

L'ÉVOCATION DU PASSÉ DANS LE FILM ROUMAIN

Où sommes-nous?

Florian Potra

des places. Sagement, parce qu'au fait nous n'occupons pas — suivant la terminologie sportive — une « honorable troisième place » mais, dans un décompte plus nuancé, tout au plus, la 7^e ou 8^e place. Il nous reste, donc, d'après les comptes de Noica, la possibilité de regarder de dos au moins fix drapeaux étrangers (Dans le langage purement sportif du foot-ball, auquel nous envoie, de gré ou de force, cet appétit de classifications, nous n'aurions pas le droit de participer, en Europe, à la Coupe des Champions et à la Coupe des Coupes, mais seulement, à la Coupe U.E.F.A. ...).

Entrons, donc, dans l'universel, qui, seul, compte en réalité, sans perdre des tempi précieux en regardant à gauche et à droite. Mais comment? « Le critère d'une culture qui s'élève à l'universel est l'autarcie, ce qui veut dire qu'elle se suffit à elle-même » répond l'auteur des *Lettres sur la logique*. La preuve? « La chose est évidente parce que celui qui parle dans la langue d'une telle culture n'est pas obligé d'apprendre d'autres langues... ». Donc, nous n'avons qu'à nous mesurer avec le mètre indiqué, parce que « le critère sera le même: nous ferons notre entrée dans l'universel lorsque les étrangers *devront* apprendre notre langue, tout comme à présent ils doivent apprendre le français, l'anglais, l'allemand ou le russe ». Quels étrangers? Ceux des « petites cultures », sans doute, étant donné que les champions

Dans *La culture roumaine et l'universel*, essai publié en décembre, 1981, Constantin Noica posait la question, pour se préparer à y répondre par un sinueux *glissando* aporétique, de la place de notre culture dans le contexte universel « Où sommes-nous? ». Mais la réponse directe ayant été anticipée dans quelques alinéats précédents, l'éminent penseur plonge doucement dans les eaux d'une homélie récupératrice ou seulement consolatrice « Où sommes-nous? ». Il serait intéressant de voir non seulement le renouveau de la culture européenne par les petites cultures, mais aussi la manière dont elle s'y reflète. Sous ce rapport il se pourrait que nous représentions dès maintenant un « point de vue » européen et presque « une conscience de soi de l'Europe ». Nous représentons donc « dès maintenant » (ce « dès maintenant » nous paraît délicieux !) un « point de vue » européen et presque « une conscience de soi de l'Europe » (et, implicitement, du monde entier) mais nous ne sommes pas, malgré tout, une culture qui « s'élève à l'universel ». Ce privilège n'appartient qu'aux « cultures française, anglaise, allemande et, à partir du XIX^e siècle, à celle russe, toutes européennes ». À leur suite viendraient, en bon ordre, les cultures espagnole et italienne qui n'ont pas (re)trouvé l'échelon de la culture universelle. La culture roumaine, elle aussi, n'a pas atteint ce degré, mais s'inscrit dans la vision de cette construction pyramidale « immédiatement après » celle italienne et celle espagnole (s'élevant même « au niveau » de la culture espagnole moderne, au moins de celle métropolitaine). Pas seule, d'ailleurs, mais « en compagnie des cultures des pays limitrophes ». La culture russe étant universelle depuis un siècle, les voisins se résument aux Bulgares, Yougoslaves et Hongrois, en immédiate contiguïté avec les Grecs et les Albanais, respectivement, avec les Tchécoslovaques et les Polonais. « Nous occupons, donc, la troisième place, même si on nous la conteste parfois et l'important n'est pas de changer cette classification, mais d'obtenir, *aux côtés* des autres, l'entrée dans l'universel ». L'ardeur classificatrice se tempère ainsi, sagement, dans la recherche et l'obtention de « l'entrée dans l'universel ». Au-delà de la capricieuse variation « compétitive »

des grandes cultures « autarciques » n'ont pas besoin d'apprendre d'autres langues ! ? Et si les Anglais, les Allemands, les Russes et les Français n'apprennent pas notre langue, que ferons-nous ? (Laissons passer la sensation utopique-impérialiste, d'un impérialisme culturel, d'ailleurs identique à l'impérialisme proprement dit, que suggère ce péremptoire « ils devront ».

Dans un *Dialogue intérieur du traducteur ou « la dispute du théoricien avec le praticien »* (Secolul 20, 1982). Leon Levičhi commence par dénoncer le caractère illusoire d'une telle prétention : « L₁ Rien de plus naturel que l'aspiration de jeunes littéraires à l'universalité ; et cela, comme tout postulat, nous épargne les discussions. Le problème réel est celui de la méthodologie qui permette l'entrée dans l'universel. La solution optimale serait l'universalisation de la langue dans laquelle est écrite une jeune littérature . . . L₂ Optimale, mais utopique . . . » (À retenir que Levičhi préfère le terme de « jeune littérature » à la division en « grande » et « petite »). Les étapes essentielles de cette méthodologie seraient « d'abord, que les lecteurs étrangers apprennent que nous avons une littérature » par l'intermédiaire d'histoires de la littérature roumaine, bien traduites et mises au jour, ensuite, par des traductions littéraires des plus parfaites (exécutées par des Roumains, mais supervisées par « des Anglais ayant une instruction philologique sérieuse »). Mais, je me demande quel est le nombre des étrangers qui lisent des histoires des littératures nationales, comme une toilette préalable à la pénétration dans le panthéon des littératures proprement dites ? Bien petit. Quant aux traductions — une fois obtenues et, supposons, d'une qualité exceptionnelle, qui les imprimera, nous ou une petite entreprise éditoriale, jeune et enthousiaste, d'Angleterre, ou un grand éditeur britannique et/ou américain ? Plus exactement, *qui demandera* ces traductions ?

Il serait peut-être utile de regarder, également, dans les jardins des voisins, ceux mentionnés par Constantin Noica, ceux « aux côtés desquels » nous pourrions obtenir « l'entrée dans l'universel » : une étude comparative des efforts nous aiderait, sans doute, mutuellement. Jusqu'à présent, je ne connais que la position du lettré budapestois Illyes Gyula, récemment disparu, qui, dans une auto-interview

acérée (c'est lui qui demande, c'est lui qui répond, tout comme Levičhi dans son dialogue intérieur) ayant comme titre *Comment nous faire connaître ?* part de la prémisse que la littérature hongroise dispose « d'œuvres de dimensions universelles » qui ont été déjà traduites dans des langues de large circulation : malgré ce fait, elles n'ont pas eu un écho convenable et elles ne sont pas restées dans la mémoire du lecteur occidental. Pourquoi ? « Tout d'abord » — répond le poète voisin — « parce que c'est nous mêmes qui les avons traduites . . . Nous les avons proposées. Donc, ce fut une offre sans demande. D'autre part, tout a été réalisé d'une manière sporadique, sans une ligne cohérente. C'est-à-dire que les étrangers qui sont tombés sur un livre de Kosztolányi, de Kuncz, de Karinthy, de Zilahy, de Füst ou de Heltai ne se sont jamais doutés que ces auteurs appartenaient à la même nation que Mikszáth ou Jókai qu'ils avaient lus autrefois, occasionnellement. Le pays n'apparaissait donc pas comme une toile de fond pour ces auteurs au moins pour détruire le cauchemar des *jokos* avec répétition, des *cikos* macérés et des *csardas* en plein mirage. Offrir à un public étranger, sans un minimum de demande, d'intérêt et de curiosité de sa part c'est faire preuve d'inefficacité et si, malgré tout, l'offre se produit, elle demande une certaine cohérence et des repères systématiques par des rappels continus ».

Dans les trois sources citées il s'agit de littérature, même si « le vieux de la cité », Constantin Noica, considère la sphère plus large de la culture. Or, dans la sphère de la culture entrent, ou doivent entrer, avec des droits égaux, les arts non verbaux, comme la musique, la peinture ou la sculpture : ils n'ont pas besoin d'être traduits, leur diffusion internationale ne dépend pas strictement de la connaissance des langues originales des artistes. Sans doute, Brâncuși est universel par les formes et les matériaux de ses créations, tout comme Enesco est universel, lui aussi, par les sons « appropiés ». Ni madame Guggenheim, ni monsieur Yehudi Menuhin n'ont appris, *n'ont pas été obligés d'apprendre* le roumain pour comprendre la génialité des deux grands Roumains. De toute façon, plus grands que monsieur Ionel Jianou, l'un des deux hommes qui — d'après les dires de Noica — montreraient

à la culture occidentale « la manière dont elle pourrait se restaurer » elle-même, l'autre étant Mircea Eliade, qui, de plus, s'est proposé de « dénoncer "le provincialisme" » de cette même culture !

Plus modeste, mais non moins efficace, un autre Mircea, Martin cette fois, et plus jeune, se contente de s'occuper du « provincialisme » de notre culture, dans l'essentielle et l'élégante étude *G. Călinescu et les complexes de la littérature roumaine*, qui passe en revue les multiples motifs et états d'inconfort — historique — du lettré autochtone, presque tous réductibles, suggère Martin, aux « complexes de l'isolement provincial ». En détail, tous sont des complexes d'infériorité : « le complexe du commencement continu », celui de « l'absence des chefs de file (d'avant-garde européenne sans doute) et du "manque d'audience" ». Pour la période plus récente, celle des dernières décennies, j'ajouterais encore un complexe, cette fois, de supériorité : « le complexe du mépris vis-à-vis des arts "mineurs" » (ou nouveaux, jeunes, non traditionnels) et, surtout, vis-à-vis du film. Il faut noter qu'entre les deux guerres mondiales, quand nous n'avions pas encore une véritable industrie du cinéma, les intellectuels et surtout les écrivains — et non des moindres, parmi eux, Noica lui-même — ont témoigné d'un intérêt sociologique beaucoup plus vif pour le 7^e art que leurs confrères contemporains, malgré le développement actuel de l'industrie spécifique. S'il est vrai que quelques écrivains comme Marin Preda, Eugen Barbu ou Fănuș Neagu ont écrit des scénarios — originaux ou adaptations, d'ailleurs, bien au-dessous du standard de leur œuvre littéraire — la mentalité prédominante et persistante parmi les membres de la « Galaxie Gutenberg » reste ou bien l'exclusion du film du cercle des arts (en le considérant comme un simple spectacle divertissant, éventuellement comme une source de revenus supplémentaires, faciles à obtenir) ou bien son acceptation en tant que phénomène esthétique fortuit, isolé, impuissant d'acquiescer des racines et des fruits d'« essence solide ». Mais au-delà de toute polémique destinée à démontrer (ou à nier) un possible caractère d'œuvre d'art du film — polémique ici non avenue parce que nous prenons comme point de départ le postulat du film comme œuvre d'art — nos intellectuels et surtout les écrivains,

semblent ignorer la chance supérieure du film de projeter la culture nationale au firmament de l'universalité. Supérieure au moins comme vitesse de transmission, d'irradiation dans le temps et de diffusion dans l'espace. Mais aussi — sait-on jamais ? — peut-être par sa force de fascination, sans tenir compte de l'énergie documentaire, informative, cognitive, portant le sceau de tous les aspects de la vie nationale.

Il est cependant entendu que le territoire de la république des arts n'est pas gouverné par une loi immuable ou par une réglementation juridique du rapport de communication littéraire et de communication filmique : Jorge Luis Borges, par exemple, a apporté à la spiritualité argentine moderne une gloire plus grande que Fernando Solanas (*La Hora de los hornos*, L'heure des fours), mais il est presque sûr que Nelson Pereira dos Santos (*Vidas secas*, Vies sèches) et, surtout, Glauber Rocha (*Antonio-dos-Mortes*) sont des artistes plus vigoureux et plus représentatifs que Jorge Amado lui-même, comme émissaires de la culture du Brésil contemporain. Qui est plus utile et plus « exponentiel » pour la connaissance et pour le prestige de la Hongrie dans le monde, un Déry Tibór ou un Jancsó Miklós ? Les deux, peut-être, mais le fait même qu'un cinéaste de valeur est, au moins, mis en discussion de la même façon qu'un écrivain consacré, est révélateur pour notre plaidoyer. Combien de personnes dans le monde connaissent un, pour ne pas dire deux ou trois, noms d'écrivains (y compris ceux portés à l'écran) du Japon ? Bien peu. Par contre, nombreux sont ceux qui connaissent Mizoguchi et Kurosawa et, par l'intermédiaire de leurs œuvres filmiques, quelque chose sur le Japon, son histoire et son peuple. La démonstration pourrait continuer faisant le tour idéal du globe, liant le Sénégal au Maroc, l'Iran à l'Inde et au Mexique, le Canada à l'Australie, avec des retours européens à la Suisse, l'Espagne et la Finlande, sans éluder les grandes cinématographies de l'Union Soviétique, de la France, de l'Italie, de l'Allemagne Occidentale, de la Suède toutes ensemble et chacune à part se sont confortablement installées dans le Parnas des Muses et de la Poésie, autour d'une table qui n'est pas carrée, mais ronde, comme pour les égaux, où la participation, la présence

comptent plus que l'esprit de compétition (ainsi que le voulait finalement Goethe, aussi, sous la coupole de son concept de *Weltliteratur*).

Ayant comme point de départ la ferme confiance dans le surplus de chances accordées à l'art du film, comme virtualité d'affirmation, d'«entrée dans l'universel» et, implicitement, de diffusion des valeurs d'une culture nationale, il faut reconnaître ouvertement que le film roumain — tout comme la littérature, d'ailleurs, d'après C. Noica — n'a pas acquis une place dans le symposium de l'universalité, à l'exception, pourtant, du dessin animé (le 8^e art !) de Gopo qui est effectivement un cinéaste « universel » : malheureusement, il n'a pas répété sa performance dans le long métrage de fiction, quoiqu'il l'ait fréquenté avec assiduité, négligeant sa vocation centrale (encore une fois, malheureusement). Cela ne veut pas dire que nous n'avons pas nos propres « sommets », cristallisés dans le processus de développement de la production nationale, à l'échelle nationale, dans un autre rapport que la production mondiale. (Un beau jour, quelqu'un, historien ou « archivist », devra publier un indice des échos de presse et, aussi, un substantiel choix d'extraits, de chroniques, de comptes rendus, de correspondances de la critique étrangère concernant les films roumains présentés à l'étranger, parce que les étrangers sont, d'un certain point de vue et jusqu'à un certain niveau, le jugement même de la postérité).

Tenant compte de l'échafaudage créé par Noica relatif à l'édifice (européen) des cultures et surtout de la place attribuée à notre culture (la troisième ou la septième) — il faut reconnaître, avec toute honnêteté, que, du point de vue cinématographique, nous nous plaçons sous le niveau atteint, en général, par la culture roumaine et, aussi, sous le niveau de chaque domaine à part : le domaine de la littérature, des arts figuratifs de la musique et même du théâtre (comme dramaturgie et comme art du spectacle). Où sommes-nous du point de vue de l'art du film ? Nous n'avons pas réussi à imposer le film roumain dans le monde, en dépit du fait que nous avons donné les signes d'une existence positive : un prix de mise en scène à Cannes (Ciulei, 1965), un prix à Acapulco (Pintilie, 1966), plusieurs aux festivals du film pour les jeunes et les

enfants (Elisabeta Bostan) et beaucoup d'autres encore, mais sans importance. D'une part, les prix n'ont pas été d'envergure décisive, d'autre part, ils n'ont pas tissé entre eux et tous ensemble un fond compacte de civilisation cinématographique distincte, homogène, ils ne se sont pas entraidés, assemblés dans une grappe compacte.

Et alors pourquoi cette ardente agitation autour de notre cinéma, du moment où les résultats sont encore trop peu convainquants, peu encourageants ? C'est justement parce que en le considérant l'un des canaux de communication avec l'étranger, le plus court et le plus efficace, qui mène à la conscience (esthétique) de son propre public local — le film roumain a le besoin (mais, aussi, la possibilité) de faire un saut de qualité. La garantie en est, d'abord — à mon avis — une plus grande infusion de culture en même temps qu'une passionnante solidarité des hommes de culture, en général, et des lettrés, surtout. Il faut parcourir un itinéraire semblable à celui indiqué par George Călinescu aux écrivains et effectué par eux (tout comme par les cinéastes étrangers renommés) sur une considérable distance, au moins. « Ce qui nous intéresse c'est d'atteindre à travers la culture la conscience artistique » (des cinéastes, des critiques, du public).

Après la guerre les écrivains ont manifesté leur solidarité par la formation d'un front compact autour du film *Reconstituirea* (La reconstitution), en le protégeant par l'argumentation de sa viabilité esthétique et politique. Mais cette prise d'attitude, individuelle et collective, a été occasionnelle et s'est épuisée dans « une seule campagne » : après quoi ce film a trouvé pour le bien ou le pire sa voie vers les écrans, l'intérêt pour le cinéma national s'est estompé (et même éteint) et, comme d'habitude, on n'a plus produit des « rappels », on n'a plus établi des médiations et des nexures capables d'assurer la cohérence et la continuité d'un état de soutien permanent du film roumain en tant qu'œuvre d'art.

Ceux qui se trouvent, ou se sont trouvés, pour un temps, à l'intérieur ou en tête de la cité du cinéma, ont cultivé la concession, avec ou sans vouloir. Ce n'est pas vrai, par exemple, comme le pense Ioana Mălin dans un article de *România literară* que Titus Popovici —

le seul lettré, à côté de Francisc Munteanu, qui ait fiancé sa destinée artistique à celle du film — et « qui a commencé à démontrer avec le même espoir éprouvé en 1955, que le scénario de film a le droit d'aspiration au statut d'une authentique œuvre artistique ». Plus précisément, il n'a pas démontré cette chose qui, d'ailleurs, est d'une importance secondaire, du moment où l'essentiel a été et continue d'être d'arriver au *film* (et non au scénario) comme authentique œuvre d'art. Ce n'est pas vrai, non plus, que « tout simplement, Titus Popovici continue d'être l'écrivain... » : non, parce que dans aucun de ses films, y compris ceux de ses œuvres en prose portées à l'écran, Titus Popovici n'a pas atteint l'attitude expressive de sa propre œuvre littéraire (style, comme moyen personnel de connaissance). Certes, Titus Popovici est un écrivain, un prosateur authentique ; comme scénariste, quoique le plus précieux que nous ayons, il a été chaque fois sous le niveau de soi-même, prisonnier surtout du conte cinématographique traditionnel (*story*) du type hollywoodien, qui aussi « solide » et vérifié qu'il soit, comme efficacité de propagande, il rapproche le film du cinéma commercial, plus que du cinéma d'art. On peut signaler la même évidente concessivité et permissivité technique-stylistique chez tous les lettrés qui ont collaboré à Buftea, d'Eugen Barbu à Fănuș Neagu, à Marin Preda, à Augustin Buzura (pour ne citer que les plus illustres). Le seul qui s'est efforcé, avec constance, à déterminer une cohabitation plus serrée entre le ferment culturel (extrait de la grande tradition nationale) et les besoins du film est Mihnea Gheorghiu, avec des intentions et des solutions souvent incomprises et mal fructifiées par les metteurs en scène (*Zodia fecioarei*, par exemple, *Hyperion* et même *Purebista*, sans doute, plus substantiels dans « la phase écrite » que dans la copie standard des films).

Encore une fois, essentiel semble être de gagner les hommes de culture et les écrivains en faveur de la cause du film national comme art. Et cela, en leur demandant, pour l'obtenir, l'engagement de toute leur personnalité créatrice, à la tension idéatique et émotive qui palpète dans leurs propres œuvres littéraires. (Et de plus, avec une toujours plus grande connaissance et accoutumance avec le langage spécifique du film). Parce que,

en toute vérité, les véritables *écrivains de film* ne sont ni Titus Popovici, ni Ioan Grigorescu, ni Petre Sălcudeanu etc. comme on pourrait le croire, mais un Dan Pița ou un Mircea Daneliuc, ou Malvina Urșianu, c'est-à-dire *les auteurs... des films d'auteur*, avec des scénarios et des mises en scène assurés par eux-mêmes. Leur « écriture » est d'ailleurs la plus cinématographique (ou la plus filmique), ayant des précédents dans la « re-écriture » d'un Lucian Pintilie ou d'un Mircea Săucan. C'est ainsi qu'une légitime dialectique du scénario roumain pourrait proposer comme thèse, soit la « cinématographisation » du lettré, de l'écrivain, de l'intellectuel, soit « l'intellectualisation » du cinéaste avec, au moins, des effets toujours plus intéressants, nivelant la voie vers le si attendu chef-d'œuvre. (À un moment donné, quelqu'un a mentionné « l'obsession du chef-d'œuvre », une certaine anxiété de la critique dans sa messianique attente ; la mesure dans laquelle une telle « obsession » pourrait se constituer dans l'un des plausibles complexes du film roumain ; mais il est à supposer qu'elle ne peut comprendre toute la vie cinématographique et, qu'en fait, elle est plutôt une « fixation », un « mythe » des critiques, de certains critiques).

Les films roumains qui — au-delà des éventuels prix obtenus et des habituelles et diluées adhésions — ont suscité une critique étrangère — ont suscité un certain intérêt aux galas ou festivals internationaux sont peu nombreux : *Pădurea spînzurașilor* (La forêt des pendus), *Moara cu noroc* (Le moulin qui porte bonheur), *Reconstituirea* (La reconstitution), *Duminică la ora 6* (Dimanche à 6 heures), *Răscoala* (La révolte), tout aussi nombreux que les doigts d'une main. Il y a eu plusieurs prix, mais ils ont récompensé des aspects partiels, soit « le thème », soit l'intention didactique-éducative, soit le niveau technique, mais sans établir la valeur esthétique (absolue) qui, évidemment, implique et comprend les autres valeurs, aussi (morales, sociales, pédagogiques etc.). Les mêmes films figurent, naturellement, dans les « sélections » opérées par la critique autochtone, qui ne pouvait éluder l'impulsion presque spontanée d'établir une échelle des valeurs, aussi relative qu'elle soit. D'ailleurs, cette impulsion, ce besoin d'établir un certain ordre au domaine des évaluations et des

jugements critiques, sont également ressentis par les cinéastes mêmes (et par les producteurs, aussi), non parce qu'ils auraient la conscience de leurs propres vertus et limites, mais justement parce qu'en général, ils ne l'ont pas !

Une tentative très libre de systématisation a été entreprise par Ioan Groșan, en 1978, dans *Echinox*, revue des étudiants de Cluj. Les critères, mis sous le silence, sont destinés à être approximativement devinés et la formule se confesse frivole : c'est la formule des classements divisionnaires des championnats de foot-ball. L'auteur se justifie en soutenant que « l'impasse traversée si difficilement par le film roumain » et « la situation à peu près similaire du point de vue de la valeur dans laquelle se trouve notre foot-ball » l'ont conduit à « l'idée de l'organisation d'un système compétitif qui permette, ou même favorise, l'obtention de grandes performances au domaine cinématographique, aussi », et il continue : « Aussi longtemps que les réalisateurs, surtout ceux qui dirigent le film roumain, n'ont pas de repères claires... il est absolument nécessaire d'instaurer une hiérarchie, aussi honnête que possible et de bonne croyance dans la babylonie cinématographique et une opération ordonatrice, également » et « pour que tout le monde nous comprenne » Groșan adopte « le modèle offert avec générosité par le sport-roi, le foot-ball ». D'ici, « des divisions de valeur », non entièrement rigides, définitives, permettant l'accès, « la promotion » d'une catégorie inférieure dans une autre, supérieure (donc, implicitement, la rétrogradation), par l'intermédiaire des mêmes vérifications dont on use dans le foot-ball. Reconnaissons qu'aussi superficiels qu'ils paraissent, les classements de Groșan établissent une première subjective/objective systématisation de valeurs, éternellement discutable, comme attribution de lieux précis, mais acceptable comme indication générique, symptomatique, comme groupage d'affinités et de tendances. D'ailleurs, Groșan « ne sélectionnes pas » les meilleurs des meilleurs, mais il cherche et il trouve une place, de 1 à 50, à tous les metteurs en scène actifs en 1978 (à l'exception, inexplicable, de l'omission d'Alecu G. Croitoru et, surtout,

de Paul Călinescu). Voici cette étrange classification :

Division A 1978

1. Liviu Ciulei — *Pădurea spînzuraților* (1)
(La forêt des pendus)
2. Lucian Pintilie — *Reconstituirea* (2)
(La reconstitution)
3. Mircea Daneliuc — *Cursa* (3)
(La course)
4. Dan Pița — *Tănase Scatiu* (4)
5. Victor Iliu — *Moara cu noroc* (5)
(Le moulin qui porte bonheur)
6. Iulian Mihu — *Felix și Otilia* (6)
7. Andrei Blaier — *Prin cenușa imperiului* (7)
(Par le cendre du royaume)
8. Constantin Vaeni — *Zidul* (8)
(Le mur)
9. Mircea Veroiu — *Dincolo de pod* (9)
(Au-delà du pont)
10. Jean Georgescu — *O noapte jurtunoasă* (10)
(Une nuit orageuse)

Division B

1. Mircea Mureșan — *Răscoala* (11)
(La révolte)
2. Manole Marcus — *Puterea și adevărul* (12)
(Le pouvoir et la vérité)
3. Lucian Bratu — *Tudor* (13)
4. Alexandru Tatos — *Mere roșii* (14)
(Pommes rouges)
5. Timotei Ursu — *Septembrie* (15)
(Septembre)
6. Stere Gulea — *Iarba verde de acasă* (16)
(L'herbe verte de chez nous)
7. Cristiana Nicolae — *Întoarcerea lui Magellan* (17)
(Le retour de Magellan)
8. Gheorghe Vitanidis — *Facerea lumii* (18)
(La naissance du monde)
9. Andrei C. Băleanu — *E atît de aproape fericirea* (19)
(Le bonheur est si près)
10. Dinu Tănase — *Doctorul Poenaru* (20)
(Le docteur Poenaru)

Les divisions C

1. Sergiu Nicolaescu — *Dacii* (21)
(Les Daces)
2. Francisc Munteanu — *La patru pași de infinit* (22)
(À quatre pas de l'infini)
3. Savel Stiopul — *Anotimpuri* (23)
(Saisons)
4. Mircea Săucan — *Meandre* (24)
(Méandres)
5. Malvina Urșianu — *Gioconda fără surîs* (25)
(La Joconde sans sourire)
6. Elisabeta Bostan — *Mama* (26)
(La mère)
7. Mircea Drăgan — *Setea* (27)
(La soif)
8. Virgil Calotescu — *Mastodontul* (28)
(Le mastodonte)
9. Geo Saizescu — *Balul de sîmbătă seara* (29)
(Le bal de samedi soir)
10. Mircea Moldovan — *Toamna bobocilor* (30)
(L'automne des débutants)
11. Maria Callas Dinescu — *De bună voie și nesilit de nimeni* (31)
(De bon gré et sans contrainte)
12. Ion Popescu Gopo — *Comedie fantastică* (32)
(Comédie fantastique)
13. Gheorghe Naghi Miheles — *Două lozuri* (33)
(Deux billets de loterie)
14. Dinu Cocea — *Haiducii* (34)
(Les haidoucs)
15. David Reu — *Cercul magic* (35)
(Le cercle magique)
16. George Cornea — *Patima* (36)
(La passion)
17. Șerban Creangă — *Căldura* (37)
(La chaleur)
18. Vladimir Popescu — *Ceața* (38)
(Le brouillard)
19. Al. Boiangiu — *Maiorul și moartea* (39)
(Le commandant et la mort)
20. Mihai Constantinescu — *Despre o anume fericire* (40)
(Sur un certain bonheur)
21. Adrian Petringenaru — *Tatăl risipitor* (41)
(Le père prodigue)
22. Geta Tarnavschi — *Misterul lui Herodot* (42)
(Le mystère de Herodote)

23. Gheorghe Turcu — *Castelanii* (43)
(Les chatelains)
24. Ștefan Traian Roman — *Regă-sire* (44)
(Retrouvement)
25. H. Boroș — *Șah la rege* (45)
(Echecs au roi)
26. Horea Popescu — *Dragoste lungă de-o seară* (46)
(Amour d'une nuit)
27. Cristu Polucsis — *Fantomele se grăbesc* (47)
(Les fantômes se dépêchent)
28. Petre Bokór — *Tufă de Veneția* (48)
(Touffe de Venise)
29. Carol Corfanta — *Serenadă pentru etajul XII* (49)
(Serenade pour le XII-e étage)
30. Doru Năstase — *Pe aici nu se trece* (50)
(Interdit d'y passer)

Ce qui nous intéresse ici, pour une première hiérarchie dont on doit tenir compte, est d'extrapoler « les films évocateurs du passé ». De ce particulier point de vue, « l'échelle Groșan » prendrait le contour suivant :

Division A

1. *Pădurea spînzuraților* (1)
2. *Tănase Scatiu* (2)
3. *Moara cu noroc* (3)
4. *Felix și Otilia* (4)
5. *Prin cenușa imperiului* (5)
6. *Zidul* (6)
7. *Dincolo de pod* (7)
8. *O noapte furtunoasă* (8)

Division B

1. *Răscoala* (9)
2. *Tudor* (10)
3. *Întoarcerea lui Magellan* (11)
4. *Facerea lumii* (12)
5. *Doctorul Poenaru* (13)

Division C

1. *Dacii* (14)
2. *La patru pași de infinit* (15)
3. *Setea* (16)
4. *Două lozuri* (17)
5. *Haiducii* (18)
6. *Patima* (19)
7. *Pe aici nu se trece* (20)

Sans intervenir dans l'ordre établi par Groșan sous l'influence d'alternatives tout aussi subjectives, il est pourtant néces-

saire de mettre au jour au moins la filmographie personnelle des auteurs et de compléter les listes avec les noms des « nouveaux venus » (par rapport à 1978). D'une part, il convient de signaler à titre informatif que Malvina Urșianu a réalisé, entre temps, un intéressant *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (Le retour de Lăpușneanu) et Șerban Creangă *Speranța și labirintul* (L'espoir et le labyrinthe), de nouvelles considérations sur l'histoire de la classe ouvrière; Doru Năstase *Drumul oaselor* (La route des os) et *Trandafirul galben* (La rose jaune), après *Vlad Tepeș*; il faut également signaler *Rug și flacără* (Bûcher et flamme) d'Adrian Petringenaru, *Înainte de tăcere* (Avant de se taire) et *Înghititorul de săbii* (L'avaleur d'épées) d'Alexa Visarion, *Vis de ianuarie* (Rêve de Janvier) de Nic. Oprețescu, *Falansterul* (Le phalanstère) de Savel Stiopul. Tous ces films enrichissent et amplifient la plaque tournante des options.

Adoptant la formule de Mitry (celle des « œuvres marquantes ») j'ai également réalisé en 1979 une chronologie (ou une table chronologique) dont je voudrais extraire, pour le profit de notre discussion, les films historique ou, plus génériquement, d'évocation du passé :

La mere (Aux pommes) — *Moara cu noroc* — *Viața nu iartă* (La vie ne pardonne pas) — *Valurile Dunării* (Les flots du Danube) — *Setea* — *Lupeni 29* — *Tudor* — *Cartierul veseliei* (Le quartier de la joie) — *Pădurea spînzuraților* — *Duminică la ora 6* — *Răscoala* — *Procesul alb* (Le procès blanc) — *Dacii* — *Cerul începe la etajul III* (Le ciel commence au III-e étage) — *Mihai Viteazul* — *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (Alors, je les ai condamnés à mort) — *Felix și Otilia* — *Nunta de Piatră* (Les noces en pierre) — *Întoarcerea lui Magellan* — *Zidul* — *Dincolo de pod* — *Prin cenușa imperiului* — *Tănase Scatiu* — *Buzduganul cu trei peceți* — *Ediție specială* (Edition spéciale) — *Înainte de tăcere*.

À ces titres on doit ajouter des apparitions plus récentes : *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* — *Vînătoarea de vulpi* (La chasse aux renards) — *Ștefan Luchian* — *Speranța* (L'espoir) — *Labirintul* (Le labyrinthe) — *Semnul șarpelui* (Le signe du serpent) — *Înghititorul de săbii* — *Întoarcerea din iad* (Le retour de l'enfer).

38

Enfin, en 1981, Ioan Lazăr publie *Arta narațiunii în filmul românesc* —

50 de secvențe antologice (L'art de la narration dans le film roumain — 50 séquences anthologiques) qui est, au fond, une sorte de sélection, ayant à la base, consciemment ou non, une part du principe « récupérateur » de Călinescu : l'illustre savant de la littérature n'a pas hésité à valorifier des auteurs et des œuvres, au moins « individuellement et d'une façon fragmentaire » lorsqu'il ne trouvait pas de situations « absolues » et « intégrales ». Ce qui dans l'histoire du cinéma équivaut à l'opération de « sauver certaines séquences » et de les élever au niveau de l'art véritable. Parmi les films mobilisés par Lazăr nous retenons les films historiques : *O noapte furtunoasă* — *Moara cu noroc* — *Doi vecini* (Deux voisins) — *Viața nu iartă* — *Valurile Dunării* — *Setea* — *Lupeni 29* — *Tudor* — *Pădurea spînzuraților* — *Duminică la ora 6* — *Răscoala* — *Cerul începe la etajul III* — *Canarul și viscolul* (Le canari et l'orage) — *Facerea lumii* — *Mihai Viteazul* — *Serata* (La soirée) — *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* — *Felix și Otilia* — *Nunta de piatră* — *Duhul aurului* (L'âme de l'or) — *Zidul* — *Dincolo de pod* — *Pintea* — *Tănase Scatiu* — *Prin cenușa imperiului* — *Înainte de tăcere* — *Speranța* — *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*.

Par analogie avec le procédé réservé au cinématographe mondial nous devons enregistrer la fréquence la plus dense dans les trois « sélections » prises en considération, pour établir une « synthèse » (facultative) :

3 présences (jusqu'en 1978) :

Pădurea spînzuraților

Tănase Scatiu

Moara cu noroc

Felix și Otilia

Zidul

Dincolo de pod

Răscoala

Tudor

Facerea lumii

Prin cenușa imperiului

À ces titres on peut ajouter ceux des films inclus dans *La profession : le film* et dans *L'art de la narration : Înainte de tăcere* ou seulement dans *L'art de la narration* (maintenant, avec mon adhésion) : *Speranța*, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, *Vînătoarea de vulpi*, *Ștefan Luchian* donc, au-delà même de la dernière apparition éditoriale.