestes humains de l'attente, de la séparation, des retrouvailles.

Le moment '63-'66 entraîne non seulement l'effort de définir les individualités créatrices, de cristalliser les marques personnelles mais aussi une série de modifications, plus ou moins sensibles, dans la physionomie des diverses « espèces » du documentaire. Dans le champ du film ethnographique, l'abandon de la vision décorative, le refus d'un pittoresque de type « dépliant touristique », l'aspiration vers l'essentiel, s'avèrent surtout dans *Navigatori care dispar* (Navigateurs qui disparaissent — Ion Moscu, 1965), description de l'ancienne occupation du flottage, dans *O vînătoare neobișnuită* (Une Chasse insolite — Paula Popescu-Doreanu, 1966), évocation d'un autre vestige de la vie

patriarcale (la chasse après les ruches des abeilles sauvages). Avec *Povestiri despre lumea Mării Negre* (Recits du monde de la Mer Noire — 1962) et *Temă cu variațiuni* (Thème à variations — 1964), comme avec presque chacun des films qu'elle réalisera jusqu'à la fin de sa carrière, Dona Barta confère au documentaire de divulgation scientifique — au-delà de l'indispensable rigueur de l'information — d'insolites accents poétiques ; ce que le metteur en scène nous révèle avec prédilection c'est le fabuleux et la grâce infinie du monde animal, sa beauté souvent inaccessible à l'œil humain. Enrichi par les contributions de Ion Bostan et Nina Behar, le documentaire d'art essaie, avec plus de courage, de s'éloigner du caractère d'illustration et de la pédanterie scolastique. L'expression typique de ce moment de transition est constituée par *Ciucurencu* (1964) de Erich Nussbaum, tentative située à mi-chemin entre une présentation genre exposé et l'effort d'interprétation cinématographique de l'argument pictural, comme cela se voit dans la séquence de la pose des couleurs : là, les images macroscopiques de la pâte, la pénétration de la caméra dans le magma vivant de la matière colorée opèrent une subtile métamorphose du figuratif dans l'abstrait. Ayant réussi à gagner une place distincte dans la production du studio, privilège qu'il perdra par la suite, à cause de la discontinuité de la pratique, le court métrage de fiction avance en direction de la satire et de l'essai philosophique ; on essaie, avec plus de chances de réussite, de dépasser la simple expérimentation avec le burlesque : *80 000 de spectatori în goană după o minge* (80 000 spectateurs à la poursuite d'un ballon — Eugen Popița, 1962), acide caricature sur le thème des tares du foot-ball roumain, tout comme dans *Memoria trandafirului* (La Mémoire de la rose — Sergiu Nicolaescu, 1963), film-essai dans lequel la confrontation entre le bien et le mal se transforme finalement en une allégorie contre la guerre, exercice de virtuosité technique où le filmage des fleurs avec la *Zeittupe* misait sur une suggestion poétique dont avait parlé une fois Blaise Cendrars : « à l'accélééré, la vie des fleurs est shakespearienne ».

Avec les progrès qualitatifs enregistrés, avec l'état de tension installé, avec les ouvertures d'horizon esquissées, le moment '63—'66 reste un moment-clef dans l'évolution plus récente du documentaire

roumain. En augmentant considérablement le prestige esthétique et moral, la production du « Sahia » se transforme en une présence vivante, un ferment, dirions-nous, de la vie cinématographique nationale. En même temps, elle s'avère capable de s'insérer avec succès dans le circuit international des valeurs, ce dont attestent les nombreux prix remportés aux festivals cinématographiques de l'étranger.

*La génération '70.* Tardant à passer à l'approfondissement et à l'enrichissement des gains expressifs accumulés, le documentaire roumain connaît, vers la fin des années '60, un moment de stagnation. Se référant aux causes du phénomène, Călin Căliman écrit : « Il s'est produit [...] un certain écart de la réalité, qui n'avait pas été propice, naturellement, à l'évolution correspondante du genre. On a eu recours à des formules artistiques hybrides, avec des immixtions de fiction impropres. Les thèmes vraiment importants, capables d'entraîner ou d'influencer en quelque sorte les consciences, sont devenus rares. On a parfois opté pour des idées de film insignifiantes, dénuées de résonance sociale ou politique, on n'a pas assez utilisé la modalité tellement efficace du film-enquête. Le genre descriptif et la poétisation forcée ont proliféré. Et le pas en avant n'a pas été franchi en ces conditions »<sup>3</sup>. Le dépassement de ce moment difficile s'annonce tout de suite après 1970. Le premier signe du renouvellement est constitué par un rafraîchissement du front des documentaristes avec de jeunes énergies créatrices.

Sortie des bancs de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest, s'affirmant dès le début comme une présence distincte dans l'ensemble de la production, dynamique, réceptive aux expérimentations, la nouvelle génération de documentaristes se recommande tout d'abord par sa vibration humaine, son sens de l'engagement moral et social exprimés par *Apa ca un bivouac negru* (L'Eau telle un buffle noir), long métrage réalisé en 1971, avec le concours des studios de Buftea, par un « groupe de réalisation », réunissant des metteurs en scène, des opérateurs et des filmologues des promotions 1968 et 1969 de l'Institut (Dan Pița, Mircea Veroiu, Youssouff Aidaby, Andrei Cătălin Băleanu, Stere Gulea, Roxana Pană, Iosif Demian, Dinu Tănase). En consignnant l'épisode des inon-

dations catastrophiques de 1970 et en se proposant avant tout de se constituer en un témoignage sur une réalité trouvée, pour utiliser une formule de Kracauer, le film retient surtout l'hypostase tragique et héroïque de l'homme aux prises avec la nature déchainée, l'image pathétique de la souffrance et de l'espoir, de la force morale et de la solidarité devant le désastre. Filmé sur le vif, retenant l'empreinte des sensations et des impressions immédiates, concentrant toute sa tension grâce à une savante opération de montage, dicté par la réalité et écrit d'une plume à la fois grave et calme, *Apa ca un bivouac negru* associe l'exaetitude du reportage au goût de la réflexion, le document cru à l'inflexion lyrique, la description délibérément froide, lucide, des faits à l'émotion des confessions recueillies par le microphone, la constatation à l'implication. La capacité de transmettre la charge dramatique du moment, la franchise et l'austérité du ton, la richesse des registres expressifs, la pureté du langage font du documentaire de Dan Pița, Mircea Veroiu et de leurs collègues une expérience singulière dans le contexte du cinéma roumain de jusqu'à présent.

Outre les auteurs de *Apa ca un bivouac negru* il faut mentionner les jeunes cinéastes du Studio « Sahia » : leur contribution à l'affirmation d'une nouvelle sensibilité cinématographique est tout aussi importante. Témoignant d'une certaine convergence des préoccupations thématiques, les films de Nicolae Cabel (*Cel mai tânăr oțel* — Le Dernier acier — 1972 ; *Meseria luminii* — Le Métier de la lumière — 1975 ; *Mărturie pentru viitor* — Témoignage pour l'avenir — 1975), Constantin Vaeni (*Începuturi* — Commencements — 1973) ; Ada Pistiner (*O echipă de tineri* — Une équipe de jeunes — 1976) se penchent sur la condition de la jeunesse d'aujourd'hui, de celle ouvrière en particulier. Désireux de surprendre le processus d'une autodéfinition morale de toute une génération, ayant une certaine adhérence au fait quotidien, lucides, vivants, ils sondent l'univers intérieur du jeune héros, préoccupé par les problèmes — grands et petits — du travail journalier, sollicité par les exigences que suppose un progrès technique rapide, confronté avec les questions impliquées par le choix d'un chemin dans la vie. L'apport des nouveaux cinéastes peut être signalé en égale mesure dans le plan des recherches de langage. Après une série

de films réalisés pour la télévision, brefs poèmes du mouvement et de la splendeur de l'effort sportif, Constantin Vaeni s'impose avec *Apoi s-a născut orașul* (Ensuite est née la ville — 1972), reportage sur le déplacement de l'ancienne ville de Orșova, avec *Iungul drum al pînii către casă* (Le long chemin du pain vers la maison — 1974), film de montage consacré à une autre des grandes réalisations du présent — l'assèchement de l'étang de Brăila et sa transformation en sol fertile ; le sens des mouvements grandioses, la cadence épique ample et solennelle, le lyrisme confèrent à ces films, dans certains de leurs passages, un souffle d'épopée. Dans la suite des documentaires dédiés à l'industrie, dans la monographie *Victor Iliu* (1972), hommage rendu à son ancien professeur (à l'expérience de documentariste duquel le jeune metteur en scène se référera directement dans *A doua scrisoare* (La Seconde lettre, 1974)), Nicolae Cabel fait preuve de disponibilités lyriques ; souvent il transforme le détail quotidien en une métaphore lapidaire. Enfin, les documentaires de Ada Pistiner, parmi lesquels *O echipă de tineri* constitue pour le moment la tentative la plus rigoureusement menée, apportent le goût d'un réalisme plus rude, un certain caractère incisif et spontané de l'observation, une sorte d'indifférence à l'égard du « brillant professionnel », sacrifié à bon escient en faveur du ton plus fruste.

*Les expériences de la dernière décennie.* Tout comme au début des années '60, l'affirmation de la nouvelle génération coïncide avec le moment d'effervescence enregistré par l'activité d'une série de cinéastes consacrés du Studio, avec leur retour spectaculaire après une période d'éclipse. Le documentaire se trouve de la sorte consolidé sur un large front. La configuration de nouvelles tendances, le développement de certaines « espèces », l'apparition de plusieurs films de qualité annoncent la bataille que va donner le documentaire roumain pour reconquérir les positions perdues.

De même que jusqu'à présent, nos documentaristes restent préoccupés par les rapports avec l'histoire vivante, en plein déploiement, de la construction socialiste. Plus fermement que par le passé, cette préoccupation tend à se solder par une interprétation des phénomènes essentiels de l'actualité, par une concentration massive et cohérente sur les processus-clé

comportés par la vie économique, socio-politique et morale du pays dans la nouvelle étape historique. Même à un coup d'œil rapide il est facile de distinguer dans l'ensemble de la production du « Sahia » au moins deux « groupes » compacts de films, axés sur l'un ou l'autre des grands efforts constructifs du présent ; à l'instar des pierres d'une mosaïque, ils reconstituent finalement une image synthétique de la réalité.

Un premier groupe est formé par les documentaires consacrés aux réalisations du champ de l'économie. Aux vastes chantiers qui s'étendent aujourd'hui à travers tout le pays, aux nouvelles cités de l'industrie socialiste on a dédié d'amples cycles, d'une minutie souvent monographique. Préfigurée par la série de monographies des départements de la Roumanie, l'expérience avait été systématiquement poursuivie sur tout le parcours des années '60. *Ultima treaptă* (La dernière marche — 1967) avait clos les incursions de Titus Mesaroş dans l'univers du chantier d'Argeş, complétant l'âpre et viril discours entamé avec *4000 de trepte spre cer* ; *Drumul* (La Route — 1965), *Ştiaţi că...* (Saviez-vous que... — 1965) avaient désigné Mirel Ilieşiu comme principal chroniqueur cinématographique de la construction du combinat de Galaţi. Continué au cours des années '70, se conjuguant à présent avec la tendance vers le « factuel film », avec un penchant à saisir les faits dénudés, la formule des cycles reste inchangée dans son intention fondamentale : notamment de fixer, pas après pas, la trajectoire de l'effort constructif, d'écrire la chronique de l'intelligence et des énergies humaines qu'il mobilise. L'histoire de l'édification de l'hydrocentrale de Porţile de Fier est consignée par la série de Mircea Popescu réalisée entre 1963 et 1972. Dans la trilogie *Triunghiul de foc* (Le Triangle de feu — 1971), Alexandru Boianţiu reconstitue le destin d'endroits et de générations de fondeurs, recueillant les confessions des ouvriers qui ont fait de Reşiţa, Hunedoara et Galaţi des centres sidérurgiques modernes du pays, confrontant sans cesse le souvenir et le présent, les projets et les réalisations. Sur les traces du plus ancien *Scoica* (Le Coquillage — 1966), les récents films de Jean Petrovici réunissent des témoignages éloquentes sur les transformations survenues dans l'univers des grands chan-

tiers navals, sur leur vertigineuse modernisation industrielle.

L'autre groupe relativement homogène est constitué par les films consacrés au développement social et aux problèmes de notre vie morale. *Ruginoasa de la sat la oraş* (Ruginoasa, du village à la ville — Dumitru Done, 1973) surprend le processus de disparition des différences entre le village et la ville. *Recaşul şi oamenii săi* (Recaş et ses habitants — Ion Moscu, 1973) nous parle de la fraternisation à travers le travail des hommes de diverses nationalités qui vivent dans les mêmes endroits. En pénétrant dans le monde d'une grande usine bucarestoise, où travaillent des équipes de nuit, *Schimbul de noapte* (L'Équipe de nuit — Alexandru Boianţiu, 1973) plaide en faveur de l'initiative créatrice. Mettant en une suggestion antithèse les images de l'ancien trou de Floreasca et l'aspect actuel de l'endroit, *După zece ani* (Dix ans après — Eugenia Gutu, 1971) nous fait mesurer le chemin vers le bien-être. Avec un lyrisme tendre, le film *Şi ne-om plimbacu bara* (Et nous ferons des promenades en barque — Mirel Ilieşiu, 1976) décrit la vie d'une petite localité en train de franchir le seuil d'une nouvelle histoire, histoire qui débute en même temps que la construction de l'hydrocentrale de Mărişelu. Une intervention sociale aussi prompte qu'efficace est opérée, dans le prolongement d'expériences plus anciennes, par les films-enquête : *Cuţitul* (Le Couteau — Titus Mesaroş, 1971), analyse les implications éthiques d'un cas tragique de délinquance juvénile : *Să treacă vara* (Que passe l'été — Florica Holban, 1972) et *Iarna unor pierde vară* (L'Hiver des paresseux — Ion Moscu, 1974) font le procès du parasitisme social ; *Cartea de vizită* (La Carte de visite — Florica Holban, 1973) dénonce l'anachronisme préjugé du mépris pour le travail physique. Situés sur des degrés de valeur différents, ces films ont comme trait d'union la clarté et, plus d'une fois, la prégnance de l'accent journalistique. S'arrêtant sur le fait significatif, doté de pouvoir de généralisation, concernant l'existence humaine exemplaire ou bien polémisant avec les phénomènes marginaux, avec les vestiges du passé, ils indiquent une aspiration commune : la tentative des documentaristes roumains de se transformer de transmetteurs de l'information en « leaders d'opinions ».

L'actuelle tendance à une revitalisation des espèces du documentaire peut être argumentée avec les résultats obtenus dans le champ du documentaire historico-politique (Eugen Mandric, Pompiliu Gîlmeanu, Liliana Petringenaru) ou dans celui du film scientifique (Zoltan Terner, Doru Cheșu, Alexandru Gașpar). L'argument le plus convaincant reste cependant le puissant essor du documentaire à caractère ethnographique et folklorique. N'ayant rien de surprenant, cet essor est fondé sur la conscience de la vitalité de la culture populaire roumaine, sur une plus exacte compréhension de la capacité du cinéma non seulement de fixer et de diffuser les valeurs folkloriques mais aussi d'en faire l'analyse socio-esthétique ainsi que sur l'existence d'une riche tradition, impliquant l'apport de savants de la taille de Dimitrie Gusti et Constantin Brăiloiu et incluant des expériences d'une tenue scientifique rigoureuse, comme s'étaient avérés, pendant l'entre-deux-guerres, *Drăguș, viața unui sat românesc* (Drăguș, la vie d'un village roumain) ou bien *Locuința țărănească în România* (L'Habitation paysanne en Roumanie). Les préoccupations du film ethnographique embrassent actuellement une vaste aire : la peinture paysanne (*În pădurea cea stufoasă* — Dans la forêt épaisse — Titus Mesaroș, 1974), l'art des tapis et des incisions sur bois (*La porțile frumosului* — Aux portes du beau — Maria Săpătoru, 1973), les coutumes ancestrales (*Pădurenii* — Stelian Penu, 1974), *Sărbătoarea nepoatelor* (La Fête des nièces — Paula Popescu, 1974), l'ingénieuse industrie rustique (*Politehnica satului* — La Polytechnique du village, Mirel Ilieșiu, 1974) ; une précieuse initiative est constituée par le film-portrait, axé sur la personnalité du créateur populaire (*Colibaba* — Titus Mesaroș, 1975). Ces efforts convergent vers un même but : celui de constituer une monographie de l'ensemble de la culture et de la civilisation populaire roumaine, irréductible témoignage de l'originalité intérieure — intellectuelle et spirituelle — du peuple roumain. La ga-

rantie de mener à bon terme cette tâche ardue existe dès à présent : nous pensons à la valeur des documentaires de Slavomir Popovici. Évoquant les grandes figures du passé (Antim Ivireanu, dans *Cuvînt cu învățătură* — Homélie — 1976), donnant vie aux visages des hommes simples conservés dans les tableaux votifs paysans (*Trei neamuri* — Trois familles — 1976), s'arrêtant à l'analyse de très anciens archétypes iconiques (Le « signe » du sapin, du serpent, du soleil, de la série *Semne* — Signes — 1970—1971), reconstituant la mythologie personnelle du chroniqueur populaire (*Letopisețul lui Hrib* — La Chronique de Hrib — 1974), capables de restituer ce sentiment tellement vif de la tradition qui préside à la vie de chaque jour du paysan roumain, les films de Slavomir Popovici — dont beaucoup s'inscrivent dans le cycle *Chipuri și icoane* (Visages et icônes) — mettent en lumière l'unité fondamentale de notre art savant et folklorique, les affinités profondes, dictées par les caractéristiques de l'éthos et de l'histoire nationale. Sévères pour ce qui est de l'investigation scientifique, narés avec le sens du poétique, il se chargent souvent de la gravité de la méditation philosophique.

Se trouvant à un moment de regroupement des forces et de formulation de nouvelles directions d'attaque, la production du « Sahia » se propose aujourd'hui avec une plus grande conséquence, de dépasser les cotes qualitatives auxquelles elle s'était arrêtée pendant les années '70. Ainsi qu'on peut s'en rendre compte aisément, les succès du documentaire roumain ont été toujours édifiés sur son attachement à l'actualité pressante. Pour les cinéastes du « Sahia » l'expérience vécue de nos jours par la Roumanie socialiste représente un vaste champ d'observation et surtout de féconde réflexion. Expriment les réalités du présent, se synchronisant avec les rythmes de l'époque, s'avérant réceptif aux problèmes de l'homme contemporain, le documentaire roumain saura accomplir sa vocation naturelle.

<sup>1</sup> Apud CĂLIN CĂLIMAN, *Filmul documentar românesc*, Bucarest, 1967, p. 47.

<sup>2</sup> *Întîlnire cu John Grierson*, in *Cinema*, 1963, n° 10, p. 22.

<sup>3</sup> *Filmul documentar și istoria construcției socialiste*, in *Cinematograful românesc contemporan 1945—1975*. Coordonateurs du volume : ION CANTAGUZINO et MANUELA GHEORGHIU. Bucarest, 1976, p. 92.