



HAL
open science

Le cinéma roumain pendant la période communiste : représentations de l'histoire nationale

Aurelia Vasile

► **To cite this version:**

Aurelia Vasile. Le cinéma roumain pendant la période communiste : représentations de l'histoire nationale. Histoire. Université de Bourgogne; Universitatea București, 2011. Français. NNT : 2011DI-JOL006 . tel-00659394

HAL Id: tel-00659394

<https://theses.hal.science/tel-00659394>

Submitted on 12 Jan 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

UFR SCIENCES HUMAINES

Ecole Doctorale 491, Langages, Idées, Sociétés, Institutions, Territoires (LISIT)

UMR 5605 - Centre Georges Chevrier

et

UNIVERSITE DE BUCAREST

FACULTE D'HISTOIRE

Thèse pour l'obtention du Doctorat d'Histoire

Aurelia Vasile

Le cinéma roumain dans la période communiste.

Représentations de l'histoire nationale

Volume 1

Date de la soutenance : 24 mars 2011

Directeurs de thèse :

Monsieur le Professeur Lucian Boia
Monsieur le Professeur Serge Wolikow

Jury :

BOIA Lucian : Professeur d'histoire à l'Université de Bucarest

MURGESCU Mirela Luminița : Professeur d'histoire à l'Université de Bucarest

POIRRIER Philippe : Professeur d'histoire à l'Université de Bourgogne

SORLIN Pierre (rapporteur) : Professeur émérite à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

WOLIKOW Serge : Professeur à l'Université de Bourgogne

Rapporteur :

SIUPIUR Elena : Chercheur principal I à l'Institut d'Etudes Sud-Est Européennes, Bucarest

« When the legend becomes fact, print the legend »

John Ford, The Man Who Shot Liberty Valance

Remerciements

Arrivant au bout de cette recherche, je réalise qu'elle aurait pu rester au stade d'un beau projet inachevé sans le soutien important de nombreuses personnes que je tiens à remercier chaleureusement.

Mes sincères remerciements vont tout d'abord à mes directeurs de thèse Serge Wolikow (professeur d'histoire à l'Université de Bourgogne, directeur de la Maison des Sciences de l'Homme de Dijon) et Lucian Boia (professeur d'histoire et directeur du Centre d'histoire de l'imaginaire de l'Université de Bucarest).

Le professeur Serge Wolikow m'a accordé toute sa confiance pour continuer les recherches sur le cinéma démarrées en maîtrise et DEA. Il m'a accueilli au sein de la Maison des Sciences de l'Homme et m'a donné la possibilité de travailler au service de documentation et rester ainsi en permanent contact avec les recherches en sciences humaines. Je le remercie également pour ses conseils et ses critiques constructives, pour ses encouragements et son regard toujours positif sur le travail. Je tiens à apporter ma gratitude au professeur Lucian Boia qui a accepté d'être le coordonateur de ce sujet, pour ses efforts et sa patience à suivre les étapes scientifiques et administratives de cette thèse, pour sa bienveillance à mon égard et à mon rythme de travail, pour sa disponibilité à s'adapter à mes allers-retours compliqués et imprévisibles entre la France et la Roumanie.

Cette thèse n'aurait pas pu exister sans le soutien du professeur Mirela Luminița Murgescu à qui je dois le début de mes recherches en cinéma et histoire, la première à m'encourager sur cette voie, le maître et l'amie dont j'avais tant besoin. Je la remercie d'avoir toujours cru en moi, de m'avoir transmis de son énergie inépuisable, de m'avoir soutenue dans les moments les plus difficiles depuis ma maîtrise dont elle a été la coordonnatrice idéale et que je ne saurais jamais remercier assez. Ma reconnaissance va aussi à Bogdan Murgescu qui m'a fait part de ses suggestions.

Un grand merci à Annie Ruget et à Thomas Bouchet, maîtres de conférences à l'Université de Bourgogne, de véritables professionnels qui m'ont accompagné avec beaucoup de chaleur et de générosité dans ce travail et dont les observations ont beaucoup compté dans le développement de ma réflexion. Ils m'ont initié dans les nuances de l'expression de la langue française et m'ont déterminé à être plus perfectionniste à ce sujet. Je suis profondément reconnaissante à Annie Ruget pour la lecture rigoureuse et les corrections minutieuses des chapitres, pour ses conseils et ses incessants encouragements. Je remercie Thomas Bouchet

pour sa présence toujours amicale et son optimisme infatigable, pour ses conseils méthodologiques, son support moral et scientifique précieux.

Je tiens à remercier toute l'équipe du Centre George Chevrier, de la Maison des Sciences de l'Homme de Dijon et de l'Ecole doctorale LISIT (doctorants, enseignants, personnels administratifs et techniques) pour l'aide morale, technique, scientifique, qu'ils m'ont apportée. Je remercie particulièrement Agnès Viola pour les conseils spécifiques concernant les outils et les références bibliographiques, à Hédi Maazaoui pour son aide informatique et la numérisation de livres et d'articles, à Céline Alazard pour les conseils de traitement archivistique, à Lilian Vincendeau pour les conseils de mise en page. A côté d'eux, j'adresse un grand merci à Jean Marc Bourgeon, Morgan Poggioli, Jérôme Malois, Olivier Jacquet, Dominique Lauret, Frédérique Poirot, Emmanuelle Gredin pour leur support quotidien et leur fidèle amitié. Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Daouya Commaret qui a toujours su apaiser mon appréhension devant les tâches administratives et qui a apporté de l'espoir quand la situation paraissait sans issue.

Cette recherche n'aurait pas pu se concrétiser sans l'appui du personnel des deux centres d'archives. Je remercie vivement Felicia Răducă et Cornelia Tolu (malheureusement sa disparition prématurée, un peu avant la fin de cette thèse, ne m'a pas laissé le temps de la remercier par vive voix) du service de Documentation de l'Archive Nationale de Films. Grâce au lien de confiance qui s'est établi entre nous, j'ai toujours trouvé dans leur bureau un accueil amical et chaleureux. Je remercie aussi Angela Alexandru des archives du ministère de la Culture, car c'est uniquement à elle à qui je dois l'accès aux fonds du ministère.

Je tiens à remercier l'équipe de *New Europe College* et en particulier Anca Oroveanu, sans oublier mes collègues chercheurs, pour les échanges fructueux et les nouveaux points de vue qu'ils ont apportés à ma recherche.

Un grand merci à mes amis, Angela Sutan et Virgil Optaşanu pour les conseils et les idées, pour les précisions de traduction et pour leur soutien constant et inébranlable tout au long de ces années. Je remercie également Sara Aronson, Franziska Brüning, Christophe Capuano, Radu Enescu, Marion Lenoir pour les conseils et les discussions constructifs. Un grand merci à Lionel Maillot et au programme Expérimentarium qui m'ont permis de présenter cette thèse au public le plus large et d'éclaircir pour moi-même les points essentiels ; à mes amis de Roumanie, Gabriel Avădanei, Liviu Gabriel Bălan, Cătălin Ciochină, Emil Dumitraşcu, Andrei Sora, à mon frère Răzvan d'avoir répondu toujours avec gentillesse à mes appels désespérés de France pour résoudre à ma place des tâches administratives, pour numériser des livres, des articles et des films.

Enfin, un merci inestimable à Alfred pour tout : relectures incessantes, corrections et mise en page, idées, discussions. Je lui suis reconnaissante d'avoir trouvé des solutions informatiques innovantes à tous mes problèmes, de m'avoir donné de l'espoir quand je ne croyais plus en moi. Je le remercie pour son support moral inconditionnel, pour sa patience et ses encouragements incessants aux moments des crises et des doutes, dont je ne sais pas si j'ai été assez digne.

Résumé

Cette thèse porte sur le film de reconstitution historique réalisé en Roumanie pendant la période communiste et vise à analyser les enjeux politiques et culturels de la mise en scène du passé national. La compréhension de cette problématique passe d'abord par la mise en exergue des différentes logiques qui ont présidé l'action étatique à l'égard de la culture et en particulier de la cinématographie tout au long de la période communiste. Nous envisageons d'analyser les conditions économiques, politiques et idéologiques de la production cinématographique, les directives concernant la thématique générale et l'orientation que le parti tente d'imprégner au cinéma. Afin de compléter le tableau des relations sociales, cette étude cherche à mettre en évidence également les positions prises par les créateurs et les bureaucrates en rapport avec une politique ou une autre, les résistances, les convenances et les collaborations.

Dans un second temps, cette étude envisage la restitution des processus socioculturels qui ont donné naissance aux films historiques. Il nous intéresse de comprendre la conception interne de chaque œuvre, les forces sociales qui se mettent en route, les positions idéologiques du parti, des artistes, des bureaucrates ou des historiens, les mécanismes de prise de décision. Nous essayons de mettre en corrélation la vision des créateurs avec la position des historiens et celle du parti à travers la focalisation ciblée sur les différents niveaux d'écriture cinématographique ainsi que sur les opérations de négociations souterraines pour défendre une vision ou une autre.

Enfin, le troisième niveau d'analyse s'intéresse au décryptage du film, en tant que produit artistique complexe réunissant trois formes d'expression (l'image, le dialogue et le son) dans le but de dégager les significations politiques ou culturelles de la mise en scène du passé. Nous étudions les représentations cinématographiques des mythes historiques, leur évolution des 1960 aux années 1980 et l'apport spécifique du cinéma dans leur reproduction.

Mots-clefs : *cinéma, histoire, films historiques, soviétisation, régime autoritaire, Ceaușescu, nationalisme, institutions, politiques culturelles, représentations, mythes, imaginaire collectif.*

Rezumat

Aceasta lucrare are ca obiect central de cercetare filmul de reconstituire istorică realizat în România în perioada comunistă și își propune analiza mizelor politice și culturale care privesc puterea în scenă a trecutului național. Înțelegerea acestei problematice este condiționată, într-o primă fază, de punerea în evidență a diferitelor logici care au dominat politica și acțiunea statului cu privire la cultură și în special cu privire la cinematografie de-a lungul perioadei comuniste. Intenționăm să analizăm condițiile politice, ideologice și economice ale producției cinematografice, directivele privind tematica generală, orientarea pe care partidul caută să o confere cinematografului. În scopul de a completa tabloul relațiilor sociale acest studiu încearcă de asemenea să pună în evidență pozițiile creatorilor și birocratilor față de o anumită politică, rezistența, pasivitatea, implicarea totală.

În a doua fază, acest studiu intenționează să restituie procesele socioculturale care au dat naștere filmelor istorice. Căutăm să înțelegem concepția internă a fiecărei opere, forțele sociale care se pun mișcare, pozițiile ideologice ale partidului, artiștilor, birocratilor și istoricilor, mecanismele de decizie. Încercăm să punem în relație viziunea creatorilor cu poziția istoricilor și cea a partidului printr-o focalizare precisă a diferitelor niveluri de scriitură cinematografică, ca și a operațiilor de negociere subterană în sprijinul unei viziuni sau a alteia.

Cel de-al treilea nivel de analiză se ocupă de decriptarea filmului, considerat aici ca un produs artistic complex, reunind mai multe forme de exprimare (imagine sunet, dialog) cu scopul de a scoate în evidență semnificațiile politice sau culturale ale procesului de transpunere filmică a trecutului. Vom studia reprezentările cinematografice ale miturilor istorice și evoluția lor din anii 1960 până la sfârșitul anilor 1980, contribuția specifică a filmului în reproducerea lor.

Cuvinte cheie : *cinema, istorie, film istoric, sovietizare, regim autoritar, Ceaușescu, nationalism, institutii, politici culturale, reprezentari, mituri, imaginar colectiv.*

Abstract

The subject of this PhD dissertation is the historical reconstructions films produced in Romania under communist rule and more precisely between 1960 and 1989. It analyses the social and cultural significance of the representation of national past but also the social and political aspects involved in the production process. In order to understand these research objectives our approach we stress first various logics which chairing the state action towards the culture and in particular towards the cinematography. We intend to analyze the economic, political and ideological conditions of the film production, the directives concerning the general thematic and the orientation that the party tries to induce to the cinema. To complete the picture of social relationships, this study tries to emphasize the stand taken by the creators and the bureaucrats towards different policies, the resistances, the liking, the collaborations.

Second, this study envisages the restoration of the sociocultural processes that gave birth to the historic movies. We try to understand the internal conception process of every work, the social dynamics, the ideological positions of the party, the artists, the bureaucrats or the historians and the decision-making mechanisms. We try to correlate the vision of the creators with the position of the historians and the party through a targeted focus at the various levels of film writing as well as at the operations of subterranean negotiations in order to defend a vision or another.

Finally, the third level of analysis, is interested in the deciphering of the movie as a complex artistic product combining three forms of expression (image, language and sound) aiming at reveal the political and cultural meanings of past reconstruction. We study the film representations of the historic myths, their evolution from the 1960 to 1980s and the specific contribution of the cinema in their reproduction.

Keywords: *Cinema, history, epic drama, sovietization, authoritarian regime, Ceausescu, nationalism, institutions, cultural policies, representations, myths, collective imaginary.*

Abréviations

ACIN : Association des Cinéastes

AMC : Archives du Ministère de la Culture

ANF : Archives Nationales de Films

ANIC : (*Arhivele Naționale Istorice Centrale*) Archives Nationales Historiques Centrales

CAEM : Conseil d'Assistance Economique Mutuelle

CC : Comité Central (CC du PCR : Comité Central du Parti Communiste Roumain ; CC du

PMR : Comité Central du Parti Ouvrier Roumain)

CCES : Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste

CNC : Centre National de la Cinématographie

CPC : Comité pour la Cinématographie

CSCA : (*Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă*) Comité d'État pour la Culture et l'Art

C.N.S.A.S. : (*Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității*) Conseil National pour l'Étude des Archives de la *Securitate*

DDF : Direction de Diffusion des Films

DEFA : (*Deutsche Film AG*) Studio d'État de la République démocratique allemande

DGC : Direction Générale de la Cinématographie

DGPT : (*Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor*) Générale de la Presse et des Publications

DRC : Direction du Réseau Cinématographique

DRCDF : Direction du Réseau Cinématographique et de Diffusion des Films

FIAF : Fédération Internationale des Archives de Film

ONC : Office National de la Cinématographie

OSA : Open Society Archives

PCR : Parti Communiste Roumain

PCUS : Parti Communiste de l'Union Soviétique

PMR : (*Partidul Muncitoresc Român*) Parti Ouvrier Roumain

RPR : République Populaire de Roumanie

RSR : République Socialiste de Roumanie

UTM : (*Uniunea Tineretului Muncitor*) Union de la Jeunesse Ouvrière

UTC (*Uniunea Tineretului Comunist*) Union de la Jeunesse Communiste

Tables des matières

REMERCIEMENTS.....	3
RESUME	7
REZUMAT	9
ABSTRACT.....	11
ABRÉVIATIONS	13
TABLES DES MATIERES.....	15
INTRODUCTION	23
1 DEFINITION DU SUJET.....	25
2 HISTORIOGRAPHIE.....	26
3 LE CHAMP PROBLEMATIQUE ET LES AXES DE RECHERCHE.....	32
4 METHODOLOGIE, ARCHIVES ET PROBLEMATIQUE DES SOURCES.....	40
4.1 <i>Le contexte sociopolitique de la production.....</i>	<i>40</i>
4.2 <i>Le film de reconstitution de l'histoire, au cœur de sa fabrication</i>	<i>47</i>
4.3 <i>Analyse de film, déconstruction des images et du récit</i>	<i>51</i>
5 CONSTRUCTION DU TRAVAIL.....	58
PARTIE 1.....	61
1 CULTURE ET POLITIQUE : LA PERIODE 1948-1961	63
1.1 <i>La culture entre la rupture avec le passé et l'envol vers le nouveau matérialiste : 1948-1953</i>	<i>64</i>
1.1.1 Les responsables culturels dans le cadre du PMR.....	64
1.1.2 Le rôle et la place de l'Union Soviétique dans le développement des stratégies culturelles et cinématographiques	67
1.1.2.1 L'Union Soviétique et la culture roumaine : quelques repères	67
1.1.2.2 La soviétisation de la cinématographie	69
1.1.2.2.1 « Sovromfilm »	70
1.1.2.2.2 « La base matérielle » : l'équipement soviétique et la construction du Centre de Production Cinématographique de Buftea	81
1.1.2.2.3 « Le réalisme socialiste » : théorie, films, personnalités	83
1.1.3 La cinématographie roumaine sur un nouveau chemin.....	86
1.1.3.1 La nationalisation de la cinématographie et la réglementation du commerce des produits cinématographiques.....	86
1.1.3.2 Les élites : rejet, opportunisme et conviction	88
1.1.3.3 L'organisation et les objectifs du cinéma	92
1.1.3.4 Le scénario : pièce principale de la réalisation du film	96
1.1.3.5 1952 : Bilan du film roumain et écho des procès politiques dans le milieu cinématographique ...	99
1.2 « <i>Le nouveau cours</i> » 1953-1957.....	101

1.2.1	Incertitudes et attentes: 1953-1955	101
1.2.1.1	Les rumeurs au sein des élites culturelles.....	103
1.2.1.2	Les discours publics à l'Union des écrivains : un nouvel esprit	105
1.2.2	L'imparfaite liberté culturelle: 1955-1957.....	108
1.2.2.1	Le film étranger sur les écrans roumains	109
1.2.2.2	Le renouveau apporté par la troisième réunion des créateurs du cinéma	110
1.2.2.3	Les limites de la libération	112
1.3	<i>Le renforcement du contrôle étatique (1958-1961)</i>	113
1.3.1	La coercition et les victimes de la répression	115
1.3.2	Le pot-pourri culturel occidental-soviétique	120
1.4	<i>En guise de conclusion. Le perfectionnement d'une nouvelle « arme » au service de l'Etat</i>	124
2	DE LA COERCITION A LA DETENTE. LES ANNEES 1962-1970.....	127
2.1	<i>Un cinéma pour les masses, un cinéma diversifié</i>	128
2.1.1	Orientation culturelle générale dans la première moitié des années 1960	128
2.1.2	Tendance dans la cinématographie.....	131
2.1.2.1	Le cinéma dans les campagnes	132
2.1.2.2	Le divertissement et la variété des produits cinématographiques	134
2.1.2.3	Les cinéastes marquants.....	136
2.2	<i>La culture dans la deuxième moitié des années 1960 : dévoilement des crises latentes</i>	139
2.2.1	Orientations des projets culturels et le retour des valeurs nationales.....	140
2.2.2	Le rôle des institutions et des hauts fonctionnaires de la culture et du cinéma. Les dérapages administratifs	142
2.2.3	La section de propagande et sa vision sur le cinéma des années 1960 : vers une nouvelle restructuration institutionnelle	146
2.3	<i>Le développement du cinéma dans la deuxième moitié des années 1960 : transformations, recherches, dynamiques</i>	149
2.3.1	Manifestation des libertés et vision réformistes.....	150
2.3.1.1	La révision du passé cinématographique : une forme contrôlée de la liberté d'expression.....	151
2.3.1.2	Les professionnels du cinéma et la critique des problèmes internes	157
2.3.2	Les limites du dégel	160
2.3.2.1	Le film d'idées contre le film lyrique.....	162
2.3.2.2	La critique critiquée	164
2.3.3	Les thématiques et les genres – de nouveaux paradigmes	166
2.4	<i>Enjeux financiers de l'industrie cinématographique</i>	174
2.4.1	Premières stratégies d'augmentation des recettes.....	175
2.4.2	Les coproductions : entre intérêt financier et intérêt professionnel	177
2.4.3	Dépenses et recettes durant les années 1960 : le cas des films historiques	183
2.5	<i>Conséquences et réactions du milieu cinématographique</i>	186
2.6	<i>En guise de conclusion. Parti et cinéastes vers de nouvelles voies de communication</i>	188
3	LA NOUVELLE OFFENSIVE POLITIQUE SUR LA CULTURE ET LA STABILISATION ADMINISTRATIVE	191

3.1	<i>A la recherche d'une formule administrative adaptée aux exigences du monde cinématographique</i>	192
3.1.1	A la fin des années 1960 le centralisme paralyse la production	192
3.1.1.1	CSCA-CNC-STUDIO	193
3.1.1.2	Instabilité des institutions et des cadres dirigeants	196
3.1.1.3	Les Groupes de création	200
3.1.1.4	Conséquences sur la production	201
3.1.2	Les événements qui ébranlent le monde de la cinématographie	202
3.1.2.1	Le plan thématique 1971-1972	202
3.1.2.2	Le parcours des scénarios et la reconfiguration administrative	204
3.1.2.3	La contractualisation des cinéastes et les répercussions sur le fonctionnement de la production	208
3.1.3	Revendications et propositions des cinéastes	210
3.1.3.1	Le projet des Maisons de production	210
3.1.3.2	Le basculement des coproductions	211
3.1.4	Conséquences, mesures, décisions	217
3.1.4.1	La réponse de Ceaușescu	217
3.1.4.2	Quelques éléments pour une compréhension des rapports entre les cinéastes, les bureaucrates et le parti	219
3.2	<i>Restructurations d'un système à peine restructuré : CCES</i>	223
3.2.1	Les 17 impératifs pour la culture	223
3.2.2	Le CCES entre continuité et innovation. Dumitru Popescu : l'identité d'une institution	225
3.2.3	La Centrale « Romaniafilm », la Direction du cinéma et les maisons de production	231
3.3	<i>Stabilisation administrative. Le nouvel envol de l'idéologie</i>	235
3.3.1	Réactions aux « thèses de juillet » et aux restructurations administratives	235
3.3.2	Le boom de la production et la nouvelle thématique	238
3.3.3	L'immixtion du parti dans la création. Le nouveau type de censure.....	243
3.4	<i>La démesure nationaliste et les implications économiques dans la deuxième moitié des années 1970</i>	249
3.4.1	Le nationalisme et l'identité du cinéma roumain	249
3.4.2	Le nationalisme dans le cinéma : le rapport institutionnel et l'implication des cinéastes	251
3.4.2.1	Les stratégies d'affirmation du cinéma roumain	251
3.4.2.2	Le film historique et les plans d'anniversaires.....	252
3.4.3	Situation financière du cinéma à la fin des années 1970	256
3.5	<i>En guise de conclusions. Renouveau humain et institutionnel pour une cinématographie « militante »</i>	259
4	<i>DE L'AMBITION PRODUCTIVISTE A LA DECHEANCE PROFESSIONNELLE : LE DEVELOPPEMENT DU CINEMA DANS LES ANNEES 1980</i>	263
4.1	<i>Implications économiques et artistiques de la politique du parti</i>	263
4.1.1	Le prix à payer pour la hausse de production	264
4.1.1.1	Le basculement de la thématique vers l'actualité	264

4.1.1.2	La politique d'économies	267
4.1.1.3	Les échanges commerciaux : entre source de capital et récession.....	272
4.1.2	Les difficultés économiques du monde cinématographique renforcées dans la deuxième moitié des années 1980.....	276
4.1.2.1	Situation des importations et des exportations dans la culture à la fin des années 1980.....	276
4.1.2.2	L'Archive Nationale de Films et les répercussions sur la programmation des films étrangers dans la deuxième moitié des années 1980.....	277
4.1.2.3	Les salles de cinéma : témoins de la crise socio-économique et du plan de systématisation	279
4.2	<i>Les relations socioprofessionnelles</i>	280
4.2.1	Stratégies de communication entre les cinéastes et les autorités pour la réalisation et la sortie des films 280	
4.2.1.1	La déroute administrative et politique dans la culture	281
4.2.1.2	L'échec du combat collectif	283
4.2.1.3	Les stratégies du combat individuel : Lucian Pintilie et Mircea Daneliuc	288
4.2.2	La nouvelle offensive idéologique : 1982-1983	299
4.2.2.1	La Réunion plénière et la Conférence Nationale du parti	299
4.2.2.2	La conférence de Mangalia	303
4.2.2.3	La rigidité dogmatique post-Mangalia	308
4.3	<i>En guise de conclusions. Restrictions et divergences accrues</i>	312

PARTIE 2..... 315

1	DU SOCIAL AU NATIONAL : TUDOR, LES DACES, LA COLONNE, MICHEL LE BRAVE	317
1.1	<i>Tudor : le premier volet de l'épopée nationale</i>	318
1.1.1	La redécouverte du héros national : mise en œuvre artistique et administrative	319
1.1.2	Cinéma et perspective historique.....	323
1.2	<i>Les films sur les Daces et les Romains</i>	327
1.2.1	Les Daces et les Romains : un sujet d'intérêt pour la cinématographie européenne	328
1.2.2	Les Daces et les Romains : plus qu'une confrontation cinématographique	330
1.2.3	Accueil roumain et international.....	335
1.3	<i>Michel le Brave : l'apogée de la superproduction</i>	337
1.3.1	Mise en production	337
1.3.2	Vision historique et artistique	340
1.3.3	Accueil et débat.....	342
1.4	<i>Art du spectacle et manifestation du nationalisme : le langage séduisant pour le spectateur roumain</i> 344	
2	LE CINEMA COMMEMORATIF. LE CINEMA DE L'EMPHASE	347
2.1	<i>La réorientation du film d'aventure : Etienne le Grand et Dimitrie Cantemir</i>	348
2.1.1	De Frères Jderi à Etienne le Grand	348
2.1.1.1	Un film « de cape et d'épée » et l'embarras financier	348
2.1.1.2	Etienne le Grand : du film d'aventure au film de commémoration	350
2.1.2	Cantemir / Le Mousquetaire Roumain	352

2.1.2.1	L'émergence du projet	352
2.1.2.2	Coproductions	354
2.1.2.3	L'apparition du film « hommage »	358
2.2	<i>L'histoire à l'heure de l'académisme : La Massue aux trois sceaux, Vlad l'Empaleur</i>	361
2.2.1	Un nouveau Michel le Brave	362
2.2.1.1	Enjeux financiers	363
2.2.1.2	Constantin Vaeni et la nouvelle vision de Michel le Brave	364
2.2.2	Vlad l'Empaleur	367
2.2.2.1	La naissance d'un projet	367
2.2.2.2	Scénario ou mise en scène ?	368
2.2.2.3	Du montage au jugement dernier	370
2.2.2.4	L'accueil du film	373
2.3	<i>Un cas particulier : Alexandru Lăpușneanu</i>	375
2.4	<i>L'approche du XIX^e siècle : Romance de janvier, Pour la Patrie, Bûcher et flamme</i>	379
2.4.1	<i>Pour la patrie</i> et le mythe de l'indépendance	380
2.4.2	1848 et 1859 : deux moments inéluctables mais amorphes	387
2.5	<i>L'histoire : un sujet trop grave pour le réduire à la cape et à l'épée</i>	397
3	LES ANNIVERSAIRES HISTORIQUES : UN PHENOMENE DE MASSE	399
3.1	<i>Burebista : un projet incontournable</i>	400
3.1.1	Facettes administratives et financières d'un film d'importance nationale	402
3.1.2	Nouvelle conception des Daces et contribution des historiens	410
3.2	<i>Horea</i>	416
3.3	<i>Mircea</i>	421
3.3.1	Le front des historiens mobilisé pour Mircea	422
3.3.2	L'entrée en production et les enjeux financiers	428
3.3.3	Conception artistique et perception politique	430
3.4	<i>Quand la reconstitution devient un projet total</i>	436
PARTIE 3		439
1	L'ETRANGER – UNE PRESENCE INQUIETANTE. TYPOLOGIE DES ETRANGERS DANS LE FILM HISTORIQUE ROUMAIN	441
1.1	<i>L'étranger en tant qu'ennemi traditionnel</i>	443
1.1.1	Le Romain entre conquéreur et civilisateur	443
1.1.1.1	Le guerrier conquérant	443
1.1.1.2	Le Roman : une figure civilisatrice	452
1.1.2	L'Ottoman : le grand adversaire du Moyen Age	455
1.1.2.1	L'Ottoman : l'ennemi absolu	456
1.1.2.2	L'Ottoman : une connaissance séculaire	462
1.2	<i>« Mieux vaut des ennemis que des amis menteurs ». L'Europe un faux ami</i>	464
1.2.1	Europe attaquée	465
1.2.2	Europe irresponsable et désunie	468
1.2.3	Europe conspirative	474

1.2.4	L'Europe idéalisée. Tudor Vladimirescu à Vienne	476
2	MYTHOLOGIE HISTORIQUE A L'ECRAN. REPRESENTATION DES ORIGINES, DE LA CONTINUITÉ, DE L'INDEPENDANCE ET DE L'UNITE DANS LE CINEMA ROUMAIN.....	479
2.1	<i>Les Origines</i>	479
2.1.1	Les origines – un « code génétique » de l'Histoire	483
2.1.1.1	La Continuité.....	483
2.1.1.2	L'Unité.....	485
2.1.1.3	L'Indépendance	488
2.1.1.4	Le Dirigeant.....	491
2.1.2	Les Daces et les Romains – de la modération à l'excès	492
2.1.2.1	Les Daces	492
2.1.2.2	Les Romains	499
2.1.3	Remémoration des origines	500
2.2	<i>La Continuité</i>	505
2.2.1	La Continuité au cinéma.....	507
2.3	<i>L'Indépendance et la vassalité</i>	514
2.4	<i>L'Unité</i>	518
2.4.1	L'Unité au cinéma.....	520
2.4.2	Michel le Brave et la représentation du concept d'unité	521
2.4.3	Au-delà de l'Unité, la solidarité des trois pays	527
2.4.4	L'Union au XIX ^e siècle– quelle représentation ?	532
3	L'IMAGE DU DIRIGEANT DANS LE FILM HISTORIQUE ROUMAIN REALISE PENDANT LA PERIODE COMMUNISTE	539
3.1	<i>Les Héros au cinéma</i>	543
3.1.1	Un révolté révolutionnaire : Tudor.....	543
3.1.2	Décébale : la sagesse et le pragmatisme	546
3.1.3	Michel le Brave : du combattant à l'unificateur	549
3.1.4	Etienne le Grand.....	554
3.1.5	Le savant Dimitrie Cantemir	559
3.1.6	Le justicier : Vlad l'Empaleur	561
3.1.7	Alexandru Lăpuşeanu : souverain tourmenté ou voïvode patriote ?	564
3.1.8	Burebista et Mircea : les dirigeants suprêmes	565
3.2	<i>La survie du héros</i>	568
	CONCLUSION GENERALE	571
	INDEX	585

Introduction

1 Définition du sujet

Le cinéma roumain connaît deux moments fondateurs suggestifs dans son évolution. Sa première naissance se fait sous le signe de l'histoire car le premier long-métrage de fiction, ou, selon les propos d'Ion Cantacuzino, « *la première tentative de production sérieuse*¹ », est consacré à la guerre roumano-russo-turque de 1877 qui apportera à la Roumanie l'indépendance. Le film *L'Indépendance de la Roumanie* est réalisé en 1912 par Grigore Brezianu et produit par Leon Popescu dans le contexte du déclenchement d'un nouveau conflit politique et militaire dans les Balkans. C'est ainsi que le cinéma roumain découvre pour la première fois la force mobilisatrice et patriotique des images². Le deuxième moment fondateur est la nationalisation de la cinématographie en décembre 1948 et l'alignement du cinéma aux exigences d'un pouvoir autoritaire. Cet événement marque une rupture radicale avec le passé et en même temps favorise l'apparition d'une nouvelle direction esthétique et technique sous l'œil vigilant de l'Union Soviétique. Malgré la disparition des thèmes liés aux symboles nationaux pendant plus d'une décennie (la fin des années 1940 et les années 1950) et leur remplacement par des sujets glorifiant le héros communiste et la nouvelle société, les sentiments nationaux des Roumains ne disparaissent pas. Ils sont surtout refoulés en attendant des jours meilleurs. Pour la cinématographie, ces jours reviennent en 1961, avec le début du projet « Tudor ».

L'histoire et plus précisément le discours sur le passé mis en scène par la cinématographie, ainsi que l'infrastructure de l'État communiste pour soutenir ce type de film, constituent les deux volets principaux de cette thèse. Nous tenterons d'interroger les usages cinématographiques du passé durant la période communiste et notamment pendant le régime de Nicolae Ceaușescu, les outils cinématographiques et scientifiques mobilisés par les producteurs et les cinéastes pour donner vie aux héros d'antan. Afin de comprendre l'évolution de la représentation de l'histoire, il nous semble indispensable de nous interroger sur les raisonnements politiques et idéologiques de l'État dans sa stratégie culturelle, sur les interactions qui se produisent entre le pouvoir, les producteurs et les cinéastes au sujet de ces films. Suivant l'exemple de l'historienne Sylvie Lindeperg, nous considérons qu'il n'est pas

¹ Ion CANTACUZINO, *Contribuții la istoria cinematografiei din România. 1896-1948*, București, Editura Academiei RSR, 1971, p. 30.

² Manuela GHEORGHIU, *Armele și filmul, Tema păcii și războiului în filmul european*, București, Meridiane, 1976, p. 220. (Version anglaise : *Arms and the Films : War-and-Peace in European Films*, București, Meridiane, 1983).

suffisant d'analyser « les entrées » (contexte politique, social ou culturel) et « les sorties » (les productions cinématographiques finies), il faut également pénétrer à l'intérieur du système de création et remonter au cœur de la fabrication des films¹.

2 Historiographie

Les phénomènes que nous essayons d'analyser font l'objet d'une approche interdisciplinaire placée au croisement de l'histoire politique, culturelle et sociale. Si au niveau de l'histoire politique du communisme roumain, notre analyse repose sur un ensemble très vaste d'études, il n'en va pas de même pour ce qui est de sa mise en résonance avec les aspects culturels ou sociaux. Après 1989, l'histoire du communisme devient l'un des domaines de grand intérêt tant pour les spécialistes que pour le public. La majorité des ouvrages est focalisée sur la dimension totalitaire du régime et opère avec des oppositions binaires : pouvoir-masses, censure-clandestinité, public-privé, mais également, collaboration-résistance. Les nombreux témoignages des victimes du régime émergés après la révolution de 1989², le devoir de mémoire ressenti par la plupart des historiens, l'ouverture des archives de la police politique favorisent ce type d'approche. Sans nier l'importance d'une telle démarche, elle appauvrit toutefois la grille d'analyse des phénomènes sociaux et politiques et simplifie la manière d'approcher le fonctionnement d'un régime autoritaire.

Si les ouvrages d'histoire politique envahissent le champ historiographique roumain, ils pèchent par une vision trop souvent unilatérale du pouvoir qui est vu comme une entité monolithique et dominante. Dans la plupart des cas, les analyses politiques se concentrent fortement sur les conflits d'intérêts à la tête du parti, sur les jeux de pouvoir dans les plus hautes sphères de la direction, sur l'ascension et la décadence de certaines figures-clef du parti et sur les méthodes de coercition. Leur déclinaison n'a pas lieu d'être ici car nous pourrions les retrouver comme références bibliographiques sur les points d'analyse politique tout au long de ce travail. En revanche, nous tenons à signaler les études qui apportent un regard différent sur le régime communiste roumain et qui constituent non seulement une source

¹ Sylvie LINDEPERG, *Les écrans de l'ombre. La seconde Guerre Mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS, Paris, 1997, p. 10.

² L'utilisation du terme « révolution » pour les événements de 1989 qui ont conduit au changement du régime fait l'objet des polémiques et remise en cause. Bogdan MURGESCU, « 1945/1989 Turning points? Winners, losers, perpetrators, bystanders, spectators – the role of my country », 1st EUSTORY AISBL General Assembly, Lviv, March 18, 2009. Nous allons employer de manière conventionnelle le terme révolution.

d'informations, mais également une référence en matière d'interprétation et d'analyse des phénomènes socio-politico-culturels.

Le livre publié par Katherine Verdery¹ en 1991 et traduit en roumain en 1994 adopte une démarche sociologique et anthropologique, inspirée en partie par la hiérarchisation de l'espace social chez Bourdieu, qui révèle toute la complexité des interactions entre le pouvoir central et les producteurs de culture, ainsi que les rapports à l'intérieur du champ intellectuel. De surcroît, Verdery démontre que l'État, malgré ses multiples moyens de contrôle, n'est pas une structure toute-puissante, mais plutôt un État faible. Contrairement à la vision monolithique du pouvoir, l'auteur met en évidence les mécanismes de production culturelle générés par plusieurs groupes sociaux placés parfois en opposition et non pas exclusivement par une décision « d'en haut ». Nous avons recouru au système explicatif proposé par l'anthropologue américaine car malgré la subordination du cinéma aux directives officielles, la production cinématographique connaît de multiples situations de fuite, d'esquive, de contradiction et d'ambiguïté. Une image plus complexe du rapport entre les artistes et le pouvoir est fournie, comme nous allons le voir dans la partie dédiée aux sources, par la littérature mémorielle des acteurs impliqués dans la production de culture.

Malgré la multitude des écrits sur la période communiste, les ouvrages élémentaires au sujet de cette période, si nécessaires pour la construction des analyses, à savoir les chronologies complètes², les dictionnaires et les biographies³, les études élémentaires sur les institutions et les structures d'organisation, sont insuffisantes. D'une grande utilité sont les recherches de Nicoleta Ionescu-Gură qui apportent une contribution solide à la compréhension de la nomenclature du PMR⁴ et aux transformations institutionnelles du régime communiste⁵. Malheureusement, le fil chronologique des deux ouvrages s'arrête en 1950 et 1965. Il est

¹ Katherine VERDERY, *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceausescu's Romania*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1991.

² Un ouvrage chronologique est déjà apparu, mais il se concentre majoritairement sur les événements politiques. Cristina PĂIUȘAN, Narcis Dorin ION, Mihai RETEGAN, *Regimul comunist din românia : o cronologie politică (1945-1989)*, București, Tritonic, 2002.

³ Il existe quelques dictionnaire de ce type, mais ils sont soit incomplets, soit ils comprennent de nombreuses lacunes et confusions au niveau des institutions ou de la chronologie. Toutefois, C.N.S.A.S. *Membrii C.C. al P.C.R. : 1945-1989 : Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2004 ; Gheorghe CRIȘAN, *Piramida puterii. Oamenii politici si de stat, generali si ierarhi din romania (23 august 1944- 22 decembrie 1989)*, vol 1, București, Pro Historia, 2004 ; Dorina RUSU, *Membrii Academiei Române : 1866 - 1999. Dicționar*, București, Academia Română, 1999. *Nemuritorii : academicienii români*, București, Agenția Națională de Presă "Rompres", 1995.

⁴ Nicoleta IONESCU-GURĂ, *Nomenclatura Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, București, Humanitas, 2006

⁵ *Idem*, *Stalinizarea României. Republica Populară Română: 1948-1950 Transformări Instituționale*, București, ALL, 2005.

évident que ce chantier historiographique est encore en plein essor et que de nombreux sujets et points de vue attendent d'être développés.

La domination du politique au sein des études historiques est indéniable, mais la place de la culture dans l'ensemble des travaux sur le communisme roumain n'est pas non plus négligeable. L'intérêt grandissant du régime, surtout durant les années 1970 et 1980, pour les valeurs symboliques, confère aux intellectuels et aux producteurs de culture un statut particulier, parfois plus important qu'aux responsables des questions économiques¹. Ainsi, les problématiques qui portent sur la culture constituent l'une des préoccupations essentielles des auteurs roumains. Cette fois-ci, ce domaine n'est plus l'apanage exclusif des historiens ou des chercheurs. Par ailleurs, nous pouvons même constater que les historiens sont les moins bien représentés dans la masse des auteurs s'intéressant au rôle de la culture dans un régime autoritaire. Les critiques littéraires, les poètes ou les romanciers écrivent l'histoire de la littérature roumaine pendant le régime communiste, utilisant certains instruments de l'historien². Les critiques d'art réalisent des études très approfondies sur la question de l'influence de l'idéologie communiste et de la censure sur l'évolution des arts plastiques³. Les anciens fonctionnaires culturels du régime reviennent sur le passé récent de la Roumanie et mettent à profit leur expérience pour révéler les enjeux politiques et idéologiques de certains aspects culturels⁴. Ces travaux sont plus ou moins documentés, plus ou moins analytiques. La majorité d'entre eux adopte une approche morale et traumatisante du communisme et place les phénomènes étudiés dans une dichotomie clairement définie entre conformisme et dissidence. De nombreuses études cachent derrière des titres comme *Les Ecrivains et le pouvoir*, *Le Parti et les intellectuels*⁵ ou *Censorship*⁶ seulement un recueil de documents, de témoignages et d'interviews, ou une simple déclinaison de noms et de courtes biographies⁷, mais elles contribuent en grande partie à l'avancement du savoir et à la publication de nouveaux documents sur ces questions.

¹ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Humanitas, 1994, p. 87.

² Ana SELEJAN, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană.*, București, Cartea Românească, 2005. *idem*, *Literatura în totalitarism. 1949-1951. Întemeietori și capodopere*, București, Cartea Românească, 2007 ; Eugen NEGRICI, *Literatura română sub comunism*, București, Editura Fundatiei PRO, 2002 ; Anneli Ute GABANYI, *Literatura și politica în România după 1945*, București, Editura Fundatiei Culturale Române, 2001.

³ Magda CARNECI, *Art et pouvoir en Roumanie : 1945-1989*, Paris, Harmattan, 2007.

⁴ Pavel Țuguî, *Scriitori și compozitori în luptă cu cenzura comunistă*, București, Albatros, 2006.

⁵ Marin Radu MOCANU (ed.), *Scriitorii și puterea*, București, Ideea Europeană, 2006. Alina PAVELESCU, Laura DUMITRU (ed.), *PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972)*, București, Arhivele Naționale, 2007.

⁶ Lidia VIANU, *Censorship in Romania*, Budapest, CEU Press, 1998.

⁷ Cristian SANDACHE, *Literatură și propagandă în România lui Gheorghiu-Dej*, București, Mica Valahie, 2006.

En dépit d'une archi-dominance du discours « totalisant », nous pouvons remarquer ces dernières années un renouvellement des démarches épistémologiques qui prennent en compte les outils d'analyse fournis par la sociologie et l'histoire sociale. Ainsi, certaines études prônent une analyse qui dépasse le paradigme totalitaire pour accorder une attention particulière aux acteurs sociaux. Encore une fois, les analyses portant sur le champ littéraire (au sens donné par Bourdieu) constituent le domaine de pointe à cet égard¹.

Si la littérature est incontestablement la reine des études politico-culturelles, les historiens qui se sont penchés sur ces aspects ayant toujours vu la littérature comme un domaine « noble », le cinéma fait probablement partie des « cendrillons » de la recherche en sciences humaines et sociales en Roumanie². Les représentants de la discipline historique n'ont pas manifesté un intérêt soutenu au contenu des films et à l'industrie cinématographique en général. La seule contribution notable au développement de ce domaine de recherche est le séminaire de master proposé par la Faculté d'histoire de l'Université de Bucarest, coordonné par Mirela Luminița Murgescu, « Film et histoire ».

La plupart des publications sur le cinéma se résument aux ouvrages taxinomiques (dictionnaires, encyclopédies, chronologies), aux biographies, aux études de critiques et aux essais cinématographiques. Ces travaux sont en exclusivité l'œuvre des professionnels du cinéma : critiques, analystes, historiens du cinéma, parfois réalisateurs. Les livres contenant la formule « histoire de ... » revendiquent leur titulature uniquement par une chronologie vide, détachée de toute circonstance politique, économique ou sociale. L'élément central est l'esthétique ou tout simplement l'inventaire quantitatif. Une grande partie de ces auteurs ont le profil de l'historien du début du XX^e siècle, qui se caractérise, selon la description de Pierre Sorlin, comme des « *érudits infatigables, soucieux de ne rien omettre, de ne pas se tromper sur l'ordre des priorités ; l'essentiel leur paraissait être de sauver ce qui allait disparaître*³ ». Ce genre d'ouvrage se multiplie et l'inexistence d'une synthèse critique sur le cinéma

¹ Parmi ces ouvrages, il existe le recueil d'articles issus du colloque international « Littératures et pouvoir symbolique » tenu à Bucarest en 2003 qui a réuni des chercheurs spécialisés en sociologie de la littérature. Mihai Dinu GHEORGHIU, Lucia DRAGOMIR (dir.) *Littératures et pouvoir symbolique*, Bucarest, Paralela 45, 2005 ; Dans la continuation de ces travaux, nous pouvons noter aussi la contribution de Lucia DRAGOMIR, *L'Union des Écrivains. Une institution transnationale à l'Est*, Paris, Belin, 2007 et la thèse de doctorat de Ioana MACREA-TOMA réécrite pour publication et attendue pour 2010, *Privileghentsia. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, Bucarest, Cartea Românească.

² Nous avons présenté le bilan et les perspectives de recherche sur le cinéma roumain en 27-29 avril 2006, lors du colloque *Quelle place pour les images en histoire*. Aurelia VASILE, « Le film de fiction sous le régime communiste. Potentiel et perspectives d'une nouvelle recherche en Roumanie », in Christian DELPORTE, Laurent GERVEREAU, Denis MARÉCHAL, *Quelle est la place pour les images en histoire ?*, Paris, Nouveau monde, 2008, pp. 202-215.

³ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p.45.

roumain, surtout après la chute du régime de Ceaușescu, est pour le moins étonnante sinon inacceptable. Nous devons toutefois remarquer l'existence de deux ouvrages ayant vertus de synthèse : *L'histoire critique du film roumain contemporain*¹ et *L'histoire du film roumain, 1897-2000*². Valerian Sava entreprend une approche critique du phénomène cinématographique roumain, mais il manque parfois de profondeur au niveau de l'analyse des phénomènes sociopolitiques à laquelle il préfère, en accord avec sa formation, une investigation plus détaillée des œuvres des cinéastes. Malheureusement, son travail s'arrête en 1962 et nous prive d'une vision plus ample de la période suivante. A la différence de son collègue, le critique Călin Căliman traite l'histoire du cinéma roumain depuis la naissance jusqu'en 2000, mais son ouvrage n'est qu'une énumération des titres, des noms et des sujets sans procéder réellement à une analyse de fond des films ou des politiques cinématographiques.

Sans aspirer au statut d'« histoire de... » ou d'« analyse de... », les travaux taxinomiques de Bujor Rîpeanu, et en particulier les deux volumes concernant le répertoire des films de fiction³, représentent l'une des contributions majeures au développement de l'histoire du cinéma. Outre les informations techniques pour chaque film et grâce à un dépouillement minutieux des archives, Rîpeanu révèle de nombreux détails concernant les relations entre les réalisateurs, les scénaristes, les producteurs et les hauts responsables politiques. Bien qu'il ne propose pas une interprétation politique ou sociale de ses découvertes, l'auteur signe l'un des outils de travail les plus aboutis pour l'étude du cinéma. Comme dans le cas des autres critiques, la chronologie de son répertoire prend fin en 1979. Rîpeanu est également l'auteur, à côté de Cristina Corciovescu, d'un dictionnaire des personnalités liées au cinéma⁴ et à la différence des autres tentatives du même type, les deux collaborateurs élargissent leur typologie aux producteurs et autres fonctionnaires. Toutefois, le dictionnaire est fort incomplet et contient quelques imprécisions au niveau des dates et des noms d'institutions.

Si le tableau historiographique local concernant le cinéma est assez maigre, les études occidentales qui mentionnent le cas roumain sont encore moins nombreuses, sans pour autant abdiquer de la qualité. La littérature scientifique occidentale aborde le cinéma roumain dans le cadre d'études comparées avec les autres pays d'Europe Centrale et Orientale. L'ouvrage le

¹ Valerian SAVA, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, Meridiane, București 1999.

² Călin CĂLIMAN, *Istoria filmului românesc, 1897-2000*, București, Editura. Fundației Culturale Române, 2000.

³ Bujor T. RÎPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1 et 2, București, Fundația Pro, 2004, 2005.

⁴ Cristina CORCIOVESCU, Bujor T. RÎPEANU, *1234 de cinești români*, București, Editura Științifică, 1994.

plus connu de ce point de vue, et d'après certains, le plus « sérieux »¹, est *The Most Important Art : Soviet and Eastern European Film After 1945*². En effet le livre de Mira et Antonin Liehm retrace en trois chapitres, les grandes lignes de l'histoire du cinéma roumain. Malgré les éléments communs avec les autres cinématographies est-européennes et malgré la perspective comparatiste entrevue, la démarche scientifique pêche parfois par trop de description. Il satisfait le lecteur intéressé par les titres et les particularités artistiques des auteurs, mais semble inachevé au niveau de l'analyse des interactions avec le politique ou la société. De plus, les auteurs ont opté pour une présentation chronologique par pays limitant au maximum l'approche comparatiste. Une démarche plus intéressante, probablement moins documentée au niveau des titres que l'ouvrage de Liehm, mais beaucoup plus problématisée appartient à Michael J. Stoil. Il propose deux études véritablement comparatistes entre plusieurs cinémas des Balkans³ et entre plusieurs cinémas d'Europe Centrale⁴. Dans les deux cas, Stoil relie le phénomène cinématographique à de nombreux éléments de nature politique, économique, sociale et administrative. Pour la première fois les organisations bureaucratiques de production (studios, centres de production, établissements centraux de contrôle) sont décryptées et structurées. Stoil met en évidence les thématiques récurrentes au risque de transgresser les particularités esthétiques et d'associer des œuvres de valeurs différentes, afin de révéler un certain imaginaire commun de ces pays. Conçues au milieu des années 1970, ces études sont dépourvues de sources écrites ou de documents d'archives. C'est pourquoi, une grande partie des investigations sont réalisées grâce à un travail « de terrain » : de nombreux entretiens avec les personnalités locales responsables de différentes branches du cinéma. Après la chute des régimes communistes en 1989 et l'ouverture de ce champ de travail, les anthologies ou les autres ouvrages portant sur le cinéma de l'Europe Orientale délaissent le cas roumain⁵. C'est seulement grâce aux études initiées par Dina Iordanova au sujet des cinémas est-européens⁶ que le film roumain est redécouvert, mais cette fois-ci les auteurs valorisent particulièrement la fonction artistique du film et l'intérêt pour le cinéma roumain

¹ Christina STOJANOVA, Dana DUMA, « The New Romanian Cinema: Editorial Remarks », *KinoKultura. New Russian Cinema*, Special Issue 6: Romanian Cinema, mai 2007. En ligne à l'adresse suivante : <http://www.kinokultura.com/specials/6/introduction.shtml> [ref. du 21 septembre 2009]

² Mira et Antonin LIEHM, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945*, Berkeley, University of California Press, 1977. (Version française complétée: *Les cinémas de l'Est de 1945 à nos jours* Paris, CERF, 1989)

³ Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.

⁴ *Idem*, *Cinema beyond the Danube. The Camera and Politics*, Metuchen, the Scarecrow Press, 1974.

⁵ David W. PAUL, *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, New York, St. Martin's Press, 1983. Daniel J. GOULDING, *Post New-Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

⁶ Dina IORDANOVA, *Cinema of the Balkans*, London, Wallflower press, 2006.

est plutôt ponctuel, lié à des films précis. Adoptant un regard plus problématique lié au rôle social et politique du cinéma dans les régimes autoritaires, Richard Taylor écrit ou coordonne quelques travaux portant sur le cinéma est-européen et en particulier soviétique. Là encore, le cas roumain n'apparaît que dans un dictionnaire des films et des personnalités¹.

L'historiographie française est aussi pauvre à l'égard du cinéma roumain. A l'exception du livre autobiographique de Pintilie², nous n'avons pas connaissance d'un quelconque travail, aussi mineur soit-il, au sujet du film roumain en général. Quelques mémoires universitaires français et italiens complètent le tableau³. Le recueil d'études publié en 2008 par un collectif d'anciens élèves de l'Ecole Nationale Supérieure de Paris sur les cinémas et les régimes autoritaires⁴ évoque plusieurs cas d'Europe Centrale et Orientale, mais il n'y a aucune référence au cinéma roumain. Les revues spécialisées comme *Les Cahiers du cinéma*, *Cinéma*, *Travelling*, *Ecran* consacrent parfois au film roumain quelques pages analytiques⁵. La notoriété acquise par certaines œuvres cinématographiques roumaines depuis 2000 grâce aux nombreux prix obtenus dans les festivals internationaux, ont facilité l'augmentation du nombre des colonnes et d'articles sur le sujet. Toutefois, les ouvrages essentiels continuent à faire figure d'absents dans le champ de la recherche.

3 Le champ problématique et les axes de recherche

En choisissant le film de reconstitution historique comme objet principal d'analyse, nous souhaitons nous interroger sur les enjeux politiques et culturels de la mise en scène de l'histoire nationale pendant la période communiste (plus particulièrement à partir de la

¹ Richard TAYLOR, Nancy WOOD, Dina IORDANOVA (et all.), *The BFI companion to Eastern European and Russian cinema*, London, BFI, 2000.

² Lucian PINTILIE, *Bric-à-brac. Du cauchemar réel au réalisme magique*, Montpellier, l'Entretemps, 2009.

³ Luciano MALLOZZI, *Il cinema romeno degli anni'60 tra realismo, censura e realismo socialista*, Napoli, NonSoloParole, 2004. Ioana LALUT, *Aspects du cinéma roumain : panorama historique et critique de la décennie post-révolutionnaire*, Saint-Martin-d'Hères, IEP, 2002.

⁴ Raphael MULLER, Thomas WIEDER, *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle*, Paris, Edition ENS, 2008.

⁵ Serge DANEY, « Roumanie années zéro », *Cahiers du cinéma*, n° 429, novembre 1989, pp. 84-86. François ALBERA, « Sur le cinéma roumain », *Travelling*, n° 40, janvier 1974, p. 16. Mircea ALEXANDRESCU, Raphael BASSAN, Marcel MARTIN, « Le film roumain hier et aujourd'hui », *Ecran* n° 64, décembre 1977, p. 10. Gérard LANGLOIS, « Semaine du cinéma roumain », *Ecran*, n° 33, février 1975, p. 8. Marcel MARTIN, « Panorama roumain », *Cinéma*, n° 67, juin 1962, p. 106. Jean A. GILI, « Semaine roumaine », *Cinéma*, n° 136, mai 1969, p. 40.

deuxième moitié des années 1960, moment qui marque l'apparition de ce genre dans le cinéma roumain).

Ainsi, le projet que nous voulons développer s'inscrit dans un champ problématique véritablement interdisciplinaire puisant dans les approches de l'histoire sociale, de l'histoire politique et de l'histoire culturelle. Le placement du film historique au centre de notre étude mobilise des démarches variées des sciences sociales et multiplie les points de vue, ce qui rend problématique la définition précise des frontières entre ces disciplines. Où commence l'histoire sociale, se finit l'histoire politique et culturelle ? Ayant pour but général la compréhension d'une société passée, notre étude n'est pas redevable à une méthode unique et ne peut pas être associée à une discipline dominante. Elle relève du politique par l'exploration des idées politiques dominantes¹, ou plutôt officielles, et leur incidence sur le développement culturel, par l'analyse d'un imaginaire politique universel², présent dans l'espace roumain sous des formes spécifiques³. Elle relève de l'histoire culturelle, au sens large adopté par Philippe Poirrier⁴, par l'objet même d'analyse, le cinéma, qui a revendiqué fortement depuis au moins les années 1970 une place en son sein, fait qui semble se concrétiser institutionnellement et scientifiquement dans les dernières années⁵. Toutefois, dans une acception plus restreinte, la simple identification d'un objet culturel n'est pas suffisante pour l'intégrer dans le champ de l'histoire culturelle. Tant Pascal Ory⁶ qu'Antoine Prost⁷ insistent sur une délimitation précise entre l'histoire des objets culturels et l'histoire culturelle, la première étant construite sur des jugements de valeur. En effet, l'étude que nous proposons ne s'inscrit pas dans une « histoire-panthéon⁸ » du cinéma et ne réalise pas de classements ni de hiérarchies esthétiques des films. De plus, cette étude appartient à l'histoire culturelle au sens large par les interrogations qu'elle formule à l'adresse des politiques cinématographiques initiées et mises en place par l'Etat⁹, point sur lequel elle est indissociable de l'histoire

¹ L'histoire des idées et des idéologies politiques est un des chantiers de recherche de la nouvelle histoire politique développée depuis les années 1970 qui tisse des liens très forts avec l'histoire culturelle. Gérard NOIRIEL, *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte, 2006, p. 72.

² Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.

³ Lucian BOIA, *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998.

⁴ Philippe POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

⁵ *Ibidem*, p. 159.

⁶ Pascal ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2007, p.13.

⁷ Antoine PROST, « Sociale et culturelle indissociablement », in Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 132.

⁸ Michèle LAGNY, *De l'histoire du cinéma...*, *op.cit.*, p. 136.

⁹ Philippe Poirrier voit l'histoire des institutions culturelles et l'histoire des politiques culturelles comme l'un des principaux territoires de l'histoire culturelle et considère plus particulièrement l'histoire des politiques culturelles comme « une composante clairement identifiée de l'école historique française ». Philippe POIRRIER, *Les enjeux...*, *op. cit.*, p. 131, 136.

politique. Il s'agit plus précisément, selon les mots de Philippe Urfalino, « *d'un moment de convergence et de cohérence entre d'une part des représentations du rôle que l'Etat peut faire jouer à l'art et à la « culture » à l'égard de la société et d'autre part l'organisation d'une action publique*¹ ». Ory et Prost se gardent de confondre l'histoire des politiques culturelles avec l'histoire culturelle et avancent une définition pas nécessairement plus restreinte, mais plus globale proposant une explication transversale du fonctionnement de la société dans sa totalité. De la sorte, elle prétend concurrencer les autres types d'histoires et « aspire à remplacer l'histoire totale d'hier² ». L'histoire culturelle est définie ainsi comme « *l'ensemble des représentations collectives propres à une société*³ ». De ce point de vue encore, notre projet se revendique de l'histoire culturelle, par ses interrogations centrales sur le film historique, vu comme une production symbolique dans une société où la rhétorique nationale a dominé le champ des symboles et des discours⁴. Nous entendons ici le film historique à la fois comme processus (espace de confrontation, de négociation, de rassemblement, permettant aux créateurs et aux producteurs de se distinguer les uns des autres) et comme produit, celui-ci étant également objet (reflet d'un certain imaginaire social) et agent (vecteur de valeurs destinées à un public très souvent en empathie avec le discours même du film)⁵. Nous rejoignons sur ce point les propos de Pascal Ory qui distingue l'analyse « *de ce qui institue (pratiques susceptibles d'une analyse de contenant) et ce qui constitue (formes, susceptibles d'une analyse de contenu), lesdites représentations*⁶ ».

Comprendre les usages cinématographiques du passé dans leur évolution au cours de la période communiste est possible uniquement par la restitution des processus qui ont donné naissance à tel ou tel film, à telle ou telle idée. Le film est placé ainsi, selon les propos de

¹ Philippe URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La documentation française, 1996, p. 13.

² Antoine PROST, « Sociale et culturelle... », *op. cit.*, p. 133.

³ Pascal ORY, *L'Histoire...*, *op. cit.*, p. 8. A. Prost propose la même acception de l'histoire culturelle. Antoine PROST, « Sociale et culturelle... », *op. cit.*, p. 134.

⁴ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență...* *op. cit.*, p. 103.

⁵ Michèle Lagny résume quelques utilisations du film au niveau de l'approche socioculturelle : « on peut le considérer comme un « témoin » des manières de penser et de sentir d'une société, voire comme un « agent » qui suscite certaines transformations, soit qu'il véhicule des représentations (stéréotypées) ou présente des « modèles » plus ou moins stupides et dangereux (la violence, le sexe), soit qu'il exerce une influence idéologique ou même politique sous contrôle d'un pouvoir (propagande), ou en tant que contre-pouvoir (cinéma militant ou alternatif), il est alors un des modes d'expression de l'identité culturelle du groupe qui le produit ». Michèle LAGNY, *De l'histoire du cinéma Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 181-182.

⁶ Pascal ORY, *L'Histoire...*, *op. cit.*, p. 13.

Bertin-Maghit, « au centre du processus de communication sociale¹ » entre commanditaires, producteurs, réalisateurs et récepteurs.

Un rôle essentiel dans la compréhension des phénomènes de reconstitutions du passé revient à la conception de la nation. Le discours historique est par excellence le terrain d'affirmation de l'identité nationale et cette question a constitué une préoccupation majeure en Roumanie communiste tant pour les politiques que pour les élites culturelles ou pour la société en général. Eclipsée durant la période de « l'amitié » avec l'Union Soviétique, la Nation revient sur la scène publique durant les années 1960 et surtout après l'arrivée au pouvoir de Ceaușescu qui lui redonne tout son éclat. Vers le milieu des années 1970, ce type de discours tourne au nationalisme exacerbé. Le phénomène a été le sujet de multiples débats érudits entre politologues, historiens et sociologues pour définir sa fonction sociale ou politique et pour comprendre le rôle du parti dans sa prolifération. Résumons les principales interprétations : l'utilisation de l'histoire pour légitimer le régime en perte d'identité², la pratique du langage national par le parti pour s'opposer au discours internationaliste de l'URSS et obtenir le soutien de la population dans le conflit avec l'Union Soviétique, ou tout simplement pour attirer de nouveaux fidèles³, les visions nationalistes de certains membres du parti promus par Ceaușescu après 1965 et 1968 et surtout des responsables de la propagande⁴, la réceptivité pour ce discours par une population formée dans l'esprit nationaliste de l'entre-deux-guerres, l'embarras économique compensé par l'exaltation de la Nation⁵, le *background* culturel fondé sur les valeurs nationales de la plupart des intellectuels roumains⁶, mais également la personnalité de Ceaușescu⁷. La question qui fait discorde parmi les savants est de savoir si

¹ Jean Pierre BERTIN-MAGHIT, « Sémiologie, vous avez dit sémiologie ? (Ou l'historien du cinéma un hérétique de l'histoire du cinéma) » in *Cahiers de la cinémathèque. Cinéma et Histoire. Histoire du cinéma*, n° 35-36, Automne 1982, p. 68.

² Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, București, Curtea Veche, L'Agence Universitaire de la Francophonie, 2004, p. 62.

³ Vladimir TISMĂNEANU, "The Tragicomedy of Romanian Communism" in *Easter European Politics and Societies*, mars, 3 (2), 1989 ; Robert KING, *A history of the Romanian Communist Party*, Stanford, Hoover, Institution press, 1980 ; Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu ...op.cit.*, p. 62 ; Vlad GEORGESCU, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români (1944-1977)*, București, Humanitas, 1991.

⁴ Vladimir TISMĂNEANU, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, București, Polirom, 2005, p. 232.

⁵ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, p. 108.

⁶ *Ibidem*, p. 80.

⁷ Le rôle de la personnalité de Ceaușescu dans la tournure nationaliste des années 1970 et l'apparition de l'idolâtrie du leader sont analysés par plusieurs historiens et politologues, mais également par les proches de Ceaușescu qui identifient chez lui une forme de paranoïa des grands. Anneli Ute GABANYI, *Cultul lui Ceaușescu*, București, Polirom, 2003 ; « Acum nici o scuză nu mai este posibilă. Interviu cu scriitorul Titus Popovici », in Mihai TATULICI, *Nemuritorii. Interviuuri filmate și nedifuzate*, București, Privirea, 2005, pp.7-46. Dumitru POPESCU, *Am fost și cioplitor de himere. Un fost lider comuniste se destăinuie, convorbiri realizate de Ioan Tecșa*, București, Expres, 1994, p. 158.

l'initiative appartenait aux dirigeants, autrement dit si elle venait d'en haut par le biais d'une décision de parti, ou au contraire d'en bas, par la pression des acteurs sociaux et notamment des intellectuels. La majorité des analystes sont en harmonie, lorsqu'ils indiquent l'importance du bagage national et nationaliste hérité de la période d'avant guerre et ayant résisté à la pression internationaliste des années 1950. Katherine Verdery dépasse ces explications, estimant que le parti a été « forcé » de pénétrer sur le terrain des valeurs nationales sous la pression des intellectuels, qui ne pouvaient pas être mobilisés autrement, la Nation étant un symbole-clé de leur univers culturel¹. L'ouverture idéologique du début des années 1960, culminant avec « la déclaration d'indépendance » de 1964, produit chez les intellectuels un retour spontané aux valeurs qui les ont formés et auxquelles ils s'identifient. Ayant ouvert les soupapes du discours national, le parti est obligé de s'approprier ce discours dominant dans la société. Il est amené à contrôler la rhétorique de la Nation et à prendre l'initiative des productions du genre.

Etant donné ce climat politique et idéologique, comment devons-nous comprendre la place du film historique au sein de l'ensemble de la production cinématographique ? Est-il un produit culturel apparu comme effet logique à ce nouveau courant ou fait-il partie d'une autre dynamique qui implique un rôle plus actif de la part de ses créateurs dans la promotion des valeurs nationales et dans l'apparition du nationalisme ? Quelle est la motivation qui incite les artistes à réaliser des films historiques et quelle position idéologique adoptent-ils ? Quel est le rôle et l'implication du parti dans la mise en scène du passé ? Comment le film historique contribue-t-il à la reproduction du discours national durant les années 1970 et 1980 ? Quel type de discours et de valeurs propose et véhicule ce cinéma et comment se met-il en accord avec l'historiographie officielle et avec les mythes historiques de la nation ? Afin de pouvoir pénétrer au cœur de cette problématique, nous devons nous interroger d'abord sur la manière dont les politiques culturelles initiées par l'Etat ont influencé la prise de décision des cinéastes et des bureaucrates, l'évolution thématiques des films et leurs approches. Nous avons établi trois directions de recherche qui nous permettent d'éclaircir ces questions.

Dans un premier temps, nous tenterons de mettre en évidence les différentes logiques qui ont présidé l'action étatique à l'égard de la culture et en particulier de la cinématographie tout au long de la période communiste et de comprendre ainsi la place du film historique dans l'ensemble de la production. Nous tenterons de comprendre les positions prises par les

¹ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp. 102-103.

créateurs et les bureaucrates en rapport avec une politique ou une autre, les résistances, les convenances et les collaborations.

En étroit rapport avec la politique générale du gouvernement, la stratégie culturelle connaît des évolutions importantes à partir de la fin des années 1940 jusqu'aux années 1980 et pratiquement chaque décennie présente ses propres particularités. En dépit d'une relation extrêmement étroite entre politique et culture durant toute la période communiste, nous avons choisi d'interpeller de manière critique la relation de cause à effet qui semblait s'imposer de soi entre le contexte sociopolitique et la création. Ce type d'analyse nous aide à saisir la complexité de la prise de décision qui ne paraît pas toujours le résultat d'une directive politique, mais aussi d'un ensemble d'éléments de nature socioprofessionnels qui possèdent une logique propre et qui contribuent à la constitution de ce que Marc Ferro a appelé « des aires de micro-autonomie sociale¹ ». Prendre en compte ce phénomène de nature sociale nous permettra de dépasser l'impasse que peut déterminer une approche exclusivement totalitaire du régime et de répondre à certains paradoxes qui viennent en contradiction avec le spécifique d'un pouvoir tout-puissant et répressif. Martine Godet a souligné avec justesse cet aspect dans son analyse de la censure dans le cinéma soviétique poststalinien. Elle constate que « *certaines films sont censurés alors qu'ils semblent ne rien présenter de répréhensible, tandis que d'autres qui contiennent un message réellement séditieux parviennent à filtrer²* ». Godet remarque la complexité et l'ambiguïté du fonctionnement de la censure qui n'est pas une constante d'un régime autoritaire, mais connaît de nombreuses variables : « *Dès que l'on pénètre à l'intérieur du système de censure, on découvre qu'il n'y a pas de règle applicable uniformément et que l'on se trouve face à une multitude de paramètres qui fluctuent avec chaque cas, décourageant toute tentative de modélisation. Et étrangement, cette forte période de censure correspond en outre à un formidable essor et à une exceptionnelle qualité du cinéma soviétique³* ». Nous considérons le positionnement méthodologique de Godet d'une grande utilité pour notre propre démarche. En effet, la vision globale du régime communiste conduit très souvent les analystes à un blocage d'interprétation lorsqu'il s'agit de comprendre l'apparition d'un film ou d'un livre à force subversive. Par exemple, Călin Căliman appelle la période des années 1980 (lorsque les films de Daneliuc, Pița, Tatos proposent des sujets

¹ Marc FERRO, « Y a-t-il « trop de démocratie » en URSS ? » in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 40e année, n° 4, 1985. pp. 811-827.

² Martine GODET, *La pellicule et les ciseaux : la censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la Pérestroïka*, Thèse doctorat : Histoire, Paris, EHESS, 2000, p. 3.

³ *Ibidem*.

audacieux et hétérodoxes), faute d'autre explication, « la décennie invraisemblable¹ ». D'ailleurs, l'auteur met ce phénomène sur le compte du mystère. En faisant référence au film *La Croisière* (Mircea Daneliuc, 1981), il affirme : « *Pourquoi invraisemblable ? Pour le simple fait que, jusqu'à aujourd'hui, on n'a pas démontré comment il a été possible à cette époque-là de réaliser un film comme celui-ci qui parle d'un timonier inconscient et incompetent, obtus et ridicule qui dirige son vaisseau, en marche de fanfare, vers le désastre²* ».

Partant de ces considérations, nous devons nous interroger dans un deuxième temps sur la place qu'occupe le film historique dans le répertoire thématique et sur la manière dont les cinéastes, les bureaucrates, les politiques, les institutions se mobilisent pour reconstituer le passé. Nous chercherons à savoir le degré d'implication du parti dans la conception du film, les personnes les plus intéressées par le sujet, leurs démarches pour convaincre les autorités de leur confier la production et les moyens mis en œuvre pour accomplir le projet. A ce niveau d'analyse, nous essaierons d'interpeller un autre acteur social convoqué au service de la reconstitution cinématographique : l'historien professionnel. L'analyse de sa participation à la mise au point des détails historiques n'a pas comme but de réaliser une comparaison entre sa version « correcte » et celle des cinéastes « anachronique ». Nous allons tenter de comprendre le type d'observations qu'ils considèrent nécessaire à souligner ou au contraire à éliminer du scénario en fonction des recherches personnelles ou des tendances historiographiques officielles. D'autre part, la manière dont ces remarques se retrouvent ou pas dans le produit final est censée nous informer sur la logique artistique, historique ou idéologique des créateurs du film. Qui sont les habitués dans la consultation de spécialité ? Quelle est leur relation avec les cinéastes et les producteurs ? Quelle est la nature profonde de leurs remarques professionnelles et comment sont-elles accueillies par les producteurs ?

Enfin, dans un troisième temps, nous allons tenter d'analyser *le contenu*, à savoir les formes figurées des représentations sociales. Il s'agit ici d'une approche qui s'intègre dans la quatrième acception de l'histoire culturelle selon les propos de Jean-Pierre Rioux : « *l'histoire des signes et symboles exhibés, des lieux expressifs et des sensibilités diffusées, ancrées sur les textes et les œuvres de création, toujours intimes, allégoriques et emblématiques, mettant en valeur les outillages mentaux et les évolutions de sens, mixant les objets, les pratiques, les configurations et les rêves : une sorte de nec plus ultra, ou Eldorado du culturel, plus*

¹ Călin CĂLIMAN, *Istoria filmului românesc... op.cit.*, p. 300.

² *Ibidem*, p. 301.

*difficilement accessible, mais très prégnant*¹ ». Nous nous intéressons plus particulièrement aux archétypes du discours national roumain tel qu'il est reflété dans le film historique et les modalités cinématographiques mobilisées par les créateurs pour leur mise en œuvre, mais aussi leurs permanences et leurs transformations. Nous voulons réaliser, non pas une dénonciation des incohérences scientifiques et des anachronismes, mais une analyse du discours historique roumain synthétisé par le film de fiction. Le point de départ pour cette démarche est le livre de l'historien Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*², qui a identifié et examiné plusieurs structures mythologiques dans la conscience historique roumaine durant les XIX^e et XX^e siècle, les concepts d'Origine, de Continuité, d'Unité de l'Altérité et du Sauveur représentant cinq éléments clés du discours historiographique des deux derniers siècles. L'Origine et l'Unité font partie des mythologies historiques et politiques universelles³, alors que la Continuité à laquelle on ajoute l'Indépendance semble avoir des significations adaptées au cas roumain. Bien que l'Indépendance ait une acception plus universelle, qu'elle soit une valeur centrale de toutes les cultures du monde, elle prend un nouvel essor pendant le régime de Nicolae Ceaușescu. En revanche, la Continuité est une particularité du discours historique roumain. Ces concepts transversaux ont constitué des repères explicatifs du passé roumain dans l'imaginaire national et nationaliste. Nous allons essayer de mettre en relief, d'une part, la manière dont ces mythes de l'histoire nationale ont été portés à l'écran grâce à la mobilisation des moyens typiquement cinématographiques et d'autre part, d'identifier les nuances apportées par le film aux idées formulées par Boia, le revêtement de ces mythes selon des logiques différentes combinant à la fois l'idéologie, l'artistique et l'économique. Nous tenterons de dégager les éléments symboliques de continuité et de rupture d'un film à l'autre, les permanences et les mutations d'une période à l'autre et leur signification profonde, mis en rapport avec les conditions multiples de nature politique, sociale et culturelle de la réalisation.

¹ Jean-Pierre RIOUX, « Introduction. Un domaine et un regard » in Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI, *Pour une histoire... op.cit.*, p. 18.

² Lucian BOIA, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas, 1997, rééditions 2000, 2002, 2005, 2006.

³ Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies... op. cit.*

4 Méthodologie, archives et problématique des sources

Le travail que nous allons livrer s'inscrit dans un cadre méthodologique qui comprend à la fois une démarche d'histoire sociale et d'histoire des représentations. A chaque niveau d'analyse correspond un type de source particulier. Ainsi, le corps documentaire peut être divisé en trois catégories thématiques et typologiques avec une autonomie propre.

Nous allons présenter et analyser successivement des aspects sociopolitiques de l'histoire du cinéma roumain entre 1948 et 1989 à partir des fonds d'archives du PCR, des archives du Ministère de la Culture, des sources publiées (la presse) et de la littérature testimoniale des acteurs impliqués dans la direction et la création cinématographiques. Dans une deuxième phase, nous allons interroger la production historique proprement dite afin de comprendre les mécanismes de prise de décision et la vision des commanditaires ou des créateurs à l'égard de l'histoire nationale par le biais des documents produits à l'intérieur des maisons de production, de la presse, des témoignages et des entretiens directs avec les scénaristes, réalisateurs ou historiens. Et enfin, dans une troisième phase, nous allons procéder à une analyse des films historiques, à un décryptage des moyens techniques et artistiques de mise en scène afin de révéler les structures mythiques du discours historique et cinématographique. Le document principal utilisé à ce dessein est le film de fiction, le scénario ou le découpage cinématographique.

4.1 *Le contexte sociopolitique de la production*

Nous envisageons de mettre en exergue, dans une première étape, les conditions économiques, politiques et idéologiques de la production cinématographique, les directives concernant la thématique générale et l'orientation officielle que le parti tente d'imprégner au cinéma. Nous nous intéressons aux intentions étatiques, aux moyens administratifs, financiers et réglementaires pour les mettre en œuvre. Bien que le film de reconstitution historique, l'objet central de notre recherche, fasse son apparition sur la scène culturelle durant les années 1960, il nous a paru important de comprendre l'absence de ce genre cinématographique auparavant et de retracer le parcours des institutions cinématographiques et des acteurs sociaux afin de mieux saisir la place du film historique et le rôle de ses promoteurs au moment de son émergence. Pour ce faire, le moyen le plus adapté nous a semblé être la description et l'analyse du tableau politico-idéologique dans son évolution tout au long des années 1950-1989, relié aux conditions de production cinématographique, aux exigences des

bureaucrates culturels, aux produits finis. Si les aspects de nature politique sont aisément décelés grâce aux recherches des historiens et des politologues qui aident à dépeindre un cadre détaillé des actions et des stratégies politiques, il n'en est pas de même pour le milieu cinématographique. C'est pourquoi, nous avons tenté, à un premier niveau, de révéler des éléments « primaires » de la cinématographie, comme le type d'organisation, l'identification et la présentation des acteurs ayant un rôle de décision, l'inventaire de films, etc. Le deuxième niveau d'analyse essaie de mettre en équation les stratégies artistiques, politiques, financières des institutions cinématographiques et des agents sociaux avec la politique générale du parti, et enfin, le troisième niveau, le plus profond mais également le plus difficile, tente de rendre compte, là où il est possible, des mécanismes de décision dans le processus de production.

Une telle analyse s'appuie d'abord sur un corpus de documents produits par les structures centrales du parti au sujet de la politique culturelle et en particulier de la cinématographie. Ces sources sont tirées du fonds archivistique du Comité Central du PCR (le Fonds *CC al PCR. Secția Cancelarie*, le Fonds *CC al PCR. Secția Propagandă și Agitație*), préservé au sein des Archives Nationales de Roumanie par le Service des Archives Nationales Historiques Centrales (ANIC). Les documents sont des plus divers allant de discours politiques, listes de directives, plans de production et thématiques, accords de collaborations internationales, aux bilans de réalisation, statistiques financières et listes de mesures. Ils comprennent également les sténogrammes et les comptes-rendus des réunions du Secrétariat du parti, du Bureau Politique et de la Commission Idéologique au regard de la culture, ainsi que les sténogrammes des rencontres entre les officiels du parti et les professionnels du cinéma.

Ensuite, pour étudier les aspects concernant l'activité institutionnelle de la culture et du cinéma ont été dépouillés des documents variés produits par les établissements culturels centraux (Comité pour la Cinématographie, Ministère de la Culture, Comité d'Etat pour la Culture et Art, Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste) et conservés aujourd'hui par les Archives du Ministère de la Culture, des Cultes et du Patrimoine National. A ce niveau, les documents relèvent du fonctionnement de ces institutions et des plans de mesures plus ou moins concrets concernant la manière de mise en œuvre des directives formulées au niveau supérieur. Les révocations du personnel, les lettres de validation des produits culturels pour le marché, la gestion financière de différents services, les contrats de production de certains films avec une portée internationale se trouvent préservés au sein de ces archives. Le croisement des documents produits par les deux types d'institutions permet de voir la dynamique des idées et des propositions, les désaccords et les convenances des hauts fonctionnaires du parti, l'évolution de la vision sur la culture étatique. Nous avons consigné

des lettres officielles, hélas trop souvent éparpillées, entre les différents responsables politiques et culturels, desquelles de détachent avec plus de précision les dispositions et une certaine stratégie politique, culturelle, économique.

En dépit de cette apparente exhaustivité documentaire¹, les archives ne couvrent pas de manière équilibrée et constante la période qui nous intéresse. Elles sont inégales en termes quantitatifs et de relevance et mettent en lumière seulement certaines périodes laissant dans l'ombre d'autres. Cette fluctuation a de multiples causes : l'intensité de l'activité politique et culturelle, l'importance accordée à la conservation des documents, les périodes de stabilité organisationnelle ou au contraire les périodes de restructuration et de mouvance socioprofessionnelle, l'importance accordée par les organes centraux à un domaine ou un autre. Ainsi, pour l'intervalle allant de 1948 à 1955 nous avons remarqué un intérêt mineur pour la cinématographie en comparaison avec les autres domaines de l'art, mais rapporté aux périodes suivantes (du milieu des années 1950 au milieu des années 1960) l'ensemble documentaire à l'égard de la cinématographie est relativement riche. C'est une période qui se caractérise par une activité intense liée à la mise en place de nombreuses structures d'organisation, à la construction des studios cinématographiques de Buftea, à une nouvelle vision sur le rôle du film et à l'apparition d'une nouvelle thématique².

La situation de la cinématographie connaît une certaine stabilité entre 1955 et 1958 et la production documentaire afférente s'appauvrit. La terreur politique qui s'instaure entre 1957/1958 et 1960/1961 touche également le monde de la cinématographie, mais contrairement au début des années 1950, où les interférences entre la sphère politique et celle culturelle sont en quelques sortes reflétées dans les archives, les turbulences de la fin de la décennie sont moins visibles. La faiblesse documentaire se prolonge au delà de cet état de tourmente politique et se fait remarquer aussi pendant la période de stabilité qui a suivi. C'est

¹ Phénomène largement répandu dans les recherches sur l'espace soviétique et les autres pays socialistes. L'ouverture des archives « à l'Est » durant les années 1990 et 2000 a engendré une prolifération de travaux historiques mais également une nouvelle manière, souvent contestable, d'approcher ces sources. Au sujet des relations entre les historiens et les archives des régimes communistes voir Oleg HLEVNJUK, Nicolas SPASSKY, « L'historien et le document. Remarques sur l'utilisation des archives », in *Cahiers du Monde russe Archives et nouvelles sources de l'histoire soviétique, une réévaluation/Assessing the New Soviet Archival Sources*, vol. 40, N° 1-2, 1999, pp. 101-111. Andrea GRAZIOSI, « The New Soviet Archival Sources. Hypotheses For A Critical Assessment », *idem*, pp. 13-63. Au regard des implications de l'ouverture des archives sur les courants historiographiques de la question voir Nicolas WERTH, « Le stalinisme au pouvoir. Mise en perspective historiographique », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 69, 2001, pp. 125-135. Sandrine KOTT, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°49-2, 2002, pp. 5-23.

² ANIC, Les dossiers 9, 139/ 1948 du Fonds CC al PCR Secția Cancelarie, les dossiers 87, 16/1949, 100/1950, 71/1951, 83/1953, 95, 18, 30/1954, 31/1955 du Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație et 7/1952 du Fonds PCM.

seulement à partir de 1965-1966 que l'activité cinématographique semble connaître un écho substantiel dans les archives du parti. L'accession au pouvoir de Nicolae Ceaușescu durant la même période n'est pas une simple coïncidence. Le nouveau leader du parti mène une politique interne et internationale plus ouverte et semble vouloir préserver une transparence dans les relations entre le pouvoir central et l'espace social. Cette attitude se retrouve dans la manière de sauvegarder les archives¹. De surcroît, il accorde une plus grande importance à la culture et au cinéma par rapport à son prédécesseur et ainsi ces domaines occupent une place croissante dans les archives. Les démarches initiées par le parti ou par les professionnels du cinéma pour restructurer le système de production, ainsi que les canaux de communication qui s'établissent entre le champ politique et celui cinématographique entre 1966 et 1971 sont reflétés par un ensemble de fonds documentaires très complexe et riche². Pour cette période nous pouvons considérer les bilans financiers plus proches de la réalité que le même type de documents produit durant les années 1950.

Les débats publics au sujet de la cinématographie et les rencontres entre les activistes du parti et les professionnels du cinéma semblent plus ouverts. Les opinions des uns et des autres sont moins dissimulées derrière la rhétorique antagonique spécifique à la Guerre Froide, pratiquée pleinement au début des années 1950, d'où une certaine forme de clarté dans les positions idéologiques et artistiques de chacun. Les transformations administratives du début des années 1970 culminant avec la publication des « thèses de juillet » se reflètent dans une production archivistique significative. Toutefois, les documents produits par le parti prennent tout leur sens dans la corrélation avec les documents élaborés par les ministères et les autres institutions chargées avec la mise en œuvre de ces mesures. Une fois la période d'accalmie organisationnelle instaurée, doublée par la ligne idéologique ferme de 1971, la production d'archives diminue considérablement surtout au niveau des instances du parti. Ainsi, durant les années 1970, le seul moment marquant dans la relation entre le parti et le monde cinématographique est la deuxième rencontre entre Ceaușescu et les cinéastes, en avril 1974. Le début de la décennie suivante et la lettre de protestation d'un groupe de cinéastes au sujet du système de production constituent le préambule d'une période de tensions au sein de la cinématographie qui transparait jusqu'au niveau des hauts fonctionnaires du parti.

¹ Au sujet de la situation des archives du Comité Central du PCR voir l'interview accordée par Silviu Curticeanu, le chef de la section « Chancellerie » du Comité Central. Ilarion ȚIU, « « Ceață și fum » - Scoateți arhivele CC al PCR! », *Jurnalul Național*, 11 avril 2005. Disponible en ligne sur <http://www.jurnalul.ro/stire-operatiunea-ceata-si-fum/ceata-si-fum-scoateti-arhivele-cc-al-pcr-47120.html> [ref. du 27 avril 2010].

² Les dossiers 31/1966, 2/1971 du Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, les dossiers 18/1966, 67/1966, 88/1968, 106/1968, 10/1969, 82/1971 du Fonds CC al PCR Secția Cancelarie.

Néanmoins, les archives du parti ne reflètent pas la véritable dimension du malaise régnant sur le monde du cinéma. Ce manque d'information est couvert par endroits par les témoignages.

Puisque le contenu de ces archives est dispersé, incomplet et ne permet pas de reconstituer le puzzle factuel et l'évolution décisionnelle, ces fonds sont complétés par un certain nombre de documents produits au sein du Ministère de la Culture. A la différence des fonds des Archives Nationales, le système de classement des documents du ministère ne respecte pas les normes universelles d'archivage. L'organisation des archives a été confiée à une entreprise privée qui a fourni une activité (entre septembre 2005 et mars 2006) formellement contestée par l'équipe de contrôle de l'ANIC¹. En effet, les critères choisis par l'entreprise chargée de l'organisation et la ligature des papiers ne sont pas opérationnels. La recherche et la consultation des documents concernant un domaine particulier (dans notre cas, la cinématographie) nécessitent une prospection de l'intégralité des documents qui y résident. Bien que les documents cités dans cette thèse puissent être identifiés grâce à un système de cotation, leur agencement respecte à peine un critère thématique clair et rarement un critère chronologique². C'est pourquoi, afin de faciliter la tâche de dépouillage, nous avons choisi de sélectionner les dossiers qui portaient inscrit sur la reliure la mention « cinématographie ». Nous gardons toutefois la conviction que l'investigation de l'intégralité des archives peut faire ressortir d'autres sources utiles pour l'étude du cinéma. De surcroît, l'accès effectif à ces archives fait partie intégrante du travail que nous avons mené³.

Les documents détectés jusqu'ici complètent par endroit le vide d'information rencontré dans les archives du parti. Ils correspondent au premier niveau de mise en œuvre des décisions, des suggestions et des indications formulées au niveau des instances supérieures du parti. La

¹ Cristina DIAC, « Un sfert din arhiva Culturii a dispărut », in *Jurnalul Național*, 15 février 2008.

Disponible en ligne sur <http://www.jurnalul.ro/stire-special/un-sfert-din-arhiva-culturii-a-disparut-117054.html> [ref. du 27 avril 2010].

² Le rangement chronologique des documents ne concernent que la partie des dispositions émises par les ministères.

³ A la différence des Archives Nationales où la consultation des fonds est passée par une procédure administrative standardisée, universelle et assez rapide, l'entrée aux archives du ministère de la Culture s'est concrétisée deux ans après la première demande écrite, déposée au ministère. Le changement du ministre a entraîné le recommencement de toutes les démarches et malgré l'insistance auprès des employés du ministère, notre requête est restée sans réponse. Même la sollicitation d'une audience au ministre n'a pas provoqué l'ouverture tant attendue des portes des archives. Grâce à un fortuné concours de circonstances, nous avons appris que les demandes de consultation de fonds étaient bloquées au niveau du secrétariat ou de l'accueil du ministère à l'insistance du fonctionnaire de l'archive (auquel nous pouvons difficilement attribuer le statut d'«archiviste») qui était sollicité par d'autres engagements professionnels et ne pouvait pas accorder de son temps aux chercheurs. A ce stade des faits, la consultation des fonds s'est faite non pas à la suite d'opérations formelles d'accès, mais par le biais des pratiques sociales informelles avec le personnel. Cette technique s'est avérée beaucoup plus efficaces et plus rapide que tout passage par les voies officielles.

mission des structures étatiques se résume en grande partie à la conception d'une activité économique et thématique strictement planifiée selon le modèle soviétique et à l'établissement d'un système de vérification et de validation des produits culturels proposés au public par le secteur de la production proprement dite.

Les types de documents produits par les plus hautes instances du parti et de l'Etat reflètent de manière générale la vision officielle de la cinématographie et font valoir le niveau d'intentionnalité des politiques centrales. Ils mettent en évidence certaines règles de fonctionnement des institutions et le cheminement formel d'un produit artistique. Afin d'apporter un autre regard sur le système de production, il nous semble indispensable de connaître la manière dont les acteurs sociaux s'adaptent aux demandes et influencent les décisions. A ce sujet, nous avons recouru aux sources qu'on pourrait qualifier d'« alternatives », car elles ne sont pas tirées des institutions mais rendent compte des positions individuelles des producteurs, scénaristes ou réalisateurs et même des dignitaires du parti ou des fonctionnaires d'Etat. Grâce aux journaux personnels, aux correspondances et aux entretiens entre les différents fonctionnaires et les artistes nous essayons d'apporter des éléments de description pour compléter le tableau de la production cinématographique et pour tenter de comprendre la manière dont les directives sont mises en pratique.

Dans un premier temps, la littérature mémorielle a été dominée par les témoignages des personnalités qui ont été persécutées par le parti et ses outils de répression. Ont été publiés les écrits littéraires, les journaux et la correspondance des plus actifs membres de la dissidence anti-communiste exilée en Occident¹, les journaux secrets des écrivains et des cinéastes restés en Roumanie² et différents témoignages d'expériences vécues³. Depuis moins de dix ans commence une deuxième explosion d'essais et de travaux biographiques appartenant aux dirigeants politiques ayant eu des hautes responsabilités décisionnelles⁴. Néanmoins, cette deuxième catégorie d'ouvrages est, quantitativement, moins importante que la première. Certes, le champ d'investigation n'est pas épuisé et est encore prêt à accueillir d'autres témoignages, tant d'un côté que de l'autre.

¹ Paul GOMA, *Culorile curcubeului '77 : cutremurul oamenilor*, București, Humanitas, 1990. *Idem*, *Jurnal pe sărite*, București, Nemira, 1997. Virgil IERUNCA, *Fenomenul Pitești*, București, Humanitas, 1990. *Idem*, *Trecut-au anii... : fragmente de jurnal, întâmpinări, scrisori nepierdute*, București, Humanitas, 2000. Monica LOVINESCU, *Unde scurte I. Jurnal indirect*, București, Humanitas, 1990. *Idem*, *Unde scurte II. Seismograme*, București, Humanitas, 1993. *Idem*, *Unde scurte III. Posteritatea contemporana*, București, Humanitas, 1994. *Idem*, *Jurnal*, vol 1-6, București, Humanitas, 2002-2006.

² Alexandru Tatos, Mircea Zăciu, Constantin Mateescu, Nina Cassian.

³ Les ouvrages publiés après 1989 autour des cinéastes Mircea Daneliuc, Lucian Bratu, Malvina Urșianu, Savel Știopul, Dan Pița, Lucian Pintilie, Mircea Săucan, Titus Popovici.

⁴ Dumitru Popescu, Cornel Burtică, Paul Niculescu-Mizil, Silviu Curticeanu, Ion Brad, Mircea Sîntimbreanu.

A ce type de source s'ajoute également la presse cinématographique qui, au-delà des articles critiques des films, présente des statistiques, des investigations, des interviews, des débats publics autour des problèmes ardents du cinéma, auxquels participent les cinéastes et les dirigeants culturels du moment. D'une vue générale, les positions idéologiques et les opinions des participants suivent la ligne officielle instituée par le parti. Toutefois, en fonction des périodes et du statut des intervenants, les prises de position sont plus ou moins ouvertes. Le style prudent, « sloganisé » est surtout présent dans les premiers numéros (les années 1951, 1952, 1953) de la revue *Probleme de cinematografie* et dans les numéros d'après 1984 de la revue *Cinema*. Les discussions les plus libres et les plus perçantes ont lieu lors des tables rondes organisées par la revue *Cinema* entre 1967 et 1972. Ces manifestations publiques des professionnels du cinéma et la richesse informationnelle de cette période viennent confirmer ce que nous avons souligné lors de l'analyse des archives du parti et de l'Etat, à savoir l'abondance documentaire de cette période et la transparence de certaines idées, bannies jusqu'alors.

Outre les oscillations des sources, leur affluence et leur pertinence, l'embarras qui règne sur tous ces documents, quels qu'ils soient, réside dans un comportement social spécifique aux régimes communistes, à savoir l'attitude de duplicité sur la scène publique par rapport à l'espace privé¹. Le degré de mensonge et de sincérité évolue d'une époque à l'autre, mais le doute sur la véridicité des informations plane sur l'intégralité des archives et des documents produits pendant le régime communiste. C'est pourquoi ces sources doivent être manipulées avec précaution en faisant appel à la comparaison et à la mise en dialogue. Même un journal intime ne peut pas refléter avec certitude les opinions de son auteur. Ainsi, Alexandru Tatos, qui a fait preuve d'une sincérité non dissimulée dans son journal rédigé entre 1973 et 1990, manifeste aussi de l'appréhension à dévoiler ses pensées : « *En fait j'ai peur. J'ai peur de dire tout ce que je pense. Et si ce carnet tombe dans les mains de quelqu'un ?*² »

L'analyse critique de ces sources est mise au service d'une présentation chronologique, thématique et en même temps analytique des faits culturels et cinématographiques. La linéarité factuelle est équilibrée par une focalisation ponctuelle de certains faits révélateurs pour les relations entre le politique, le social, l'économique et le culturel. Le fonctionnement institutionnel, l'influence du modèle soviétique, les cas particuliers de certains cinéastes, les

¹ Une analyse de ce phénomène surtout par rapport à la politique de reproduction en Roumanie chez Gail KLIGMAN, *The politics of duplicity: controlling reproduction in Ceausescu's Romania*, University of California Press, Berkeley, London, 1998.

² Alexandru TATOS, *Pagini de jurnal*, București, Albatros, 1994, p. 2.

stratégies économiques et les coproductions, la thématique des films, les restructurations administratives, le nationalisme ou les conférences de parti à l'égard du cinéma représentent quelques thèmes importants et largement détaillés dans la première partie.

Afin de conférer une perspective plus large aux phénomènes présentés, il nous a paru indispensable de mettre en parallèle le cas roumain avec les autres régimes communistes d'Europe. Malgré un parcours politique similaire après la Seconde Guerre Mondiale, l'évolution des cinématographies vernaculaires ne suit pas le même trajet. Les traditions d'avant guerre, le rôle des élites culturelles, la vision sur le développement de leur propre culture nationale et la manière de s'approprier le modèle soviétique diffèrent d'un pays à l'autre. La mise en évidence de certains traits particuliers de ces cinématographies (la nationalisation, l'organisation institutionnelle, les cinéastes et les courants majeurs qui influencent le septième art), à l'aide d'ouvrages sur ces cinémas nationaux ou de synthèses comparatistes, permet de projeter une lumière nouvelle sur le cinéma roumain dans son rapport à la politique. Sans procéder forcément à une démarche comparatiste, mais seulement en saisissant les dissemblances et les ressemblances, l'approche de cas étrangers révèle l'unicité ou au contraire la banalité de la cinématographie roumaine au sein d'un régime autoritaire. Partant, les aspects politico-culturels prennent tout leur sens.

4.2 Le film de reconstitution de l'histoire, au cœur de sa fabrication

L'étape suivante de la démarche scientifique consiste en une approche beaucoup plus restreinte du phénomène cinématographique, à savoir le cas précis des films de reconstitution historique. A ce stade, nous poursuivons deux pistes d'interrogation interdépendantes : d'un côté les différentes logiques et motivations à l'œuvre dans le cheminement décisionnel et de l'autre côté, la vision sur l'histoire nationale des acteurs impliqués et l'influence qu'ils exercent sur la version finale du film. La production cinématographique et la production de discours historique (en l'occurrence de vulgarisation historique) vont de pair.

Connaissant le cadre institutionnel, politique et social de la production cinématographique dans son ensemble, développé dans la première partie, nous avons tenté par la suite de mieux appréhender le processus interne de la fabrication de films historiques : la vision du passé des auteurs, l'influence des producteurs, les relations sociales sur le plateau de tournage, le rôle et l'influence des historiens, les verdicts des bureaux de validation, la censure, l'évolution des scénarios ou des idées et les enjeux idéologiques, économiques ou artistiques qui s'y cachaient. Le changement d'échelle au niveau de l'objet analysé, par la focalisation sur la production d'un genre particulier, ne représente nullement une démarche isolée des

phénomènes expliqués dans la première partie. C'est précisément leur mise en dialogue qui aide à comprendre la manière dont les politiques culturelles annoncées par l'Etat sont mises en place, ainsi que l'enchevêtrement des logiques décisionnelles à l'égard de la production du film historique. Si dans la première partie de cette étude nous avons privilégié une analyse des stratégies de nature idéologique imaginées par le pouvoir (les responsables avec la propagande et les hauts fonctionnaires du ministère), dans la deuxième phase, nous avons choisi de nous focaliser sur le deuxième et le troisième niveau de décision (les fonctionnaires des maisons de production et les réalisateurs) qui agissent souvent selon une logique professionnelle, commerciale et non pas toujours politique. La mise en relation des deux points de vue aide à la construction d'une image plus complexe du processus de production.

Un rôle important dans l'évolution du scénario et en particulier dans l'orientation idéologique du contenu revient aux personnes ayant autorité, politique ou professionnelle, à imposer leurs opinions en matière de discours historique. Nous essayons de mettre en corrélation la vision des créateurs avec la position des historiens et celle du parti à travers des gros-plans sur les différents niveaux d'écriture cinématographique ainsi que sur les opérations de négociations souterraines pour défendre une vision ou une autre. Il s'agit plus précisément d'identifier l'origine des idées, le changement de sens des dialogues ou des scènes, la réorientation de certaines formes de représentation dans le but de déceler par la suite la signification politique, artistique ou économique de ces modifications successives et de ces prises de position. L'accomplissement de ces objectifs est possible, en premier lieu, grâce aux documents administratifs des studios et des maisons de production préservés aujourd'hui aux Archives Nationales de Films (ANF). Ces documents seront complétés par un certain nombre d'entretiens réalisés entre 2005 et 2007 avec des réalisateurs, des scénaristes et des historiens impliqués dans le processus de réalisation, ainsi que par d'autres types de témoignages publiés.

A la différence des archives du ministère de la Culture, le système de classement aux ANF, bien qu'il ne respecte pas non plus les critères universels d'archivage, facilite la recherche et la consultation de documents grâce à une organisation par titre de film. Ainsi, à chaque production cinématographique, on a attribué une boîte qui comprend généralement le scénario, le découpage, les articles de presse, les photos du tournage et finalement, la partie qui nous intéresse particulièrement, les « dossiers de production¹ ». Ces dossiers incluent des

¹ Nom sous lequel est désigné dans le catalogue général l'ensemble des documents administratifs de la mise en route du projet cinématographique.

documents des plus divers allant des contrats et des budgets prévisionnels jusqu'aux notes d'engagement exprimant les buts artistiques et idéologiques envisagés, la correspondance entre des différents responsables décisionnels, la liste des modifications exigées par les idéologues du parti ou par les directeurs du studio, les comptes-rendus des réunions de travail, sans oublier les rapports concernant la réaction des spectateurs. Ces documents peuvent révéler les noms des initiateurs du projet, leur vision sur le sujet, les compromis entre la première et la dernière version du scénario, les noms de ceux qui interfèrent dans l'évolution conceptuelle du sujet. Le croisement de cette diversité documentaire sera mis au service d'une analyse de ce que Sylvie Lindeperg appelle « film palimpseste¹ ». Il s'agirait en effet de « gratter » la surface du film afin de retrouver les couches d'écriture successives, invisibles à l'œil du spectateur » et de « révéler les enjeux des différents agents engagés dans la dispute » sur la mise en images du passé² ».

La difficulté principale pour analyser en détail ces phénomènes est le déséquilibre archivistique d'une époque à l'autre, d'un film à l'autre et la dispersion des documents entre les institutions héritières de la production cinématographique, à savoir l'AMC, l'ANF et probablement la société de distribution *Romaniafilm*. Il s'agit d'une part, d'un décalage quantitatif entre les films qui possèdent ou non un « dossier de production » et d'autre part, d'une différence qualitative dans la composition même de ces dossiers. Des dix-sept productions qui forment notre corpus principal, quatre (*Tudor*, *La Colonne*, *Michel le Brave* et *Au carrefour des grandes tempêtes*) n'ont pas laissé de traces dans les fonds de l'ANF. Toutefois, pour *Tudor* et *La Colonne*, les quelques documents qui étaient censés constituer leur « dossier de production » ont été retrouvés non pas dans les boîtes qui leur étaient destinées à l'ANF, mais sur les étagères des archives du ministère de la Culture. Ce constat démontre finalement le statut différent de la production cinématographique qui a été rattachée tout au long de la période communiste aux institutions diverses. Probablement en fonction du lieu de négociation et de débat, les fonds reviennent aujourd'hui à un centre d'archives ou à l'autre. Compte tenu du fait que les documents liés à la production de deux films des années 1960 se retrouvent dans les fonds du ministère de la Culture et que l'un des plus importants films historiques, en termes de mobilisation humaine et financière (*Michel le Brave*) ne possède pas son propre « dossier de production » à l'ANF, nous sommes en mesure de supposer que les négociations se portaient dans les départements cinématographiques du

¹ Sylvie LINDEPERG, *Les écrans de l'ombre... op.cit.*, p. 11.

² *Ibidem*.

ministère et non pas au Studio. Avant même de procéder à l'analyse proprement dite de la période, nous pouvons constater la centralisation plus forte de la production cinématographique durant les années 1960 par rapport aux décennies suivantes lorsque les documents liés à un film se retrouvent davantage auprès des Maisons de production et versés automatiquement aux ANF.

Concernant le reste du corpus, le « paquet » archivistique est variable en termes de qualité et de quantité. Certains d'entre eux contiennent des informations fragmentaires et techniques se résumant souvent à des listes de dépenses, inventaires de lieux de tournage, expositions ponctuelles des modifications, accord d'entrée en production, lettres d'intention, etc. D'autres retracent de plus près le parcours du film ou du scénario entre les différentes instances de validation et rendent compte des logiques successives, antagonistes ou complémentaires de mise en œuvre, ainsi que des agents impliqués dans telle ou telle décision¹. Partant, l'une des difficultés et des inconvénients de cette analyse est le traitement inégal des problématiques spécifiques liées à chaque film et en conséquence la formulation de conclusions partielles ou seulement d'hypothèses à leur égard. Toutefois, de nombreuses pièces manquantes du puzzle décisionnel ont pu être identifiées grâce au croisement d'autres sources comme les témoignages, oraux ou écrits, *post factum* des acteurs politiques ou professionnels concernés par le film (Titus Popovici, Dumitru Popescu, Cornel Burtica, Silviu Curticeanu, Sergiu Nicolaescu, Mihnea Gheorghiu, Constantin Vaeni) et les articles ou les sondages réalisés par la presse de l'époque, en particulier la revue *Cinema* qui publie de nombreuses enquêtes sur la production des films historiques, sur la signification de certains thèmes ou héros.

Des éléments importants de compréhensions des mécanismes de production sont liés au parcours biographique et aux convictions politiques des personnes concernées, vus en connexion avec les relations sociales, personnelles et professionnelles, les amitiés et les rivalités qui jouent parfois un rôle plus important que les lois institutionnelles. Les disputes entre les principaux collaborateurs, généralement entre les scénaristes et les metteurs en scène, au sujet de l'approche artistique, l'alignement autour d'une idée des auteurs mais également de certains membres des comités de consultation, les stratégies de politique cinématographique des producteurs, parfois en opposition avec les intentions des auteurs, ou avec les directives politiques, le dialogue entre les artistes et les idéologues conduisent le projet vers la forme finale proposée au public.

¹ Les cas *Cantemir*, *Burebista*, *Horea*, *Mircea*, *Romance de janvier*.

Nous essayons de reconstituer les parcours individuels, les trajectoires d'engagements des acteurs et les multiples facettes du jeu social dans la mise en œuvre des images et des idées. Nous avons devant nous une mission difficile, aggravée par les confusions, les imprécisions biographiques existantes dans les dictionnaires des personnalités et par l'absence, parfois totale, d'informations basiques concernant une personne ou une autre. Le problème est encore plus évident dans le cas des professionnels du monde cinématographique car ils sont moins ciblés par ce type d'ouvrage que les personnes provenant d'autres milieux professionnels, tandis que les dictionnaires cinématographiques se résument souvent à une taxinomie filmographique.

A ce même niveau d'analyse et dans le but de mieux éclairer la place du film historique et les raisons de son apparition dans le répertoire cinématographique roumain, nous devons évoquer certains cas est-européens, essayant de mettre en évidence les similarités et les différences et d'identifier les possibles transferts culturels. Pour comprendre l'ampleur des sujets historiques et le discours cinématographique roumain à cet égard, il nous a semblé indispensable de rappeler la spécificité du film historique polonais durant les années 1950 et 1960, l'absence de ce type de films du cinéma yougoslave dans la première période des années 1950, les poussées nationalistes albanaises et bulgares, sans oublier les reconstitutions historiques dans le cinéma occidental durant les années 1950-1960.

Ce deuxième niveau d'analyse représente le point de rencontre entre la première et la troisième partie car il conjugue les deux démarches développées dans les deux autres parties. D'un côté, il resserre l'analyse sociale et politique amplement décrite auparavant du film de reconstitution de l'histoire, mais en même temps, il prépare le terrain pour une analyse plus précise des produits filmiques achevés et des représentations qu'ils véhiculent.

4.3 Analyse de film, déconstruction des images et du récit

Le troisième niveau d'analyse se focalise sur le décryptage du film, en tant que produit culturel complexe réunissant trois formes d'expression (l'image, le langage et le son) dans le but de dégager les significations politiques ou culturelles de la mise en scène du passé. Notre démarche puise ses racines dans la méthode sémiologique sans toutefois s'engourdir dans les schémas technicistes propres à la discipline et tentant d'éviter le type de « raisonnement figé de l'objet culturel » qui aboutit strictement à une « simple grammaire cinématographique »¹. Nous rejoignons les propos célèbres formulés par Marc Ferro il y a déjà quelques décennies et

¹ Jean Pierre BERTIN-MAGHIT., « Sémiologie... », op. cit., p. 68.

acquis par la majorité des historiens travaillant sur le cinéma, mais dont la justesse pour notre étude légitime son rappel : « *le film n'est pas considéré d'un point de vue sémiologique. Il n'est pas non plus esthétique ou d'histoire du cinéma. Le film est observé, non comme une œuvre d'art, mais comme un produit, une image objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. Il vaut par ce dont il témoigne¹* ». Ainsi, dans la troisième partie de l'analyse, nous avons considéré le film comme un objet culturel à part entière, comme un vecteur de valeurs, de symboles, ou comme un « véhicule de représentations² ». Issus d'un imaginaire national commun, ces films peuvent être traités dans leur ensemble comme un corpus unitaire et cohérent. C'est pourquoi, à ce stade, notre analyse n'est pas une approche chronologique film par film, mais plutôt une analyse globale par type de représentations.

Si notre démonstration précédente (déployée dans la deuxième partie) a désigné le film comme un lieu de controverses entre plusieurs visions sur la mise en scène du passé, à ce niveau, nous pouvons connaître le résultat des confrontations et déceler par la suite la signification politique ou culturelle de tel ou tel choix. Sur ce point, il est important d'éviter le piège interprétatif de l'association systématique d'un événement politique contemporain à un type de représentation particulier. C'est pourquoi nous ne devons pas absolutiser l'influence du contexte sur la production cinématographique, ni forcer ce rapport qui peut conduire facilement à des résultats préconçus³. Cette précaution méthodologique est nécessaire afin de ne pas uniformiser les nombreuses contradictions qui apparaissent tout au long de la période communiste entre un contexte particulier et un monde de représentations. Dans le même sens, Laurent Gervereau suggère une manière de travailler : « *la démarche impose de partir des images, sans aucun a priori, d'en classifier les caractéristiques à un moment donné, avant d'en tirer des leçons. Le souci du contexte historique doit intervenir au sein d'une telle démarche, résolument dans un second temps. Le propos n'est pas en effet de vérifier si l'image corrobore l'histoire, mais d'étudier les représentations, puis de soupeser leurs rapports (tensions, contradictions, pléonasmes, révélations) au mouvement de l'histoire⁴* ».

¹ Marc FERRO, *Analyse de film, Analyse de sociétés, une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Classiques Hachette, 1975, p. 10.

² Michèle LAGNY, *De l'histoire du cinéma...*, *op.cit.*, p. 181.

³ Pierre Sorlin met en garde l'historien à propos de ce piège méthodologique partant de l'œuvre de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler* qui, justement insiste sur une relation directe et univoque entre la société et le film. Pierre SORLIN, *Sociologie...*, *op. cit.*, pp. 47-51. La question est rappelée par Jean Pierre BERTIN-MAGHIT, « Sémiologie... », *op. cit.*

⁴ Laurent GERVEREAU, *Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2003, p. 17.

Ainsi, nous tenterons une analyse plastique, iconique ou linguistique¹ partant du film lui-même pour ensuite remettre en perspective historique les conclusions ponctuelles. Le reflet de l'idéologie officielle dans le film n'est pas un fait établi, mais un questionnement. Certes, le film, et en particulier le film historique, est un produit culturel proche du pouvoir politique dont l'influence est indéniable, mais peut-on dire que le film reflète en totalité les préceptes décidés au sommet du parti ? Y-a-t-il des espaces échappatoires d'expression, à l'image du processus de production lui-même ? Dans quelle mesure les représentations historiques du film sont-elles un résultat des indications du parti ou une réflexion de l'artiste ? Existe-t-il des points communs ou des divergences entre un niveau et l'autre ? Peut-on parler de discours alternatifs aux directives officielles ou de significations latentes ? Ces questions nous aideront à dépasser le cadre rigide du simple reflet de la société. Sans doute, une telle approche peut apporter des résultats particulièrement enrichissants surtout dans le cas des films où les réalisateurs exploitent pleinement le langage cinématographique et peuvent transmettre des messages différents, voire opposés, à travers le langage ou l'image, le champ ou le hors-champs². Le corpus que nous avons sélectionné limite largement les possibilités d'une telle analyse en raison de la médiocrité des films et de la primauté du scénario et du mot écrit devant l'image. Concrètement, l'approche des films ne se résume pas à une analyse narrative, actantielle³ ou des personnages, bien qu'elle s'en inspire, mais suppose une décomposition par thèmes, méthode qui permet de mieux voir les structures de l'imaginaire national et leur adaptation cinématographique.

Les sources utilisées sont les longs-métrages de fiction que nous appellerons de manière conventionnelle « films historiques » regroupés dans un corpus unitaire. Quelques précisions conceptuelles s'imposent. Comment devons nous définir le film historique ? Dans un sens large il peut comprendre, selon la formule utilisée par Robert Rosenstone « *des œuvres qui consciemment tentent de recréer le passé*⁴ » et selon la définition de Jean A. Gili, « *toutes les œuvres qui du point de vue temporel, ne s'inscrivent pas dans le présent du tournage, mais se situent dans un passé plus ou moins lointain et plus ou moins caractérisé avec précision*⁵ ». Suivant cette acception, notre corpus d'analyse devait s'étendre à environ 200 œuvres. Son

¹ Cette méthode a été appliquée par Martine Joly dans l'analyse des images fixes (tableau et publicité) dans *L'introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993.

² L'analysant le film *Tchapaev*, Marc Ferro révèle, outre le message révolutionnaire, une idéologie latente qui mettait en évidence les valeurs des Blancs. Marc FERRO, *Analyse de film...*, op. cit., pp. 43-56.

³ Terme spécifique à la sémantique greimasienne. A.J. Greimas, *Du sens*, vol 2 « Essais sémiotiques », chapitre « Les actants, les acteurs et les figures », Paris, Seuil, 1970.

⁴ Robert A. ROSENSTONE, *History on Film / Film on History*, Harlow, New York, Pearson Longman, 2006.

⁵ Jean GILI, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henry Veyrier, 1985, p. 135.

hétérogénéité, par les thématiques diverses, le large éventail d'époques représentées et les approches idéologiques variées, exige une opération de sélection et de délimitation. De plus, les interrogations et les axes de recherche établis précédemment trouvent un terrain plus approprié d'analyse auprès d'un nombre restreint de films. Ainsi, nous avons fait appel à une catégorie thématique inventée au début des années 1960, devenu par la suite un genre à part entière : « l'épopée nationale cinématographique ». Elle comprend une suite de films censés reconstituer des événements précis et réels du passé. Très souvent l'épopée nationale coïncide avec les films biographiques des grands hommes et suppose un degré limité de fictionalisation. Le corpus peut être défini également selon la terminologie de Michael J. Stoil qui les dénomme « films commémoratifs¹ ». Les frontières de cette catégorie thématique sont fluctuantes dans les usages administratifs et culturels des autorités politiques ou des artistes. Soucieux de grossir les bilans quantitatifs de l'épopée, les bureaucrates élargissent les bords du genre y assimilant des films qui appartiennent à d'autres catégories. De même, les cinéastes utilisent la formule « épopée nationale » pour des sujets qui peuvent facilement être encadrés ailleurs, dans le but d'obtenir des avantages matériels. Les films d'aventures ou « de cape et d'épée », les adaptations littéraires se voient souvent attribuer la marque d'« épopée nationale »². D'autres films, dont l'action se déroule dans un passé plus ou moins éloigné, correspondent au film historique au sens large, mais répondent à des problématiques légèrement différentes, à savoir la relation avec la littérature (dans le cas des adaptations littéraires), la mise en scène des personnalités artistiques ou scientifiques. Le corpus que nous allons analyser dans la troisième partie comprend des films qui illustrent le passé roumain depuis l'Antiquité et jusqu'à l'époque moderne. Quant à la représentation de la période contemporaine, elle pose des problèmes spécifiques notamment par l'implication de l'histoire du parti communiste dans presque l'intégralité des sujets. C'est pourquoi les événements contemporains (représentation des mouvements sociaux contemporains, représentation des deux guerres mondiales) ont des connotations particulières qui nécessitent un traitement autre. De plus, le nombre très important de productions (environ 80 films pour toute la période communiste), le traitement particulier accordé à cette thématique par les autorités cinématographiques et politiques, sans minimaliser toutefois les raisons objectives concernant

¹ Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 60.

² A titre d'exemple *Les Faucons* ou *La Famille des Șoimărești (Neamul Șoimăreștilor)*, Mircea Drăgan, 1964), film d'aventures d'inspiration médiévale, adapté du roman de Mihail Sadoveanu est encadré dans la catégorie du film historique (vu comme une branche séparée du film de cape et d'épée) in Ecaterina OPROIU, « Le nouveau cinéma roumain : Une vocation populaire », *Cultures*, vol. 2, n° 1, *Le cinéma de l'histoire*, 1974 p. 212.

le faible degré d'accessibilité de certains films, légitiment une approche séparée lors d'une nouvelle analyse¹.

Suite à cette délimitation du champ documentaire, le corpus final comprend un recueil de 17 films de fiction réalisés entre 1960 et 1989 qui abordent un sujet historique autour d'une personnalité ou un événement précis. De nombreux auteurs ont établi des frontières bien délimitées entre les films historiques en fonction du type de reconstitution. Jean A. Gili les définit de la sorte : « *films historiques qui racontent un épisode connu du passé, avec des personnages célèbres, films historiques qui mettent en scène des protagonistes anonymes, confrontés à un événement historique connu, les films historiques qu'il convient plutôt d'appeler des films « en costumes » car le passé n'y est qu'un cadre commode qui ne conditionne pas vraiment l'action*² ». De même, Pierre Sorlin distingue « le film prétexte », « le film à coloration historique » et « le film historique » proprement dit³. G. Lardin et E. Mass proposent également dans l'article *La représentation de l'histoire*⁴ une classification en trois catégories des films historiques. La première catégorie est celle des documentaires reconstitués, ou « docudrames ». Ce sont les films qui supposent l'existence de la majorité des protagonistes comme des personnages historiques véridiques et l'action est, en essence, le point de vue historique officiel. La deuxième catégorie est celle des films où il y a quelques personnages historiques, souvent dans des rôles secondaires, qui agissent dans une situation fictive. Dans ce cas, l'histoire n'est qu'un prétexte. La dernière catégorie est celle où, non seulement les personnages, mais aussi l'action sont complètement fictifs. Elle ne garde de l'histoire que le cadre de l'événement, placé quelque part dans le passé. Les films que nous avons choisis pour l'analyse doivent répondre à notre problématique sur la manière de reconstituer les grands événements du passé. C'est pourquoi la sélection a privilégié les premières catégories et par endroit les deuxièmes, laissant au second plan les films où les éléments de fiction sont majoritaires (le genre « cape et d'épées », « Robin des Bois » etc.). Voici la liste complète des titres qui seront analysés dans cette étude :

¹ Nous avons abordé partiellement la question de la représentation de l'époque contemporaine dans le mémoire de DEA soutenu à l'Université de Bourgogne en 2003 (*La société roumaine de la Seconde Guerre Mondiale dans la cinématographie communiste*) et dans un article ayant comme fond d'analyse le film policier. Aurelia VASILE, « Le film policier roumain : un genre impur. Succès populaire et discours politique pendant la période communiste », Raphaëlle MOINE, Brigitte ROLLET, Geneviève SELLIER (dir.) *Policiers et criminels: un genre populaire européen sur grand et petit écran*, Paris, l'Harmattan, 2009.

² Jean A. GILI, « De l'histoire du cinéma et de quelques autres considérations », *Cahiers de la cinémathèque. Cinéma et Histoire. Histoire du cinéma*, n° 35-36, Automne 1982, pp. 63-64.

³ Pierre SORLIN, *Film in history. Restaging the past* Oxford, Blackwell, 1980. *Idem*, « Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 4, 1974.

⁴ G. Lardin, E. Mass, *Représentation de l'histoire*, Koln 1993, p. 91.

Tudor (*Tudor*, réalisation : Lucian Bratu, scénario : Mihnea Gheorghiu, 1962)

Les Daces (*Dacii*, réalisation : Sergiu Nicolaescu, scénario : Titus Popovici, 1966)

La Colonne (*Columna*, réalisation : Mircea Dragan, scénario : Titus Popovici, 1968)

Michel Le Brave (*Mihai Viteazul*, réalisation : Sergiu Nicolaescu, scénario : Titus Popovici, 1970)

Etienne le Grand-Vaslui 1975 (*Ștefan cel Mare-Vaslui 1475*, réalisation : Mircea Dragan, scénario : Constantin Mitru, 1974)

Cantemir (*Cantemir*, réalisation : Gheorghe Vitanidis, scénario : Mihnea Gheorghiu, 1975)

La Massue à trois sceaux (*Buzduganul cu trei peceți*, réalisation : Constantin Vaeni, scénario : Eugen Mandric, 1977)

Pour la Patrie (*Pentru Patrie*, réalisation : Sergiu Nicolaescu, scénario : Titus Popovici, 1977)

Vlad l'Empaleur (*Vlad Țepeș*, réalisation : Doru Năstase, scénario : Mircea Mohor, 1978)

Une Romance de janvier (*Vis de ianuarie*, réalisation : Nicolae Opriteșcu, scénario : Anda Boldur, 1978)

Le Retour de Vodă Lăpușneanul (*Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanul*, réalisation et scénario : Malvina Urșianu, 1979)

Bûcher et flamme (*Rug și flăcară*, réalisation et scénario : Adrian Petringenaru, 1979)

Burebista (*Burebista*, réalisation : Gheorghe Vitanidis, scénario : Mihnea Gheorghiu, 1980)

Au Carrefour des grandes tempêtes (*La răscrucea marilor furtuni* (réalisation : Mircea Moldovan, scénario : Petre Sălcudeanu, 1980)

Les Montagnes en flammes (*Munții în flăcări*, réalisation : Mircea Moldovan, scénario : Petre Sălcudeanu, 1980)

Horea (*Horea*, réalisation : Mircea Mueresan, scénario : Titus Popovici, 1984)

Mircea (*Mircea*, réalisation : Sergiu Nicolaescu, scénario : Titus Popovici, 1989)

Ces films empruntent des traits au genre épique, par le type de récit et de personnages et au genre didactique, par sa vocation éducative¹. Ils ont été conçus pour donner vie aux grands hommes du passé et pour prolonger la formation historique au-delà du cadre scolaire, réalisant « une sorte de grand livre d'images en mouvement² ». La majorité d'entre eux s'inscrit dans la tradition des biographies qui constitue la voie la plus usitée empruntée par le cinéma lorsqu'il s'agit d'aborder l'histoire³. Les auteurs des films tentent des reconstitutions fidèles, fondées sur des sources historiques, avec l'appui des professionnels de l'histoire. L'œuvre représente finalement un jeu avec les codes du genre, les dévoilements des sources originales et les exigences idéologiques du parti dans un équilibre changeant d'une époque à l'autre, d'un réalisateur à l'autre. Il va sans dire que ces productions, comme d'ailleurs tout film de reconstitution historique, sont d'abord des sources pour l'étude de l'histoire contemporaine. Elles parlent davantage de la société dans laquelle elles ont été réalisées que de l'époque qu'elles reconstituent.

Malgré leur représentativité pour l'approche des problématiques annoncées ci-dessus, le traitement effectif de ces œuvres reste inégal. L'analyse détaillée du contenu, bien qu'elle ne vise pas l'épuisement des significations des films, nous oblige à de multiples visionnements, procédés d'arrêts sur images, de reculs et d'avancements. Or, cette méthode n'a pas pu être pratiquée pour la totalité des films. Peu avant le commencement de cette thèse, ces films étaient préservés en format de pellicule cinématographique exclusivement (à l'exception du film *Michel le Brave* qui connaissait déjà une circulation assez large à la télévision) aux Archives Nationales de Film. Au moment de la recherche et du rassemblement des sources, l'ANF avait démarré un ample processus de transfert de leur fonds visuel sur support vidéo (VHS au départ et DVD dans les dernières années). Cette action a été probablement déclenchée par la sollicitation des télévisions où les productions cinématographiques roumaines de la période communiste avaient gagné un segment de plus en plus important d'audience. Ainsi, le transfert technique des films sur un format plus maniable a suivi les goûts du public. Ce processus a remis en circulation tout d'abord les films de Sergiu Nicolaescu qui ont été suivis par d'autres productions d'inspiration historique (aventure, cape et épée, épopée nationale, etc.). Nous avons constitué une collection propre à partir des exemplaires fournis par l'ANF qui nous a permis un travail minutieux sur l'image. Toutefois,

¹ François PELLETIER, *Imaginaire du cinéaste*, Paris, Librairies des Méridiens, 1983, pp. 47-61 ; 139-154.

² Antoine DE BAECQUE, *Histoire et cinéma*, Paris, Edition Cahiers du cinéma, 2008, p 9.

³ Pierre GUIBERT, *Les Cahiers de la cinémathèque. Le cinéma des Grands Hommes*, n° 45, mai 1986, p. 2.

certains films n'ont pas été convertis sur support média et n'ont pu être regardés qu'une seule fois. Grâce à la Cinémathèque roumaine et à son directeur de l'époque, Marin Mitru qui a organisé une séance publique, à la demande, des films *Au Carrefour des grandes tempêtes* et *Les Montagnes en flammes*, nous avons pu prendre des notes pendant le visionnement dans la salle de cinéma. Cependant, l'analyse des détails et des significations est sommaire. Les deux films sont restés jusqu'à aujourd'hui inaccessibles. Cette situation est valable pour une grande partie des films consacrés à l'histoire du XX^e siècle, réalisés surtout durant les années 1950 et 1960, d'où une difficulté objective supplémentaire pour aborder ce sujet dans l'étude présente.

5 Construction du travail

La structure générale de ce travail est construite en trois parties qui représentent chacune des démarches analytiques autour des trois axes de recherche que nous avons définis ci-avant. La première partie est consacrée à l'analyse des politiques culturelles et cinématographiques à partir de la fin des années 1940 et jusqu'aux années 1980, phénomènes placés dans un contexte politique général. Nous avons distingué quatre périodes avec des caractéristiques spécifiques qui coïncident de manière générale avec les quatre décennies du régime communiste. De la sorte, l'organisation de cette partie suit en termes de nombre de chapitres cette disposition. Le déploiement des arguments se fait de manière chronologique, mais le fondement de l'approche est de nature analytique. Nous avons insisté sur la porosité des frontières et analysé les transferts des objets et des idées d'une période à l'autre. La nature et le nombre de sources ont conféré des particularités différentes à chaque chapitre : analyse orientée plutôt vers la sphère politique et les intentions du pouvoir à l'égard du cinéma pour les années 1950 et 1960 ; mise en relief des actions et des pratiques exercées par les acteurs sociaux chargés avec la mise en place des directives.

La deuxième partie est consacrée à l'analyse des conditions sociales, politiques et culturelles de la production des films historiques et constitue une mise à l'épreuve des politiques cinématographiques exposées dans la première partie. Elle est structurée en trois chapitres qui, hors la dimension chronologique de l'organisation, mettent en évidence les éléments qui les rassemblent. Les films sont ici des entités individuelles, produits dans des conditions spécifiques ce qui impose un traitement au cas par cas. Nous étudions ici la conception interne

de chaque œuvre, les forces sociales qui se mettent en route, les positions idéologiques du parti, des artistes, des bureaucrates ou des historiens, les mécanismes de prise de décision.

La troisième partie est axée sur l'analyse du contenu filmique et envisage de révéler les représentations cinématographiques des mythes historiques, leur évolution des années 1960 aux années 1980 et l'apport spécifique du cinéma dans leur reproduction. Elle est organisée en trois chapitres thématiques, focalisés sur l'image de l'autre, la représentation des quatre concepts mythologiques spécifiques à l'imaginaire national roumain (les origines, l'unité, l'indépendance et la continuité) et enfin, la mise en scène du héros sauveur. Nous essayons de montrer comment le film, grâce à ses propres techniques contribue à la perpétuité et au renforcement d'une idéologie nationale latente chez les spectateurs, devenant ainsi agent, non seulement objet social.

Partie 1

1 Culture et politique : la période 1948-1961

L'évolution politique de la Roumanie après la Seconde Guerre mondiale prend une tournure inattendue. Conditionnée principalement par les victoires et l'avancement de l'Armée Rouge vers l'ouest du continent, la situation politique est de plus en plus favorable au Parti Communiste. Les groupes communistes formés à l'intérieur de la Roumanie¹ ou à Moscou² prennent l'avantage. Ils sont encouragés, dans leur démarche de conquête du pouvoir, par la présence du commandement soviétique à Bucarest. Le moment de gloire pour le Parti Communiste est le 30 décembre 1947 lorsque le Roi Michel Ier est obligé d'abdiquer et conjointement lorsqu'est proclamée la République Populaire de Roumanie.

Les premières années du régime communiste (jusqu'en 1955³, et vis-à-vis de certains aspects politico-économiques jusqu'en 1962⁴) sont caractérisées par la mise au pas du parti vers une soviétisation totale⁵. Catherine Durandin insiste sur l'importance de ce processus pour le maintien au pouvoir du Parti Communiste, en précisant que « le communisme roumain n'a de légitimité qu'au travers une loyauté complète vis-à-vis de l'URSS »⁶. Pratiquement cet aspect s'articule autour de deux volets. D'un côté, la surveillance soviétique de toute activité politique, sociale, économique ou culturelle roumaine et de l'autre, les démarches des communistes roumains pour aligner le pays sur les standards requis par l'URSS.

Le processus de soviétisation se concrétise au niveau international par le traité de collaboration et d'entraide avec l'Union Soviétique signé le 4 février 1948 et, au niveau interne, par toute une série de mesures qui font de la Roumanie une copie fidèle de son voisin soviétique. Celles-ci débutent par la consolidation du parti unique, à la suite de l'union du Parti Communiste Roumain avec l'aile procommuniste du Parti Social Démocrate et la

¹ Le groupe est resté sous le nom de « groupe des prisons » dirigé par Gheorghe Gheorghiu-Dej et dont faisaient partie entre autres Nicolae Ceaușescu, Gheorghe Apostol et Alexandru Drăghici.

² Groupe connu sous le nom de « bureau de Moscou », dont faisaient partie Ana Pauker, Vasile Luca, Alexandru Bârlădeanu, Valter Roman, Teohari Georgescu et Leonte Răutu.

³ Stephen FISCHER-GALATI, *The New Rumania. From people's Democratie to Socialist Republic*, Cambridge, Massachusetts, 1967, p. VII, cité par Dennis DELETANT, *România sub regimul comunist*, București, Fundația Academia Civică, 2006, p. 154.

⁴ Kenneth Jowitt, *Revolutionary Breakthroughs and National Development. The case of Romania 1944-1965*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 198-228, cité par Dennis DELETANT, *România... op. cit.*, p. 154. Cette thèse est soutenue également par Deletant.

⁵ Une définition de la soviétisation par Cioroianu : « processus mimétique d'introduction d'un modèle soviétique dans tous les domaines de la société : politique, économie, culture, habitat, vie intellectuelle et scientifique », Adrian CIOROIANU, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, Bucuresti, Curtea Veche, 2007, p. 322.

⁶ Catherine DURANDIN, *Histoire des Roumains*, Paris, Fayard, 1995, p 369.

création du Parti Ouvrier Roumain¹ (PMR) sous la direction de Gheorghe Gheorghiu-Dej (1901-1965). A la différence des autres pays, où les partis ayant participé à l'installation des communistes au pouvoir sont maintenus dans la vie politique, en Roumanie, à l'instar de l'Union Soviétique, est promu le régime de parti unique². Le premier pas vers une société soviétisée est l'adoption d'une nouvelle constitution en 1948 : imitation parfaite de la constitution stalinienne de 1936. La pratique de la terreur, l'élimination des élites politiques de l'avant-guerre, l'organisation du système de rééducation par le travail dans la construction du canal Danube-Mer Noire, l'organisation de l'économie, fondée sur l'industrie lourde, sont seulement quelques éléments qui font de la Roumanie une effigie de l'Union Soviétique. Pour un pays qui n'était pas prêt mentalement pour le communisme, le résultat s'est avéré surprenant. Lucian Boia estime à cet égard qu' « aucun autre pays communiste que la Roumanie ne parvient à ressembler aussi parfaitement et jusque dans les détails à l'Union Soviétique³ ».

1.1 La culture entre la rupture avec le passé et l'envol vers le renouveau matérialiste : 1948-1953

1.1.1 Les responsables culturels dans le cadre du PMR

A partir de 1950, la culture entre dans les attributions du parti sous la responsabilité de la Section de la Propagande et de l'Agitation du CC du PMR, dirigée par Leonte Răutu (1910-1993). La section est coordonnée au niveau du Secrétariat du CC par Iosif Chișinevschi (1905-1963). Elle est composée de plusieurs secteurs, dont le secteur « littérature et art » qui contrôle également la cinématographie. Quelques années plus tard sera créé le secteur de la cinématographie⁴. La Section de la Propagande et de l'Agitation vérifiait l'exécution des décisions du parti par les organismes de culture. A cette fin, le parti a mis en place la possibilité d'analyser les activités de ses sections en envoyant des inspecteurs « sur le terrain ». Ces derniers entrent en contact avec les responsables des structures culturelles et politiques et rédigent des rapports adressés au Secrétariat. En octobre 1953, le parti propose

¹ Le nom du parti reviendra à sa formule initiale, Parti Communiste Roumain, en 1965 avec l'arrivée de Nicolae Ceaușescu dans la fonction de premier secrétaire.

² Jean-François SOULET, *Histoire comparée des États communistes de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 67.

³ Lucian BOIA, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 147.

⁴ Les premiers documents du parti qui mentionnent le secteur de la cinématographie apparaissent en 1953. ANIC, dossier 71/1951, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Plan de muncă pe trimestru III 1953 », p. 1.

de réduire la taille des comptes rendus, ou de faire les observations et les propositions verbalement¹. C'est pourquoi les archives ne livrent pas d'informations suffisantes concernant le regard du parti sur certains domaines d'activité.

Les changements fréquents de conception des cadres et sur le rôle des organismes politiques produisent des restructurations dans la dénomination des sections. Ainsi, en janvier 1956 fut créée la Direction de la Propagande et de la Culture qui incluait trois sections : la « Section de la Propagande et de l'Agitation », la « Section de la Science et de la Culture », la « Section des Ecoles ». Après l'arrivée de Ceaușescu à la tête du parti, en mars 1965, la Direction de la Propagande et de la Culture fut annulée et la « Section de la Propagande et de l'Agitation » a été divisée en « Section de la Propagande » et « Section de la Presse et des Maisons d'éditions »². Après l'élimination de Chișinevschi du Bureau Politique en 1957, Răutu n'a plus de supérieur hiérarchique et devient le principal dirigeant de la culture jusqu'à la fin du règne de Gheorghiu-Dej³. En 1956, il a comme collaborateurs proches les chefs de trois sections : Paul Niculescu-Mizil pour la propagande, Pavel Țugui pour la culture et Costin Nădejde pour les écoles. Ce détail est important, car le changement du premier secrétaire en 1965 apporte des modifications dans la répartition des tâches du Secrétariat et la place de Răutu est prise par Paul Niculescu-Mizil.

Les critères de recrutement des adhérents du parti et des cadres pour les fonctions de haute responsabilité sont très importants pour l'évolution de la culture. La condition principale pour intégrer le parti était la conscience politique de l'individu et ses capacités organisationnelles. L'expérience dans l'activité de parti prévalait sur le niveau d'études. Ainsi, en 1957, 51,8% des membres du CC étaient des ouvriers qualifiés, 65,02% de l'appareil local avaient suivi jusqu'à sept classes élémentaires⁴. La situation se prolonge jusqu'au milieu des années 1960. La culture générale des activistes est très basse. En 1962 seulement 5,53 % avaient fait des diplômes d'études supérieures. Le parti entreprend des mesures pour améliorer la situation, propose des cours supplémentaires aux membres déjà cadres et exige un niveau minimum (secondaire ou supérieur) pour les prochains recrutements dans les comités régionaux. Si les principaux dirigeants de la Section de la Propagande et de l'Agitation, à l'exception de

¹ Nicoleta IONESCU-GURA, *Nomenclatura Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român*, Bucuresti, Humanitas, 2006, p. 15.

² *Ibidem*, p. 14-25.

³ Vladimir TISMANEANU, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, București, Polirom, 2005, p. 304.

⁴ Nicoleta IONESCU-GURA, *Nomenclatura...*, *op.cit.*, pp. 28-29.

Chişinevschi qui n'avait pas terminé ses études au lycée¹, possédaient des diplômes d'études supérieures, les instructeurs ou les autres fonctionnaires de la section étaient recrutés parmi les diplômés des écoles de parti, la majorité d'entre eux ayant des formations professionnelles techniques. Par exemple, en 1957, le parti propose des postes d'instructeurs dans la Section de la Propagande et de l'Agitation à des serruriers, tourneurs ou mécaniciens de locomotive². Il y avait également des instituteurs, ou des personnes ayant pratiqué des activités de journalisme et de ce point de vue la Section de la Propagande et de l'Agitation comptait parmi ses membres plus de quasi-intellectuels que les autres sections. Cette composition professionnelle se répercute sur la qualité du travail fourni qui dévoile l'incompatibilité entre la nature de leurs responsabilités et leurs spécialisations techniques. La culture est la première à souffrir des jugements incongrus des instructeurs ou d'autres fonctionnaires, qui, bien qu'ils ne fassent pas partie de la nomenclature du parti, sont recrutés selon des critères de responsabilité politique. Graduellement, le parti exige l'augmentation du niveau d'éducation de ses activistes, ce qui a des conséquences sur la qualité des produits culturels, ou sur l'analyse du phénomène culturel. Néanmoins, l'incompétence de certains fonctionnaires ou instructeurs sera visible au-delà des années 1960 et nous allons souligner ces aspects dans les chapitres suivants. Très souvent, même les activistes avec des diplômes universitaires ou avec une expérience dans le domaine de la création se conduisent selon les valeurs matérialistes, rejetant toute autre forme d'art, ce qui donne à la culture une dimension restrictive.

Une des particularités du régime de Gheorghiu-Dej en matière de politique culturelle est la distance que le chef du parti garde vis-à-vis de ces affaires. Il ne s'implique pas de manière directe dans les réunions avec les écrivains ou avec les cinéastes, mais confie toute la responsabilité à ses collaborateurs, Chişinevschi et Răutu. Gheorghiu-Dej propose dans ses discours des directions générales pour les arts, mais ses préoccupations sont d'une autre nature. La fébrilité des événements internationaux des années 1950-1960, l'instabilité interne de son propre régime et les luttes pour le pouvoir font que la culture passe au second plan des priorités du chef du parti. La seule rencontre entre Gheorghiu-Dej et les écrivains a lieu en 1962³ quand les luttes pour le pouvoir à l'intérieur du parti ont pris fin : la collectivisation était presque achevée et l'instauration du régime communiste, sûre et définitive.

¹ Pavel ȚUGUI, *Conferința (secretă) a Uniunii Scriitorilor din iulie 1955* (collection de documents), București, Vremea, 2006, p. 398.

² Nicoleta IONESCU-GURA, *Nomenclatura... op. cit.*, Document 55, pp. 388-391.

³ Liviu MALIȚA, *Ceașescu critic literar*, (collection de documents), București, Vremea, 2007, p. 11.

1.1.2 Le rôle et la place de l'Union Soviétique dans le développement des stratégies culturelles et cinématographiques

1.1.2.1 L'Union Soviétique et la culture roumaine : quelques repères

Les victoires de l'Armée Rouge et le coup d'État du 23 août 1944 contribuent fortement aux mutations, d'abord timides, par la suite plus téméraires, du monde culturel. Pour la première fois surgissent sur la scène culturelle les intellectuels marxistes ou ayant des orientations de gauche avant la guerre. Ils sont les initiateurs des projets concernant le rapprochement avec l'URSS. C'est le cas de Petre Constantinescu-Iași (1892-1977), professeur d'histoire à l'université de Chișinău dans les années 1930, communiste avec une formation marxiste superficielle, il est surtout un léniniste authentique¹. En 1932 il crée l'organisation *Les Amis des soviets*, une version roumaine de structures similaires existant en Occident². Cette organisation va rassembler l'adhésion de plusieurs intellectuels de gauche, inconnus à l'époque, mais qui vont faire une entrée spectaculaire dans l'univers scientifique et culturel de l'après-guerre³. Tolérée dans les années 1930 et avec des effets mineurs dans la société, cette association est le préambule de ce qui va être en octobre 1945 l'ARLUS (Association Roumaine pour le resserrement des liens avec l'Union Soviétique), dont l'initiateur est Constantin C. Parhon, neuropsychiatre et endocrinologue, professeur à la faculté de médecine à Iasi et à Bucarest. A la différence de la première association, celle-ci réunit un nombre élevé de membres et son impact sur la société est nettement supérieur⁴. Ce phénomène est explicable par les nouvelles orientations politiques qui encouragent l'adhésion non seulement des anciens sympathisants communistes, mais aussi celle des opportunistes ayant saisi l'air du temps, tels Mihai Ralea, Mihail Sadoveanu ou Camil Petrescu. L'ARLUS a son équivalent en Hongrie où fut créée pendant l'été 1945 la Société pour l'Amitié entre la Hongrie et l'Union Soviétique, se donnant pour mission de propager la culture soviétique⁵. L'activité de l'association roumaine commence durant l'automne 1945 et devient, grâce au soutien soviétique, une organisation de masse avec une influence plus notable que celle de

¹ Voir présentation du personnage et de son parcours politique et intellectuel chez Adrian CIOROIANU, *Pe umerii... op. cit.*, p. 111-112 et 277-279.

² L'organisation internationale « Les Amis de l'URSS » (AUS) avec le siège à Berlin, créée à l'initiative des sympathisants communistes Henri Barbusse et Clara Zetkin, *Ibidem* p. 112-113.

³ Les écrivains Zaharia Stancu, Alexandru Sahia, Mihai Beniuc, etc.

⁴ Un historique de l'ARLUS et une analyse de son fonctionnement et de l'impact sur la société chez Adrian CIOROIANU, *Pe umerii... op. cit.*, p. 106-148.

⁵ Peter KENEZ, « La Soviétisation du cinéma (1945-1948) » in Kristian FEIGELSON, *Théorème. Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 46.

l'Université ou de l'Académie¹. Une fois la république socialiste proclamée, ces personnalités se retrouvent parmi les élites artistiques et scientifiques du pays, ou occupent directement des fonctions administratives et de direction dans les différents établissements correspondant à leur profil.

L'implication de l'URSS dans la vie culturelle roumaine est visible à plusieurs niveaux. Le panégyrique de l'URSS envahit tous les domaines de l'espace public. La presse livre des preuves irréfutables à ce sujet, à partir des déclarations des acteurs culturels qui s'investissent unanimement dans une apologie de la littérature, de la philosophie, de l'art soviétique, etc. Sur fond de guerre froide, ces propos tournent à une dialectique virulente, opposant le capitalisme au socialisme, l'impérialisme au pacifisme du bloc soviétique, la bourgeoisie au prolétariat. La culture est fortement impliquée dans cette antinomie. Plusieurs observateurs de l'époque jugent le phénomène culturel à travers une grille manichéenne : les productions culturelles d'un haut niveau qualitatif appartiennent au bloc communiste, tandis que l'Occident ne produit que des « déchets »² commerciaux. L'éloge de l'URSS est la nouvelle doctrine à l'ordre du jour et chaque énoncé, culturel ou d'autre nature, se fait un devoir de l'approcher.

Après 1947, la présence soviétique dans la culture est ressentie tout autant au niveau de la sélection des élites. A quelques exceptions près, le paysage intellectuel fut entièrement renouvelé et l'orientation politique, ainsi que l'amitié avec l'URSS, ont joué un rôle primordial dans les changements³. La plus grande partie des intellectuels est quasi inconnue, ou inventée de toute pièce. Parmi eux, les écrivains Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Aurel Baranga, les journalistes Traian Șelmaru et Sorin Toma, et l'historien Mihai Roller, formé en URSS, coordonnateur du projet de réécriture et de réinterprétation de l'histoire de la Roumanie. Celui-ci est secondé par P. Constantinescu-Iasi qui soutient les mêmes points de vue⁴. Pour ce qui est de la jeune génération, les représentants les plus brillants sont envoyés à Moscou pour des formations spécialisées. C'est le cas de nombreux cinéastes comme nous allons le voir par la suite.

¹ *Ibidem*, p. 123.

² Emil SUTER, « Despre critica cinematografică », *Contemporanul*, 24 septembre 1948, p.22.

³ La situation des intellectuels dans la société communiste à ses débuts est traitée par Marin NIȚESCU, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii*, București, Humanitas, 1955 ; Ana SELEJAN, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană.*, București, Cartea Românească, 2005 ; *idem*, *Literatura în totalitarism. 1949-1951. Întemeietori și capodopere*, București, Cartea Românească, 2007.

⁴ P. CONSTANTINESCU IAȘI, « Spre o noua interpretare a istoriei României », *Contemporanul*, 22 octobre 1948.

La liste des producteurs de culture est complétée par un ensemble de conseillers et de spécialistes soviétiques délégués en Roumanie dans le but de guider et surveiller le fonctionnement des différents domaines de la société. Le premier superviseur est Andrei Ianouarievitch Vychinski (1883-1954), adjoint au commissariat soviétique des Affaires étrangères et démiurge de la soviétisation de la Roumanie¹. Selon ce modèle initial, la production culturelle est étroitement contrôlée par les envoyés soviétiques qui contribuent périodiquement, par des articles ou par des conseils directs, au développement artistique ou idéologique du domaine d'affectation. Leur base théorique est constituée des théories d'A.A. Jdanov (1896-1948), le responsable de la propagande en Union Soviétique, le chef de la Direction générale de l'agit-prop. Ses instructions et ses directives deviennent lois pour les dirigeants de la culture roumaine, mais également pour les créateurs, qui interprètent et reconsidèrent toutes les productions culturelles à leur lumière².

1.1.2.2 *La soviétisation de la cinématographie*

L'influence de l'Union Soviétique sur la diffusion des films en Roumanie précède la nationalisation des moyens de production et même la création de la République Populaire de Roumanie. En 1945, L'ARLUS, à l'instar de son équivalent hongrois³, prévoit dans son organisation plusieurs sections dont celle de la propagande, qui inclut quatre spécialisations, parmi lesquelles prend place la cinématographie. Son président est Tudor Dan et les vice-présidents sont l'écrivain et journaliste N.D. Cocea (1880-1949), le père de l'actrice Dina Cocea, et Elena Pătrășcanu, l'épouse du leader communiste Lucrețiu Pătrășcanu⁴. Dès 1946, la Section d'Education Politique du CC du PCR prévoit une activité cinématographique dans un but de propagande à travers le « Groupe ambulant » destiné à réaliser des projections de films soviétiques dans les salles roumaines des régions rurales⁵. Cette mission est institutionnalisée à partir de 1947 par la création de « Sovromfilm ». L'influence soviétique pénètre pratiquement dans tous les ressorts de la cinématographie, à partir de la conception artistique des œuvres et jusqu'à l'organisation institutionnelle et l'importation des matériaux

¹ Vladimir Tismăneanu remarque à juste titre la forte impression du personnage dans la mémoire collective roumaine qui lui attribue la soviétisation du pays. Vladimir TISMĂNEANU, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, București, Polirom, 2005, p. 111.

² Un exemple révélateur, l'article « Probleme actuale ale literaturii din R.P.R. în lumina lucrărilor lui A. A. Jdanov », *Viața Românească*, an IV, n° 9 septembre 1951.

³ Peter KENEZ, « La Soviétisation du cinéma... », *op.cit.*, pp. 46.

⁴ Adrian CIOROIANU, *Pe umerii lui Marx... op. cit.*, p. 137.

⁵ ANIC, dossier 2/1946, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, pp. 1-7.

pour la réalisation et la diffusion des films. Quels sont précisément les modèles d'inspiration et les domaines qui entrent sous l'incidence de l'exemple soviétique ?

1.1.2.2.1 « Sovromfilm »

La structure la plus importante pour la diffusion du film soviétique en Roumanie à la fin des années 1940 et au début des années 1950 fut la société « Sovromfilm ». Elle faisait partie du système des entreprises mixtes roumaino-soviétiques, appelées « sovrom », et ayant leur origine dans l'accord économique signé le 8 mai 1945 à Moscou¹. Ce type de structure est également mis en place en RDA, Bulgarie et Hongrie. Initialement en Hongrie est prévue la création des sociétés mixtes dans quatre domaines (exploitation du minerai, pétrole, industrie nautique, aviation civile), et en RDA sont constituées 213 sociétés (*Sowietische Aktiengesellschaften* ou SAG)².

Dorénavant, les « sovrom » se multiplient dans toutes les branches de l'économie. Les plus célèbres sont « Sovrompétrole », « Sovromtransport », « Sovromgaz », « Sovromcharbon », « Sovromconstruction », etc. Le principe de fonctionnement est la parité des actions qui sont partagées entre les deux pays. Dans le discours public officiel, le « sovrom » est présenté comme une aide fraternelle accordée à la Roumanie par l'URSS afin de contribuer à son redressement économique. En réalité, ces structures ont abouti, non seulement à l'implantation du modèle politique et idéologique soviétique, mais, en égale mesure, au contrôle de la production dans une stratégie de « colonisation économique »³.

« Sovromfilm » est la seule entreprise de ce type qui touche au domaine de l'art, ce qui prouve le statut particulier du cinéma dans les structures soviétiques de propagande pour la transformation idéologique de la Roumanie. Elle fut créée en 1947⁴ et eut comme objectif principal la distribution des films soviétiques dans les salles de cinéma roumaines. Dirigée par le russe A.A.Bratchou et, pour la partie roumaine par N. Mocanu, « Sovromfilm » travaille en collaboration avec « Sovexportfilm », chargée de la distribution des films soviétiques vers tous les pays du bloc communiste. La RDA connaît une situation similaire où la principale

¹ Au sujet des « sovrom » voir Florian BANU, *Asalt asupra României. De la Solagra la Sovrom (1936-1956)*, București, Nemira, 2004.

² Lutz NIETHAMMER « Vers une histoire sociale de la RDA », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 34, 1992 pp. 37-52.

³ Adrian CIOROIANU, *Pe umerii lui Marx... op. cit.*, p. 67.

⁴ ANIC, dossier 71/1951, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 6. D'après le journal *România liberă* du 25 septembre 1954, l'année de création serait 1946.

société de production de film, la DEFA, est transformée en novembre 1947 en SAG dont 55% des actions appartiennent au ministère soviétique du cinéma¹.

« Sovromfilm » fonctionne au départ, en parallèle avec des entreprises anciennes comme l'Office National de la Cinématographie (ONC), créé en 1938, ou la plus récente société, rattachée au Parti Communiste, « Le film Populaire », remplacée successivement par « Cinefilm » en 1948, et « Romfilm » le 1^{er} mars 1949². Initialement, « Romfilm » était responsable de la production nationale et de l'importation des films de l'étranger, à l'exception de l'URSS et de la RDA. En novembre 1949, le ministère des Arts et de l'Information propose la réorganisation de la cinématographie et surtout le transfert des attributions d'importation de la société « Romfilm » vers « Sovromfilm »³. L'objectif de cette démarche était selon les documents officiels de décharger « Romfilm » de ses obligations d'importation pour se consacrer à la production interne. Ainsi, « Sovromfilm » eu la mission de l'importation et de la diffusion des films étrangers provenant de tous les pays, y compris « des démocraties populaires » et des pays capitalistes. Quel que soit le but de cette démarche, la conséquence principale fut le contrôle exclusif des importations par la société « Sovromfilm ».

L'initiative de cette mutation administrative appartient au ministère des Arts et de l'Information de Roumanie qui la soumet pour approbation au gouvernement soviétique. Dans sa forme initiale, le document contient une légère différence mais très édifiante pour la mentalité des dirigeants roumains à l'égard du cinéma : « *Si le gouvernement soviétique est d'accord, la société mixte roumano-soviétique va recevoir dans l'avenir l'exclusivité de la production, des importations et de la diffusion des films sur le territoire de la RPR*⁴ ». Selon cette déclaration, les officiels roumains sont prêts à aller plus loin et à confier également la production de films à cette société. Les auteurs du document insistent sur la nécessité de l'implication soviétique dans le système cinématographique roumain et sur le soutien total du gouvernement roumain. A l'appui de ces faits, nous pouvons comprendre l'implantation du modèle soviétique non seulement de manière passive, mais aussi par la totale coopération des leaders roumains. Cela montre la particularité des relations entre les deux États, mais surtout la position des dirigeants roumains (la proposition est faite au nom du gouvernement) vis-à-vis du cinéma. Tenant compte de la manière dont les autorités locales se précipitent pour se

¹ Cyril BUFFET, *Défunte DEFA. Histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, les éditions du CERF, 2007, pp. 86-87.

² Aristide MOLDOVAN, « 15 ani de cinematografie socialistă », *Cinema*, novembre 1964.

³ ANIC, dossier 87/1949, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 35-39.

⁴ *Ibidem*, p. 40.

débarrasser des obligations liées au cinéma, il semble que ce domaine de la vie culturelle était plutôt un fardeau pour le gouvernement qui n'avait ni les moyens théoriques, techniques et financiers, ni l'intérêt pour développer cette branche.

Bien que la société soit chargée de l'importation internationale, au fond ce sont les films soviétiques qui préoccupent principalement la politique de l'établissement. Dans le plan de travail de 1951 de « Sovromfilm », le film soviétique figure clairement au centre de leurs activités : « *La préoccupation principale du Parti et du Gouvernement est l'augmentation du niveau culturel des masses. Cette mission revient à toutes les institutions culturelles en général et au film soviétique en particulier. Le film soviétique, cette arme perçante de lutte contre la réaction a aujourd'hui la possibilité de pénétrer profondément dans les masses larges des travailleurs, grâce aux conditions créées par notre Parti. En réponse aux demandes et aux décisions du CC du PMR, le film soviétique participe activement, à côté des films des autres démocraties populaires et de notre production nationale, à toutes les manifestations politico-culturelles¹* ». Mais le cinéma roumain n'est pas plus avantage, car il vient en troisième position, juste après les films « des autres démocraties populaires ». Il n'en demeure pas moins que le rythme de production en Roumanie est inférieur à celui de l'URSS ou des autres pays du bloc communiste, donc l'importation des films étrangers semble légitime. Les films roumains réalisés après 1945 ne sont pas suffisamment idéologisés pour mener une campagne d'éducation des masses, ni assez abondants pour développer, à lui seul, une campagne de propagande au niveau national. Ainsi, les démarches principales vont vers le cinéma soviétique, mais non pas forcément vers celui des « démocraties populaires ». La diffusion majoritaire des productions des studios soviétiques atteint un double objectif : la propagation des idées politiques et sociales auprès d'une population réfractaire au modèle communiste, et le monopole du marché du film en Roumanie.

Les nécessités d'importation prévues pour l'année 1949 sont de 110 films neufs, dont 50 soviétiques, 15 de la RDA et 45 des autres pays (Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie, France, Italie, Suède, Danemark et USA, mais seulement les films de Charles Chaplin)². Au mois d'août 1950 débute un festival ayant comme thématique : « *le film soviétique éduque les peuples dans l'esprit de la vigilance de classe, contre les traîtres « titoïstes »³, les espions, les*

¹ AMC, dossier 22208/1951, *Ministerul Culturii, Plan de muncă, Direcția Cinematografică București*, « Planul de muncă pe trimestru I (1^{er} janvier - 31 mars 1951) », p. 3.

² ANIC, dossier 87/1949, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 10.

³ Allusion à la rupture avec Tito de 1948, accusé de « manquer d'esprit révolutionnaire » par l'équipe stalinienne. Jean-François SOULET, *Histoire comparée... op.cit.*, p. 86.

*provocateurs à la guerre*¹ ». Ce festival, plutôt un prétexte pour la diffusion de films soviétiques, se prolonge jusqu'au mois de décembre. Le schisme de Tito se répercute sur l'importation et aucune production yougoslave ne passe sur les écrans en Roumanie au début des années 1950. Dans ce contexte sont diffusés les films soviétiques suivants : *Le Grand citoyen* (Fridrikh Ermler, 1938), *La Carte du Parti* (Ivan Pyryev, 1936), *La Question russe* (Mikhaïl Romm, 1947), *Conspiration des vaincus* (Mikhaïl Kalatozov, 1950), *U nikh yest rodina* (*They Have a Motherland*, Aleksandr Fajntsimmer, Vladimir Legoshin, 1950), *Tribunal de l'honneur* (Abram Room, 1948) et *Mission secrète* (Mikhaïl Romm, 1950).

Au mois de décembre est lancé un nouveau festival, « Le film soviétique dans la lutte pour la paix », avec une autre programmation : *La Chute de Berlin* (Mikhaïl Tchiaourelis 1949) première et deuxième partie, *Mission secrète* (Mikhaïl Romm, 1950), *Smelye lyudi* (*Courageous men*, Konstantin Youdin, 1950), *Rencontre sur l'Elbe* (Grigori Aleksandrov, 1949), *La Grande force* (Fridrikh Ermler, 1949), *Le Patriote* (Boris Barnet, 1933)². Nous pouvons noter un total d'environ 15 films soviétiques, mais très peu d'entre eux sont des productions de l'année en cours. Cela indique d'une part, la faible productivité des studios moscovites à cette époque et d'autre part, l'urgence à faire connaître et à imposer le modèle soviétique, ce qui amène à collecter des films en urgence, y compris des œuvres anciennes³. Natacha Laurent a montré dans son livre *L'Œil du Kremlin*, les causes du déclin de la production à partir de 1946 et jusqu'à la mort de Staline, qui ne peuvent être imputées uniquement aux politiques, mais en égale mesure aux difficultés économiques rencontrées par les studios. Ainsi, le nombre passe de 22 en 1946 et 1947 à 16 en 1948, 17 en 1949, 12 en 1950 et 9 en 1951, pour remonter à 23 en 1952⁴. Quant aux longs métrages de fiction, Mira et Antonin Liehm notent une régression visible après la guerre, de 10 films à 5 en 1952⁵. La situation de Moscou explique l'arsenal des films soviétiques réalisés pendant les années 1930 dans les cinémas roumains. Des pays comme la Tchécoslovaquie ou la RDA exportent en Roumanie un nombre similaire de films, mais à la différence de l'URSS, la grande majorité est très récente.

¹ AMC, dossier 22208/1951, *Ministerul Culturii, Plan de muncă, Direcția Cinematografică București*, « Raport de activitate pe luna decembrie 1950 », p.47 ; voir annexes 3.

² *Ibidem*.

³ Ce phénomène est valable pour tous les pays du « bloc de l'est ». Pour le cas hongrois voir Peter KENEZ, « La Soviétisation du cinéma... », *op.cit.*, p. 47.

⁴ Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse, Privat, 2000, p. 232.

⁵ Mira et Antonin LIEHM, *Les cinémas de l'Est*, Paris, les éditions du CERF, 1989, p. 73.

Contre toute attente, l'impact et le poids du cinéma soviétique ne résident pas dans le nombre de films, mais dans le nombre de projection par jour et le nombre de jours où le film reste à l'affiche. Ce détail est très important, car si un film tchèque ou hongrois reste à l'affiche entre 7 et 10 jours par mois, un film soviétique passe rarement en dessous de 30 jours. A cela s'ajoute la campagne intensive de promotion, par voie de presse ou d'affichage, par des conférences, ce qui contribue à dépasser le désavantage de la quantité et à en faire même un atout : moins de publicité, mais plus ciblée et plus offensive.

Voici la situation de la distribution des films, les projections, les spectateurs et les comptes en décembre 1950 et janvier 1951, selon les statistiques de « Sovromfilm » :

Décembre 1950¹

	Origine	Décembre 1949	Novembre 1950	Décembre 1950	Pourcentage
Nombre de projections	films soviétiques	1360	1762	2155	81,20%
	films roumains et démoc. populaire	0	421	496	
Nombre de jours ² de projection	films soviétiques	6940	8426	6352	75,56%
	films roumains et démoc. populaire	0	2880	3026	
Nombre de spectateurs	films soviétiques	2.800.000	3.900.000	4.700.000	74,86%
	films roumains et démoc. populaire	0	1.500.000	2.200.000	
Recette	films soviétiques	18.000.000 lei	17.900.000 lei	27.000.000 lei	73,41%
	films roumains et démoc. populaire	0	8.000.000 lei	9.800.000 lei	

¹ AMC, dossier 22208, *Ministerul Culturii, Plan de muncă, Direcția Cinematografică București*. 1951, « Planul de muncă pe trimestru I anul 1951 (1 ianuarie-31 martie) » « Raport de activitate pe luna decembrie 1950 », pp. 47-55.

² Dans le document original, figure la formule « Nombre de jours de projection », mais les chiffres qui lui correspondent ne sont pas corrects, car impossibles. L'erreur peut être au niveau des termes employés (il s'agirait des heures) ou au niveau des chiffres (il s'agirait de chiffre plus petits). Par souci de fidélité au document original, nous avons préservé les mêmes formules. Quoi qu'il en soit, la conclusion est la même : diffusion intensive des films soviétiques. Pour voir les documents en intégralité, voir annexes 3 et 4.

Janvier 1951¹

	Origine	Janvier 1950	Décembre 1950	Janvier 1951	Pourcentage mois
Nombre de projections	films soviétiques	1776	2155	1806	81,54%
	films roumains et démoc. populaire	0	496	409	
Nombre de jours de projection	films soviétiques	6984	9352	8450	78,09%
	films roumains et démoc. populaire	0	3026	2371	
Nombre de spectateurs	films soviétiques	3.400.000	4.700.000	5.000.000	79,12%
	films roumains et démoc. populaire	0	2.200.000	1.300.000	
Recette	films soviétiques	20.000.000 lei	27.000.000 lei	28.000.000 lei	79,01%
	films roumains et démoc. populaire	0	9.800.000 lei	13.000.000 lei	

Ces statistiques démontrent la nette supériorité numérique des entrées des films soviétiques. Les films roumains et des « démocraties populaires » sont très peu représentés et encouragés. Bien entendu, si nous tenons compte du cadre spécifique de l'institution qui a produit les documents et de sa préoccupation de mettre en avant le cinéma soviétique, la valeur de ces chiffres doit être considérée avec précaution. D'autres sources suggèrent un rapport différent au film soviétique et nous déterminent à relativiser l'afflux du public, contrairement à ce que laisse entendre les documents de « Sovrom ». Ainsi, Nicolae Bellu, le président du Comité pour la Cinématographie, présente un bilan général du cinéma dans une réunion du Bureau de la Culture du Conseil des Ministres. Fidèle à l'Union Soviétique, Bellu exprime son inquiétude vis-à-vis de la préférence du public pour les films « faciles » comme *Der Tiger Akbar* (Harry Piel 1951), *L'Enfant du Danube* (Charles Le Derlé, André Alexandre, 1937) ou *Printemps sur glace* (probablement le film russe *Vesna*², Grigori Aleksandrov, 1947). Il alerte

¹ AMC, dossier 22208, *Ministerul Culturii, Plan de muncă, Direcția Cinematografică București*. 1951, « Planul de muncă pe trimestru I anul 1951 (1 ianuarie-31 martie) » « Raport de activitate pe luna ianuarie 1951 », pp. 39-46.

² Le film a rencontré l'opposition des autorités même en URSS. Il fut accusé d' « obséquiosité à l'égard de l'Occident, son imitation servile des modèles bourgeois du cinéma américain son aveuglement dans la volonté de plaquer sur la réalité soviétique des modèles, des situations, des attitudes, des trucages tirés des films américains,

les dirigeants idéologiques du parti au sujet de l'indifférence du public à l'égard du film politique soviétique¹ : « *Chez nous, il arrive qu'un film profondément politique, surtout le film soviétique, soit moins visionné qu'une série de « papier de chute » [...] A ce type de films, les gens se bousculent, tandis que pour *Le Grand citoyen* (Fridrikh Ermler, 1938), le troisième jour après l'avant-première au cinéma « *Republica* », la salle était presque vide* »².

Afin de pousser les spectateurs vers les salles, les responsables de la diffusion et surtout ceux de « *Sovromfilm* » mènent une campagne intensive de popularisation. Dans la deuxième moitié de l'année 1950, les deux « festivals » dédiés aux films soviétiques sont soutenus par une forte campagne de publicité. Pour la première partie de *La Chute de Berlin* (Mikhaïl Tchiaourelî, 1949) furent réalisés 3 panneaux de 48 m. et 3 de 24 m. et furent distribués 1500 lithographies dans les institutions, les entreprises et les écoles de Bucarest. La presse et la radio devaient louer le film « comme l'une des plus grandes réalisations soviétiques »³. Le Service de Presse organise une séance spéciale pour le journal officiel du Parti, *Scînteia*, et met à la disposition des autres journaux et de la radio le matériel nécessaire de publicité. Les chroniques cinématographiques sont accompagnées de l'article : « *L'image de Iosif Vissarionovitch Staline* », rédigé à l'occasion de son anniversaire, le 21 décembre, puisqu'il est le protagoniste du film, incarné par Mikheil Gelovani. Les rapports de « *Sovromfilm* » concluent à un succès spontané de ce film auprès des spectateurs et prévoient un des plus grands triomphes de l'année.

Les films *Courageous men* (*Smelye lyudi*, Konstantin Youdin, 1950) et *Le Patriote* (*Okraina*, Boris Barnet, 1933) profitent aussi d'une promotion généreuse, auquel la presse et la radio ont accordé une attention spéciale. Le Service de Presse a mis au point le déroulement des campagnes de publicité dans tout le pays : diffusion d'articles et bulletins d'information, conseils et lettres explicatives sur la manière dont les séances doivent se passer, diffusion des matériaux publicitaires aux stations de radio dans la province roumaine⁴.

Au début de l'année 1951, les cinémas roumains continuent sur la même voie de diffusion. L'année commence par la série de célébrations envisagées auparavant : 21 janvier, la commémoration de la mort de Lénine ; 23 février, le jour de l'Armée soviétique ; 8 mars, le

ce qui abouti à une représentation erronée de la société soviétique ». Natacha LAURENT, *L'œil du Kremlin...* *op. cit.*, p. 191.

¹ Le contenu des discussions est synthétisé, à partir des fonds ANIC par Ioan LĂCUSTĂ, « 1952. Filmul românesc la raport în Consiliul de Miniștri », *Magazin istoric*, n° 1 janvier 1998.

² *Ibidem*.

³ AMC, dossier 22208/1951, *Ministerul Culturii, Plan de muncă, Direcția Cinematografică București*. « Planul de muncă pe trimestru I (1^{er} janvier - 31 mars 1951) », p. 3.

⁴ *Ibidem*, pp. 8-9.

jour de la femme. Ainsi, les films soviétiques programmés pour le mois de janvier 1951 sont *La Grande Lueur* (K. Muefke 1939), *Lénine en Octobre* (Mikhaïl Romm, 1937), *L'Homme au fusil* (Sergei Yutkevich, 1939), *Lénine en 1918* (Mikhaïl Romm, 1939) et *Le Serment* (Mikheil Chiaureli, 1946)¹. Ce dernier est désigné par les officialités de Moscou, comme l'une des plus remarquables créations cinématographiques de l'année 1946². Si les premiers films ont comme personnage central Lénine, le dernier vient contrebalancer le poids du héros d'octobre par la mise en scène du héros du moment, Staline. D'ailleurs, ce film est suivi par *La Chute de Berlin* (Mikhaïl Tchchiaourelï, 1949), l'un des plus célèbres films sur Staline. L'événement est préparé selon les mêmes pratiques : presse, radio, affichage dans les halls des salles de cinéma, expositions de lithographies. L'article « *l'Image de Lénine et de Staline dans le cinéma soviétique* » est diffusé dans la presse et la radio. Encore une fois, bien que ce soit l'anniversaire de Lénine, la figure de Staline s'impose davantage.

Pour la période suivante, « Sovromfilm » envisage un plan d'importation fondé sur les productions provenant de l'URSS. Le nombre de films semble très important et la société roumano-soviétique prévoit plus de films soviétiques que d'autres origines. Voici les chiffres concernant le plan d'importation de films pour le premier trimestre de 1951³.

¹ Voir annexes 4.

² Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin... op. cit.*, p. 185.

³ AMC, dossier 22208, *Ministerul Culturii, Plan de muncă, Direcția Cinematografică București*. 1951, « Planul de muncă pe trimestru I (1^{er} janvier - 31 mars 1951) » (Plan de travail pour le premier trimestre), « Relatii cu străinătatea » (Relations avec les pays étrangers).

Provenance	Types de films	1951			Total
		Janvier	Février	Mars	
URSS	Films de fiction – longs métrages	3	4	3	10
		15	15	15	
	Films documentaires – courts métrages	4	4	4	12
		12	12	12	
	Films de fiction - longs métrages : 16 mm	3	4	4	11
		15	15	15	
Journaux parlés en roumain	3	3	4	10	
Tchécoslovaquie	Films de fiction – longs métrages	1	1	1	3
		5	5	5	
	Films de fiction - longs métrages : 16 mm	0	1	1	2
RDA	Films de fiction – longs métrages	1	1	1	3
		10	10	10	
Hongrie	Films de fiction – longs métrages	0	1	1	2
		0	5	5	
	Film de fiction - longs métrages : 16 mm	0	1	1	2
		0	15	15	
Pologne	Films de fiction – longs métrages	0	0	1	1
		0	0	5	
Autres pays	Films de fiction – longs métrages	0	1	1	2

 nombre de films
 nombre de copies

Les films soviétiques surclassent largement les œuvres d'autres provenances dans les intentions d'importation, tant du point de vue des films que du point de vue du nombre de copies. Cela amène à insister une fois de plus sur la volonté des professionnels de la distribution, dans le cadre de la politique culturelle générale du pays, de promouvoir en priorité les productions soviétiques. Faute de sources concernant la manière dont ce projet fut appliqué, nous ne pouvons pas formuler avec certitude les conclusions. Il n'en reste pas moins que, s'il faut en croire les chiffres proposés par Laurent ou Liehm, les studios soviétiques n'ont pas pu assurer un rythme de 3 films par mois. Cela revient à admettre que les chiffres envisagés par « Sovromfilm » doivent être modifiés et que les sources d'importation peuvent être plus importantes venant des autres « démocraties populaires ».

Malgré les efforts de la « sovrom » pour assaillir le marché roumain avec des films soviétiques, il semble que la population manifeste, au moins au départ, une résistance

suffisamment importante pour alerter les dirigeants de la cinématographie¹. Les organisations départementales du parti saisissent le manque d'intérêts des ouvriers pour ces productions et même si les travailleurs des entreprises sont rassemblés afin de les faire participer à la projection, ils se dispersent avant d'arriver au cinéma².

Comme nous l'avons montré plus haut, Nicolae Bellu s'inquiétait au sujet de la fréquentation du public qui préfère les films de « papier de chute ». Plus encore, Bellu accuse les directeurs des salles de cinéma de manque de bonne volonté pour la promotion du cinéma politique soviétique. Le plan prévoyant le nombre de spectateurs demandé par le Ministère est accompli par les directeurs des salles grâce à des films appréciés par les spectateurs, comme *Printemps sur glace* (*Vesna*, Grigori Aleksandrov, 1947). Dans ce cas, le plan est réalisé naturellement et rapidement et sans effort particulier de publicité. Les remarques de Bellu à la réunion du bureau culturel du Conseil des Ministres sont révélatrices de ce fait : « *Pour réaliser le plan avec Printemps sur glace, ils ne doivent rien faire. Mais il arrive qu'un directeur doive distribuer un film comme par exemple, Les Mineurs du Donbass (Leonid Loukov, 1950). Il dit que le film a été vu, qu'il est déjà passé chez lui et qu'il passe dans un autre cinéma. Ainsi, il ne diffuse pas Les Mineurs du Donbass mais Printemps sur glace, et dans ce cas, il dépasse le plan. Ce genre d'escroqueries vient du bas niveau de certains éléments et de la position hostile et antisoviétique de beaucoup d'éléments qui encadrent le réseau cinématographique*³ ». Pour cette raison, Bellu insiste sur la promotion du film soviétique non seulement par la société de distribution, mais également par l'implication des responsables des salles de cinéma qui doivent se transformer, selon ses propos, en « agitateurs pour attirer les ouvriers des usines ».

La durée de vie de « Sovromfilm », tout comme l'évolution des autres sociétés mixtes, témoigne de la nature des relations entre les deux gouvernements. Selon Cioroianu, la liquidation des « sovrom » constitue un des premiers pas vers l'indépendance des communistes roumains face à leurs homologues⁴. En 1954, plus de la moitié disparaît ou sont cédés à l'administration roumaine. Dans le cas du cinéma, l'abolition de « Sovromfilm » se

¹ Le refus du film soviétique est une caractéristique des sociétés traditionnellement anti russes ou antisoviétiques ; les publics hongrois, est-allemand et roumain manifestent des attitudes communes à l'égard de ces films. Peter KENEZ, « La Soviétisation du cinéma... », *op.cit.*, pp. 46-50 et Caroline MOINE, « RDA (1946-1990). Gels et dégels à l'Est. Le cinéma est-allemand » in Raphael MULLER, Thomas WIEDER, *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle*, Paris, Edition ENS, 2008, p. 169.

² Florian BANU, *Asalt asupra României... op. cit.*, p. 142.

³ Ioan LĂCUSTĂ, « 1952. Filmul românesc... », *op.cit.*

⁴ Adrian CIOROIANU, *Pe umerii... op. cit.*, p. 71.

fait bien auparavant (il est d'ailleurs le premier « sovrom » supprimé¹), à la suite d'une proposition du Ministère de la Cinématographie de l'URSS, en septembre 1951. Cette attitude est une conséquence de la fidélité constante des communistes roumains envers leurs partenaires, ainsi que de leur excès de zèle, et démontre également la confiance des officiels de Moscou dans les autorités roumaines qui ont montré leur capacité à maîtriser la situation. De surcroît, l'interruption de ce type de collaboration n'a pas été synonyme d'une rupture dans la politique cinématographique d'importation. Les films soviétiques ont continué à monopoliser le marché. D'ailleurs, dans la lettre de remerciement, la direction de la cinématographie roumaine, appuyée par Gheorghiu-Dej, Chisinevski et d'autres, promet le partenaire soviétique de poursuivre sur la même voie : « *nous voulons vous transmettre des chaleureux remerciements et notre reconnaissance pour l'aide que nous avons ressentie constamment grâce à la société « Sovromfilm » au cours de ces années, ainsi que notre assurance de mobiliser tous nos efforts pour réaliser à l'avenir la diffusion du film soviétique dans des conditions meilleures*² ». Et effectivement, la disparition de « Sovromfilm » n'apporte aucun changement de fond. La seule modification intervient au niveau des institutions, à savoir la création d'une Direction de Diffusion des Films (DDF) dans le cadre du Comité pour la Cinématographie qui a pris en charge les attributions de « Sovromfilm ». La nouvelle institution commence à fonctionner sous son nouveau statut en juillet 1952.

A la différence de la Hongrie où la diffusion des films soviétiques se réalise en collaboration avec la compagnie locale *Mafirt*³, en Roumanie cette activité est contrôlée par les Soviétiques eux-mêmes à travers la société « Sovromfilm », le rôle des Roumains étant plutôt de façade. De surcroît, la présence d'un partenaire de travail implique également la possibilité d'un conflit d'intérêts et les Hongrois n'hésitent pas à montrer une opposition, au moins jusqu'à la nationalisation, aux décisions de Moscou⁴. Même en RDA, jusqu'à la fin de 1948, les dirigeants de la DEFA imposent souvent une certaine direction artistique et parfois une légère

¹ Florian BANU, *Asalt asupra României... op. cit.*, p. 142.

² ANIC, dossier 71/1951, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Lettre envoyée par le Comité pour la Cinématographie au ministre de la cinématographie soviétique, I.G. Bolshakov. p. 7, voir annexes 7-a, 7-b.

³ Peter KENEZ, « La Soviétisation du cinéma... », *op.cit.*, pp. 46-50.

⁴ Les représentants de Marfit ont refusé de diffuser « Lermontov parce que le film ressemblait trait pour trait au Pouchkine qui venait de passer dans les cinémas hongrois ». Ils prennent la liberté de couper des scènes incompréhensibles pour le public hongrois. *Ibidem*, pp. 47, 49.

ouverture vers l'Ouest¹. En Roumanie, les décisions des Soviétiques sont considérées par les autorités roumaines, et cela avant comme après la liquidation de « Sovromfilm », comme incontournables. Une certaine forme d'opposition de l'industrie cinématographique roumaine apparaît cependant au niveau de la mise en œuvre pratique des décisions : programmation, projection, publicité, etc. Cette différence d'approche dans les démarches de soviétisation relève de multiples raisons qui restent à ce jour au stade d'hypothèses. Dans le cas roumain, le manque d'une infrastructure puissante ainsi que de spécialistes des professions du cinéma peuvent être des motifs qui déterminent les autorités soviétiques à agir sans intermédiaire.

1.1.2.2.2 « La base matérielle » : l'équipement soviétique et la construction du Centre de Production Cinématographique de Buftea

Sur le plan matériel, la collaboration avec l'URSS est également très étroite. L'implication de l'Union Soviétique pour assurer l'équipement cinématographique aux institutions de production et de diffusion est prompte en raison de l'urgence de s'adresser aux masses. Le but principal est de persuader la population de la nécessité d'approchement entre les deux pays, de l'utilité de la collectivisation, des avantages du nouveau régime. Le Ministère des Arts et des Informations, à travers son représentant Eduard Mezincescu, s'exprime clairement à cet égard : « *La diffusion à large échelle des films artistiques et documentaires soviétiques, ainsi que le développement de la capacité de production nationale, représentent des moyens importants mis à la disposition du Parti et du Gouvernement dans le cadre de l'action d'agitation et de propagande en rapport avec les grandes missions d'accomplissement du premier Plan d'État et de transformation socialiste de l'agriculture*² ». Concernant la question des importations, elles occupent une place centrale dans la politique financière du Ministère qui prévoit, selon les indications du gouvernement, « *l'acquisition d'Union Soviétique d'une quantité significative d'équipement et matériaux destinés à l'extension du réseau de projection cinématographique. Grâce aux appareils en 16 mm importés d'URSS et appareils en 35 mm, destinés aux caravanes cinématographiques, on pose les bases de l'extension des actions cinématographiques dans le milieu rural*³ ».

A la suite du célèbre accord économique CAEM (Conseil d'Assistance Economique Mutuelle), signé au début de l'année 1949, l'influence économique de l'URSS sur ses pays

¹ Le cinéma est-allemand s'inspire du néoréalisme italien, envisage des coproductions avec l'Italie (*Allemagne année zéro*, Roberto Rossellini, 1947) et récupère des valeurs de l'expressionnisme des années 1920 et 1930. Cyril BUFFET, *Défunte DEFA... op. cit.*, pp. 38-44.

² ANIC, dossier 87/1949, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 1.

³ *Ibidem.*

satellites est majeure et crée « une dépendance redoutable industrielle »¹. Grâce à l'appui de cet accord, la Roumanie acquiert de l'équipement cinématographique. Pour l'année 1949, le plan d'importation prévoit 30 appareils de projection, 300000 paires de charbons pour les appareils de projection, 500 appareils de projection pour les films de 16 mm destinés aux communes rurales, 50 appareils de projection pour les films de 35 mm, 300 groupes électrogènes pour fournir du courant électrique dans les communes sans électricité, 1500 copies de films de petite largeur et 400 copies de films de 35 mm, des documentaires soviétiques synchronisés en roumain pour les caravanes cinématographiques². 25 ans après, les historiens du cinéma qui réalisent le bilan du cinéma roumain en matière d'importation, donnent les chiffres pour les années 1949 et 1950 de 1000 appareils de projection de film de 16 mm et 100 caravanes³. A l'époque de la réalisation du bilan, en 1975, la politique officielle de la Roumanie se situait sur une voie d'éloignement vis-à-vis de l'URSS, donc les chiffres peuvent être légèrement sous-estimés. Il n'en reste pas moins que la réorganisation matérielle de la cinématographie après la Seconde Guerre Mondiale est tributaire de l'Union Soviétique. A ce stade, la question se pose de la signification des décisions de la direction du Ministère des Arts et de l'Information. Son responsable, Eduard Mezincescu, semble vouloir tirer profit du statut privilégié du cinéma au sein des arts. Il invoque la mission du cinéma dans la société socialiste afin de convaincre le gouvernement de dispenser de taxes douanières l'équipement cinématographique importé de l'URSS, et d'affecter une somme supplémentaire d'argent aux dépens des autres branches du ministère : « *Tenant compte de l'importance de cette arme de lutte sur le front idéologique qu'est le cinéma, nous proposons que les matériaux d'importation soient exonérés des taxes douanières et que la différence soit supportée grâce à un transfert de fonds d'un autre domaine du Ministère des Arts et de l'Information*⁴ ». L'ajournement de la construction du Théâtre National fut une opportunité pour accorder le financement pour l'achat des équipements cinématographiques.

L'apport logistique de l'URSS est également très important dans le projet initié à la fin de l'année 1948, relatif à la construction d'un centre de production moderne et intégralement équipé. L'idée vient des conseillers soviétiques⁵. C'est ainsi que s'explique la présence de l'architecte Gheorghe Lavrentievici Lavrov dès le 25 novembre 1948 à Bucarest. Suite à ses

¹ Jean-François SOULET, *Istoria comparată... op. cit.*, p. 83.

² ANIC, dossier 87/1949, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 10-11.

³ Mihai DUȚĂ, « Aspecte ale spectacolului și repertoriului cinématografic » in Ion CANTACUZINO, Manuela GHEORGHIU (dir.), *Cinematograful românesc contemporan 1949-1975*, București, Meridiane, 1976, p. 38.

⁴ ANIC, dossier 87/1949, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 2.

⁵ Valerian SAVA, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, București, Meridiane, 1999, p. 227.

conclusions, le Ministère des Arts et de l'Information, sollicite d'urgence une intervention auprès du gouvernement soviétique afin d'établir le cahier de charges pour la conception et d'envoyer plusieurs techniciens et ingénieurs pour le démarrage de la construction. L'élaboration du projet appartient à l'Institut d'État de Projection dans le cadre du Ministère de la Cinématographie de l'URSS. Les deux techniciens soviétiques V.B.Tolmaciou et Kirilov envisagent l'échelonnement des opérations de manière à permettre la production de 3 à 4 films annuels en 1951-1952, 6 à 8 films annuels en 1955-1956, 10 à 12 films en 1960-1961. Les travaux commencent en 1950 et comprennent un complexe de 5 plateaux de tournage, un studio pour enregistrer le son et un laboratoire de traitement de la pellicule. Un studio de tournages combinés fut intégralement mis en fonction en 1959. Son exploitation partielle avait commencé dès 1954. Le Centre de Buftea fut surnommé « la Nouvelle Cinecittà »¹ et pendant les années 1960 il a permis la réalisation de plusieurs coproductions, y compris avec les pays capitalistes.

1.1.2.2.3 « Le réalisme socialiste » : théorie, films, personnalités

L'idéologie théorisée par A.A. Jdanov, le leader de la section de l'agit-prop du Comité Central de l'URSS, constitue le principe directeur de toute la culture promue dans les pays du bloc communiste, au moins jusqu'à la fin des années 1950. Le concept de « réalisme socialiste », emprunté de la littérature² et rendu officiel par le propagandiste principal de Staline³ lors du I^{er} Congrès de l'Union des écrivains en 1934⁴, est importé et assimilé avec succès en Roumanie à partir du milieu des années 1940⁵. Le réalisme socialiste est défini comme « *une méthode de base de la littérature soviétique et de la critique littéraire* » qui « *exige de l'écrivain sincère une présentation historiquement concrète de la réalité* » et qui doit « *s'allier à la tâche du changement idéologique et de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme*⁶ ». Toutefois, la conception roumaine du réalisme socialiste s'inspire

¹ Manuela GHEORGHIU, Constantin PĂTRĂȘCOIU, « Temeliile cinematografiei naționale. Structuri și perspective » in Ion CANTACUZINO, Manuela GHEORGHIU (dir.), *Cinematograful românesc ...*, op.cit., p. 29.

² Le terme apparaît dans un discours d'Ivan Gronski, le directeur d'*Izvetia*, et reproduit dans *Literaturnaia Gazeta*. Nicolae MANOLESCU, *Istoria critica a literaturii române*, Pitesti, Editura Paralela 45, 2008, p. 885.

³ La première théorisation du concept, qui inspire Andrei Jdanov, est réalisée par Anatol Lunacearski. *Ibidem*.

⁴ Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin...* op. cit., p. 38-39.

⁵ La consécration définitive apparaît à travers la brochure « Pentru realismul socialist in literatura si arta » en 1951. Nicolae MANOLESCU, *Istoria critica...* op.cit., p. 886.

⁶ Définition contenue dans le statut de l'Union des écrivains, réunie du 17 août au 1^{er} septembre 1943, Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin...* op. cit., p. 38.

davantage des ses reformulations de la deuxième moitié des années 1940 qui se caractérisent par un dogmatisme plus prononcé¹.

Ce principe, formulé pour la littérature, mais adapté parfaitement au cinéma, se retrouve dans les pseudo-théories sur l'art (au fond, une traduction du russe) des promoteurs roumains.

Encore convient-il de préciser que l'influence soviétique ne se réduit pas à une imitation de l'URSS contemporaine, mais également à une récupération des valeurs énoncées dans les années 1930, afin d'établir une mise à jour appropriée des préceptes fondamentaux du communisme soviétique. Ainsi s'expliquent les multiples évocations des théories de Jdanov, exposées avant la guerre et toujours actuelles, bien que leur promoteur soit décédé en 1948. De surcroît, les films et les personnalités de la culture soviétique font figure de porte-drapeau de la « cinématographie la plus avancée du monde », slogan usuel du début des années 1950. L'écrivain et le critique littéraire du XIX^e siècle, N.G. Tchernychevski, récupéré par le pouvoir communiste soviétique pour sa critique du régime tzariste², devient un repère pour la critique roumaine y compris cinématographique : « *Le cinéma – un art ayant un pouvoir d'influence sur les masses – ne peut et n'a pas le droit de renoncer à la mission de chaque art, telle qu'elle était définie par le critique russe Tchernychevski : celle de reproduire non seulement les différents aspect de la vie, mais aussi d'apprendre aux hommes à comprendre correctement les phénomènes sociaux*³ ».

L'interprète emblématique d'*Alexandre Nevski* et *Ivan le Terrible*, Nicolai Tcherkassov, fait l'objet d'un ample article dans l'un des numéros de la revue *Problèmes de cinématographie*. Il entreprend une visite à Bucarest pendant l'été de 1951 et tient, à cette occasion, plusieurs discours sur le cinéma. Ceux-ci sont publiés dans la seule revue cinématographique roumaine, qui lui accorde une rubrique entière. Bien entendu, les controverses suscitées par la deuxième partie d'*Ivan le Terrible* font que sa performance dans ce film n'a pas lieu d'être. Cependant, Tcherkassov reste un acteur considéré comme exemplaire et il fut souvent proposé comme référent pour les interprètes roumains. Plus que les autres personnalités soviétiques, Mikhaïl Tchiaourelî, très en vogue au début des années 1950 grâce à son dernier film, *La Chute de Berlin* (1949), une superproduction dont le personnage central est Staline lui-même, est le sujet de plusieurs éloges dans différents numéros de la revue *Problèmes de cinématographie*. En 1951 et 1952, il est incontestablement la vedette de la revue. A cette époque, Tchiaourelî

¹ Le rapport de Jdanov de 1946 dans lequel il critique les revues *Zvezda* et *Leningrad* et le discours de septembre 1947, à la création du Kominform lorsque le monde est partagé par Jdanov en deux camps. Nicolae MANOLESCU, *Istoria critica...* op.cit., p. 886.

² Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin...* op. cit., p. 40.

³ Emil SUTER, « Despre critica ... » op. cit., p. 16 et 22.

est popularisé et louangé plus que le maître du cinéma soviétique, Eisenstein, qui, après l'interdiction de son deuxième opus d'*Ivan le Terrible*, s'efface de la scène cinématographique, au sens figuré mais aussi au sens propre, car il s'éteint en février 1948. A son tour, Eisenstein est évoqué dans quelques articles, mais uniquement par rapport à son film le plus apprécié de l'époque stalinienne, le plus conforme à l'idéologie officielle et au réalisme socialiste, *Alexandre Nevski*¹.

Les artistes soviétiques font l'objet non seulement de médaillons adulateurs, mais également ils partagent leur expérience artistique dans des articles de la même publication. C'est le cas d'Alexandre Borissov, l'acteur qui incarne à l'écran le célèbre compositeur Modest Petrovitch Moussorgski dans le film homonyme de 1950, et qui publie dans *Problèmes de cinématographie* de 1951 l'article : « Comment j'ai créé Moussorgski² ». Il en est de même avec Vladimir Nemoliaev, réalisateur de quelques films mineurs avant 1950 ; à l'occasion de sa désignation comme conseiller artistique du Studio « București », il fait part de l'expérience soviétique en matière de planification cinématographique aux néophytes roumains. Par ailleurs, la rubrique « Apprenons de l'expérience soviétique » est presque entièrement rédigée par des chroniqueurs soviétiques.

La question des films, en tant que produits artistiques, est également l'un des points importants de l'orientation culturelle et cinématographique officielle. A l'instar des artistes et cinéastes modèles, les films les plus appréciés et analysés en Roumanie à cette époque proviennent des studios soviétiques *Mosfilm*, *Leninfilm*, *Sojuzdetfilm*, *Ukrainfilm*. Les quelques exceptions, à savoir les productions de Hongrie, de RDA ou de Pologne, ne constituent pas un véritable contrepoids au monopole soviétique. Les films *Loin de Moscou* (Aleksandr Stolper, 1950), *Le Chevalier de l'étoile d'or* (Yuli Raizman, 1952), *Tarass Chevtchenko* (Igor Savchenko, 1951), *Lénine en Octobre* (Mikhaïl Romm, 1937), *La question russe* (Mikhaïl Romm, 1947), les scénarios de *La Trilogie de Maxime* (Grigori Kozintsev, 1935) *La Chute de Berlin* (Mikhaïl Tchiaourelî, 1949), titres avec une thématique révolutionnaire, ou exaltant le héros national, sont souvent cités par les promoteurs du cinéma roumain comme les plus brillantes productions du monde et, par voie de conséquence, une leçon d'art pour les cinéastes roumains.

¹ Vladimir Nemoliaev explique les techniques de tournage en hiver et l'organisation planifiée du travail à partir du film *Alexandre Nevski*. Aucune autre œuvre d'Eisenstein n'est citée. Vladimir NEMOLIAEV, Vladimir NEMOLIAEV, « Organizarea producției... », *op.cit.*

² *Probleme de cinematografie*, n° 4 juin 1951.

Il en va tout autrement dans le cas des œuvres cinématographiques les plus célèbres aujourd'hui, les productions des années 1920, qui sont alors rejetées en raison de leur « formalisme ». Les expériences artistiques autour du montage sont considérées à partir des années 1930 comme issues d'une mentalité bourgeoise et critiquées avec virulence¹. Ainsi s'explique l'absence du *Cuirassé Potemkine* (Sergei Eisenstein, 1925), de *L'Homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1928), de *Dura Lex* (Lev Kouleshov, 1926) de la liste des films soviétiques destinés au pays en cours de soviétisation. A l'occasion de l'anniversaire du « Mois de la Grande Amitié » et de la Révolution d'octobre, dans le numéro 9-10 de la revue *Problèmes de cinématographie* de 1953, la rédaction s'exprime à ce sujet : « *Le film soviétique, tellement aimé et apprécié par notre peuple, constitue une très bonne école pour les créateurs roumains. [...] L'esthétique marxiste-léniniste nous a munis de la méthode la plus élevée dans la création, la seule méthode avec laquelle nous pouvons réaliser des films dignes des attentes des travailleurs, la méthode du réalisme socialiste. Seulement par l'assimilation de la méthode du réalisme socialiste, nos films deviendront, à l'exemple des merveilleux films soviétiques, des armes de lutte contre tout ce qui est ancien et s'oppose à notre progrès*² ».

1.1.3 La cinématographie roumaine sur un nouveau chemin

1.1.3.1 *La nationalisation de la cinématographie et la réglementation du commerce des produits cinématographiques*

A l'exemple des autres démocraties populaires gravitant autour de l'Union Soviétique, la Roumanie connaît un processus de nationalisation massive de toutes les branches de la production. Le cinéma ne fait pas exception. Contrairement à la Tchécoslovaquie, à la Yougoslavie et à la Pologne, où la nationalisation de la cinématographie se produit dès 1945³, bien avant l'arrivée au pouvoir du Parti Communiste et non pas en rapport direct avec

¹ Boris Z. Choumiatski, le responsable principal de la cinématographie soviétique dans les années 1930 publie son premier ouvrage, *Kinematografia millionov (Le Cinéma des millions)* dans lequel il critique vivement le formalisme et l'esprit petit-bourgeois du cinéma des années 1920. Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin... op. cit.*, p. 35.

² « Ajustorul frăţesc sovietic, condiţie hotărâtoare a dezvoltării cinematografiei noastre », *Probleme de cinematografie*, n° 9-10 septembre-octobre 1953.

³ 11 août 1945 en Tchécoslovaquie, novembre 1945 en Pologne et l'été 1945 en Yougoslavie.

l'occupation soviétique, en Roumanie, comme en Bulgarie¹ ou en Hongrie², elle est plus tardive et conditionnée par la présence soviétique. En Tchécoslovaquie le processus avait mûri avant la Seconde Guerre Mondiale³ alors qu'en Pologne la nationalisation avait été décidée un peu avant la fin de la guerre⁴. La situation de la cinématographie bulgare et yougoslave après la guerre semble être la plus proche de celle de la Roumanie : développement aléatoire, absence de structure organisationnelle puissante, répertoire thématique réduit⁵, etc. C'est seulement après 1948 que la cinématographie roumaine fait l'objet d'une politique d'Etat.

Le 2 novembre 1948 est promulguée la loi sur la nationalisation de la cinématographie et la réglementation du commerce des produits cinématographiques. La presse s'en fait largement l'écho : « *Un acte décisif, destiné à détruire le cercle de l'indifférence et de l'ignorance qui a empêché pendant tant d'années le développement du plus populaire des arts dans notre pays [...] La nationalisation ouvre de nouvelles et larges perspectives pour le développement de la production cinématographique autochtone. Le transfert de tous les studios et des laboratoires dans la propriété de l'État, comme des biens du peuple entier, est un des plus importants problèmes de notre culture [...] Nous partons de zéro, mais nous partons avec toute la confiance et l'enthousiasme nécessaire. La réalisation de ce désir (création de films avec un haut niveau éthique, culturel et artistique) n'est possible que lorsque le cinéma entrera dans les mains du peuple, quand la cinématographie sera contrôlée et planifiée par l'État⁶* ».

Le slogan « départ de zéro » marque d'abord une mutation des valeurs, tant du point de vue de l'organisation du cinéma que du point de vue des messages des films. Dans les deux cas, l'exemple de l'Union Soviétique est invoqué systématiquement. Ainsi, la signification première de la devise « départ de zéro » est la rupture avec la tradition culturelle et cinématographique d'avant 1945 et le retournement vers le système soviétique, qui constitue, pour plusieurs années, la loi, l'étalon et le contrôle. La devise de cette période est

¹ La nationalisation de la cinématographie en Bulgarie commence dès 1946 par la nationalisation de la distribution en octobre 1946 sous la coalition gouvernementale. Elle fut achevée le 4 avril 1948. Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 45.

² Le cas de la Hongrie est particulier, car entre 1945 et 1948, la production de films était contrôlée par les quatre partis de la coalition gouvernementale (les sociaux-démocrates, les communistes, le parti agrarien-national et le parti des petits propriétaires). Chacun impose son style et son influence à travers 4 compagnies de production : (*Mafirt* : communiste, *Orient* : socialiste, *Sarló* : agrarienne, *Haladás* : les petits propriétaires). Cette démarche originale dans le camp des démocraties populaires prend fin le 12 mars 1948 avec la nationalisation. Peter KENEZ, « La Soviétisation du cinéma... », *op.cit.*, pp. 40-41.

³ Galina KOPANĚVOVÁ « Un Quart de siècle de métamorphoses », in Eva ZAORALOVÁ, Jean-Loup PASSEK, *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996, pp. 99-100.

⁴ Mira et Antonin LIEHM, *Les Cinémas de l'Est...* *op. cit.*, p. 118.

⁵ Michael J. STOIL, *Balkan Cinema...* *op. cit.*, p. 19.

⁶ Emil SUTER, « Naționalizarea cinematografeiei », *Contemporanul*, 12 novembre 1948.

« Apprenons de l'expérience soviétique ». Cette formule clamée à la fin des années 1940 devient une constante dans les articles traitant des questions de cinéma dans la revue spécialisée, *Problèmes de cinématographie*¹, qui emprunte le concept à son homologue soviétique, *Iskusstvo Kino* (L'art cinématographique)².

1.1.3.2 Les élites : rejet, opportunisme et conviction

La nationalisation de la cinématographie marque décidément la rupture avec le passé, tant du point de vue du message des films que de l'administration de plus en plus centralisée. Les élites du cinéma, à l'instar de l'ensemble des personnalités culturelles de cette époque, traversent une période de forts bouleversements et leur carrière varie selon leur passé, leur opportunisme politique, leur engagement au service de la nouvelle idéologie. Certains professionnels sont écartés du monde du cinéma : Ion I. Cantacuzino, réalisateur, producteur, critique et historien du cinéma, emprisonné entre 1949 et 1950 pour « omission de dénonciation »³, l'activité des critiques D.I. Suchianu et Eugen Schileru ne franchit pas l'année « frontière » 1948. Quant aux réalisateurs, il y en a trois qui se démarquent pendant l'entre-deux-guerres : Jean Georgescu, Paul Călinescu et Jean Mihail. Le manque de professionnels dans le domaine du cinéma amène la nouvelle direction communiste dans la situation de récupérer ces trois cinéastes à qui l'on confie, après 1948, des projets au service du documentaire ou de la fiction de propagande. Le phénomène est présent dans d'autres pays du « bloc de l'Est » où le nouveau régime patronné par les Soviétiques est contraint de faire appel aux réalisateurs autochtones, malgré leur contribution au cinéma des régimes ennemis. En RDA, la DEFA embauche, avec l'accord des Soviétiques, des réalisateurs, des techniciens et des acteurs ayant travaillé sous le III^e Reich⁴.

En Roumanie, le cas le plus paradoxal est sans doute celui de Călinescu. Les dirigeants de la cinématographie font appel au talent et à l'expérience du cinéaste, non seulement un

¹ Octav IONIȚA, « Insușirea experienței sovietice – datorie a activiștilor din cinematografie » (S'emparer de l'expérience soviétique : un devoir des activistes de la cinématographie), *Probleme de cinematografie*, n° 4, juin 1951 ; la rubrique « Să învățăm din măestră scenariștilor sovietici » (Apprenons du savoir-faire des scénaristes soviétiques), *Probleme de cinematografie*, n° 4, juin 1951 ; « Ajutorul frățesc sovietic, condiție hotărâtoare a dezvoltării cinematografiei noastre » (L'aide fraternelle soviétique – une condition décisive du développement de notre cinématographie), *Probleme de cinematografie*, n° 9-10 septembre-octobre 1953 ; « Apprenons de l'expérience soviétique » est devenu rubrique permanente dans la revue en 1954.

² La traduction des noms des journaux soviétiques semble une pratique courante en Roumanie à cette époque. Le journal officiel du Parti est également une transcription du russe. *Scînteia*, (« l'étincelle ») est l'équivalent d'*Iskra*, journal fondé par Lénine en 1900 à Munich ; Adrian CIOROIANU, « Lumina vine de la răsărit » in Lucian BOIA (dir.), *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998, p. 26.

³ Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p.372.

⁴ Les plus grands serviteurs du régime nazis, tels Veit Harlan ou Carl Froelich, ne sont pourtant pas acceptés par la DEFA. Cyril BUFFET, *Défunte DEFA... op. cit.*, pp. 23-25.

représentant du cinéma bourgeois, mais surtout le réalisateur d'un documentaire à succès en 1943, *La Roumanie dans la lutte contre le bolchevisme*, primé à Venise. La manière dont Călinescu s'impose dans la cinématographie nationalisée est mise sur le compte de son opportunisme¹, mais on ne saurait oublier les besoins du régime en matière de professionnels du cinéma qui viennent compléter et expliquer le tableau des premières productions réalistes-socialistes. La récupération de certaines personnalités est possible dans les limites d'un rapport d'entraide réciproque². Le régime profite de leurs compétences et les cinéastes continuent à pratiquer leur métier. Ce type de relation fonctionne jusqu'après le début des années 1950, lorsque le Parti remplace ces figures du régime bourgeois, par des camarades formés à l'école soviétique et dans le nouvel esprit socialiste. Călinescu, après le succès du film *La Vallée retentit (Răsună valea*³, 1949), considéré comme le « véritable début du film roumain »⁴, est écarté du milieu de la production de film, pour y revenir 5 ans après.

Il en est de même pour Jean Georgescu, réalisateur spécialisé en adaptations des œuvres satiriques de Caragiale. Georgescu n'a pas particulièrement d'affinités avec le réalisme socialiste, mais on lui confie la réalisation d'un film de fiction sur la collectivisation, *Dans notre village (In sat la noi*, 1951). Il signe la mise en scène avec Victor Iliu, un réalisateur de confiance ayant suivi un stage de perfectionnement à Moscou, sous la direction d'Eisenstein. Le film satisfait les attentes de la direction de la cinématographie et Jean Georgescu continue à exprimer sa passion pour Caragiale, mais seulement dans des court-métrages. Il revient derrière la caméra pour un long métrage 4 ans après *Dans notre village*, en 1955, lorsque l'atmosphère politique est plus détendue. Mais il ne restera pas pour longtemps dans la cinématographie, car son film de retour, *Notre Directeur (Directorul nostru*, 1955), une fable contemporaine satirisant le pouvoir des bureaucrates, est perçu comme une insulte à l'adresse du régime et accusé de « négativisme »⁵. Son activité au cinéma sera interrompue pour encore dix ans.

A son tour, Jean Mihail saisit l'opportunité qui s'ouvre après 1945. Au départ, il contribue au dénigrement de son confrère, Jean Georgescu, accusé de « collaborationnisme » avec le régime fasciste. Jusqu'à la nationalisation, Mihail devient « *le seul réalisateur de films de*

¹ Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p. 247.

² Adrian CIOROIANU, *Pe umerii... op. cit.*, p. 289-290.

³ La traduction française des titres roumains est proposée par Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1 et 2, București, Fundația Pro, 2004, p. 289-296.

⁴ Cité par Călin CALIMAN, *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, București, Fundația Culturală Română, 2000, p. 148.

⁵ Bujor T. RIPEANU, *Filmat... op. cit.*, vol.1, p.76.

*fiction de la période de l'entre-deux-guerres*¹ ». Il répond ensuite aux sollicitations du Parti pour réaliser des films de commande dans l'esprit du « réalisme socialiste » et devient l'auteur de 12 documentaires demandés par le Ministère de l'agriculture. « Champion de l'opportunisme », selon Valerian Sava², Jean Mihail est le réalisateur principal entre 1945 et 1949. Après la nationalisation, son activité diminue et sa contribution au cinéma « proletcultiste³ » se résume au moyen métrage, *Le Boulevard fantôme (Bulevardul Fluera vântul*, 1950). A l'exemple de ses collègues, son retour derrière la caméra survint en 1954, avec la période du retour des trois maîtres cinéastes d'avant la guerre.

En parallèle avec l'ancienne garde du cinéma roumain, la nouvelle direction de la cinématographie encourage des jeunes réalisateurs dont les positions politiques jouent en faveur de leur promotion. Victor Iliu a sympathisé avec la gauche et l'extrême gauche pendant l'entre-deux-guerres⁴, mais commence sa véritable carrière cinématographique en 1949, avec le documentaire *La Lettre d'Ion Marin pour « Scînteia » (Scrisoarea lui Ion Marin către « Scînteia »*, Victor Iliu, 1949) traitant un sujet cher au Parti, la collectivisation. Son premier long métrage, *Dans notre village (In sat la noi*, 1951), est signé en collaboration avec Jean Georgescu dont l'expérience cinématographique était supérieure. Après ce succès, Iliu récidive en 1952 et 1953 avec encore deux films. Il arrive à obtenir un stage de spécialisation à Moscou auprès du maître Eisenstein et dès son retour, il est chargé de cours de mise en scène. Le deuxième réalisateur du moment est Dinu Negreanu. Il fut considéré par les critiques et les historiens du film comme le principal représentant du cinéma « proletcultiste »⁵, la preuve étant les quatre films qu'il signe entre 1951 et 1955.

Un élément très important lié à la construction des nouvelles élites cinématographiques nous semble être leur positionnement vis-à-vis de l'irruption soviétique. La permutation des valeurs produite dans la deuxième moitié des années 1940 a constitué un véritable choc culturel pour une société profondément antisoviétique et nationaliste, comme la société roumaine de l'entre-deux-guerres. Le positionnement des élites cinématographiques est très complexe à cet égard. Nous avons montré deux types d'attitudes de la part des acteurs culturels, à savoir la conversion, sincère ou non il importe peu, des trois réalisateurs héritiers de la culture

¹ Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p. 151.

² *Ibidem*, p. 155.

³ Le terme désignant « la culture du prolétariat » est promu dès les années 1920 en URSS par Bogdanov et soutenu par Lénine. Une analyse du phénomène in Sanda CORDOS, *Literatura între revoluție și reacțiune : Problema crizei în literatura română și rusă în secolul XX*, Cluj-Napoca, Ed. Biblioteca Apostrof, 2002.

⁴ Savel ȘTIOPUL, *Incursiune în istoria artei filmului românesc*, Filipeștii de Târg, Antet, 2001, p. 37.

⁵ Cristina CORCIOVESCU, Bujor RIPEANU, *1234 cineasți români*, București, Editura Științifică 1996, p. 247.

bourgeoise, et la fidélité véritable aux idées communistes et à L'URSS des deux autres. Une autre partie de la confrérie paraît passive vis-à-vis de la question soviétique. Tantôt elle subit tacitement les directives, tantôt elle adopte un conformisme de circonstance. L'antisoviétisme va surgir au moment opportun, lorsque la pression idéologique se relâche et que le parti communiste roumain manifeste des tendances d'indépendance. Cependant, des signes de rejet se manifestent dès les premières années de soviétisation.

Ainsi, en juin 1951, la rédaction de la revue *Problèmes de cinématographie* organise un sondage auprès des professionnels du cinéma afin de vérifier la manière dont ils ont utilisé et assimilé les conseils soviétiques publiés et traduits dans des brochures spécialisées. Le réalisateur de « l'incursion », Octav Ioniță, rédacteur dans le bureau de Presse du Comité pour la Cinématographie, souligne les attitudes positives et négatives des sujets interrogés. Ion Bostan, réalisateur de films documentaires, Wilfried Ott, opérateur, et Lică Braunstein de la direction de diffusion, se trouvent parmi les lecteurs des directives soviétiques les plus appliqués. Relativement à Braunstein, Ioniță précise : « *Bien qu'il ne travaille pas dans la production de films, il lit régulièrement le bulletin, il fait des annotations et souligne les passages importants. Lorsqu'il trouve des problèmes spécifiques à son travail, il les note séparément sur un cahier, ou les ajoute directement au plan de travail*¹ ».

Les exemples négatifs sont plus nombreux. « *La catégorie des camarades qui ne font qu'une lecture superficielle est grande. Parmi eux je mentionne surtout les réalisateurs Jean Mihail, Paul Crețoiu, Puiu Constantinescu, qui, à cause de leur activité complexe, auraient l'obligation d'étudier sérieusement chaque paragraphe, chaque ligne des articles*² ». Bien que l'auteur de l'investigation distingue les lecteurs qui lisent superficiellement de ceux qui ne lisent point les brochures, il considère les deux catégories également coupables de « *manque d'intérêt pour l'approfondissement de la théorie provenant de la plus avancée des cinématographies*³ ». Parmi les plus fautifs, Jean Georgescu et Paul Călinescu qui n'ont lu aucun des articles soviétiques, ainsi que l'opérateur Aurel Boian, qui « *justifie le fait de n'avoir lu aucun article par des problèmes familiaux*⁴ », ou encore Ion Popescu Gopo qui se disculpe en disant « *J'ai tout simplement oublié*⁵ ». Selon le témoignage d'Octav Ioniță, les personnalités mentionnées préfèrent les analyses et les débats esthétiques à partir d'études de cas sur des films roumains ou soviétiques, mais sans approfondir le côté idéologique ni

¹ Octav IONIȚĂ, «Insușirea experienței sovietice... », *op.cit.*, p. 50.

² *Ibidem*, p.51.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 52.

l'organisation. Le problème de l'ignorance concernant les bulletins soviétiques est généralisé non seulement chez les créateurs, mais aussi auprès de toutes les instances cinématographiques. Cette investigation démontre, non pas la dissidence des professionnels du cinéma, mais un certain conformisme passif, limité à une contribution minimale aux demandes de la direction de la cinématographie.

1.1.3.3 *L'organisation et les objectifs du cinéma*

La nationalisation de la cinématographie en 1948 impose une nouvelle stratégie en matière de production, diffusion, et importation de films. Le 7 juin 1950 fut créée une institution avec le statut de ministère, le Comité pour la Cinématographie¹, auprès du Conseil des Ministres qui fonctionne selon le modèle soviétique : planification, centralisation, discipline rigoureuse, surveillance. Son président fut Nicolae Bellu (n.1916- m.22 août 1997), par formation philosophe, membre de la jeunesse communiste avant 1944 et ensuite directeur du premier journal du Parti, *România liberă*². La revue *Problèmes de cinématographie* fonctionne comme bulletin officiel du Comité et réunit des articles concernant la politique générale de l'établissement, s'adressant principalement aux professionnels. Ce Comité assure la centralisation du cinéma, ayant sous sa responsabilité, au départ la société de production « Romfilm » et à partir du 1^{er} décembre 1950, par sa dislocation³, le Studio « București » pour les films de fiction, le Studio « Alexandru Sahia » pour les documentaires, le Studio « Ion Creangă » pour les diafilms. Le même comité coordonne la réorganisation du réseau cinématographique national par la Direction des Réseaux Cinématographiques, et la diffusion des films par la Direction de Diffusion des Films créée en juillet 1952. Cette mission fut assurée auparavant par la société « Sovromfilm ». En 1956 ces deux départements vont être réunis sous le nom de Direction du Réseau Cinématographique et de Diffusion des Films (DRCDF) et aura comme mission de « *promouvoir une politique unitaire concernant les salles de cinéma du pays, le contrôle et la direction du travail politico-idéologique à l'égard du cinéma, la diffusion des films en fonction des demandes politico-idéologiques des différentes étapes de la construction du socialisme, ainsi que l'accomplissement du plan économique et financier*⁴ ».

¹ Pour l'organigramme des institutions chargées de la cinématographie voir annexes 21.

² Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p. 170.

³ Aristide MOLDOVAN, « 15 ani de cinématografie socialistă », *Cinema*, novembre 1964.

⁴ Mihai DUȚĂ, « Aspecte ale spectacolului ... » *op. cit.*, p. 39.

La particularité du Comité pour la Cinématographie est son statut indépendant des autres arts. Le Comité pour les Arts est créé en juillet 1950 et représente une structure parallèle au Comité pour la Cinématographie dans le cadre du Conseil des Ministres. Ainsi convient-il de remarquer la mission particulière du cinéma dans le cadre de la politique gouvernementale, qui est « le développement de l'activité culturelle et éducative de masse »¹. Mais on ne saurait oublier que ce statut du cinéma est une copie fidèle des structures existantes déjà en URSS. Le Comité pour la Cinématographie a son équivalent dans le Comité pour le Cinéma moscovite. C'est pourquoi nous ne pouvons pas attribuer l'intention de promouvoir le cinéma exclusivement au gouvernement roumain. Au contraire même, les hauts fonctionnaires du parti semblent assez inertes à ces questions. Cette attitude vis-à-vis du cinéma est fréquente dans les régimes autoritaires surtout à leur début. Les auteurs de l'ouvrage collectif *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle* ont remarqué qu'« il est difficile de déceler chez les responsables politiques (dans la plupart des cas) des traces d'une pensée cinématographique précédant leur arrivée au pouvoir »². Dans le cas roumain, cette pensée cinématographique tarde à venir même cinq-six ans après leur installation à la direction du pays. Plus encore, si l'on prend en compte le désintéressement manifesté par Gheorghiu-Dej à l'adresse du cinéma et la précipitation des autorités roumaines à confier la production cinématographique à Sovromfilm, on constate que la préoccupation pour le septième art de l'Etat roumain possède une dimension déclarative plus importante que celle pratique. La propagande par le biais du cinéma intéresse notamment les Soviétiques qui exigent de la part des Roumains la mise en place des structures pour le développement et la diffusion de films. C'est surtout cette pression extérieure qui met en route l'industrie cinématographique.

En matière d'organisation administrative et fonctionnelle, le monde de la cinématographie devient une copie fidèle, à taille réduite, du modèle stalinien³. Après la centralisation, la planification est la préoccupation principale du cercle dirigeant. Le plan est élevé au rang de doctrine de parti, de méthode scientifique révolutionnaire. Le régime communiste se réapproprie cette idée et le plan devient un concept à part entière, dépeint comme innovateur⁴.

¹ AMC, Carton 1950. *Decizii. CPC T.P.*, « Decizia 130 privind masurile ce trebuie luate pentru îmbunătățirea activității cultural-educative de masă în colțurile roșii din GAC ».

² Raphael MULLER, Thomas WIEDER, *Cinéma et régimes...* op.cit., p. 26.

³ Un parallèle entre les stakhanovismes soviétique et roumain, Dan CĂTĂNUȘ, « Communist Myths Stakhanovism » in *Arhivele Totalitarismului*, n° 13-14, 4-1/1996-1997, p. 380-398, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.totalitarism.ro/articole/articol_18.doc [ref. du 29 janvier 2008].

⁴ Pour une présentation succincte de la stratégie économique des pays socialistes et l'importance du plan voir Katherine VERDERY, « Socialist Societies: Anthropological Aspects » in *International Encyclopedia of the*

Les techniques stakhanovistes sont théorisées et recommandées y compris dans le cinéma. Les méthodes Cotlear (inventés par un ouvrier d’Harkov, et qui comprend la formation des cadres sur le lieu du travail), ou celle de Nina Nazarova (la conservation des outils et des machines par l’ouvrier) reviennent souvent dans les propos des professionnels du cinéma. Valentin Silvestru, directeur adjoint du Studio « București » et rédacteur en chef de la revue *Problèmes de cinématographie*, synthétise les débats de la réunion du 3 au 5 février 1952 sous la devise : « une production croissante de films, d’un haut niveau idéologique et artistique, mise au service de la construction du socialisme, pour la défense de la paix, pour la réalisation du Plan Quinquennal¹ ». Il signale les propositions des participants d’approfondir et d’appliquer les méthodes stakhanovistes dans la production filmique. L’organisation des concours socialistes afin d’augmenter le rythme de production, idée avancée par Staline en 1935², est largement soutenue dans les discours et dans la presse spécialisée³. En raison de sa mauvaise application sur le plan local, la revue *Problèmes...* propose un article dans lequel est expliqué le fonctionnement du concept de compétition cinématographique dans le studio « Mosfilm », dans le but d’une meilleure implantation pratique en Roumanie.

La question des cadres travaillant dans les institutions cinématographiques (les studios, le Comité pour la Cinématographie, la DRC, etc.) s’avère très importante pour l’évolution du cinéma roumain, car leur compétence et leur déontologie pèsent parfois plus lourd dans le processus de création que l’avis des créateurs. La manière dont ces fonctionnaires comprennent le septième art se répercute sur la sélection des scénarios et sur la collaboration avec les cinéastes. L’une des conséquences majeures de l’installation du parti communiste au pouvoir fut le bouleversement des structures et des hiérarchies sociales. Ainsi a lieu la montée vertigineuse des cadres d’origine populaire au sein de l’appareil d’État, et implicitement, dans les établissements culturels porteurs des valeurs traditionnelles et conventionnelles, ce qui dans l’art équivaut au primitivisme et à l’incompétence. Ils n’apprécient pas l’expérimentation, mais le discours classique, compréhensible par tous⁴. Ces nouveaux salariés brillent par leur ignorance, non seulement dans leur vision simpliste de l’art, mais

Social & Behavioral Sciences, ed. Neil Smelser and Paul B. Baltes, Amsterdam: Pergamon Press, 2004, pp. 14496-14500.

¹ Valentin SILVESTRU, « O consfătuire rodnică », *Probleme de cinematografie*, an II, nr 2-3 février mars 1952, p. 1.

² Dan CĂȚĂNUȘ, *Communist Myths Stakhanovism... op. cit.*

³ V. SECARĂ, « Intrecerea socialistă în producția de filme artistice », *Probleme de cinematografie*, an IV, n° 3, avril-mars 1954, p. 44-49.

⁴ Le phénomène est similaire aux mutations sociales produites en URSS durant les années 1930, Marc FERRO *Cinéma et histoire*, Paris, nouvelle édition Gallimard, 1993, pp. 191-207.

aussi dans le déroulement basique du processus cinématographique. La situation est caractéristique pour les années 1950, mais se prolonge de manière plus ou moins prononcée durant toute la période communiste. Les films de l'époque portent la marque non seulement de la personnalité de l'auteur, mais en égale mesure de ces bureaucrates réfractaires, qui vont faire l'objet de nombreuses attaques de la part des cinéastes pendant les périodes de relâchement.

La campagne d'éducation des masses est étroitement liée au processus de collectivisation démarré en mars 1949 à la suite de la Réunion plénière du CC du PMR. Cette disposition est suivie dans le milieu rural, dès l'année en cours, par une série d'actes de rébellion déclenchés par les paysans réfractaires à la collectivisation. Ce processus fut l'un des plus dramatiques des pays communistes et se solda par des milliers de persécutions¹. Les révoltes de la paysannerie ont marqué profondément la vie politique et sociale pendant les années 1950. Dans des discours successifs à partir de 1951, Gheorghiu-Dej admet les faits, mais il désigne comme principal responsable pour les abus, le groupe de Moscou (Pauker, Luca, Georgescu). La situation particulièrement tendue dans les campagnes roumaines détermine les autorités à faire appel à plusieurs programmes culturels comme moyen de persuasion en faveur de la collectivisation. Le Comité pour les Etablissements Culturels (*Comitetul pentru Așezămintele Culturale*) en collaboration avec la Direction de la Propagande du Ministère de l'Agriculture met en œuvre un ensemble de mesures afin d'améliorer la diffusion des activités culturelles et d'éducation. Si étrange que cela puisse paraître, la crise de l'agriculture devient une préoccupation des institutions cinématographiques. Le plan de travail du Ministère de la Culture pour le deuxième trimestre de l'année 1954 (avril-juin) prévoit quelques dispositions en relation avec la décision du Comité Central à l'égard de la campagne des travaux agricoles : création de pièces de théâtre, spectacles, chansons, matériel « d'agitation visuelle » (affiches, brochures), production et diffusion des films artistiques, documentaires, diapositives².

Le bulletin officiel du Comité pour la Cinématographie propose également plusieurs débats autour de la question des *Journaux d'actualités*, diffusés à la campagne au sujet de l'agriculture socialiste. La position du cinéma dans l'engrenage de la propagande est précisée clairement : « *Dans le gigantesque travail de persuasion et d'éclaircissement de la*

¹ 80000 de paysans sont accusés d'appartenir à la catégorie de koulaks, dont 30000 sont soumis à des procès publics, 17000 familles déportées pour ces mêmes raisons. Giță IONESCU, *Communism in Rumania 1944-1962*, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1964, p. 201; Dennis DELETANT, *Ceaușescu și Securitatea*, București, Humanitas, 1998, p. 33.

² ANIC, dossier 18/1954, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 5.

paysannerie, le cinéma roumain se considère pleinement intégré. Il est guidé par les indications du camarade Gheorghiu-Dej¹ qui, en parlant des moyens qu'il fallait utiliser dans cette action, a mentionné spécifiquement le cinéma² ». Ainsi, les premières productions cinématographiques roumaines sont souvent consacrées à l'agriculture : les fictions *Dans notre village* (*In sat la noi*, Jean Georgescu, Victor Iliu, 1951) ; *Mitrea Cocor* (Victor Iliu, Marieta Sadova, 1952) et les documentaires *Une Vie nouvelle* (*O viață nouă*, Puiu Constantinescu 1950), *Le Chemin de l'abondance* (*Drumul belșugului*, Ion Bostan, 1952), *La Lettre d'Ion Marin pour « Scânteia »* (*Scrisoarea lui Ion Marin către « Scânteia »*, Victor Iliu, 1949) et le journal d'actualités cinématographique *Pour la transformation socialiste de l'Agriculture* qui débute en 1950 et fait une carrière de plusieurs années.

Le répertoire thématique des fictions de ces années est très restreint et se réduit à deux sujets principaux : d'un côté, la collectivisation et le monde rural, de l'autre, l'industrialisation et le monde ouvrier³. En 1954 fut produit le premier film « historique », portant sur un passé récent, c'est-à-dire le changement politique de la fin de la Seconde Guerre mondiale et le rôle de l'Armée Rouge dans la libération de la Roumanie⁴. De toute évidence ces premières productions sont inconditionnellement militantes et le contexte marqué par la guerre froide génère forcément des récits manichéens.

1.1.3.4 Le scénario : pièce principale de la réalisation du film

La question qui nous intéresse ensuite est de situer et de comprendre les transformations dans la conception du film roumain sous l'influence du Kremlin. Afin d'accomplir les objectifs de la politique cinématographique officielle et de réaliser des films « dignes des attentes des travailleurs », selon la méthode du réalisme socialiste, la conception du film a nécessité une transformation de fond : la minimisation de l'image et de son potentiel esthétique et la promotion du scénario. Cette stratégie devient le fondement théorique du nouveau cinéma

¹ « Concernant le travail de persuasion de la paysannerie de la supériorité de l'agriculture socialiste, un rôle important revient à la presse, à la radio, au théâtre, au cinéma, des moyens très puissants pour la popularisation des avantages des camaraderies agricoles... » « Discursul tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej la Congresul fruntașilor din gospodăriile agricole colective », *Scînteia*, n° 2669, 24 mai 1953, p. 3. Nous devons toutefois préciser que malgré ce type de remarque fréquente au niveau déclaratif, le leader du parti s'intéresse très peu au cinéma.

² Silvia ARMAȘU, « Să facem din Jurnalul Pentru transformarea socialistă a agriculturii un factor activ al luptei pentru socialism, *Probleme de cinematografie*, n° 4-5 avril-mai 1953, p. 3.

³ Les films *La Vallée retentit* (*Răsună valea*, Paul Călinescu, 1949) et *La Vie triomphe* (*Viața învinge*, Dinu Negreanu, 1951).

⁴ *Le Soleil se lève* (*Răsare soarele*, Dinu Negreanu, 1954).

roumain et par voie de conséquence, elle se trouve à l'origine de nombreux disfonctionnements et de tensions dans le système de production.

L'importance accordée au scénario dans l'Union Soviétique commence dans les années 1930¹, moment qui marque la nouvelle orientation du Parti Communiste, la théorisation du réalisme socialiste et le commencement de la phase stalinienne du communisme soviétique². Le cinéma roumain, tout comme celui des autres démocraties populaires³, hérite de cette réalité.

La primauté accordée au scénario signifie le transfert de responsabilités du réalisateur à l'écrivain. Le concept d'« auteur », bien qu'il persiste dans le vocabulaire spécialisé, est accordé dans les premières années du régime communiste au créateur du scénario, alors qu'au réalisateur revient la mission d'organisation « créative » et de cohérence du processus de production. Voici les indications de V. Nemoliaev, un réalisateur soviétique, dont les propos constituent des indications pour les jeunes cinéastes roumains : « *Lala responsabilité de la résolution des problèmes de création du film revient au réalisateur. Le dévoilement de l'idée créatrice de l'auteur (lire l'écrivain. N.D.A.) et la solution artistique de cette idée dépendent seulement du réalisateur. Voici pourquoi le rôle du réalisateur implique une responsabilité particulière, celle de l'organisateur-créateur de l'entier processus de réalisation du film*⁴ ». Cette mutation mène inévitablement à des conflits de conception liés strictement à la spécificité de leur démarche, littéraire pour l'écrivain, cinématographique pour le metteur en scène. Cette situation, créée pendant les années de soviétisation, et caractéristique également de la cinématographie soviétique⁵, se prolonge jusqu'à la chute du régime communiste et parfois même au-delà. Bien que le terme « auteur » entre dans ses droits à partir des années 1960, désignant le véritable créateur du film en la personne du réalisateur⁶, le pouvoir du scénariste se maintient au même niveau que dans les années 1950. Pour certains cinéastes, la

¹ Peter KENEZ, "Soviet cinema in the age of Stalin" in Richard TAYLOR (dir.), *Stalinism and soviet cinema*, London, New York, Routledge, 1993, pp. 59-61.

² Une analyse du passage des années 1920 aux années 1930 chez Natacha LAURENT, *L'œil du Kremlin... op. cit.*, p. 29-51 et l'article de Maya TUROVSKAYA « The 1930s and 1940s: cinema in context », in Richard TAYLOR (dir.), *Stalinism... op. cit.*, p. 34-53.

³ Pour le cas est-allemand voir Cyril BUFFET, *Défunte DEFA... op. cit.*, p. 85.

⁴ Vladimir NEMOLIAEV, « Organizarea producției... », *op.cit.*, p. 27.

⁵ Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin... op. cit.*, p. 93.

⁶ La nouvelle acception de l'auteur au cinéma commence à être véhiculée dans la presse spécialisée vers 1965 (*Cinema*, n° 7, juillet 1965), mais elle est établie par le parti dans le rapport concernant la situation de la cinématographie requis par Ceaușescu en 1968 pour préparer la réunion de la Commission Idéologique du 23 mai 1968 : « Le réalisateur est l'auteur principal du film », ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Problemele actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj », p. 153.

solution à ce problème a été le fusionnement des deux fonctions, le réalisateur écrivant son propre script.

Les écrivains deviennent une partie importante de la production des films. L'Union des écrivains, institution créée entre le 25 et le 27 mars 1949 selon le modèle soviétique, se préoccupe régulièrement de la production des scénarios. Dans le cadre des réunions organisées par l'établissement, sont débattues systématiquement les questions du cinéma et de la mission des écrivains pour l'amélioration qualitative de la production de films. Il va sans dire que les échecs artistiques sont imputés le plus souvent aux scénarios.

Le directeur de la cinématographie, Nicolae Bellu, est un des plus énergiques promoteurs du scénario. Il annonce devant les professionnels du cinéma, lors de la réunion du 3 au 5 février 1952, la stratégie cinématographique pour le quinquennat à venir, insistant sur l'activité de création des scénarios comme préoccupation principale des studios. Quelques mois après, le 21 juillet 1952, lors de la rencontre avec les dirigeants politiques responsables de la culture (Răutu, Chişinevschi, Mezincescu), Bellu valorise « la dramaturgie cinématographique » comme « base idéologique et artistique du film¹ ». Il propose quelques mesures pour renforcer la participation des écrivains à l'activité cinématographique : la dynamisation de la Commission de Dramaturgie Cinématographique dans le cadre de l'Union des écrivains, la création d'un cénacle pour les écrivains qui veulent se spécialiser dans le scénario, le développement d'une campagne de mobilisation des écrivains, par la presse et par les filiales de l'Union des écrivains², l'augmentation des membres de la section du scénario du Comité pour la Cinématographie³ et enfin l'augmentation de la rétribution du scénariste⁴. Selon ses propos, le scénariste est payé moins d'un pour cent de la totalité des dépenses du film, ce qu'il considère comme insuffisant pour un travail de longue durée et d'une importance capitale pour le développement du cinéma national⁵.

La discussion sur le rôle du scénario est reprise dans le cadre d'une réunion élargie rassemblant les écrivains et les cinéastes, en juillet-août 1952, à l'initiative de l'Union des écrivains et du Comité pour la Cinématographie. Nicolae Bellu est soutenu dans sa démarche par une pléiade d'auteurs qui voient dans la participation à l'écriture des scénarios un moyen d'affirmation sur la scène culturelle, une forme de reconnaissance de leur activité, ou une modalité d'acquérir des avantages socioprofessionnels. L'alter ego de Nicolae Bellu est

¹ Ioan LĂCUSTĂ, « 1952. Filmul... » *op.cit.*

² Résumé du discours de N. Bellu dans Valentin SILVESTRU, « O consfătuire... », *op.cit.*, p. 4.

³ Ioan LĂCUSTĂ, « 1952. Filmul... » *op.cit.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*

Mihail Novicov (1914-1992), le secrétaire de l'institution, écrivain et auteur de quelques scénarios réalistes-socialistes, le directeur de la Rédaction de scénarios dans le cadre du Studio « București ». Les deux activistes encouragent et prônent l'influence de l'Union Soviétique dans le travail de création et de production des films.

1.1.3.5 1952 : Bilan du film roumain et écho des procès politiques dans le milieu cinématographique

La lutte pour le pouvoir entre les dirigeants du parti communiste, Pauker, Luca, Georgescu et Gheorghiu-Dej s'achève en février-mars 1952, lors de la réunion plénière du parti en faveur de ce dernier¹. Les trois autres leaders sont accusés publiquement de « déviation de droite » et écartés de la direction du parti. Cette affaire politique est utilisée dans les milieux culturels comme un prétexte pour régler des comptes internes, pour justifier les insuccès et désigner des responsables. C'est le cas dans la cinématographie, qui fait l'objet d'une évaluation générale lors d'une réunion du parti en juillet 1952². La réunion est présidée par Iosif Chisinevski, vice-président du Conseil des Ministres ; participent également Leonte Rautu, Eduard Mezincescu, Ilie Murgulescu, Ofelia Manole, Nicolae Ceaușescu, Tatiana Bulan, Mihail Rosianu. Quatre ans après la nationalisation, la situation de la cinématographie continue à décevoir. La production se résume à 4 films de long métrage – *La Vallée retentit* (Paul Călinescu, 1949) *Dans notre village* (Jean Georgescu, Victor Iliu, 1951), *La Vie triomphe* (Dinu Negreanu, 1951), *Mitrea Cocor* (Victor Iliu, Marietta Sadova, 1952) – et malgré la participation des grands noms du cinéma roumain, ces films restent mineurs sur la scène internationale et même à l'intérieur du bloc socialiste.

Nicolae Bellu attribue la responsabilité de cet état des choses à la médiocrité des scénarios et implicitement à l'incompétence des auteurs et des cadres administratifs. Cette situation est expliquée par la présence de fonctionnaires ennemis du régime. Ainsi, la cinématographie connaît, à l'instar des autres sphères de la société, une opération de vérification des cadres. Bellu alimente et justifie la politique de vigilance, les vérifications et, par conséquent, la terreur au sein de la population. Selon lui, entre 1950 et 1951 ont été révoqués « 200 éléments douteux et hostiles » et dans la première moitié de l'année 1952, ils ont « découvert environ

¹ Les procès politiques du bloc communiste européen sont traités par Annie Kriegel, *Les grands procès dans les systèmes communistes: la pédagogie infernale*, Paris, Galimard 1975. Pour le cas roumain voir Vladimir TISMANEANU, *Stalinism pentru eternitate... op. cit.*, p. 158-172.

² Ioan LĂCUSTĂ, « 1952. Filmul românesc... » *op. cit.*

150 éléments déviants dont 118 ont été éliminés¹ ». Malgré cette campagne de « nettoyage », Bellu avertit de l'existence d'autres individus menant « *un travail destructif dans leurs secteurs d'activité* » qui ne peuvent pas être identifiés, mais font sentir leur présence. A titre d'exemple, le président de la cinématographie accuse « ces éléments » de ne pas vouloir former les jeunes générations : « *Ces gens, avec beaucoup d'entêtement et de ténacité, gardent le secret professionnel. Quand ils doivent réparer un appareil, ils viennent la nuit pour le faire afin de ne pas montrer aux cadres jeunes les secrets du métier*² ». A défaut de preuves supplémentaires, les propos de Bellu ne peuvent être certifiés à ce jour. Néanmoins, en tenant compte de la fébrilité des actions anticomunistes à l'œuvre dans plusieurs coins du pays, et du ressentiment d'une grande partie de la population à l'encontre du nouveau régime, les actions décrites par Nicolae Bellu sont vraisemblables.

Mais par-dessus tout, les carences du cinéma sont imputées à l'une des membres du Comité pour la Cinématographie, Elisabeta Luca, secrétaire d'Ana Pauker pendant l'entre-deux-guerres et épouse de Vasile Luca, l'une des principales victimes des procès politiques de l'année et l'un des principaux rivaux de Gheorghiu-Dej. Dans la logique dénonciatrice de l'époque, Bellu accuse Elisabeta Luca de « travail destructif dans le domaine du scénario » et se reproche de l'avoir « tolérée pendant 2 ans³ ». Ainsi, les déficiences au niveau de l'organisation, du recrutement des cadres et de la qualité des scénarios remontent à Elisabeta Luca. Faute de vigilance envers elle, la cinématographie a « *réalisé une série de contacts avec des éléments inappropriés, avec de soi-disant écrivains qui ne sont pas écrivains mais des éléments hostiles ou du moins éloignés de notre réalité et de notre lutte*⁴ ». Selon Bellu, elle convoitait ce type de relations, « *anciens écrivains du monde bourgeois, envers lesquels, elle manifestait une attitude maniérée et petite-bourgeoise. Elle a misé sur une popularité bon marché, manquant de principes et a exercé une pression permanente à ce niveau, ce qui m'a déterminé aussi à commettre parfois certaines concessions au niveau des contrats*⁵ ».

Le discours de Bellu s'avère en premier lieu être un devoir de justification de l'excommunication de la femme de Vasile Luca. Les déficiences de la cinématographie semblent être la couverture de façade pour légitimer son expulsion. Plus encore, l'ardeur avec laquelle Bellu fait son autocritique vis-à-vis du cas Elisabeta Luca dévoile ses propres angoisses par rapport à cette campagne de blâme. Sa propre origine juive constitue à ce

¹ Discours de Nicolae Bellu à la réunion du 21 juillet 1952, *Ibidem*.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

moment-là, en raison de l'antisémitisme de Staline des années 1950, un détail encombrant pour sa position dans le parti et pour la direction de la cinématographie. L'exclusion de Pauker et Vasile Luca dont l'origine non roumaine (juive pour Pauker et hongroise pour Luca) a servi à Gheorghiu-Dej de justification supplémentaire à son acte, alerte Nicolae Bellu qui procède tout de suite à un auto-réquisitoire. De plus, Elisabeta Luca (née *Betty Birnbaum*) était également juive, mais sa mise en accusation est due surtout à son mariage avec Vasile Luca et non pas forcément à ses racines. Ainsi, la position de Bellu à la tête de la cinématographie ne fut pas réellement mise en danger, car l'origine ethnique des personnages expulsés ne constitua qu'un prétexte pour démarrer l'opération de limogeage. La véritable mise en accusation du président de la cinématographie se produira en 1955, dans le contexte du dégel culturel et du désir de renouveau de l'institution et de ses serviteurs.

1.2 « *Le nouveau cours* » 1953-1957

1.2.1 Incertitudes et attentes: 1953-1955

La mort de Staline, en mars 1953, ne provoque pas de changements politiques immédiats. La situation effervescente de Moscou pour la prise du pouvoir met les communistes roumains dans l'attente avant de prendre position pour ou contre le stalinisme, pour ou contre le changement. Néanmoins, la formule « le nouveau cours¹ » est de plus en plus véhiculée après la mort de Staline dans tous les pays satellites de l'URSS. A Bucarest, Gheorghiu-Dej prononce durant la réunion du Comité Central du PMR d'août 1953 un discours porteur d'espoir. Il critique les démarches de la Section d'Agitation et de Propagande qui avait encouragé le culte de la personnalité au lieu de mettre en valeur les mérites collectifs du parti². Il critique également la promotion exagérée de l'industrie lourde au dépens des biens de consommation et insiste sur la nécessité de l'augmentation du niveau de vie de la population. Selon Vladimir Tismăneanu, Le Festival International de la Jeunesse, organisé à Bucarest en août 1953, porte la marque d'un esprit différent, pointé par une présence occidentale mineure mais réelle, par l'approvisionnement des magasins en produits de consommation, et par la discrète visibilité des forces de police³. Il n'en est pas moins vrai que

¹ Jean-François SOULET, *Histoire comparée... op.cit.*, p. 109.

² Vladimir TISMĂNEANU, *Stalinism pentru eternitate... op. cit.*, p. 176.

³ *Ibidem*, p. 176.

la position majeure du festival reste l'éloge de l'Union Soviétique, l'affrontement avec le bloc capitaliste et les ennemis réactionnaires de l'intérieur, l'apologie de la société communiste¹.

Dans le domaine de la cinématographie, l'année 1953 n'apporte pas de véritable changement de fond. Les quelques mutations au niveau des institutions et de la direction ne dénotent pas une révolution conceptuelle du cinéma. La création du Ministère de la Culture en octobre 1953 entraîne le cumul de tous les établissements culturels sous un seul organisme directeur. La présidente du ministère est Constanța Crăciun (1914-2002), diplômée de lettres et de philosophie, membre de parti depuis 1935 et militante énergique pour la cause communiste durant la période de l'entre-deux-guerres. Par la même occasion, le Comité pour la Cinématographie est remplacé par la Direction Générale de la Cinématographie (DGC) qui devient une des directions intégrées dans le nouveau ministère. Valerian Sava voit dans cette conversion une « décentralisation »², mais en réalité, la modification institutionnelle n'a pas de conséquence majeure sur la production ou la diffusion des films. Le bulletin du Comité, *Problèmes de cinématographie*, n'est pas ébranlé par les événements et préserve la même ligne idéologique. Les rédacteurs se sont fait un devoir d'évoquer la réunion du Comité Central d'août 1953 et le discours de Gheorghiu-Dej, sans entrevoir pour autant de possibilité d'émancipation, sans débattre ou analyser davantage la situation politique. Bien au contraire, leurs articles semblent encore plus serviles vis-à-vis du modèle soviétique. L'ardeur avec laquelle est évoquée la cinématographie soviétique dévoile la même attitude circonspecte, présente chez les hommes politiques, en attendant les décisions du Kremlin.

La situation d'incertitude est entretenue par les leaders communistes roumains qui reportent le II^e Congrès du parti à trois reprises : de mars 1954 à octobre de la même année, et finalement à décembre 1955. Ce sursis est interprété par les historiens et les analystes politiques comme une stratégie de la part de Gheorghiu-Dej afin de mieux appréhender l'orientation idéologique et la révision des cadres prévue à Moscou³. Entre temps, Lucrețiu Pătrășcanu, le potentiel remplaçant, donc le principal adversaire de Dej, est condamné à mort, à la suite d'un procès expéditif qui s'est déroulé en avril 1954. Deux jours après son exécution, le 19 avril 1954 a lieu une réunion plénière du parti qui marque une permutation au sein de la direction du parti : Gheorghiu-Dej se retire de la fonction de premier ministre, tandis que le poste de secrétaire général du parti est remplacé par un secrétariat, formé de quatre membres, et dirigé par un

¹ La rubrique « Festivalul mondial al tineretului. Bucuresti, august 1953 » in *Caietele Echinox*, vol. 7, Cluj Napoca, Dacia, 2004.

² Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p.220.

³ Adrian CIOROIANU, *Pe umerii... op. cit.*, p. 204.

premier secrétaire, Gheorghe Apostol. Ce changement est interprété comme une manœuvre théâtrale pour simuler l'ouverture vers la restructuration et la fidélité à la situation soviétique, où les mêmes fonctions sont partagées entre Khrouchtchev et Malenkov¹. Cette distribution des mandats est valable jusqu'au II^e Congrès du parti de décembre 1955, lorsque Gheorghiu-Dej reprend ses attributions de premier secrétaire du parti.

1.2.1.1 *Les rumeurs au sein des élites culturelles*

Le monde de la culture vit pleinement cette période d'expectative et d'ambiguïté, plongeant également dans l'incertitude. Ainsi, une note informative, signée probablement par Virgil Florea (chef du Département presse et propagande du CC du PMR, devenu dans les années 1960 vice-président du *Comité d'Etat pour la Culture et l'Art*, nouveau nom du Ministère de la Culture) décrit l'état de confusion, d'attente et même d'insubordination des milieux littéraires. La note date du 28 juin 1954. L'observateur remarque d'abord « *la retenue de certains écrivains devant les problèmes les plus actuels, le refuge vers le passé et les manifestations évidentes d'apolitisme* » et accuse certains d'entre eux d'encourager le monde littéraire vers un écartement de la ligne du parti². Nina Cassian, poète fidèle au régime communiste, manifeste des comportements centrifuges pendant cette période et accuse non seulement le président de l'Union des écrivains, Traian Șelmaru, mais également l'un des responsables culturels, Leonte Răutu. Selon la note informative, elle considère celui-ci comme « *le coupable principal pour l'implantation d'une « ligne étroite et proletcultiste* » (souligné par l'auteur de la note. N.D.A.) *dans la littérature*³ ». Cette déclaration, périlleuse de prime abord, est compréhensible dans la mesure où l'atmosphère politique traverse une période de crise ou d'hésitation.

Cette situation fut créée par le tâtonnement des leaders communistes vis-à-vis de l'organisation du II^e Congrès du parti qui venait juste d'être reporté, une fois de plus, pour le mois d'octobre. A ce stade de la politique, les rumeurs minent la confiance au sein du monde culturel en général. L'auteur du rapport informatif mentionne une des questions qui étaient véhiculées en juin 1954 : « *Et si la ligne de Nina Cassian était juste et non pas celle de Răutu ? Et si Răutu était éliminé au prochain Congrès ?*⁴ ». Selon la même source, les opinions de Nina Cassian influencent d'autres membres de la branche littéraire, comme Marin

¹ *Ibidem*, p. 204.

² ANIC, dossier 18/1954, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 143. Pour l'intégralité du rapport voir annexes 8.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*

Preda, qui renie sa propre œuvre, *Le déroulement/Desfășurarea* (adapté au cinéma en 1954 par Paul Călinescu sous le titre *Dans un village*), parfaitement en accord avec le réalisme socialiste et envisage la publication une série de nouvelles désapprouvées par « certains camarades », en raison de leur apolitisme. Al. I. Ștefănescu, le mari de la poétesse, est également mentionné comme victime de l'influence de Cassian, envoyant un article contestataire à l'adresse de la ligne idéologique de la revue *Gazeta Literară*. Quant à l'œuvre artistique de Cassian, l'informateur lui reproche l'éloignement de la réalité et le refuge dans les poésies pour les enfants, un moyen d'éviter l'engagement politique.

Des reproches similaires sont faits aux écrivains Victor Eftimiu et George Călinescu. Le premier est accusé d'avoir été à l'origine des rumeurs à propos de la détente internationale au nom de laquelle, « *l'URSS serait prête à des concessions, dont la libération de la RDA, le retour du régime parlementaire en Roumanie et la constitution d'un gouvernement de coalition*¹ ». Les mêmes opinions sont partagées par Călinescu qui avance la possibilité de la formation d'un gouvernement dirigé par Titel Petrescu². Ainsi, le rapporteur remarque à propos des deux personnalités littéraires leur « retenue » afin de « ne pas se compromettre » et l'influence sur les autres confrères qui « attendent l'évolution des événements »³. Les tendances centrifuges se manifestent de plusieurs manières. Premièrement, les auteurs se réfugient dans les œuvres oniriques (Eftimiu) ou dans la littérature pour les enfants (Cassian) afin d'éviter les sujets avec des implications politiques. Deuxièmement, une partie de la branche littéraire défend des écrivains bannis par le régime, comme Tudor Arghezi ou Șerban Cioculescu, qui avaient fait front commun contre la censure des articles de Crohmălniceanu. Troisièmement, certains d'entre eux osent critiquer le style « proletcultiste » (« *Călinescu a attaqué par écrit et même en public notre nouvelle poésie, parfois sous une forme camouflée*⁴ ») et même le régime (« *Victor Eftimiu a écrit quelques sonnets dans la revue Viața Românească (La Vie roumaine), dont deux ont été arrêtés par la Direction de la Presse à cause des allusions et des attaques évidentes à l'adresse du régime de démocratie populaire*⁵ »).

La société littéraire est divisée entre les fidèles et les rebelles face au régime, mais en juin 1954 les deux camps semblent touchés de manière similaire par la situation politique

¹ ANIC, dossier 18/1954, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, pp. 145-155.

² Politicien roumain, leader du Parti Social Démocrate pendant l'entre-deux-guerres et allié du Parti Communiste jusqu'en 1948 lorsque les deux partis fusionnent. Titel Petrescu est arrêté et libéré en 1955.

³ ANIC, dossier 18/1954, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 145.

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibid.*

incertaine. Zaharia Stancu, Geo Bogza, Ion Vitner ou Mihai Gafița, parmi les plus loyaux serviteurs du régime de « démocratie populaire », adoptent, eux aussi, une attitude évasive dans leurs productions littéraires (critique, prose, poésie). L'auteur de la note informative du 28 juin 1954 réalise un bilan succinct de la situation : « *Zaharia Stancu prétend être très timoré par la situation créée à la revue Gazeta Literară, car il veut sortir une revue « comme le parti veut », mais il n'est pas aidé par le collectif rédactionnel. Il prétend être menacé pour avoir permis la publication dans la gazette, des articles et des poésies « proletculites ». Ion Vitner n'a rien écrit dernièrement. Il semble que lui aussi croie à un changement dans la ligne du parti et ne veuille pas être compromis. Gafița reste d'une passivité suspecte. Sollicité à prendre position par rapport aux différents problèmes, il s'esquive sous divers prétextes : « attendons », « voyons ce qui va se passer » « pourquoi est-ce à moi d'écrire ? ». Il déclare avoir peur que la ligne du parti change et de se trouver ainsi en tort¹ ».*

1.2.1.2 Les discours publics à l'Union des écrivains : un nouvel esprit

La branche cinématographique est étroitement liée de celle des écrivains, car comme nous avons démontré ci-avant, certains auteurs de scénarios sont d'abord des écrivains. De surcroît, ils se sentent concernés directement par les directives imposées au cinéma et souvent s'expriment à cet égard lors des réunions organisées dans le cadre de l'Union des écrivains ou avec les professionnels du cinéma. La dramaturgie cinématographique est considérée comme partie intégrante de la vie littéraire et promue par les activistes culturels du parti comme genre littéraire à part entière². Ainsi s'explique l'initiative de remettre en cause le fonctionnement des institutions cinématographiques et la relation écrivain-réalisateur, qui vient de la part d'un membre de la branche littéraire, Ovid S. Crohmălniceanu, historien et critique littéraire très réputé. Il prononce un discours, en tant que porte parole des écrivains, lors de la réunion plénière de l'Union des écrivains, organisée entre le 29 et le 30 juin 1954 à propos des problèmes de la dramaturgie cinématographique.

Ce discours témoigne de l'esprit nouveau qui germe dans les cercles politiques et qui touche inévitablement les élites culturelles. Pour la première fois dans un discours concernant le cinéma sont citées, outre les films soviétiques d'inspiration stalinienne, des créations signées par les auteurs des cinématographies capitalistes. Valerian Sava remarque à juste titre

¹ *Ibid.* p. 146.

² Le principal adepte de cette idée est Mihail Novicov, le directeur de la Rédaction de scénarios dans le cadre du Studio Cinématographique « București », qui s'inspire pleinement de la conception soviétique à propos du scénario. Mihail NOVICOV, « Scenariul cinematografica ca gen literar », in *Probleme de cinematografie*, n° 4, mai-juin 1954, pp. 3-18.

l'évocation dans l'énoncé du critique littéraire des noms comme Vittorio de Sica, Paul Valéry, Salvador Dalí, mais également les studios 20th Century Fox, Metro-Goldwin Mayer ou le Théâtre de l'Avenue¹. Le critique littéraire contrebalance cette ouverture vers la culture occidentale par le rappel des valeurs soviétiques, sans oublier cette fois-ci de mentionner quelques œuvres cinématographiques du formalisme russe : *La Mère* (Vsevolod Poudovkine, 1926), *Le Cuirassé Potemkine* (Sergueï Eisenstein, 1925) et même *Ivan le Terrible* (Sergueï Eisenstein, 1944).

Mais l'élément qui frappe le plus dans son discours est la critique sévère adressée à tous les professionnels du cinéma, à commencer par les scénaristes et les réalisateurs en terminant par les dirigeants des institutions chargées de la production des films. La principale objection est la manière rigide et étroite d'imaginer les conflits et les situations dramatiques des récits filmiques : « *On arrive à un vieux syndrome de notre littérature : le schématisme. Il se manifeste de façon radicale dans la création des héros principaux qui sont souvent des fonctions, et non pas des humains, avec un caractère et une expérience de vie [...] Or, les héros, qui sur papier entreprennent de manière inexplicable des grandes actions, prononcent des slogans et font des gestes impressionnants, mais restent vides à l'intérieur, ne peuvent pas provoquer de la sympathie malgré l'importance théorique de leur intervention*² ». Le syndrome du schématisme, évoqué comme une vieille maladie de la littérature roumaine, est certainement une maladie du style réaliste-socialiste, qui se prête à une mise en récit manichéenne et engourdie. Le critique n'hésite pas à s'attaquer aux œuvres cinématographiques en cours de réalisation ou déjà parues à l'écran, aux scénarios ou aux autres projets réalisés dans l'esprit du courant jdanovien.

Sans aller jusqu'à la contestation profonde du système, il remet néanmoins en cause la manière de travailler des scénaristes ainsi que « *le travail de coordination mené par les organes de l'Etat qui s'occupent des problèmes de cinématographie, à savoir le Comité pour la Cinématographie, dans le passé, et la Direction Générale de la Cinématographie, aujourd'hui*³ ». La première accusation porte sur « *la compétence insuffisante des personnes chargées de ce travail et la responsabilité insuffisante face aux problèmes compliqués de la création littéraire*⁴ ». Il soulève quelques points problématiques dans l'activité des établissements chargés de l'organisation de la cinématographie : l'inexistence d'une diversité

¹ Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p. 220.

² Ovid S. CROHMĂLNICEANU, « Despre unele probleme ale dramaturgiei cinematografice », *Probleme de cinematografie*, n° 4, mai-juin 1954, p. 81.

³ *Ibidem*, p. 87.

⁴ *Ibid.*

des genres, le manque de compétence de certains fonctionnaires, incapables d'apprécier la valeur artistique. Comme nous l'avons précisé plus haut, les thématiques et les genres sont très limités à la fin des années 1940 et au début des années 1950. Le film social d'actualité est dominant. Crohmălniceanu aborde pour la première fois, de manière officielle, la question de la diversité et soutient la possibilité de réaliser des comédies, des films musicaux, des films historiques, etc. Pour la première fois sont également critiqués de manière directe les dirigeants des institutions cinématographiques, Nicolae Bellu et Mihail Novicov, la bureaucratie lourde et inefficace, l'intervention des fonctionnaires incompetents dans le travail de création comme pour la rédaction du scénario déjà fini, *Bălcescu*¹.

Le discours de Crohmălniceanu encourage les autres participants de la réunion à soulever les points névralgiques de la collaboration entre écrivains, cinéastes et personnel administratif, sans épargner les représentants de la direction. D'ailleurs, les orateurs n'ont fait que détailler les principaux thèmes abordés par le critique littéraire. Certains d'entre eux vont plus loin, et critiquent la manière d'appréhender la problématique de l'« actualité » selon la DGC qui, « à chaque nouvelle décision du parti ou changement de la politique internationale, annule ou restructure ses projets² ».

Cette réunion semble avoir un impact considérable dans la politique cinématographique, car le Comité Central du parti et le Conseil de Ministres s'intéressent de près à la situation de la cinématographie et prennent en considération une partie des observations de Crohmălniceanu : les pratiques de collaboration entre les réalisateurs et les écrivains, le manque de considération pour le scénario cinématographique, le schématisme des sujets, l'uniformisation des genres, les démarches administratives qui alourdissent la production³. Le rapport du Comité Central et du Conseil des Ministres attribue la responsabilité pour le retard de la cinématographie au président de la DGC, Nicolae Bellu, qui devient la nouvelle cible des critiques.

De toute évidence le monde de la culture entre dans une nouvelle phase, marquée surtout par le sentiment d'assouplissement du dogmatisme et d'une possibilité de critiquer publiquement, dans des limites définies, certains aspects négatifs du travail de création. Les frontières de cette libéralisation sont fixées dans le même rapport du Comité Central, par les indications à suivre pour l'amélioration des films. Les projets idéologiques à l'ordre du jour dans le monde

¹ *Ibid.* pp. 88-91.

² « Plenara Uniunii Scriitorilor din RPR consacrată problemelor dramaturgiei cinematografice » (sténogramme abrégé des débats), résumé du discours de Suto Andras, in *Probleme de cinematografie*, 4^e année, n° 5, juillet-août 1954, p. 81.

³ ANIC, dossier 30/1954, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, pp. 6-20.

de la création restent toujours le réalisme socialiste, l'inspiration du modèle soviétique et l'élimination des manifestations de libéralisme¹. Les conclusions et les décisions élaborées par le Comité Central et le Conseil des Ministres sont rediscutées dans le cadre d'une nouvelle réunion du Secrétariat du Comité Central, présidée par Gheorghe Apostol, assisté par Leonte Răutu, M. Dalea, et I. Fazekas. Après les dernières modifications, le projet de décision devait être soumis pour approbation au Bureau Politique². Les mesures concrètes ne présentent pas un changement de fond de la cinématographie. Les objectifs sont les mêmes, les démarches de perfectionnement ont toujours comme repère le film soviétique, les pulsions libertaires sont réprimées. Cependant, les quelques initiatives concernant la diversité des genres, la transformation du bulletin *Problème de cinématographie*, d'une revue interne à la DGC en revue publique, témoignent d'une certaine ouverture vers le divertissement, vers les gens, sans pour autant relâcher la pression de l'éducation socialiste.

1.2.2 L'imparfaite liberté culturelle: 1955-1957

Si du point de vue politique, les changements n'ont qu'une signification formelle³, du point de vue culturel, une certaine émancipation et un nouveau souffle se font sentir avec plus d'acuité à partir de 1955. Le climat d'expectative se dissipe progressivement laissant la place à des certitudes. Selon Tismăneanu, analyste du phénomène, la libéralisation culturelle est le résultat direct de la politique du parti à l'égard des intellectuels. Cette période ne serait pas une conséquence des activités fébriles promues par l'élite culturelle, mais une démarche mise en scène par le parti, afin d'apaiser les frémissements des intellectuels stimulés par la « déstalinisation » initiée à Moscou par Khrouchtchev⁴. Cet aspect constitue, d'après le politologue roumain, une des faiblesses de l'intelligentsia roumaine qui se contente d'une légère libéralisation culturelle, offerte par l'État, au lieu de suivre l'exemple de leurs camarades hongrois ou polonais et d'entreprendre un réel mouvement de revendications démocratiques.

¹ *Ibidem*.

² ANIC, dossier 95/1954, Fonds CC al PCR Secția Cancelarie, p. 1.

³ Le tant attendu II^e Congrès du parti, organisé finalement en décembre 1955, n'apporte aucun changement dans l'organisation du parti. Le XX^e Congrès du PCUS, de février 1956, durant lequel Nikita Khrouchtchev dénonce devant les représentants de tous les partis communistes les abus de Staline, ne provoque pas un bouleversement de la ligne du PCR, de ses leaders ni de ses valeurs.

⁴ Vladimir TISMĂNEANU, *Stalinism pentru eternitate... op. cit.*, p. 187.

1.2.2.1 *Le film étranger sur les écrans roumains*

Quoi qu'il en soit, l'air de libération qui s'installe après 1954 marque les esprits. Les remaniements qui ont lieu au niveau de la direction de la cinématographie, à savoir le remplacement de Nicolae Bellu par George Macovescu, engendre un espoir de renouveau et effectivement certains cinéastes gardent le souvenir d'avoir vu lors de son arrivée à la direction de l'institution, les premiers films américains dans les cinémas roumains¹. Sans vraiment affaiblir l'influence et l'importation des films soviétiques, la nouvelle politique culturelle permet l'introduction sur le marché de plusieurs films de provenance capitaliste. Les premières concessions sont en faveur du cinéma italien et français. L'explication réside surtout dans l'orientation politique de certains de ces cinéastes et dans la particularité des courants cinématographiques très critiques à l'adresse de la société bourgeoise, comme le néoréalisme et plus tard, la nouvelle vague.

La cinématographie italienne est la plus visible, suivie par les cinématographies française, anglaise, autrichienne, suédoise, mexicaine, japonaise et même ouest-allemande. Le courant artistique dominant dans les années 1950 est le néoréalisme, dont quelques œuvres représentatives sont proposées comme modèle aux jeunes cinéastes roumains² : *Sciuscia* (1946), *Le Voleur de bicyclette* (1948), *Umberto D* (1952), tous signés par Vittorio de Sica. *Onze heures sonnaient* (Giuseppe de Santis, 1952), *Rome, ville ouverte* (Roberto Rossellini, 1945) peuvent être vus dans les cinémas roumains pendant la deuxième moitié des années 1950.

Contrairement à ce qu'on aurait pu croire, le cinéma français se fait connaître tardivement aux spectateurs roumains. Néanmoins, il est en quelque sorte représenté sur la scène culturelle roumaine à travers des articles de Louis Daquin publiés régulièrement dès 1951 dans *Problème de cinématographie*³. Ainsi, il contribue à faire connaître aux lecteurs de la revue certains aspects certaines évolutions du cinéma français, bien entendu par le filtre de sa propre idéologie léniniste. En 1955, Daquin est secondé par George Sadoul. Ce cinéma français récupère rapidement le terrain perdu par la diffusion de films représentatifs de leur époque, les adaptations littéraires : *Les Grandes manœuvres* (1955) et *Porte des Lilas* (1957) réalisés par

¹ La réalisatrice Malvina Urșianu attribue au directeur de la cinématographie, George Macovescu, la possibilité de voir, en plus des films soviétiques, des productions américaines, Magda MIHĂILESCU, *Aceste gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu*, București, Curtea Veche, 2006, p. 26.

² L'influence du néoréalisme sur les cinéastes roumains est analysée par Luciano MALLOZZI, *Il cinema romeno degli anni'60 tra realismo, censura e realismo socialista*, Napoli, NonSoloParole, 2004.

³ Ses articles sont publiés dans la revue *Problème de cinématographie* à partir d'août 1951.

René Clair, *Le Rouge et le noir* (Claude Autant-Lara, 1954)¹, *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953), *Bel-Ami* (Louis Daquin, 1955). *Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956) est le seul exemple atypique. Peu de temps après, la direction de la cinématographie favorise la mise en œuvre des premières coproductions et la France devient partenaire principal. Dans ce contexte, sont réalisés les films *La Citadelle écroulée* (*Citadela Sfârâmată*, Haralambie Boroș et Marc Maurette, 1957) et *Les Chardons du Baragan* (*Ciulinii Bărăganului*, Louis Daquin, Gheorghe Vitanidis, 1958).

En revanche, le cinéma américain n'est pas aussi présent comme se souvient Malvina Urșianu, les productions d'Hollywood restant tabou encore un certain temps. Charles Chaplin, en raison de sa relation conflictuelle avec Hollywood et des suspicions qui planent sur sa personne concernant ses présumées convictions communistes, est le seul réalisateur accepté par le régime depuis la fin des années 1940. La libéralisation culturelle pratiquée dans la deuxième moitié des années 1950 ouvre au départ la voie à certains films ayant critiqué la période du maccarthysme et « la chasse aux rouges », comme le film *Au Cœur de la tempête* (Daniel Taradash, 1956), qui fit connaître au public roumain l'actrice Bette Davis. Le cinéma américain prend plus d'ampleur surtout à partir des années 1960.

1.2.2.2 *Le renouveau apporté par la troisième réunion des créateurs du cinéma*

Toutefois, l'événement cinématographique qui a créé l'impression de liberté est la III^e Réunion des créateurs du cinéma organisée entre le 2 et le 6 juillet 1956 sous la tutelle de George Macovescu, le directeur de la cinématographie, et de Constanța Crăciun, le ministre de la Culture. La principale préoccupation des participants a été l'analyse des problèmes rencontrés par la production cinématographique, à savoir le nombre réduit de films par an et leur qualité médiocre. Le bilan des travaux, rédigé par « un groupe de créateurs »², met en évidence les faiblesses du cinéma, c'est-à-dire la déficience des scénarios, le manque de professionnalisme des réalisateurs, les défaillances dans l'organisation. Certains aspects des récits filmiques, comme le schématisme, « *le dogmatisme, l'application étroite et vulgaire de certaines thèses dans l'art*³ » deviennent, dans la deuxième moitié de la sixième décennie, des erreurs officielles. Les auteurs du rapport désignent avec beaucoup plus d'assurance qu'auparavant les coupables. Les noms de Novicov, le directeur de la rédaction des scénarios

¹ Le film est prévu dans le projet d'importation pour l'année 1956. « Noi perspective privind schimbul de filme. De vorbă cu A. Iscovici, director adjunct al Direcției Difuzării Filmelor », in *Film*, n° 7, juillet 1956, p. 36.

² La revue *Film* publie des extraits de ce rapport sans préciser les noms des signataires. *Ibidem*, p. 3.

³ *Ibid.*, p.7.

et Nicolae Bellu sont récurrents dans les propos des détracteurs¹. La vision de l'art, fondée sur le réalisme socialiste d'inspiration jdanovienne, pratiquée largement jusqu'en 1954, constitue une faute grave deux ans après. Par voie de conséquence, les dirigeants de la cinématographie promoteurs de cette idéologie sont désignés comme les fautifs principaux.

A partir du milieu des années 1950, les thématiques des films sont plus diversifiées. La direction de la cinématographie permet et encourage la multiplication des genres et des moyens d'expression. Ainsi sont réalisées les premières comédies (*Notre Directeur*, Jean Georgescu, 1955 ; *Les Gros lots*, Aurel Miheleş, 1957), des comédies musicales (*Je m'en porte garant*, Paul Călinescu, 1956), des adaptations littéraires (*L'Affaire Protar*, Haralambie Boroş, 1955 ; *Le Moulin de la chance*, Victor Iliu, 1956 ; *Bijoux de famille*, Marius Teodorescu, 1957) ou des films d'aventure et d'espionnage (*Vautour 101*, Andrei Călărăşu, 1956 ; *Le Secret du chiffre*, Lucian Bratu, 1959). Les reconstitutions historiques n'ont pas été révolutionnées, elles se limitent toujours au passé récent, à la lutte des communistes dans la clandestinité ou à la libération du pays par l'armée soviétique. Néanmoins, quelques signes d'évolution s'entrevoient dans l'attitude de certains cinéastes qui, encouragés par l'ouverture culturelle, suggèrent la production de films historiques et de films-portrait dédiés aux personnalités nationales. Mihnea Gheorghiu annonce en janvier 1956 l'achèvement d'un scénario ayant comme personnage principal Tudor Vladimirescu², le leader du mouvement révolutionnaire de 1821. Ion Bostan réalise trois films documentaires consacrés à des personnalités culturelles et historiques roumaines : le peintre Nicolae Grigorescu, le compositeur George Enescu et le révolutionnaire de 1848, Nicolae Bălcescu³. Geo Bogza propose dès 1954 lors de la réunion de l'Union des écrivains, la mise en scène des « figures grandioses du peuple⁴ » : Horea, Doja, Vladimirescu, Bălcescu. Les personnalités énumérées par Bogza sont des révolutionnaires, une catégorie de compromis entre les héros du Moyen Age et les communistes contemporains. Ces démarches sont encouragées par la politique du Ministère de la Culture qui prévoit dans le plan de célébrations des anniversaires pour l'année 1957 les événements suivants : les 50 ans de la révolte paysanne de 1907, les 10 ans de la

¹ Mihail Novicov est aussi critiqué et accusé de dogmatisme par ses collègues du milieu littéraire, OSA, avril - octobre 1957, dossier 48-7-11, « Artistic And Literary Ferment In Romania », p. 12, disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.osaarchivum.org/files/holdings/300/8/3/text/48-7-11.shtml> [ref. du 20 septembre 2008].

² « Gânduri pentru anii ce vin », *Film*, n° 1, janvier 1956, p. 48.

³ Wilfried OTT « Primul film românesc istorico-biografic », in *Probleme de cinematografie*, n° 1, janvier 1954, pp. 73-76.

⁴ « Plenara Uniunii Scriitorilor din RPR consacrată problemelor dramaturgiei cinematografice » résumé du discours de Geo Bogza, in *Probleme de cinematografie*, n° 5, juillet-août 1954, p. 71.

proclamation de la République Populaire Roumaine, les 40 ans de la Grande Révolution Socialiste d'Octobre, mais aussi, pour la première fois, les 500 ans de l'arrivée au trône d'Etienne le Grand¹.

1.2.2.3 *Les limites de la libération*

Les limites de cette libéralisation sont visibles, entre autres, dans la manière dont les professionnels du cinéma jugent leurs collègues et leurs dirigeants. L'opération de vitupération à leur égard ressemble étrangement à la rhétorique pratiquée au niveau politique tant à Moscou qu'à Bucarest, fondée sur l'obsession de trouver le coupable en une ou plusieurs personnes identifiables. Concernant la cinématographie, l'essence coercitive du système reste en usage, même après la mise à l'écart des deux directeurs. D'ailleurs, durant cette réunion, l'un des plus innovants films roumains, *Notre Directeur*, réalisé par Jean Georgescu, est accusé de « négativisme² » et devient un contre-exemple pour la manière dont est dépeint le héros positif. Le film fait la satire du petit fonctionnaire courant après les petits avantages, mais également du directeur qui abuse de ses pouvoirs. Suite à plusieurs accusations et malgré le respect que le cinéaste inspire à ses collègues, il est écarté du monde de la production pendant presque 10 ans³. Un autre film, signé Iulian Mihu et Manole Marcus, *Quand la brume se dissipe (Viața nu iartă, 1957)* rencontre les mêmes difficultés. Les chroniques lui reprochent de « tomber dans le formalisme » ou de comporter « de sérieuses erreurs idéologiques »⁴.

Les rapports avec l'Union Soviétique ne faiblissent pas, malgré la pénétration sur le marché cinématographique d'une série de produits culturels d'autres horizons politiques. Le plan du Ministère de la Culture de mettre en application les directives de la réunion plénière du Comité Central du 27 au 29 décembre 1956 (organisé dans le contexte de la révolution hongroise), prévoit pour la cinématographie un programme d'échanges de films et de délégations des cinéastes pour apprendre de l'expérience soviétique⁵. Quelques mois

¹ AMC, dossier 20714/1957 « MC Plan de muncă », « Sarcini centrale din planurile de muncă ale Direcțiilor Generale » p. 1.

² Parmi les détracteurs du film, Simion Macovei accuse Georgescu d'avoir accordé trop de place aux personnages négatifs et de ne pas mettre en relief les personnages positifs, SIMION MACOVEI « In legătură cu eroul pozitiv în comediile noastre cinematografice », in *Probleme de cinematografie*, 5^e année, n° 7, septembre 1955, pp. 43-50.

³ Le cas de *Notre Directeur* est analysé amplement dans Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, pp. 232-236 et 250-254. Le destin de Georgescu après ce film problématique est tracé brièvement par Savel ȘTIOPUL, *Incursiune în istoria artei... op. cit.*, p. 28-29.

⁴ Bujor T. RIPEANU, *Filmat... op. cit.*, vol.1, p. 91.

⁵ AMC, dossier 20714/1957 « MC Plan de muncă », pp. 3-17.

seulement depuis la révolution de Hongrie, les communistes roumains insistent pour démontrer leur fidélité envers l'URSS. Le plan de travail dans le cadre du Ministère de la Culture, rédigé au mois de décembre 1956 pour l'année suivante, prévoit une collaboration étroite avec l'Union Soviétique et concerne tous les domaines de la culture¹. Cette loyauté aura des conséquences très importantes pour la période suivante, lorsque le régime de Bucarest sollicitera le gouvernement soviétique pour le retrait de l'armée d'occupation.

1.3 *Le renforcement du contrôle étatique (1958-1961)*

La révolution hongroise de l'automne 1956 a des répercussions très importantes pour la politique et la culture roumaines. La solidarité des étudiants et des intellectuels roumains avec les révolutionnaires hongrois est, selon Ghiță Ionescu, la plus ouverte de tous les pays satellites de l'Union Soviétique². Bien que les manifestations étudiantes soient brisées dès les premiers signes de rébellion, elles ont démontré les défaillances de l'arsenal d'endoctrinement mis en place par l'État. Afin de redresser la situation et d'étouffer les éventuelles émeutes locales, les leaders roumains procèdent dans un premier temps à l'amélioration des conditions de vie³. Du point de vue culturel, cette amélioration consiste en une légère ouverture vers certains produits culturels, attentivement sélectionnés, de provenance occidentale. Mais dans un deuxième temps, le gouvernement opère des purges à l'intérieur du parti et auprès des personnes ayant un casier politique : d'anciens propriétaires de terres comme de leurs enfants, des fonctionnaires de l'ancien régime, des membres de la Garde de Fer. L'année suivant l'insurrection de Hongrie, lors de la réunion plénière du Comité Central organisée au mois de juin, deux opposants de Gheorghiu-Dej, Iosif Chisinevschi et Miron Constantinescu sont éliminés des fonctions qu'ils détenaient afin de décourager tout acte contestataire à l'adresse des dirigeants. L'été d'après, en juin 1958, un scénario similaire se répète et un nouveau groupe de communistes est accusé de révisionnisme, de « fractionnisme » et de « conceptions anarchistes⁴ » : ce qui se concrétise par une vague d'épuration dans le parti, mais également au sein des universités où les étudiants avaient sympathisé avec la révolution hongroise. Les années 1958 et 1959 sont marquées par le retour de la terreur, avec une nouvelle campagne d'arrestations.

¹ *Ibidem*.

² Ghiță IONESCU, *Communism in Rumania... op. cit.*, 1964, p. 271.

³ Augmentation des salaires, augmentation des services sociaux pour les ouvriers, mesures de décentralisation. *Ibidem*, pp. 275-278.

⁴ C'est le cas du groupe Doncea. Vladimir TISMANEANU, *Stalinism pentru eternitate... op. cit.*, p. 201.

La réaction prompte de Gheorghiu-Dej pour l'étouffement de la révolution de Hongrie le rapproche à nouveau de Moscou et il regagne de son prestige perdu. Grâce à cette nouvelle image de partenaire fiable, la Roumanie sollicite du Kremlin le départ de l'armée soviétique, ce que Khrouchtchev accepte compte tenu de ses propres projets de désarmement. Cette disposition, qui semble restaurer dans le pays un sentiment de dignité nationale, s'avère, selon l'expression employée par Cioroianu, « un fruit empoisonné¹ ». Afin de compenser le départ des troupes et des conseillers soviétiques, le gouvernement met en œuvre un ensemble de mesures de sécurité interne destinées à prouver tant à son propre peuple qu'aux observateurs moscovites sa puissance et sa capacité à maintenir l'ordre. A l'appui de ces principes, les actes coercitifs se durcissent et la période 1958-1961 est encore plus violente qu'au début de la décennie². Cet intervalle correspond aux grands procès politiques dont les victimes sont surtout les intellectuels.

Dans la culture, les changements sont conséquents. Comme les documents du ministère de la Culture le précisent, « *l'activité des travailleurs du Département de la Culture pour l'année 1959 se déroulera sur les bases des directives du II^e Congrès du PMR et des décisions des réunions plénières de juin et novembre 1958*³ » et le Ministère de la culture a comme but de « *renforcer l'influence du parti sur la création*⁴ ». Les deux réunions ont montré le rejet de tout écart de la ligne du parti, l'opposition au relâchement idéologique et aux réformes, ainsi que l'exclusion des éléments dissidents. Selon Anneli Ute Gabanyi les raisons qui ont produit cette « régression » puisent de la politique plus ouverte menée par le parti entre 1953 et 1957 qui a conduit à la montée dans l'appareil bureaucratique des professionnels. Ceux-ci ont promu davantage des valeurs artistiques au détriment des idées politiques. En même temps, le contrôle exercé par le parti intervient sur le produit fini et non pas dans le processus d'élaboration ce qui a abouti à obtenir des résultats qualitatifs notables. En contrepartie, il est apparu l'idée que les artistes puissent dépasser les limites⁵.

Dans son ensemble, la politique culturelle se caractérise par deux tendances. D'un côté a lieu un retour renforcé à sa mission première : l'éducation du peuple, et surtout des jeunes, dans l'esprit de la doctrine communiste. De l'autre côté, les produits culturels soviétiques sont

¹ Adrian CIOROIANU, *Pe umerii... op. cit.*, p.352.

² Dennis DELETANT, *România... op. cit.*, p. 148.

³ AMC dossier 20732/1959 « Depart.culturii – proiect ; plan de activitate », document « Plan de activitate pe anul 1959 », p. 1.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Anneli Ute GABANYI, *Literatura și politica în România după 1945*, București, Editura Fundației culturale române, 2001, p. 75.

secondés par ceux d'Occident et de plus en plus par l'affirmation des valeurs nationales. Ainsi dans le plan d'anniversaires pour l'année 1959, apparaît un nouvel événement : l'Union des Principautés Roumaines de 1859.

1.3.1 La coercition et les victimes de la répression

La cinématographie est affectée violemment par le durcissement des consignes idéologiques à cette époque. Par rapport aux autres cinémas du bloc socialiste, la DEFA connaît une crise similaire s'appuyant sur une ligne dogmatique très rigide¹. Les sources concernant l'intervalle 1958-1960 se font rares et nous renvoient seulement une vision sur les effets de la politique culturelle qui ne dévoile pas, de l'intérieur, les mécanismes de la prise de décision. Seuls quelques témoignages d'acteurs impliqués et l'état de la production cinématographique peuvent offrir des informations sur la tournure radicale des mesures gouvernementales, à l'égard de personnalités culturelles et cinématographiques en particulier. De plus, certains des cinéastes affectés directement par les dispositions coercitives restent réservés dans leurs confessions². De ce fait, nous sommes contraints de nous en tenir aux témoignages ponctuels et aux résultats enregistrés par le Studio « București ».

Ainsi, entre avril et octobre 1958, aucun nouveau film roumain ne voit l'écran. Après une période d'essor marquée par la réalisation de quelques films prometteurs (*Le Moulin de la chance*, Victor Iliu, 1956 ; *Quand la brume se dissipe*, Iulian Miha, Manole Marcus, 1956/1957 ; *L'Eruption*, Liviu Ciulei, 1957) et par une croissance quantitative (9 films en 1957), les avant-premières des années suivantes descendent à 4 en 1958, 5 en 1959, 7 en 1960 et 8 en 1961. Bien que la construction du Centre de Production Cinématographique de Buftea vienne juste de s'achever et offre les conditions pour une production de 10 films par an au minimum, le rythme de travail est en-dessous de celui des années 1927-1928, quand l'industrie cinématographique ne disposait pas d'un studio viable³. Les scénarios font l'objet de réécritures multiples, tandis que les films changent souvent de réalisateur, d'où le retard des termes de production, la tension sur les plateaux de tournage, ainsi que l'apparition d'une nouvelle forme de promotion reposant sur la dénonciation⁴. La première proie est Jean

¹ Cyril BUFFET, *Défunte DEFA... op. cit.*, p. 122.

² C'est le cas de Jean Georgescu, selon l'estimation d'Oltea VASILESCU, *Lanterna cu amintiri. Jean Georgescu și filmele sale*, Meridiane, București, 1987, p. 177, mais également celui de la réalisatrice Malvina Urșianu qui évoque brièvement son expérience de l'époque dans Magda MIHĂILESCU, *Aceste gioconde... op. cit.*, p. 27-28.

³ Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p.229.

⁴ Oltea Vasilescu avance quelques hypothèses concernant le cas de Jean Georgescu : « des manigances de la part des acteurs, le mécontentement du scénariste ou les ressentiments d'un réalisateur de théâtre réputé (Sică

Georgescu à qui la direction de la cinématographie ne pardonna pas l'ironie à l'adresse des bureaucrates et le « négativisme » des personnages du film *Notre Directeur*. Sans être banni directement, le réalisateur se voit forcé de renoncer de son propre gré au projet du film *Les Gros lots*, une adaptation d'après une œuvre d'I.L.Caragiale, dont il avait l'intention de faire « son film de référence »¹. La pression exercée par la direction pour finaliser le film en temps record (de mai à novembre 1957) afin de le présenter au festival d'Edimbourg détermine Jean Georgescu à abandonner le projet. Son geste est interprété comme un affront à l'adresse de l'autorité et des intérêts nationaux², et le Centre de Production Cinématographique résilie les contrats pour l'écriture de deux autres scénarios et oblige le réalisateur à rendre l'argent encaissé. Le 11 mai 1959, par une décision de la direction de la cinématographie, Jean Georgescu est éloigné de l'équipe du film *Télégrammes*, une nouvelle adaptation de Caragiale, d'après son propre scénario. Il perd également le statut de réalisateur car l'Académie d'Art Dramatique où il obtint en 1923 son diplôme perd son statut d'institution d'enseignement supérieur³. Son parcours professionnel ultérieur varie entre instructeur des organisations artistiques du club ouvrier « Grivița roșie », « la Direction Régionale des Voies Ferrées » et auteur d'épigrammes pour le journal *Informația Bucureștiului*. Il réalise en 1960 un documentaire à la sollicitation de la Station Expérimentale de Roseau du Delta du Danube sur la valorisation industrielle du roseau⁴. Le retour au cinéma de fiction se fait en 1965, 10 ans après son dernier film.

Le deuxième cas célèbre d'exclusion est celui de la réalisatrice Malvina Urșianu. Elle fait ses débuts dans le cinéma en tant qu'assistante de Jean Georgescu et Victor Iliu. En 1957, Malvina Urșianu signe avec Marius Teodorescu le scénario du film *Bijoux de famille*, adaptation d'un roman de Petru Dumitriu. Pour le tournage, sont prévus les deux auteurs du scénario, mais en mars 1957, peu avant le premier tour de manivelle, le film est confié intégralement à Teodorescu. Selon le témoignage de Malvina Urșianu, la manière dont elle fut dépossédée de la réalisation du film s'intègre dans les stratégies de promotion pratiquées par

Alexandrescu. N.D.A.), *créateur des ambitieuses mises en scène de Caragiale* », in Olteea VASILESCU *Lanterna cu amintiri op. cit.*, p. 176. Cette adversité est également évoquée par Valerian Sava qui considère que Sică Alexandrescu, par ses dénonciations, « consolidait son propre monopole sur « l'actualisation » de l'œuvre de Caragiale ». Valerian SAVA, « Paranormale: Sică Alexandrescu se întoarce vs. Jean Georgescu » in *Observatorul Cultural*, n° 26, 22 août 2000. Dans le même sens, Malvina Urșianu accuse directement l'assistant réalisateur du film *Bijoux de famille*, Marius Teodorescu in Magda MIHĂILESCU, *Aceste gioconde... op. cit.*, p. 27.

¹ Olteea VASILESCU *Lanterna cu amintiri... op. cit.*, p. 173.

² La biblio-filmographie du livre de Jean GEORGESCU, *Texte de supraviețuire*, București, Meridiane, 1996, p. 75.

³ *Ibidem*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

certains cinéastes dépourvus de talent. Elle déclare à Magda Mihăilescu : « *L'expérience de Bijoux de famille allait être pour moi la plus terrible trahison de la part d'un collègue que j'avais coopté dans l'équipe par solidarité. Autrement, il n'aurait pas pu arriver sur un plateau. A la veille du tournage, à la suite d'intrigues politiques, auxquelles mon collègue n'était pas étranger, on m'a enlevé le film et il l'a accepté*¹ ». Valerian Sava met cette décision sur le compte de la corrélation entre les personnages du film et la réalisatrice qui partageaient la même origine sociale². Malgré cet incident, Paul Cornea, le directeur du Studio « București » contacte Malvina Urșianu pour l'écriture d'autres scénarios. Le premier, *La Ville avec des filles riches* est jugé par la DGC « *incorrect du point de vue idéologique*³ » ce qui aurait dû se terminer par l'interruption de la collaboration avec la cinéaste. Cependant, Paul Cornea sollicite son talent pour la réalisation du scénario et du film *Le Vent de mars*, une autre adaptation d'une œuvre de Petru Dumitriu. La DGC critique fortement cette décision, jugée comme irresponsable, surtout que Cornea avait augmenté les honoraires de la cinéaste. La justification de son geste, « *le scénario atteint un haut niveau artistique*⁴ », n'est pas prise en considération par les autorités. Si Paul Cornea n'est pas renvoyé de la direction du studio, il en va autrement pour Malvina Urșianu. Bien qu'elle puisse achever la moitié du film, la réalisatrice est renvoyée de la cinématographie et accusée de « sabotage idéologique » dans le cadre d'une réunion de « divulgation ». Les raisons de son bannissement étaient, à l'instar de Jean Georgescu, « la force des personnages négatifs⁵ » et peut-être la suspicion d'avoir adopté un regard nostalgique sur le passé bourgeois. Elle est mise en examen et enfermée dans la prison Uranus. Sa libération est due à son mari, l'écrivain Paul Anghel qui écrit pour sa défense un mémoire à Gheorghiu-Dej⁶. La fin de cette expérience ne permet pas son retour au cinéma qui se fera tardivement en 1968 avec le film *La Joconde sans sourire*.

Les deux cas présentés ci-avant représentent la partie visible et connue des pratiques répressives du régime communiste. D'autres fonctionnaires de la cinématographie sont également victimes de la campagne d'épuration pour des raisons touchant à leur origine sociale, ou à leur vie privée. Nous proposons par la suite une sélection d'exemples évoqués par la DGC lors d'une réunion de vérification des cadres. Cette initiative est prise après la

¹ Magda MIHĂILESCU, *Aceste gioconde... op. cit.*, p. 27.

² Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p.306.

³ AMC, dossier 20765/1961-1962, document « Referat », p. 9.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Magda MIHĂILESCU, *Aceste gioconde... op. cit.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

réception d'une lettre anonyme contenant des observations à l'égard de l'activité du Centre de Production¹.

« Nicolae Codrescu : membre de parti, a été transféré au Centre de Production Cinématographique en février 1959 dans le poste de directeur de film. Il provient d'une famille de menuisier (tamplar). Il débute comme tailleur. Jusqu'en 1952 il a été activiste dans le Comité Central de UTM (Uniunea Tineretului Muncitor), d'où il a été renvoyé parce que, dans les années 1944-1945, il a fait du marché noir avec des textiles et a pratiqué des jeux de hasard. Il a de la famille à l'étranger d'où sa mère recevait des paquets et des dollars. Actuellement, Codrescu est le directeur du film La Tempête. Nous considérons non justifiée la position de Codrescu dans ce poste. Compte tenu de son passé, il n'est pas approprié de mener un travail idéologique, où, de plus, il lui est confié des millions de lei.

Stancu Constanța : membre du parti. Chef de production de film avec un salaire de 1300 lei. 33 ans. Elle a le baccalauréat commercial et a fait une école d'activistes syndicaux. Son père a été propriétaire d'un bar. De 1948 jusqu'en 1958 Stancu Constanța a été activiste syndicale. Le 16 octobre 1958, a été embauchée dans la cinématographie par Constantinescu George, à l'époque chef du service des cadres, comme inspecteur-chef des cadres. Parce que la Direction Générale de la Cinématographie n'a pas été d'accord avec sa nomination aux cadres, elle est affectée en février 1959 comme chef de production pour le film Les Vagues du Danube. Des informations reçues de la part de ses voisins, il ressort que dans la demeure de Stancu Constanța on organise des fêtes auxquelles participent différentes personnes. On n'a pas pu identifier ces personnes. Le camarade Manguț Maria, le chef du service des cadres, nous a informé que le Bureau Régional de Parti a décidé de discuter le cas de Stancu Constanța parce qu'elle a sympathisé avec le mouvement légionnaire. Etant donnée sa situation morale, nous proposons qu'elle soit éliminée des équipes de tournage.

Leșu Radu : sans parti, économiste dans la section dessin animé, 40 ans, diplômé de la Faculté de droit. Son père a été propriétaire d'un bar. En tant qu'élève, a été sympathisant légionnaire. Pendant la Seconde Guerre mondiale, sur le front anti-soviétique a été décoré de « La croix de fer » 2^e ordre et de « la Couronne de Roumanie ». Entre 1945 et 1950 il a été reporté à la rédaction du journal România liberă. [...] Il a été transféré à la demande de Ion Popescu Gopo dans le Centre de Production Cinématographique. Nous considérons que le transfert de Leșu Radu s'est fait sans discernement politique, tant de la part du Centre de

¹ AMC, dossier 20765 « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică » document « Referat », 21 décembre 1959, 18 p.

Production Cinématographique que de la part des camarades de la Direction générale qui ont donné l'avis. Tenant compte de sa situation politique, nous proposons qu'il soit éliminé du studio.

Tabacu Aurel : sans parti, chef du service administratif, 44 ans, diplômé de l'Académie de Belles Arts. Entre 1937 et 1952 il a travaillé comme peintre d'églises [...] En février 1957 il est employé dans le combinat polygraphique « Casa Scânteii ». Selon ses propres déclarations, il a accepté le travail dans le combinat comme ouvrier pour obtenir la carte d'identité pour Bucarest. [...] Tabacu Aurel est un élément immoral (chacun de ses trois mariages a été associé avec des relations extraconjugales. A été retenu par les organes du Ministère des Affaires Internes, jugé et condamné ; il a cherché à tromper les camarades de la commission quand il a été questionné par rapport à son passé et à certains aspects négatifs de son activité actuelle. Nous proposons son élimination du Centre de Production Cinématographique.

Petcu Ion : sans parti. Responsable du buffet. En mars 1959 a été transféré du Trust Alimentaire Public de la ville Staline (Braşov aujourd'hui. N.D.A.) au Centre de Production Cinématographique. Pendant l'époque de la bourgeoisie, Petcu Ion a été l'administrateur des restaurants Modern et Gambrinus. Jusqu'en 1952 il a détenu 5 ha de vigne à Valea Călugărească et un immeuble à Bucarest qui a été nationalisé. Il est arrivé au studio à la recommandation de Sică Alexandrescu. Nous considérons que cette décision n'est pas conforme à l'orientation du parti et proposons le remplacement de Petcu Ion. »

Outre le destin de certaines personnalités et l'amputation de quelques films, l'événement qui marque le monde de la cinématographie est l'interruption de la revue *Film*, le nouveau nom du bulletin de la DGC, en avril 1958¹. La revue est accusée d'avoir caché « *entre les deux couvertures, conçues de manière attractive, des recrudescences de l'idéologie bourgeoise dans les formes les plus subtiles*² ». Leonte Răutu accuse personnellement les revues *Film* et *Théâtre* dans un discours prononcé en mai 1958 dans le cadre d'une réunion de travail de la Section de la Propagande et de l'Agitation : « *Pourquoi ne commencerons-nous pas une campagne contre l'altération du goût du public, contre la pornographie, contre la mentalité cosmopolite ? [...] Il existe de grands défauts particulièrement au niveau de nos publications littéraires et artistiques. Nous avons analysé la revue Théâtre. Je ne parlerai pas du nombre d'éléments haineux qu'elle contenait. Cette revue ne contribue en rien à l'introduction d'une*

¹ Valerian SAVA, *Istoria critică... op. cit.*, p. 344.

² Cité par Sava *Ibid.*, p.45.

*ligne juste dans ce domaine. De même, la revue Film est dans un état lamentable et a très peu de choses en commun avec nos goûts. Nous avons décidé de supprimer ces revues*¹ ». Cet événement prive le monde du cinéma d'une publication de spécialité jusqu'en 1963, lorsque le CSCA (Comité d'État pour la Culture et l'Art) propose la création d'une revue de culture cinématographique destinée à un large public, *Cinema*.

1.3.2 Le pot-pourri culturel occidental-soviétique

Parallèlement à l'atmosphère contraignante qui règne dans le Studio « București », la politique générale à l'égard de la cinématographie continue sur la voie initiée au milieu des années 1950 : l'ouverture vers les productions étrangères, y compris occidentales. Cette orientation est pour le moins paradoxale si l'on tient compte des mesures restrictives prises à l'intérieur. Pourtant, à la lumière de plusieurs facteurs, ce phénomène s'éclaircit. Sur le plan local, la possibilité d'importer des films étrangers devient un atout pour les autorités roumaines afin d'apaiser les éventuels mécontentements couvant au sein de la société après les événements de Hongrie. L'État se préoccupe de satisfaire les demandes de divertissement de la population et par cette voie, de détourner l'attention de potentielles crises. Deuxièmement, la stratégie générale des leaders communistes roumains, mise en évidence surtout après le départ des troupes soviétiques, se dirige de plus en plus vers l'affirmation d'une politique nationale indépendante. Dans ce sens, la direction de la cinématographie est encouragée à importer des films d'origines variées pour équilibrer le monopole soviétique.

Néanmoins, l'élément le plus important pour comprendre cette ouverture est la tournure de la guerre froide, qui entre, depuis l'arrivée de Khrouchtchev au pouvoir, dans une phase de détente et de dialogue international. Ainsi, l'accueil du marché roumain pour les productions de l'Ouest fait partie d'un phénomène général² propre à tous les pays du bloc communiste³. Dans ce sens a lieu en Bulgarie, à Sofia entre le 6 et le 8 octobre 1960, la conférence internationale des entreprises d'import-export des pays socialistes. Le but de la conférence fut, comme l'indiquent les rapports roumains, « *d'organiser un échange d'expérience*

¹ ANIC, dossier 13/1958, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Discursul lui Leonte Răutu la consfătuirea organizată pentru a dezbate aspecte ale activității din domeniul cultural-ideologic și pentru a-i demasca pe intelectualii și artiștii care se află sub influențe burgheze » in Vladimir TISMĂNEANU, Cristian VASILE, *Perfectul acrobat. Leonte Răutu, Măștile răului*, București, Humanitas, 2008, p. 372.

² Pour une analyse du phénomène économique et en particulier des échanges commerciaux entre la Roumanie et les pays occidentaux, voir Ghiță IONESCU, *Communism in Rumania... op. cit.*, pp. 301-305.

³ La RDA noue des relations avec la France et la Suède « *dans le double but de conduire des opérations commerciales et de renforcer la double visibilité extérieure de la RDA* ». Cyril BUFFET, *Défunte DEFA...op. cit.*, pp. 116-119.

concernant les méthodes et les moyens des entreprises d'import-export pour pénétrer avec le cinéma dans les pays capitalistes, ainsi que la collaboration et l'entraide des entreprises des pays socialistes dans le domaine de l'échange de films, et surtout la pénétration dans les pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique Centrale¹ ». La mise en œuvre de ces objectifs entraîne plusieurs décisions au niveau de la production de film et de la distribution, mais surtout de l'importation. La condition principale pour pouvoir « pénétrer sur le marché occidental » est l'acquisition de films réalisés en Occident, conformément à un principe de réciprocité. D'ailleurs, le troisième point de la décision établie à la suite de la conférence internationale prévoit « l'utilisation, dans la mesure du possible, de l'importation de films des pays capitalistes, pour ensuite augmenter l'exportation des films produits dans le bloc socialiste vers les pays capitalistes² ». On remarque une préoccupation accrue pour la possibilité d'importer des films occidentaux, mais les autorités manifestent une certaine précaution vis-à-vis de types de films à accepter. C'est pourquoi, avant d'entreprendre l'acquisition des produits, il a été envisagé, en guise de repère, une comparaison de films occidentaux acceptés et refusés par les autres pays socialistes³.

L'année suivante, en juillet 1961, lors du Festival International du film de Moscou, la direction de la cinématographie roumaine envoie une délégation afin d'établir des contacts commerciaux concernant l'échange de films avec les autres pays du monde. Pendant le festival, les représentants commerciaux roumains approchent les délégations des pays capitalistes ou en relation avec eux (Danemark, Israël, Suède, Belgique, États-Unis, Suisse, Angleterre, Italie, RFA, Berlin Occidental, France), des pays d'Asie et d'Amérique Latine (Mongolie, Japon, Vietnam, Corée du Nord, Chine, Inde, Iran, Cuba, Argentine, Mexique Pérou, Chili, Equateur) et tendent d'établir des conventions ou des contrats à base de réciprocité concernant les échanges de films⁴.

Les liaisons avec l'Union Soviétique ne sont pas pour autant interrompues, bien au contraire. Les démarches commerciales entreprises par les représentants roumains au festival de Moscou sont la conséquence de l'appui, et parfois même des critiques en cas de recul, des hauts

¹ AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document « Informare asupra conferinței internaționale a întreprinderilor de import-export din țările socialiste, din octombrie 1960 », p. 1.

² *Idem*, document « Hotărâre », p. 1.

³ AMC, dossier 26012/1960, « Cinematografie », documente : « Filme occidentale cumpărate de CSR în anii 1959 și 1960 », « Filme occidentale cumpărate de Bulgaria în anii 1959 și 1960 », « Filme occidentale cumpărate de URSS », « Filme occidentale respinse de CSR în anul 1959 ».

⁴ AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document « Raport cu privire la activitatea biroului comercial la cel de-al II-lea Festival Internațional al filmului de la Moscova », pp. 1-7.

fonctionnaires soviétiques. Pendant la réunion de Sofia, l'année précédente, Alexandre Davidov, le chef de « Sovexportfilm », condamne aussitôt l'attitude passive des autorités roumaines : « *Nous comprenons le désir des camarades roumains d'obtenir le plus d'informations pour la création des relations avec ces pays, mais nous devons les critiquer parce qu'ils n'ont pas fait assez d'efforts, au regard de leurs possibilités [...] Ils ont déclaré qu'ils n'ont aucun représentant permanent dans ces pays et ils n'ont même pas fait de déplacements pour prendre contact directement avec les dirigeants des principales firmes d'import-export. Il est clair qu'il est plus facile de rester à la maison et faire de la correspondance. Mais cela ne peut pas donner de bons résultats dans les conditions de concurrence des marchés occidentaux. Voici pourquoi nous n'adoptons pas ce système, mais nous nous risquons à nous exposer, à bouger. Nous circulons beaucoup et nous avons de bons résultats¹* ». L'Union Soviétique est toujours un exemple pour les professionnels de la cinématographie en Roumanie. Bien que le nombre des productions occidentales augmente, celles-ci ne dépassent pas les importations provenant des pays du bloc communiste.

Les relations de collaboration et d'échange d'expérience avec l'URSS continuent de manière très substantielle pendant les années 1960, 1961. La cinématographie roumaine semble dépendante des découvertes techniques et des innovations organisationnelles issues du pays des soviets. Dans ce sens, la stratégie de la DGC pour faire des économies au niveau de la production de film envisage, entre autres, la mise en place de 8 équipes de tournage qui puissent fonctionner en parallèle sur différentes tâches (préparation, achèvement, etc.). Le modèle de ce projet est bien précisé, lors d'une réunion organisée le 27 janvier 1960, regroupant la direction de la DGC, la direction de la Commission du ministère de la Culture, associé entre-temps avec le ministère de l'Enseignement, et les responsables de certains départements de la cinématographie, : « *Le calcul du nombre des membres des équipes de tournage dans les différentes phases de création sera fait en prenant l'exemple de l'expérience de la cinématographie soviétique, en étudiant les réglementations de fonctionnement des studios soviétiques²* ». De plus, au cours de l'année 1960, le ministère de la Culture et de l'Enseignement envoie une équipe roumaine à Moscou pour étudier le système de travail dans les studios « Mosfilm » et « Gorki »³. L'une des principales découvertes a été le système des « groupes de création » que les cinéastes roumains qualifient

¹ *Idem*, document « Informare asupra... » *op. cit.*, p. 2.

² *Id.*, document « Minuta discuțiilor avute pe marginea referatului Comisiei Ministerului înființată pe baza ordinului 2219/1959 du Ministère de l'Enseignement et de la Culture », p. 9.

³ *Id.*, document « Informare asupra principalelor constatări făcute de delegația cineaștilor români, trimiși pentru schimb de experiență în Uniunea Sovietică ».

d'« innovant ». Cette structure permettait une séparation des attributions artistiques et économiques, une décentralisation de la production par la défalcation du plan sur 4-5 organismes et accordait un pouvoir de décision et ainsi de responsabilité aux dirigeants des groupes. A la suite de ce déplacement et ayant comme exemple les autres cinématographies socialistes, la direction du Studio « București » propose au ministère, en mai 1961, un projet similaire au modèle soviétique¹. Le système des « groupes » a été appliqué avec succès dans la production cinématographique est-allemande, polonaise et hongroise dès les années 1950². En 1970, la Bulgarie adopte également ce système, après 15 ans de retard sur la Pologne et 10 sur la Hongrie, en créant 3 groupes de création³. En Pologne, RDA, ou Hongrie ceux-ci sont devenus, au fil des années, des structures administratives de plus en plus autonomes et, par conséquent, très opérationnelles. Les groupes sont envisagés comme une solution pour une plus grande autonomie au niveau du choix des scénarios et du déroulement du tournage et comme un pas en avant pour une autonomie élargie au niveau économique, dans le but de créer à l'avenir des mini-studios. De plus, le Studio sollicite au ministère de ne pas intervenir dans l'organisation des groupes par des actes normatifs et des réglementations strictes afin de permettre, en toute liberté, de corriger au fur et à mesure les erreurs de conception. La proposition est acceptée par le ministère qui approuve la constitution des groupes de création de manière expérimentale entre 1 juin 1961 et 31 mars 1962⁴. Après un échec enregistré vers le milieu des années 1960, « les groupes de création » vont faire leur retour dans l'organisation de la cinématographie à la fin des années 1960, et vont constituer la base des futures maisons de production. Force est donc de constater que la cinématographie roumaine reste tributaire encore des films et du mode d'organisation soviétiques, mais montre dès le début des années 1960 une ouverture vers le marché mondial.

¹ *Idem*, document : « Propuneri cu privire la organizarea muncii de creație în cadrul Studioului « București » », 3 mai 1961.

² Cyril BUFFET, *Défunte DEFA. Histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, les éditions du CERF, 2007, pp. 130-132

³ Mira et Antonin LIEHM, *Les Cinémas de l'Est*, Paris, les éditions du CERF, 1989, p. 334.

⁴ AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document « Proiect de ordin al Ministerului Învățământului și Culturii din anul 1961. Privește constituirea grupelor de creație în cadrul Centrului de Producție Cinematografică ».

1.4 *En guise de conclusion. Le perfectionnement d'une nouvelle « arme » au service de l'Etat*

Les rapports de l'Etat à la culture pendant les années 1950 sont influencés par la succession des périodes de durcissement et de détente au niveau de la politique interne et internationale. Cela imprègne à la culture une forte dépendance du milieu politique et lui laisse peu d'espace d'autonomie. Le nouveau régime hérite d'une cinématographie mineure, essentiellement bourgeoise et antisoviétique qu'il est obligé de réformer. Durant cette période a lieu une réévaluation des élites culturelles par l'exclusion des personnalités réfractaires à l'idéologie socialiste, la promotion de nouvelles figures choisies généralement sur des critères politiques, mais également la conversion des artistes ayant servi le régime capitaliste.

Quant aux politiques cinématographiques, les communistes roumains ne semblent pas accorder au film l'importance dont bénéficie le septième art en URSS. Certes, au niveau du discours, le cinéma reste l'art le plus important et le plus utile pour le nouveau pouvoir. Cette formule énoncée de manière différente par les leaders du parti communiste soviétique¹ est adoptée dans le discours public roumain par un pur esprit d'imitation, position qui caractérise la véritable idéologie des communistes roumains. Préoccupés par des questions plus ardentes, ils confient la direction de la cinématographie à Nicolae Bellu et aux conseillers soviétiques qui sont les artisans incontestables du phénomène cinématographique en Roumanie. Les premières années de la sixième décennie se caractérisent par une totale soumission à la vision artistique de l'Union Soviétique et à son système d'organisation. Les films soviétiques submergent les écrans et la production roumaine s'aligne sur les valeurs du réalisme socialiste. Toutefois, ce type de volontarisme étatique rencontre une certaine résistance au niveau de l'implémentation. Les quelques sources qui nous sont parvenues démontrent que le public et les gérants des salles rejettent l'infusion des valeurs soviétiques. Ils tentent même de miner l'action de l'Etat. Pareillement, certains artistes pour qui le réalisme socialiste n'était pas une idéologie familière, sans manifester une opposition claire, adoptent des techniques pour s'esquiver de sa mise en œuvre. Bien entendu, cette forme de résistance plutôt passive n'était pas suffisamment forte pour empêcher la diffusion des valeurs exigées par le parti,

¹ Lénine considérait que « le jour où il [le cinéma] serait entre les mains des masses et des vrais chantres d'une culture socialiste, il constituerait le plus puissant instrument des Lumières » ; Trotski disait que les bolcheviks avait vraiment été stupides de ne pas avoir encore mis la main sur le cinéma, cet instrument qui contrebalancerait l'église, l'obscurantisme, la taverne » (Marc FERRRO, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993 (première édition 1977), pp. 191-192) ; Staline déclarait « le cinéma est l'outil le plus efficace pour l'agitation des masses. Notre seul problème c'est de savoir tenir cet outil bien en mains » (Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin... op. cit.*, p. 17).

mais elle permet un renouveau du discours et des pratiques culturelles lorsque sur le plan politique s'entrevoient des tendances libérales. En effet, la disparition de Staline encourage certains artistes à exprimer d'autres points de vue sur la politique officielle et de faire une réévaluation de l'art prolétaire selon des critères spécifiques au champ et non pas en fonction de la justesse politique de l'œuvre. Dans la deuxième moitié des années 1950 le milieu culturel manifeste des signes plus évidents d'autonomie. Après une brève période d'espoir et de floraison cinématographique, le parti revient à une attitude de coercition, surveillance et purges, cette fois-ci ordonnancée selon ses propres principes à l'aide de ses structures, sans l'immixtion de l'élément soviétique. Cette action étatique replonge la culture dans une période noire jusqu'à l'aube de la décennie suivante.

2 De la coercition à la détente. Les années 1962-1970

Au début des années 1960, la politique roumaine connaît un nouveau départ qui se matérialise par l'éloignement de la vision centraliste promue par Moscou. L'origine de cette « déviation » réside dans une controverse de nature économique, à savoir la proposition de Khrouchtchev annoncée devant les membres de CAEM en août 1961 concernant la mise en place d'une économie supranationale. L'idée est soutenue par les pays les plus industrialisés du bloc communiste, la RDA, la Pologne et la Tchécoslovaquie. Dans ce cas, la Roumanie était censée fournir la matière première, ce que Gheorghiu-Dej refuse avec conviction en lançant la campagne d'industrialisation du pays lors du III^e Congrès du PMR. La crise des missiles de Cuba de 1962, ainsi que le conflit sino-soviétique, accélèrent l'engagement de la Roumanie sur le terrain de l'autonomie, préférant la tactique de l'arbitrage et la mise à distance de l'URSS.

La direction de la propagande du parti, par son chef Leonte Răutu, lance, après la réunion plénière du Comité Central du décembre 1961, une nouvelle version de l'histoire du parti insistant sur « les racines nationales » du groupe de Gheorghiu-Dej¹. Cette orientation n'est pas pour autant une déclaration d'indépendance officielle. Les relations cordiales sont préservées jusqu'en avril 1964, lorsque Gheorghiu-Dej rend publique la déclaration d'indépendance du parti vis-à-vis du PCUS et des projets du CAEM. Cette voie politique est suivie par le successeur de Gheorghiu-Dej, Nicolae Ceaușescu, qui manifesterà son opposition en 1968 lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie. Ces aspects politiques et idéologiques ont des répercussions majeures sur la société roumaine durant toute la période communiste.

Du point de vue social, la Roumanie suit les changements politiques du début des années 1960 et la population voit apparaître un souffle de liberté, marqué par l'apaisement des purges et de la terreur. A la fin de 1962 commence la libération de certains prisonniers politiques et jusqu'en 1965 la majorité d'entre eux est acquittée. La réhabilitation d'une partie des élites culturelles ou politiques est symbolique de l'abandon d'une époque de frayeur. Le retour à cette forme de normalité, par l'élimination de la violence, a des conséquences très profondes sur la manière de s'intégrer dans la société et de se positionner sur la scène publique. L'expérience vécue pendant les années 1950 et surtout les ravages répressifs de 1958

¹ Vladimir TISMANEANU, *Stalinism pentru eternitate... op. cit.*, p. 212.

provoquent des attitudes de méfiance, de résignation, d'autocensure et de docilité au sujet de la politique. Catherine Durandin peint dans des termes romancés mais justes, le tableau de la société des « belles sixties » : « *La génération des militants et des fanatiques, qu'ils aient été prosoviétiques, procommunistes ou antisoviétiques pourchassés et résistants, se tait. Ce n'est pas qu'elle ait disparu pour céder la place à des hommes nouveaux, mais elle s'est installée : elle a mûri et cherche à éviter pour elle et ses enfants le retour des purges et des éliminations physiques. [...] Les intellectuels vont trouver des postes dans les instituts de recherche, les musées et les bibliothèques et tenter de regagner le temps perdu par leurs carrières brisées. Les paysans déportés au temps de la collectivisation regagnent les villages où ils trouvent des emplois dans les coopératives. L'expression publique d'une mémoire de résistance et d'opposition est interdite. Le pouvoir a gagné¹* ». Cette nouvelle réalité, émergée à l'aube de la septième décennie, influence visiblement les approches créatives des artistes intégrant des précautions bien mesurées tant du point de vue de la prise de position que des moyens d'expression.

2.1 *Un cinéma pour les masses, un cinéma diversifié*

2.1.1 Orientation culturelle générale dans la première moitié des années 1960

La politique culturelle roumaine au début des années 1960 se caractérise par deux tendances notables. La première est le prolongement des orientations antisoviétiques émergées dès la fin des années 1950, mais estompées par le discours politique officiel placé alors sur une position prosoviétique, de façade. Les relations tendues entre l'URSS et la Chine, surgies dès 1958, s'aggravent au début des années 1960 et divisent les pays du bloc communiste. La Roumanie essaie de jouer un rôle de médiateur dans ce conflit. Les accords culturels internationaux initiés par la Roumanie dans la première moitié des années 1960, fournissent une image conforme à la position qu'elle avait prise sur la scène politique. Ainsi, les projets culturels envisagés pour l'année 1965 prennent la forme d'un tableau diversifié d'accords bilatéraux avec plusieurs pays du monde, mais avec un penchant particulier pour la Chine et ses alliés : l'Albanie, la Corée du Nord, l'Indonésie, mais également la Pologne, la France, la Belgique, le Danemark, la Norvège, la Turquie et des pays d'Afrique du Nord et Centrale².

¹ Catherine DURANDIN, *Histoire des Roumains*, Paris, Fayard, 1995, p. 403.

² Accords envisagés à la fin de l'année 1964 pour les années 1966 et 1967. AMC, dossier 20845/1966, « Planuri și acorduri culturale : 1965-1966 », lettre du 23 novembre 1964 du Ministère des Affaires Etrangères adressée à Constanța Crăciun, présidente du CSCA.

Bien que cette direction politico-culturelle soit de plus en plus visible, il n'en est pas moins vrai que les rapports et les relations avec l'Union Soviétique n'ont jamais été rompus de manière radicale. Les accords bilatéraux ont continué à fonctionner et les références aux personnalités, aux valeurs et aux modèles soviétiques ont toujours représenté des éléments incontournables de la politique roumaine. Bien entendu, le degré de rapprochement et de prise de distance vis-à-vis du grand voisin socialiste varie en fonction de l'évolution de leurs rapports sur la scène internationale. La preuve de la relativité de cette émancipation réside dans les accords culturels successifs, dans le respect (concrétisé par des traductions de livres et l'importation de films) pour les valeurs véhiculées par l'URSS avec lequel l'Occident ne peut pas rivaliser¹. La réorientation du politique est accompagnée par une reconfiguration de la rhétorique internationaliste et prosoviétique pratiquée jusqu'alors, vers un discours social combiné avec des propos nationaux. La période 1962-1965 est, par excellence, une illustration de la coexistence des discours marxistes concentrés sur la lutte de classe d'un côté, et la récupération continue des valeurs et personnalités symboliques de l'histoire nationale de l'autre.

Le deuxième aspect qui caractérise la culture roumaine au début des années 1960 est l'intensification de la campagne de culturalisation de la population et la diversification des types de manifestations. Dans ce but, a lieu en juin 1962 (décret 417/1962) une réorganisation au niveau de la direction de la culture, à savoir le remplacement du Ministère de la Culture et de l'Enseignement par le Comité d'État pour la Culture et l'Art (CSCA), une institution de référence pour la décennie. Cette structure marque la fin d'une conception de l'administration de la culture qui réunissait la culture et l'enseignement dans un seul ministère pour passer à une institution dédiée exclusivement aux problèmes culturels. Le nouvel établissement est composé d'un bureau exécutif et de sept conseils, un pour chaque spécialité : théâtre, musique, arts plastiques, foyers culturels, diffusion des connaissances culturelles et scientifiques, cinéma, éditions et diffusion des livres. Il s'agit donc d'une organisation centralisée où chaque domaine artistique est géré par un conseil auprès du ministère. Plusieurs conseils étaient regroupés sous l'autorité d'un vice-président. Le CSCA a également sous son autorité des « directions » (de la planification et de l'organisation, financière et de la comptabilité, des constructions et des investissements, des relations externes, etc.), des offices

¹ Les accords culturels entre la Roumanie et l'URSS signés en 1965 représentent un renouvellement des accords établis en avril 1956. Ils comprennent l'échange de spécialistes, la publication des œuvres littéraires, l'invitation des artistes et des professeurs ou académiciens et l'organisation des manifestations culturelles (spectacles, festivals des films, etc) et scientifiques avec la participation des représentants des deux pays. *Ibidem*, document « Plan de colaborare culturală și științifică între RPR et URSS pe anul 1965 », pp. 1-13.

et d'autres organismes économiques¹. La présidence a été confiée au départ à Constanța Crăciun, une des figures les plus marquantes du monde culturel des années 1950 et 1960, tandis que chaque conseil et direction avaient son propre président représenté au niveau du CSCA par trois vice-présidents. Pour le cinéma, le président du Conseil de la Cinématographie était Mihnea Gheorghiu et le vice-président responsable du cinéma dans le bureau exécutif du CSCA, Virgil Florea. La répartition des responsabilités (des cadres ayant servi au sein des établissements culturels avant 1962 et le soutien des nouveaux promus) démontre une certaine précaution de la part des autorités politiques qui évitent une rupture radicale avec le passé.

Dans un contexte de développement économique interne, mais sur fond d'une croissance mondiale, l'État roumain accorde plus d'attention et de fonds à la diffusion de la culture qu'auparavant. Les principales catégories visées sont les paysans et les jeunes. La Roumanie des années 1960 est un pays rural et la population des campagnes s'est montrée assez réfractaire aux idées promues par le régime communiste. C'est pourquoi, le gouvernement investit massivement dans l'enseignement et la culture. Dans ce sens, sont significatives les « Instructions » du CSCA de novembre 1963, qui prévoient une intensification de l'activité culturelle et éducative pendant les mois d'hiver, considérés comme très propices. Le but général est formulé en termes précis : « *L'entière activité sera organisée à la lumière des missions tracées par le parti pour le développement de l'agriculture socialiste, le renforcement continu des GAC, l'augmentation de la production agricole, la construction de la conscience socialiste de la paysannerie*² ». Le programme d'activités éducatives peut être regroupé autour de quelques thèmes : la popularisation des connaissances concernant la politique du parti et l'accomplissement du régime de démocratie populaire ; l'éducation patriotique et internationale ; l'éducation morale et citoyenne ; l'éducation athée et scientifique ; l'éducation esthétique³. Les institutions et les comités culturels et artistiques départementaux, coordonnés par le CSCA, se font un devoir de mettre en place les moyens pour mobiliser tous les types d'établissements locaux et organiser des manifestations culturelles variées. Ainsi, les bibliothèques, les foyers culturels des villages rassemblent tous

¹ « Decret nr. 417 privind înființarea, organizarea și funcționarea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă », *Buletinul Oficial al RSR*, 9 juin 1962, pp. 103-106.

² AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XII, 1963, « Instrucțiuni nr. 872 din noiembrie 1963 cu privire la activitatea cultural-educativă de masă la sate în lunile de iarnă », p. 5032.

³ Rubriques proposées par l'Union de la Jeunesse Ouvrière du Comité Central afin d'améliorer la conception du programme. AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XII, 1963 « Unele observații la planul de măsuri privind activitatea cultural-educativă de masă la sate în perioada de iarnă », p. 5069.

les dispositifs logistiques pour favoriser le déroulement de conférence, de symposiums, de cours, mais également de projections de films. Une grande partie de ces événements (surtout les conférences et les cours) aborde des sujets liés strictement à l'agriculture, une autre est consacrée à l'éducation politique, tandis qu'une partie non négligeable traite de la question des connaissances scientifiques afin de lutter contre « la superstition et le mysticisme¹ ».

Le CSCA propose deux manifestations qui combinent divertissement et éducation : « Le festival du film dans les villages » et « Le mois du livre dans les villages ». Dans le but d'assurer les conditions minimales pour ces activités, les établissements régionaux de culture se chargent de la création des bibliothèques et de leur l'approvisionnement avec des livres en fonction des spécificités et des besoins des communes. Dans le cas de la diffusion des films, la situation est plus difficile en raison de la complexité des matériaux : appareils de projection, écrans, systèmes de sonorisation, salles spéciales, etc. Néanmoins la *cinéficat*² des campagnes est très intense, comme nous allons le voir par la suite, parfois à travers des moyens improvisés (salles de classes, caravanes), ce qui permet la pénétration du film dans tous les espaces ruraux du pays. L'infrastructure mise en œuvre pendant cette période devient un foyer de pratiques culturelles très actif et également la base institutionnelle de toutes les activités culturelles développées par la suite, dans les années 1970 et 1980.

Une particularité des années 1960, plus prononcée dans la deuxième moitié de la décennie, mais annoncée dès la fin de 1962, est l'importance grandissante accordée au divertissement. Le relâchement de la terreur, la libération des prisonniers politiques, mais également l'obéissance et la prévenance avec laquelle répond la société civile, apportent une certaine normalité au fonctionnement de la société. Dans ce contexte, le divertissement est à la fois un moyen d'apaiser ou d'endormir la vigilance revendicatrice ou réactionnaire, un moyen de distraire, et finalement une source de bénéfices financiers. Ces objectifs ne tarderont pas à montrer leurs fruits, car le régime profitera, à la suite de ces formes de culturalisation, du soutien et de la sympathie de la population.

2.1.2 Tendances dans la cinématographie

La cinématographie connaît un nouveau climat, marqué par une croissance quantitative des productions annuelles, par une diversification des genres, par l'élargissement territorial de la

¹ AMC, dossier 20785/1963, « Planul de muncă 1963 », p. 3.

² Terme repris du vocabulaire soviétique (*kinofikatsia*) désignant les mesures destinées à répandre le cinéma jusqu'aux coins les plus éloignés du pays. Natacha LAURENT, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse, Privat, 2000, p.45.

diffusion du film et par une légère ouverture vers les attentes du public. La principale préoccupation du CSCA à l'égard du cinéma est le développement de la production afin de favoriser l'éducation du peuple, grâce au cinéma national, fût-il documentaire, de fiction, ou d'actualités. Ainsi, la DRCDF et les établissements culturels locaux gagnent de l'importance par leurs attributions liées à la transmission et la mise en place des produits cinématographiques.

2.1.2.1 *Le cinéma dans les campagnes*

Tout comme dans le cas des autres manifestations culturelles, la préoccupation majeure de l'État en matière de diffusion de films est tournée vers les campagnes, là où est concentrée la majorité de la population. Cette démarche sollicite un effort substantiel de la part des organisations culturelles locales et centrales qui procèdent à une série d'actions pour intensifier le processus commencé il y a quelques années. Voici quelques dispositions à cet égard : la sélection des films, l'utilisation des films documentaires (avec une thématique adéquate pour les milieux ruraux, comme les films avec des sujets agro-zootechniques), l'amélioration des matériaux de publicité et des outils techniques indispensables à la projection, le perfectionnement professionnel des opérateurs de village, la restructuration du journal agricole réalisé dans le cadre du Studio « Alexandru Sahia » et son actualisation avec de nouvelles recommandations. L'évolution du réseau cinématographique au niveau national se présente de la manière suivante¹ :

Année	Nombre de salles de projection		Caravanes
	35 mm	16 mm	
1948	258	-	50
1953	324	1000	86
1958	417	1262	110
1963	480	4507	94
1968	557	5780	22

¹ Source du tableau : Mihai DUȚĂ, « Aspecte ale spectacolului și repertoriului cinématografic » in Ion CANTACUZINO, Manuela GHEORGHIU (dir.), *Cinematograful românesc contemporan 1949-1975*, București, Meridiane, 1976, p. 40.

Le nombre de salles de projection est en évidente croissance, mais l'augmentation véritable est enregistrée par les salles équipées avec des appareils de 16 mm, plus légers et facilement maniables, utilisés surtout dans les villages.

La *cinéficat*ion des milieux ruraux va de pair avec la politique générale du CSCA concernant le développement du cinéma (production, diffusion, popularisation). Après la détresse de la fin des années 1950 et la baisse de productivité afférente, le début des années 1960 marque un nouvel essor. Sans être caractérisée par une ascension spectaculaire, l'activité des studios roumains est incontestablement féconde. De 4 films en 1959, la production de films de fiction arrive à environ 10 pour chacune des cinq années suivantes, et atteint le nombre de 15 films par an dans la deuxième moitié de la décennie. Le système de financement du film est étroitement associé au taux des billets vendus, donc à la fréquentation des cinémas par les spectateurs. C'est pourquoi, attirer les spectateurs devient une priorité pour le Conseil de la Cinématographie. Dans ce but, le CSCA envisage tous les ans un plan anticipé de spectateurs, par régions, ville ou commune et types de salles de cinéma. Afin de réaliser ce plan, ou, selon la rhétorique stakhanoviste, de la dépasser, le Conseil de la Cinématographie et le DRCDF appliquent une série de stratégies pour attirer le public : sélection variée des genres et des sujets, choix d'autres manifestations culturelles autour du cinéma, amélioration de la qualité des matériaux publicitaires, amélioration des conditions de visionnement dans les villages¹. Voici ci-dessous, le tableau du nombre effectif de spectateurs (1964 et 1965) et des prévisions du nombre de spectateurs par département pour 1966.

Département	Spectateurs 1964	Plan 1965	Spectateurs (nombre probable) 1965	Plan 1966
Argeş	8900 ²	9150	9300	9200
Bacău	7400	7700	8400	8500
Banat	16500	16700	17100	17000
Braşov	14200	13600	14000	14500
Bucarest	25200	24900	25300	25100
Cluj	11700	12000	12300	12300

La croissance du nombre de cinémas, la diversification des genres, des sujets, et l'élargissement des pays de provenance ont certainement ouvert l'accès de la population au

¹ AMC, carton CSCA Dispoziții, vol VI, 1964, « Plan de măsuri », pp. 2047-2048.

² Les chiffres en millier de spectateurs. AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XXIII, 1965, « Proiectul planului de spectatori pe anul 1966 », p. 357.

film et ont également impulsé la production. Nous ne savons pas les mesures prises à cette époque, lorsque le plan n'était pas accompli ; mais dans les années 1970 et 1980, l'obligation faite aux classes scolaires et à l'armée d'aller au cinéma était une pratique courante, restée dans la mémoire collective.

Quoi qu'il en soit, la motivation première pour fréquenter le cinéma est la qualité du film et surtout son potentiel divertissant. Profitant de cette trouvaille, l'État se préoccupe d'assurer (par l'importation, mais aussi par l'appui à la production autochtone) les fonds de films destinés à rencontrer le public. Cela dit, l'élément distrayant n'est toutefois pas le premier critère de sélection des films. La condition fondamentale est toujours le contenu, le message véhiculé. La nouvelle dimension prise en compte dans la relation avec le public qu'est le divertissement est maintenant plus visible par rapport à l'austérité thématique des années 1950. En outre, elle devient un instrument de propagande plus efficace en raison de la réceptivité grandissante des spectateurs à ces produits.

2.1.2.2 *Le divertissement et la variété des produits cinématographiques*

Cette ouverture des établissements culturels publics, sous le regard attentif du Comité Central, aux attentes de la population, se concrétise par quelques décisions qui donneront l'impression d'un retour à la normalité.

Premièrement, en novembre 1962, le CSCA, à l'initiative de Mihnea Gheorghiu, décide la création d'une revue mensuelle dédiée au film, *Cinema*¹, qui encourage « *le rapprochement du spectateur des problèmes artistiques, idéologiques, techniques et économiques qui se posent au réalisateur de films*² ». Cinq ans après l'interdiction de la publication *Film*, accusée de frivolité bourgeoise, le CSCA revient avec cette nouvelle proposition qui confirme le climat de détente installé après 1962. La revue *Cinéma* apparaît dans une formule totalement différente de la précédente, à savoir le format couleur, la place accordée aux stars sur les couvertures, les articles consacrés non seulement aux débats (bien qu'ils occupent une place importante), mais également aux sujets « glamour ». Pour les numéros de la première année, des titres comme « Cinéma et progrès », « Nouveauté du cinéma bulgare », « Le film soviétique », « La comédie roumaine : table ronde », « Colloque sur les festivals de l'année » sont placés à côté de sujets inédits jusqu'alors comme « Cinéma et Eros », ou des portraits de stars (Brigitte Bardot, Sophia Loren, Gérard Philipe, Marcello Mastroianni), tandis que le

¹ Disposition du 6 novembre 1962, AMC, carton CSCA, 1962, Dispoziții, vol : 301-390, p. 1761.

² Cristina CORCIOVESCU, Bujor RIPEANU (dir.), *Secolul cinematografului. Mica enciclopedie a cinematografiei universale*, Bucuresti, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 295.

réalisateur bulgare Rangel Vulchanov partage une page avec Louis Buñuel. Bien que le côté spectaculaire, glamour et facile lié à la carrière et à la vie des artistes soit systématiquement critiqué, minimisé et détourné, la revue affiche certainement un nouveau visage, plus « coloré » et plus plaisant pour le lecteur.

Deuxièmement, toujours à l'initiative de Mihnea Gheorghiu, commence à partir de juillet 1964 le festival du film roumain de Mamaia¹, qui représenta pour les réalisateurs roumains une forme très importante et crédible de reconnaissance de leur œuvre. Le festival devient une référence pour le milieu des cinéastes pendant toute la période communiste. Il favorise la rencontre entre les créateurs, le public, le jury et la critique ; il crée des liens et donne au cinéma roumain une image de marque.

Et enfin, troisièmement, la plus importante démarche en faveur du rapprochement du public est le répertoire de films de fiction qui enregistre une réelle diversification thématique. Après 1960, le Studio « București » produit des « films d'actualité », des comédies, des films musicaux, des films policiers, des films historiques, des adaptations littéraires, des drames sentimentaux. D'après un bilan réalisé en 1966, de 1960 à 1966 ont été réalisés 22 « films d'actualité », 15 films historiques, 12 comédies et films musicaux, 10 adaptations littéraires, 6 films policiers². Sans pouvoir départager avec précision ces genres, nous considérons néanmoins ce bilan comme très représentatif de la nouvelle voie que prenait le cinéma à l'aube des années 1960.

Mais le phénomène qui nous intéresse plus particulièrement pour notre sujet est l'émergence d'un nouveau type de film historique, « l'épopée ». Les moyens techniques et financiers en plein essor au début des années 1960, ainsi que la nouvelle orientation politique tournée vers les valeurs autochtones, permettent aux dirigeants de la cinématographie d'approuver des projets plus coûteux, auxquels certains cinéastes ou scénaristes avaient songé depuis longtemps. Comme nous l'avons vu, le film *Tudor* est le résultat des essais réalisés par Mihnea Gheorghiu dès 1953. Dans une première phase, plus précisément la première moitié des années 1960, l'« épopée historique » est une « épopée insurrectionnelle », tributaire des sujets focalisés sur les grandes révoltes populaires contre le pouvoir ou les classes dominantes. Dépasant l'étape où l'histoire roumaine était conditionnée par l'élément russe ou soviétique, le film historique de fiction d'après 1960 met en scène les mêmes thèmes

¹ Proposition, dispositions, plans concernant le festival de cinéma de Mamaia dans AMC, carton CSCA Dispoziții, vol. IV, 1964, pp. 1799-1813.

² ANIC, dossier 67/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Referat privind activitatea Centrului de Producție Cinematografică Buftea în perioada 1960-1965 », p. 50.

(l'activité clandestine des communistes, la libération de la Roumanie du joug fasciste, auxquels s'ajoutent maintenant les émeutes populaires, grèves ou révoltes paysannes), tout en diminuant autant que possible la présence russe. Cette nouveauté apportée par le film historique n'est pas sans significations ou conséquences. Premièrement, cette forme du film historique qu'est l'« épopée » démontre le progrès technique et la situation économique favorable des studios roumains. Deuxièmement, elle est la preuve d'une certaine forme d'alignement sur les tendances du cinéma européen populaire qui, depuis les années 1950, impressionne le public par des mises en scène spectaculaires, dont le péplum est le genre de référence. Bien que le péplum autochtone apparaisse dans le cinéma roumain vers la fin de cette période, l'« épopée insurrectionnelle » est pour l'instant une forme de superproduction, avec ses particularités « marxistes-léninistes » fondées sur des conflits de classes et sur une morale prolétaire. *Lupeni '29* (Mircea Drăgan, 1962), *Tudor* (Lucian Bratu, 1962), *L'Hiver en flammes* (*Răscoala*, Mircea Mureșan, 1965), *Golgotha* (Mircea Drăgan, 1966) sont les quatre films relevant de ce genre. Pour finir le tableau des films historiques, *Les Faucons* (*Neamul Șoimărestilor*, Mircea Drăgan, 1964) et *Les Haidouks* (*Haiducii*, Dinu Cocea, 1965) apportent une dimension épique supplémentaire, touchant surtout au genre de l'aventure. Comte-tenu de la particularité des superproductions (les grandes mises en scènes, le déploiement de soldats, les costumes, les combats, etc), ces films atteignent un des objectifs de la politique cinématographique, à savoir le divertissement et le succès populaire. Parmi ces productions, *Tudor* a un statut particulier car il fut considéré a posteriori, vers la fin des années 1960, comme le promoteur du nouveau genre cinématographique : « l'épopée nationale », qui sera une des catégories de films les plus encouragées et financées au cours des années 1970 et 1980 dans le contexte du national-communisme de Ceaușescu.

2.1.2.3 *Les cinéastes marquants*

Mais, au-delà des genres et des thématiques, la création cinématographique enregistre de plus en plus de réussites artistiques. Les cinéastes profitent de l'ouverture vers l'Occident et deviennent réceptifs aux courants cinématographiques et aux films les plus novateurs du cinéma mondial. La « nouvelle vague », le « free-cinema », la vision poétique de Tarkovski, les créations audacieuses des écoles polonaise et tchèque représentent des modèles pour les auteurs roumains qui, sans révolutionner les formes d'expression, arrivent à se détacher du schématisme et à produire des films caractérisés par un renouveau esthétique. La reconnaissance internationale lors des festivals ne tarde pas à venir. Bien qu'au départ, la majorité des prix soit obtenue dans les compétitions organisées par les pays socialistes

(Karlovy Vary et Moscou) pendant les années 1960, les productions roumaines sont remarquées et récompensées également dans les festivals du monde occidental, dont Cannes est l'un des plus généreux.

Les figures les plus remarquables de cette période sont Liviu Ciulei, Mircea Săucan et Lucian Pintilie. Le premier fait ses preuves dans la cinématographie en 1957 avec le film *L'Eruption* (*Erupția*), accueilli élogieusement par la presse spécialisée roumaine. Il récidive en 1959 avec *Les Flots du Danube* (*Valurile Dunării*) en obtenant le grand prix du festival de Karlovy Vary en 1960, qui n'est qu'un préambule pour le prix de la mise en scène décerné au Festival de Cannes en 1965 pour le film *La Forêt des pendus* (*Pădurea spânzuraților*). Cette récompense est l'un des moments de gloire du cinéma roumain qui arrive à la reconnaissance internationale tant convoitée, mais qui étonnamment n'a pas été confirmée par la suite. Le réalisateur abandonne la réalisation de films pour se consacrer au théâtre. Il considère le monde du théâtre plus favorable au travail artistique que le septième art, où le climat n'est pas propice à la créativité. Après plusieurs tentatives pour passer derrière la caméra, Liviu Ciulei répond aux interrogations d'Ecatarina Oproiu, la rédactrice-en chef de la revue *Cinema*, au sujet de son long et inexplicable silence au cinéma : « *Je crois qu'il n'y a pas actuellement dans le cinéma le climat nécessaire pour réaliser ce qu'on veut, et je crois que la faute principale appartient au producteur. Le producteur dans notre cinématographie est le Studio « București ». Si Le Roi Lear a pu apparaître au Théâtre National, cela est dû au metteur en scène, Penciulescu, mais également à son producteur, Radu Beligan. Si celui-ci n'avait voulu faire ce spectacle, et s'il n'avait pas eu une indépendance plus grande que le Studio « București » vis-à-vis de son producteur supérieur, Le Roi Lear n'aurait pas pu être monté¹ ».*

Mircea Săucan s'est fait remarquer surtout grâce au langage cinématographique utilisé, oscillant entre le ciné-vérité et l'hyper stylisation, s'approchant des créations de la « nouvelle vague » et des formules expérimentales d'Alain Resnais. Il est resté également dans l'histoire du cinéma roumain comme l'un des réalisateurs les plus harcelés et les plus affectés par les visions étriquées des fonctionnaires des institutions culturelles. Ses films ont répondu à des exigences artistiques de niveau européen et quelques critiques occidentaux n'ont pas hésité à le faire savoir, essayant de dépasser les problèmes épineux avec la direction de la cinématographie. Ainsi, Marcel Martin publie dans la revue *Cinéma 62* une évaluation

¹ « Filmul românesc poate fi mai bun ? » : table ronde du 16 février 1971, *Cinema*, n° 3, mars 1971, p. 15.

qualitative du cinéma roumain jusqu'en 1962, et place Săucan parmi les plus importants cinéastes du cinéma autochtone ; il désigne son premier film, tant contesté, *Printemps torride* (*Când primăvara e fierbinte*, 1960), comme « le meilleur film roumain que j'ai vu jusqu'à aujourd'hui », « la plus vivante et la plus agréable surprise¹ ». Après cette première réception mouvementée de son film (apprécié à l'étranger, nié chez soi), il revient en 1962 avec *Le Rivage sans fin* (*Țărutul n-are sfârșit*) qui ne sortira sur les écrans qu'après 1989, plus précisément en 1992, et non pas à Bucarest, mais à Jérusalem, nouveau domicile de Săucan². *Le Rivage sans fin* prépare *Méandres* (1966), le film phare du réalisateur. Il est suivi par *L'Alerte* (1967), et après un intervalle de sept ans, par *100 lei* (1974), placé par certains critiques sur le même échelon qualitatif que *Méandres*. Pour notre sujet, le deuxième de ses films est plus intéressant, car il illustre le nouveau climat politique qui s'installe en Roumanie, à savoir l'éloignement de l'URSS, et ses répercussions sur le monde de la création. Le film est « un poème visuel »³ autour d'une rencontre entre un soldat roumain et une femme russe. Selon plusieurs témoignages, l'exploitation du film est arrêtée en raison de la présence soviétique trop importante dans le scénario⁴. Săucan mentionne l'épisode lors de son dialogue avec Iulia Blaga, publié en 2007 : « J'ai été rappelé dans le quartier Rahova, à la Securitate, et on m'a dit : "Comment oses-tu dire que les soldats soviétiques sont morts pour la libération de la Roumanie. Nous nous sommes libérés seuls. Tu es peut-être leur partisan." C'était Chiriță, le lieutenant Chiriță⁵ ».

La carrière de Lucian Pintilie commence au milieu des années 1960, avec *Dimanche à 6 heures du soir* (*Duminică la ora 6*, 1965) et, à l'instar de ces prédécesseurs, il fait preuve d'une personnalité artistique remarquable. Pour ce premier film il est amplement loué et distingué par quelques prix : le prix « Cabeza de Palengua » à Acapulco en 1966, le grand prix du jury de la jeunesse à Cannes⁶. En revanche, sa reconnaissance interne se fait attendre et son film est amplement critiqué dans la cadre d'une « discussion expérimentale » à l'Association des Cinéastes. On impute au cinéaste l'utilisation d'un langage

¹ Marcel MARTIN, « Panorama roumain », *Cinéma*, n° 67, juin 1962.

² Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*, București, LiterNet, 2007, p. 109. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://editura.liternet.ro/carte/228/prez288/Iulia-Blaga/Fantasme-si-adevaruri-O-carte-cu-Mircea-Saucan.html> [ref. du 6 juin 2008].

³ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1, București, Fundația Pro, 2004, p.113

⁴ *Ibidem* et Tudor CARANFIL, *Dicționar de filme românești*, București, Chisinau, Litera Internațional, 2003, p. 218.

⁵ Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri... op. cit.*, p. 118.

⁶ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op. cit.*, p. 132.

cinématographique formel, l'échec commercial et surtout les erreurs politiques¹. Ainsi, sa relation avec les représentants du pouvoir et sa position rebelle au sein de la cinématographie le rapprochent du destin de Săucan. Le cas de Pintilie est l'un des plus tumultueux de toute l'histoire du cinéma roumain et s'achève par le départ du réalisateur à Paris dans les années 1980, après de nombreuses confrontations avec les apparatchiks culturels et même avec les plus hauts fonctionnaires politiques. Quoiqu'il en soit, il est le précurseur de la « nouvelle génération » roumaine des années 2000 par le style réaliste abordé dans ses films. Il fait ses preuves en 1969 avec sa création de référence, *La Reconstitution (Reconstituirea)*.

La première moitié des années 1960 est un préambule à ce qui sera appelé, par la suite, « le dégel » roumain. Les premiers signes apparaissent dès 1962 et se manifestent dans le cinéma par la diversification thématique des films, par l'importation de films occidentaux, par la préoccupation des dirigeants pour le divertissement de la population.

2.2 *La culture dans la deuxième moitié des années 1960 : dévoilement des crises latentes*

L'arrivée au pouvoir de Nicolae Ceaușescu en mars 1965 est l'événement majeur de la décennie. Son importance consiste non pas dans une restructuration fondamentale de la politique interne, de la conception du rôle du parti ou du système communiste, mais dans un changement d'image et de discours, créant le sentiment d'un revirement, d'une libéralisation. Il est surtout l'héritier de la dynamique sociale, politique et culturelle entreprise par Gheorghiu-Dej. Dans le domaine culturel se produisent également quelques transferts, marqués surtout par la promotion de Paul-Niculescu Mizil comme responsable de la direction de l'agit-prop dans le cadre du CC, à la place de Leonte Răutu qui, à la différence de Drăghici, reste dans la direction du parti, mais plus en retrait. Mizil partage sa fonction à partir de 1968 avec Dumitru Popescu à qui Ceaușescu confie la direction de la presse et de la culture². Le nouveau dirigeant veut incarner le changement et le progrès, et pendant le IX^e Congrès du parti, en juillet 1965, la dénomination PMR (Parti Ouvrier Roumain) est remplacée par PCR (Parti Communiste Roumain), alors que la nouvelle constitution adoptée en août 1965 proclame le nouveau nom de l'État, c'est-à-dire, la République Socialiste de Roumanie (RSR). Certains spécialistes des questions politiques de l'époque considèrent cette

¹ *Ibidem*, p. 131.

² Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se. Panorama răsturnată a mirajului. Memorii*, vol. II, București, Cartea Veche, 2006, p. 83.

démarche comme une manœuvre destinée à façonner l'image de la Roumanie comme un État égal à ses partenaires du bloc communiste, dont la majorité des partis était communiste, et les États, socialistes¹.

2.2.1 Orientations des projets culturels et le retour des valeurs nationales

L'ouverture enregistrée pendant les années 1960 se manifeste avec force dans les domaines culturels. La publication des auteurs occidentaux, la réhabilitation des auteurs roumains interdits jusqu'alors, la diffusion des journaux français comme *Le Monde* ou *Le Figaro*², la transmission des films américains et des séries TV occidentales³, ainsi que la permission de voyager à l'étranger pour la communauté scientifique⁴ ou les compagnies théâtrales, constituèrent les innovations de la fin des années 1960. Les pratiques culturelles se placent dans la dynamique évolutive du début des années 1960 et connaissent dans la deuxième moitié de la décennie une période d'accélération. La diversité, le divertissement, la démocratisation des formes culturelles et la liberté de création représentent des zones encouragées par les coordonnateurs des programmes culturels et implicitement par le pouvoir politique.

Outre l'accélération du « dégel culturel », déjà démarré à l'aube de la décennie, la grande nouveauté de la fin des années 1960 est l'implication directe de Nicolae Ceaușescu dans les débats et les problèmes de nature culturelle. Il apporte une nouvelle conception dans la gestion des questions culturelles : le rapprochement du parti du monde des créateurs. Gheorghiu-Dej confiait ces responsabilités aux délégués idéologiques ou culturels (Leonte Răutu, Miron Constantinescu, Constanța Crăciun, Bellu, Novicov, etc.) sans intervenir particulièrement dans cette branche. En revanche, Ceaușescu, bien qu'il désigne des responsables de confiance pour ces fonctions, s'intéresse de très près aux travaux du milieu culturel. L'ouverture du parti vers les unions de création est très bien reçue par les artistes. Selon Dumitru Popescu, responsable de la culture et de la presse en 1968 dans le cadre du Secrétariat du CC, les plus enthousiastes face à cette démarche sont les écrivains⁵. Comme

¹ Mary Ellen FISCHER, *Nicolae Ceausescu. A study in a political leadership*, Boulder, L. Reinner, 1989, cité par Catherine DURANDIN, *Histoire des Roumains*, Paris, Fayard, 1995, p 417.

² Lucian BOIA, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 157.

³ La série *Le Saint* (1962-1969) commence une carrière brillante en Roumanie qui « vidait les rues de Bucarest pendant les heures de diffusion » ; Dennis DELETANT, *România sub regimul comunist*, București, Fundația Academia Civică, 2006, p.174.

⁴ ANIC dossier 67/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Protocoll nr. 19 al ședinței Secretariatului CC al PCR du 6 juin 1966 », p.3.

⁵ Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se. Panorama... op. cit.*, p. 149.

nous allons le voir par la suite, les cinéastes se montrent tout aussi réceptifs aux initiatives du chef du parti.

Dans la deuxième moitié des années 1960, l'affirmation de la rhétorique nationale est en croissance. Pour la première fois depuis l'installation du régime communiste, les personnalités du passé et les grands événements ayant forgé la construction de l'identité nationale, les symboles nationaux et le folklore, si sollicités avant et pendant la guerre, reviennent sur le devant de la scène publique. Après une époque de transition marquée par un propos hybride national, international et marxiste, dans la deuxième moitié des années 1960 la balance entre le discours national et international (voire soviétique) penche avec plus de conviction en faveur du premier concept. Suite à son élection comme leader du Parti Communiste, Ceaușescu développe un discours de plus en plus prononcé en faveur de la Nation et cherche à mettre d'accord l'histoire du parti avec les valeurs nationales, par une révision du passé communiste roumain, fortement antinational à sa naissance. La véritable surprise se produit au IX^e Congrès du PRC lorsque Ceaușescu plaide en faveur de l'existence et de la continuité de la Nation dans le socialisme. La combinaison entre les valeurs nationales et les principes du socialisme, formulée dès 1965, prépare le terrain pour une affirmation forte de la Nation qui va absorber l'histoire des mouvements sociaux roumains, tandis que le parti va s'identifier non seulement avec le prolétariat mais également avec la nation¹.

Cette tendance est visible dans les projets du ministère de la culture, le CSCA. La formulation du plan quinquennal 1966-1970 pour la diffusion des connaissances scientifiques, ainsi que l'orientation de la recherche en histoire, révèlent la nouvelle voie dans l'idéologie du parti. Si en 1963, les thématiques des conférences destinées à « répandre les connaissances scientifiques » abordent les questions concernant la paix et la supériorité de la société socialiste, et développent des sujets comme « les pages de la lutte glorieuse de notre peuple pour l'indépendance nationale et libération sociale », ou encore « le puissant sentiment du patriotisme socialiste » et « le grandiose principe de l'internationalisme socialiste »², en 1966, le Conseil pour la diffusion des connaissances culturelles et scientifiques introduit des nouveaux axes thématiques : « l'époque de la pierre et du bronze sur notre territoire », « la culture matérielle des Géo-Daces », « les colonies grecques de la Mer Noire », « les vestiges daco-romains sur notre territoire », « les aspects de la culture du Moyen Age sur le territoire

¹ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Humanitas, 1994, pp. 97-102.

² AMC, dossier 20785/1963, « Planul de muncă 1963 », document : « Plan de muncă pe trimestrul II 1963, Anexes 1, 2, 4 ».

roumain »¹. Si en 1963, il y avait encore une place pour des sujets comme « L'Union Soviétique – bastion de la paix² », après l'arrivée au pouvoir de Ceaușescu, les allusions à l'URSS se font plus rares.

L'orientation de la recherche en histoire est plus que révélatrice de l'essor de la rhétorique nationale manifestée après 1965. Comme nous l'avons déjà précisé au début de ce chapitre, les premières démarches en faveur de la valorisation des éléments nationaux se produisent après la réunion plénière du CC du PMR en 1961, lorsque Leonte Răutu souligne le rôle « des racines nationales » de certains membres du parti. Cette première approche, liée au départ à la structure du parti, touche à une nouvelle dimension après 1965 qui s'étend à la redécouverte des origines du peuple entier. Ainsi, le programme de recherche en histoire est orienté prioritairement vers la préhistoire et l'antiquité. A titre d'exemple, le plan quinquennal pour la période 1966-1970 prévoit l'encouragement d'un travail de synthèse concernant la formation du peuple roumain et d'autres travaux, plus spécifiques, sur « la genèse et l'évolution de la culture paléolithique et néolithique sur le territoire de la RSR », « la genèse et l'évolution de la culture de l'époque du cuivre, du bronze et du fer », « le processus de formation, d'évolution et de transmission de la culture géto-daces », « les Thraco-Gètes », « la culture matérielle et spirituelle romaine en Dacie »³, etc. Pour la première fois l'étude du Moyen Age, ainsi que la publication des sources de l'histoire roumaine, constituent des préoccupations d'État. La tournure qu'enregistre l'idéologie officielle se répercute rapidement sur la politique culturelle qui répond à l'appel de l'État dans sa stratégie de résurrection des valeurs nationales.

2.2.2 Le rôle des institutions et des hauts fonctionnaires de la culture et du cinéma. Les dérapages administratifs

Le CSCA ainsi que les conseillers et les directions placés sous son contrôle s'engagent dans la campagne de dynamisation de la culture initiée par le Comité Central du parti. Du point de vue administratif, le ministère connaît en 1965 une relative restructuration au niveau de la direction, des conseils et même de la politique générale⁴. Le président qui remplace Constanța Crăciun est l'architecte Pompiliu Macovei qui apporte une conception plus mercantile de

¹ AMC, dossier 20936/1970 « Plan de propagandă vizuală : 1966-1970 », pp. 279-289.

² AMC, dossier 20785/1963, « Planul de muncă 1963 », document : « Plan de muncă pe trimestrul II 1963, Anexes 5 », p. 110.

³ AMC, dossier 20834/1966, « Planul cincinal 1966-1970, vol. V », document « Planul de cercetări științifice : Istorie », pp. 10-12.

⁴ Pour l'organigramme des institutions chargées de la cinématographie voir annexes 21.

l'art¹ et procède à une réduction des instances décisionnelles. Mihnea Gheorghiu est promu dans la fonction de vice-président du CSCA. L'élévation du statut du responsable de la cinématographie (au départ Gheorghiu), d'un simple président de conseil au poste de vice-président et même de premier vice-président (à partir de 1968 Ion Brad) démontre le changement du statut même de la cinématographie dans les priorités culturelles du parti. Les recompositions de 1965 relèvent d'une approche plus professionnelle de l'administration de la culture qui est confiée à des fonctionnaires choisis sur des critères de compétence liées au domaine d'affectation. La logique de marketing à laquelle s'ajoute les initiatives purement artistiques semblent dominer la politique cinématographique au milieu de la septième décennie et la restructuration administrative confirme cette tendance. Les figures importantes du CSCA durant les années 1960 ont des formations humanistes et un parcours scolaire complet allant jusqu'aux études universitaires et postuniversitaires. Si avant 1965, la nomination des hauts fonctionnaires d'Etat semble fondée, avant tout, sur des critères politiques (Constanța Crăciun est diplômée de la Faculté de Lettres et Philosophie, mais sa promotion est due surtout à son militantisme procommuniste d'avant 1945 ; Virgil Florea est notamment connu comme adjoint de la Direction de Propagande et Culture durant les années 1950), après cette date, la promotion est faite sur des critères de compétence professionnelle sans forcément privilégier le passé politique. Le président du CSCA, Pompiliu Macovei est diplômé de l'Institut d'Architecture, le vice-président Alexandru Balaci professeur et docteur *magna cum laudae* en sciences philologiques, Mihnea Gheorghiu docteur en philologie et spécialiste en langue anglaise². Toutefois, leur attachement aux valeurs officielles est incontestable et leur nomination dans ces fonctions est suivie par une nomination dans les structures dirigeantes du parti.

Les figures emblématiques des bureaux décisionnels des institutions cinématographiques sont Mihnea Gheorghiu, Mircea Drăgan (directeur de CNC à partir de 1968), Eugen Mandric (directeur du Studio « București » à partir de 1965), Petre Sălcudeanu (directeur du Studio « București » à partir de 1968), Ion Brad (vice-président du CSCA à partir de 1968). Sans former véritablement un groupe, ces personnalités se succèdent dans les hautes fonctions du CSCA, donnant l'impression d'une vision unitaire de la culture et du cinéma. L'élément qui les rassemble est la Nation qui représente le dénominateur commun de leur univers culturel.

¹ Anneli Ute GABANYI, *Literatura și politica în România după 1945*, București, Editura Fundației culturale române, 2001, p. 140.

² Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, *Membrii CC al PCR. 1945-1989. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2004.

Nous pouvons attester le goût pour les symboles nationaux d'au moins quatre de ces magnats de la culture : Mihnea Gheorghiu, Eugen Mandric, Mircea Drăgan et Ion Brad. Ils ont tous été les auteurs d'au moins un scénario ou un film et ont manifesté une prédisposition pour les sujets historiques. Mihnea Gheorghiu est l'auteur du premier scénario de « l'épopée nationale », *Tudor* (Lucian Bratu, 1962), de *Cantemir* (Gheorghe Vitanidis, 1975) et du film *Burebista* (Gheorghe Vitanidis, 1980), destiné à célébrer 2050 ans d'histoire depuis la création du premier État centralisé dace. Eugen Mandric fut, pendant les années 1970, le directeur de la Maison de production 3, spécialisée en films de reconstitution et l'auteur de plusieurs films historiques dont *Lupeni 29* (Mircea Drăgan, 1962), *La Massue aux trois sceaux* (*Buzduganul cu trei peceți*, Constantin Vaeni, 1977). Il est également le réalisateur de plusieurs films documentaires à thématique historique. Quant à Mircea Drăgan, il est sans doute, le deuxième cinéaste de « l'épopée nationale », après Sergiu Nicolaescu. Sa filmographie est une des plus riches de la période communiste et sa sensibilité pour les sujets traitant du passé, indéniable. Nous rappellerons seulement, en guise d'exemple, *La colonne Trajane* (*Columna*, 1968) et *Etienne le Grand – Vaslui 1475* (*Ștefan cel Mare-Vaslui 1475*, 1974). Ion Brad, pour sa part, n'est pas vraiment l'auteur des scénarios historiques, mais ses écrits littéraires ne sont pas exemptés de propos traditionnalistes glissant vers le nationalisme. Il fut exclu de l'organisation de la jeunesse communiste pendant les purges démarrées en 1958, étant accusé de « mysticisme » et « nationalisme », mais une fois que le projet national revient dans l'actualité, Ion Brad est convoqué au service de la culture.

En dépit d'une vision unitaire sur la culture et de l'appartenance à une même catégorie sociale, la relation entre ces administrateurs, surtout entre ceux du même niveau hiérarchique est loin d'être cordiale¹. L'exemple le plus connus est l'animosité entre Mihnea Gheorghiu et Ion Brad, évoquée par le réalisateur Mircea Săucan qui affirma que « *Ion Brad était l'ennemi principal de Mihnea Gheorghiu*² ». Les détails sont souvent sujets de controverses, de rivalités et de querelles insurmontables. Au-delà de la position monolithique du CSCA que chaque président ou vice-président a défendu sans réserve, la conduite d'un tel ou tel directeur a influencé le destin d'un film, d'un réalisateur, d'un livre ou d'un auteur et imprégné la branche dont ils étaient responsables d'une dynamique constructive. C'est le cas de Mihnea Gheorghiu qui est resté dans la mémoire des cinéastes roumains comme l'initiateur du projet du festival de film roumain de Mamaia, la création du studio de films d'animation

¹ La logique de la compétition entre les bureaucrates du même niveau dans les systèmes redistributives est analysée in Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp. 54-55.

² Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri... op. cit.*, p. 99.

« Animafilm », de la revue *Cinema*¹ et du concept de l' « épopée nationale ». L'ouverture plus ou moins prononcée de ces bureaucrates vis-à-vis des différentes conceptions de l'art, les relations personnelles avec les artistes ont conditionné le destin de certains produits culturels qui furent soumis ainsi, au hasard et à la disposition affective des présidents.

Le cinéma est l'un des domaines les plus touchés par ce type de rapports. Mircea Săucan témoigne de son expérience à propos de son film *Méandres* (1966) pour lequel l'influence positive de Mihnea Gheorghiu, vice-président du CSCA et responsable du cinéma, fut décisive pour la sortie du film. Il n'en fut pas de même pour sa relation avec Ion Brad qu'il considéra comme « *une sorte de gestapiste culturel... que plus jamais ce genre de personnes n'apparaissent en Roumanie. D'une méchanceté..., on aurait dit un gauleiter sans uniforme, ou un NKVD-iste. Souvent on a connu pire après lui, mais Brad était l'un des plus durs*² ». Săucan le désigne comme le principal opposant à son film *L'alerte* (1967). En revanche, la réalisatrice Malvina Urșianu signale une autre image d'Ion Brad à qui elle doit son retour dans la production de films après une longue période d'absence et surtout après son exclusion pendant les épurations des années 1958-1959³. Au passage, nous rappellerons que son protecteur avait partagé le même sort à l'époque et que, par conséquent, il aurait pu trouver chez elle un destin similaire. Pour comprendre l'importance du rôle joué par ces bureaucrates culturels, le propos de Malvina Urșianu est significatif : « *le destin des films était dépendant parfois de celui qui était chargé de la propagande. Souvent, ils procédaient non pas uniquement sur des ordres, mais en fonction des humeurs et des idiosyncrasies personnelles*⁴ ». Ces dérapages de fonctionnement qui échappaient à l'enchaînement rigoureux et régulier d'étapes administratives ont des conséquences importantes sur le développement ultérieur du milieu du cinéma, tant du point de vue de la création que du point de vue des politiques à son égard. Ils produisent des mécontentements parmi les professionnels du cinéma et provoquent inquiétude au niveau des instances du parti. Les premiers signes d'une prise en charge plus ferme du cinéma par le parti se remarquent en 1966.

¹ Cristina CORCIOVESCU, Bujor RIPEANU, *1234 cineaști români*, București, Editura Științifică 1996, p. 148.

² Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri... op. cit.*, p. 80.

³ Magda MIHĂILESCU, *Aceste gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu*, București, Curtea Veche, 2006, p. 48.

⁴ *Ibidem*, p. 84.

2.2.3 La section de propagande et sa vision sur le cinéma des années 1960 : vers une nouvelle restructuration institutionnelle

Un an après son élection à la tête du parti communiste, Nicolae Ceaușescu demande la réalisation d'un rapport sur la situation de la cinématographie et son évolution depuis 1960¹. Le document, élaboré et soumis à Ceaușescu le 17 mai 1966 par Ion Stoian (membre du Comité Exécutif, chef de la Section Littérature et Art auprès du CC du PCR), est proposé ensuite au Secrétariat du Comité Central pour approbation. Les conclusions sont plutôt négatives : la médiocrité des scénarios, le schématisme des sujets, les pertes financières, ou l'incompétence des cadres. La principale objection concernant la thématique globale des films est la faible représentation des sujets d'actualité, entendus comme une illustration des avancées de la société socialiste : « *La sélection et la préparation des textes littéraires pour les films avec une thématique contemporaine se fait le plus souvent au hasard. Pendant toutes ces années, il n'y a pas eu de programme d'avenir abordant les problèmes les plus significatifs de notre société qui puisse orienter la création des scénarios. Au lieu de stimuler les créateurs par des commandes de scénarios sur des thèmes importants, cette activité a fonctionné au hasard des offres occasionnelles. Le Studio manifeste des réserves et des hésitations devant les scénarios d'actualité. On fait des observations contradictoires, sans communiquer aux créateurs un point de vue ferme sur leurs travaux*² ». Les critiques concernant la sélection des scénarios, l'absence du film d'actualité est indirectement une critique de l'autonomie qu'acquiert le Studio suite à l'institution des groupes de création.

Au niveau financier, la cinématographie ne parvient pas à récupérer l'argent investi dans la production et enregistre des pertes importantes malgré la vente des films à l'étranger et leur exploitation interne : 73 millions de lei pour la période 1960-1964 et 10 millions pour l'année 1965³. Cette situation est mise sur le compte non pas de l'inefficacité commerciale des films roumains, mais sur les défauts de planification et d'organisation qui générerait des gaspillages inutiles pendant le processus de production.

Le rapporteur considère l'aspect organisationnel comme l'origine de multiples dysfonctionnements, tant au niveau du résultat artistique que de la rentabilité économique. Cette découverte est prolongée par la responsabilisation des cadres et des hauts fonctionnaires

¹ ANIC dossier 67/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Referat privind activitatea Centrului de Producție Cinematografică Bufta în perioada 1960-1965 », pp. 50-61.

² ANIC dossier 67/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Referat privind activitatea Centrului de Producție Cinematografică Bufta în perioada 1960-1965 », p. 51.

³ *Ibidem*, p. 53.

des établissements cinématographiques, à savoir le Conseil de la Cinématographie et le Studio « București » : « *Le collectif qui a analysé l'activité du Studio est arrivé à la conclusion que beaucoup des défauts sont dus en grande mesure au système défectueux de sélection, à la formation et à la promotion des cadres qui travaillent tant dans la direction que dans les branches artistiques, techniques et économiques*¹ ». Cette formule générale est suivie par des observations plus pointues : « *Le CSCA a maintenu dans les principaux postes de direction du Studio des gens qui ont déconsidéré les normes du travail collectif, ont montré de la subjectivité dans l'orientation idéologique et artistique de la production de films et dans la promotion des cadres [...]. Leur style et leurs méthodes de travail se sont ancrés fortement dans l'activité de l'institution. Et la situation ne s'est pas améliorée après le remplacement de certains d'entre eux, à l'occasion de la réorganisation du studio en 1965*² ». Ces commentaires critiques s'adressent à la direction de la cinématographie et aux pratiques des différents directeurs qui encourageaient une certaine libéralisation au niveau des thèmes et des formes d'expression. Toutefois, les destinataires des reproches d'Ion Stoian ne sont pas désignés avec précision, ce qui nous empêche, faute de documentation complémentaire (la liste avec les employés du Studio, par exemple) de connaître les véritables coupables selon la vision du parti. Le témoignage de Mircea Săucan concernant la réalisation de son film *Méandres* apporte quelques éclairages sur les potentiels coupables : Mihnea Gheorghiu, à l'époque, directeur du Conseil de la Cinématographie et vice-président du CSCA, Eugen Mandric, directeur du Studio « București » ou Paul Cornea, le prédécesseur de Mandric. Le dialogue entre Iulia Blaga et Mircea Săucan, publié en 2007³, révèle la reconnaissance du cinéaste envers ces bureaucrates du cinéma qui ont facilité la réalisation de ses films. Les accusations de subjectivité et les allusions aux erreurs idéologiques et artistiques des films de Mircea Săucan, évoquées dans le rapport de Stoian, confirment l'hypothèse selon laquelle les personnes visées sont les trois directeurs mentionnés ci-avant.

Le rapport contient également une série de propositions visant l'amélioration du fonctionnement des institutions afin d'augmenter la qualité et la quantité des films, comme suit : la réduction du nombre du personnel dans le cadre du Conseil de la Cinématographie, la définition claire de ses attributions, l'élaboration d'une législation concernant l'écriture et l'acquisition des scénarios, l'établissement d'un plan de production cadré, etc. L'année 1966 représente le début d'une forme de prise de conscience à l'égard de la situation de la

¹ *Ibid.*, 56.

² *Ibid.*, pp. 56-57.

³ Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri... op. cit.*, p. 118.

cinématographie, mais la véritable restructuration institutionnelle se produit en mars 1968. Elle coexiste avec les tendances réformistes et l'ouverture vers une logique du marché promues par certains fonctionnaires de la cinématographie et même de l'intérieur du parti.

La partie dogmatique semble gagner du terrain dans la confrontation avec les tendances libérales grâce à la création d'une nouvelle structure de contrôle à savoir la Commission Idéologique considérée comme le premier signal du contrôle symbolico-idéologique¹. Elle est chargée d'organiser des rencontres entre les créateurs et le parti, de débattre de chaque projet culturel et ainsi, d'orienter idéologiquement le processus de création et les productions culturelles. Les membres de la Commission sont conviés à participer à l'élaboration de tous les matériaux concernant « l'activité de propagande, presse et maisons d'édition, sciences sociales, culture et arts, radio et télévision² ».

Concernant le cinéma, la Commission a le rôle d'analyser le plan thématique des films et de le soumettre ensuite à la direction du Parti pour approbation. Cette mutation au niveau de l'administration resserre les liens entre le CSCA et la direction du parti, ce qui permet aux dirigeants de contrôler de plus près l'évolution de la culture. Le responsable de l'agit-prop, Paul-Niculescu Mizil, ainsi que les autres activistes du domaine, Leonte Răutu, Manea Mănescu, chef de la section des arts et des sciences du Comité Central, Dumitru Popescu, rédacteur en chef du journal officiel, *Scînteia*, sans oublier le premier secrétaire, Nicolae Ceaușescu, s'impliquent directement dans le système de production culturelle. Au départ, les cinéastes et les autres artistes réagissent positivement à cette idée, car ils y voient une modalité de centralisation de la diversité des instances décisionnelles, permettant une orientation unique et claire de la direction idéologique³. Bientôt son fonctionnement s'est avéré encombrant pour la création à cause de l'éparpillement des points de vue, transformant la Commission en une structure non opérationnelle.

La réponse administrative à cette prise en charge idéologique de la culture est le remaniement de 1968, annoncé en quelque sorte dès 1966. L'ancien président du CSCA, Pompiliu Macovei garde son statut et le cinéma reste sous la juridiction d'un vice-président, chargé aussi de la musique et du théâtre. Il détient également la fonction de premier vice-président et remplace

¹ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op.cit.*, p. 79.

² ANIC dossier 10/1969, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Protocol nr. 2 al Ședinței Secretariatului CC al PCR din 29 ianuarie 1969 », p. 4.

³ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », George Macovescu, Mihnea Gheorghiu, Petre Sălcudeanu, Pompiliu Macovei, Eugen Mandric, Dan Hăulică, p. 2.

le président du CSCA en cas d'absence¹. L'expérimentation commencée au début de la décennie sur les groupes de création prend fin officiellement en juin 1967². A leur place il a été créé une nouvelle institution, le Centre National de la Cinématographie (CNC), censé faciliter la production de film par l'élimination de formes lourdes de bureaucratisation. La nouvelle institution est définie, dans le règlement du CSCA, comme « une centrale économique autonome avec l'objectif de diriger l'activité de production, d'importation et d'exportation, ainsi que la gestion des aspects financiers »³. Si au moment de sa création, le CNC, dont le directeur fut nommé Mircea Drăgan en avril 1968, semblait être la formule parfaite, capable de répondre aux exigences organisationnelles du cinéma, il sera vite contesté comme une structure vide et incommode, alourdissant les étapes de vérification et de validation⁴. C'est le moment du remplacement de Mihnea Gheorghiu par Ion Brad dans la fonction de vice-président au CSCA et de la nomination de Petre Sălcudeanu à la direction du Studio « București ».

2.3 Le développement du cinéma dans la deuxième moitié des années 1960 : transformations, recherches, dynamiques

La caractéristique principale du paysage filmographique de la seconde moitié des années 1960 réside dans la combinaison de deux tendances conceptuelles : d'un côté, la mise en œuvre d'un cinéma dépourvu de mission politique ostensible, variant du film divertissant au film intimiste, vision défendue par les professionnels du cinéma et par quelques membres du parti, et de l'autre, les exigences de certains dirigeants du parti (surtout ceux de la section de propagande) de produire des films illustrant les avancées de la société socialiste dirigée par les communistes. Ces deux tendances s'affirment dans les débats réunissant les cinéastes, les administratifs et les politiques et semblent dominer à tour de rôle la vision sur la mission du cinéma.

Une différence majeure par rapport à la situation d'avant 1965 est l'intérêt particulier de Nicolae Ceaușescu pour le cinéma. Son précurseur, Gheorghiu-Dej, se sentait concerné par le cinéma seulement dans la mesure où sa fille, l'actrice Lica Gheorghiu, avait besoin de son

¹ AMC, carton CSCA Dispoziții, vol VIII, 1968, « Dispoziție privind repartizarea sectoarelor de activitate de care raspund președintele, vicepreședinții și secretarii generali », p. 342.

² AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XII, 1967, « Dispoziția 627 din 7 iunie 1967 » [La disposition n° 627 du 7 juin 1967], pp. 116-117.

³ AMC, carton CSCA Dispoziții vol.V, 1969, « Regulament de funcționare a CSCA », p. 243.

⁴ Voir le chapitre 3 : « Le cinéma dans les années 1970 », pp. 190-191.

appui et de sa protection pour se faire attribuer des rôles à son goût¹. Si on considère les bénéfices obtenus par l'industrie cinématographique (fonds et dotations pour les Studios) grâce à l'intervention de Lica Gheorghiu², alors l'influence du premier secrétaire du parti semble avoir une portée plus large. C'est seulement avec l'arrivée de Ceaușescu au pouvoir que les rapports entre la direction centrale et le cinéma changent. Désormais, le septième art se trouve au centre de ses intérêts culturels et pour la première fois, il participe aux réunions des cinéastes ou organise des rencontres avec les professionnels du film.

2.3.1 Manifestation des libertés et vision réformistes

Certes, la production, l'importation, la distribution sont influencées par « le dégel » idéologique qui imprègne un climat plus détendu. Les préoccupations pour divertir le public, mais également augmenter les recettes, pour permettre la hausse de la production interne, l'ouverture vers les films provenant de l'Occident et la diversification des genres constituent une dimension essentielle de la politique culturelle. Le cinéma de la fin des années 1960 se place dans la continuité de la production antérieure et représente le résultat des démarches de développement et d'ouverture entreprises par les dirigeants des institutions culturelles. Le premier ministre Ion Gheorghe Maurer plaide pour la marchandisation du film dans une pure logique capitaliste : « *Le film doit rapporter de l'argent, il doit rapporter cet argent même s'il a un objectif très éducatif. Quel qu'il soit, il doit rapporter. Le film doit être réalisé pour rapporter de l'argent. De même, le documentaire doit être fait pour mettre les gens en situation de vouloir le voir et de payer pour le voir*³ ». Si à la rencontre avec les cinéastes Ceaușescu ne fait aucune concession sur le terrain idéologique, lors des réunions avec ses officiels du parti il semble plus convaincu de la nécessité d'assurer les rétributions des professionnels en fonction des recettes obtenues⁴ et accepte ainsi, indirectement, une certaine forme de compromis avec les demandes élémentaires des spectateurs. Plus encore, Ceaușescu insiste explicitement sur l'importance du film *mainstream* non seulement pour des raisons

¹ Elefterie VOICULESCU, *Adevăruri dintr-un semicentener de vise*, București, Arvin Press, 2003, p. 38 ; d'autres témoignages sur l'intervention de Gheorghiu-Dej en faveur de la carrière de sa fille, chez Constantin MITRU, *Mircea Drăgan*, București, Uniunea Cineaștilor, 2000. Le réalisateur Lucian Bratu raconte comment il a été obligé de remplacer l'actrice qu'il avait choisie pour le rôle féminin du film *Tudor*, Silvia Popovici, par Lica Gheorghiu suite à un coup de fil de Leonte Răutu. Lucian BRATU, *Cu mine în rolul principal*, Filipeștii de Târg, Antet, 2009, p. 100.

² Elefterie VOICULESCU, *Adevăruri dintr-un... op. cit.*, p.25.

³ ANIC dossier 106/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comitetului Executiv a CC al PCR : 25 iunie 1968 » [La sténogramme de la réunion du Comité Exécutif du CC du PCR : 25 juin 1968], p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 19.

financières, mais surtout pour préserver un équilibre dans le répertoire cinématographique et pour satisfaire le goût du public : « *Il faut faire des films avec contenu, mais il ne faut pas tomber dans l'autre extrême et faire disparaître les films musicaux, les comédies, les films de type occidental dans leur ensemble. Non pas dans le sens idéologique, mais dans le sens d'avoir aussi des films faciles qui abordent non seulement des problèmes politiques, mais aussi les problèmes simples de la vie, les relations entre les gens, l'amour [...]. Il ne faut pas avoir que des films à caractère politique, car les gens écoutent toute la journée des conférences et des discours, mais ils veulent aussi voir autre chose¹* ».

2.3.1.1 *La révision du passé cinématographique : une forme contrôlée de la liberté d'expression*

L'année 1968 est une année clé pour le climat politico-idéologique de détente démarré au début de la décennie. L'événement qui secoue le monde politique et qui se répercute comme une onde de choc sur la société entière est la Réunion plénière du Comité Central du PCR du 22 au 25 avril 1968. Le sujet de la réunion est le rapport concernant les répressions organisées par les anciens dirigeants du parti, durant les années 1950, et l'accusation explicite de Gheorghe Gheorghiu-Dej et d'Alexandru Drăghici. Les effets de cette réunion, comparable avec le rapport de Khrouchtchev contre les abus de Staline de 1956, se font ressentir dans la culture lorsque Ceaușescu ordonne la création d'une commission destinée à analyser « *le fondement des raisons pour lesquelles certaines personnes du domaine de la littérature, de l'art, de la culture ou de la science ont été arrêtées et condamnées, ainsi que la situation de certains hommes de culture qui ont toujours subi des restrictions concernant leur expression publique²* ». L'année 1968 est l'année de contestation et de dénonciation des tares des années 1950 et, peut-être pour la première fois depuis l'installation du régime communiste, les artistes se sentent plus libres et peuvent évoquer cette période de terreur, refoulée auparavant. Cette ouverture a permis également l'apparition de nouvelles approches dans les sujets des films.

Un mois après la réunion plénière d'avril, plus précisément le 23 mai 1968, Ceaușescu convoque les cinéastes, les délégués de la presse, les scénaristes et d'autres professionnels du film pour un débat sur le cinéma, dans le cadre de la Commission Idéologique. D'ailleurs

¹ ANIC dossier 10/1969, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Secretariatului CC al PCR : 29 ianuarie 1969 » [La sténogramme de la réunion du Secrétariat du CC du PCR : 29 janvier 1969], p. 39.

² ANIC dossier 10/1969, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Protocol nr. 2 al Ședinței Secretariatului CC al PCR din 29 ianuarie 1969 », p. 6.

cette réunion représente l'inauguration des travaux la Commission Idéologique ce qui en dit long sur le nouveau statut qu'acquiert le septième art. A la réunion participent, entre autres, en plus de Nicolae Ceaușescu et Paul Niculescu-Mizil, le réalisateur Sergiu Nicolaescu, l'acteur Radu Beligan, la rédactrice en chef de la revue *Cinema*, Ecaterina Oproiu, les journalistes et écrivains Valeriu Rîpeanu et George Ivașcu, les hauts fonctionnaires du cinéma, également scénaristes, Mihnea Gheorghiu, Eugen Mandric, Petre Sălcudeanu, le ministre Pompiliu Macovei et l'ancien directeur de la cinématographie dans la deuxième moitié des années 1950, George Macovescu. L'objectif de la rencontre est synthétisé par Mizil, dans le mot d'introduction : « *Nous croyons que l'analyse que nous allons faire ensemble, donnera aux camarades qui travaillent dans ce domaine une orientation claire concernant ce qu'on attend, et ce qu'il faut faire pour satisfaire les attentes du parti et les besoins de notre société dans ce domaine*¹ ». La réunion du 23 mai 1968 est un événement crucial dans les relations établies entre le parti et les cinéastes. Elle représente pour les cinéastes l'équivalent de la réunion plénière du parti d'avril 1968 : l'occasion de dévoiler les erreurs du passé, de critiquer les anciens dirigeants et leurs politiques. Au niveau de la relation pouvoir-culture, cette réunion est le premier signe de l'intrusion du parti dans l'activité des cinéastes avec une proximité inexistante auparavant.

Les problèmes qui intéressent les participants tournent autour de quelques points itératifs, tels le mode de fonctionnement du cinéma dans le passé, le statut du film d'actualité en rapport avec le film historique, la rentabilité et le financement de la production. Le but du débat est l'analyse des dysfonctionnements du système cinématographique afin de mieux identifier les anomalies et les corriger. Voyons ensuite, point par point l'argumentation des intervenants et les solutions proposées, pour ensuite révéler la position des dirigeants du parti, ainsi que les attentes des professionnels.

L'élément évoqué avec le plus d'ardeur est la critique du système pratiqué pendant le régime de Gheorghiu-Dej. De tous les personnages ayant pris la parole, les plus éloquents à ce sujet sont, aussi étonnant que cela puisse paraître, les activistes et ceux qui prennent les décisions pendant cette période. Le premier à avoir effleuré la question est George Macovescu, directeur général de la cinématographie entre 1955 et 1959 qui fait, au passage, son autocritique : « *Des erreurs ont été faites, des erreurs que nous avons faites ensemble. J'ai moi aussi signé quelques devis pour la réalisation de films que nous avons cru traitant de*

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 2.

*sujets d'actualité, de notre réalité, et comme nous avons vu par la suite, ce n'était pas notre réalité. Mais si nous avons fait des erreurs, tirons-en les leçons*¹ ». Les mots de Macovescu ont plus de consistance à la lumière des films réalisés pendant son règne. Bien que produits pendant une période de relâchement idéologique instaurée après la disparition de Staline, ce qui engendre la minimisation de la présence soviétique dans les scénarios, les sujets des films se caractérisent néanmoins par un schématisme dramaturgique produisant des stéréotypes simplistes sur l'homme communiste, sur sa lutte contre les bourgeois et les étrangers occidentaux. Il a fallu plus de 10 ans à Macovescu pour oser mettre en cause de manière officielle les platitudes des films d'actualité, réalisés pendant son mandat.

Dans le même esprit, Mihnea Gheorghiu s'attaque à certaines pratiques courantes de l'époque où l'amitié avec l'Union Soviétique était le mot d'ordre. Il accuse la formation des jeunes réalisateurs, qui *« ont été envoyés en URSS pour faire des études et ont été sélectionnés en fonction de leur dossier et non pas pour leur talent*² ». Cette remarque vise surtout le réalisateur principal des années 1950, Dinu Negreanu qui, d'ailleurs, émigre aux États Unis en 1968, raison supplémentaire de le blâmer. La remarque s'applique également aux autres réalisateurs, tels Haralambie Boroș, Aurel Miheleş, Gheorghe Turcu ou Gheorghe Naghi, les auteurs de plusieurs créations modestes avant et même après 1968. Le propos de Mihnea Gheorghiu va encore plus loin, et il évoque devant l'audience les usages totalitaires provenant des départements extérieurs au cinéma : *« ... je crois, puisque nous sommes au siège du Comité Central, qu'il est absolument nécessaire que l'éducation de parti chez les techniciens du cinéma s'améliore. Ils n'ont pas toujours été de bons exemples. Dans le Studio « București » sont apparus des phénomènes malsains, des personnes qui ont fait du mal..., ont été créés des « dossiers » sur des gens qui se sont opposés à certains sujets. Le ministre de l'Intérieur (Alexandru Drăghici à l'époque. N.D.A.) menait l'enquête, appelait les gens chez lui il y a peu de temps encore. Pompiliu Macovei lui-même s'est heurté à cette situation récemment. Ces hommes ont besoin d'une réorganisation profonde pour oublier des personnes comme Beșcu ou Lica Gheorghiu*³ ». L'attaque de Mihnea Gheorghiu se dirige principalement contre le système de surveillance et de vérification, appliqué par la politique du ministre de l'Intérieur qui encourageait la dénonciation et semait la terreur sur le plateau de tournage. Cette atmosphère, spécifique surtout des années 1950, semble se prolonger, selon son propos, jusqu'au milieu des années 1960, lorsque le président du CSCA était Macovei. La

¹ *Ibidem*, p.19.

² *Ibid.* p. 32.

³ *Ibid.*

mention des noms de Lica Gheorghiu et Constanța Beșcu est un appui pour sa démarche dénonciatrice. La première était la fille du chef du parti communiste, tandis que la deuxième faisait partie du personnel administratif du ministère de la Culture, avec des attributions organisationnelles, et était peut-être, comme le propos de Mihnea Gheorghiu le laisse entendre, une bureaucrate rigide et dogmatique. D'ailleurs Lica Gheorghiu ferra l'objet d'attaques répétées après 1965. Le bilan de la cinématographie réalisé en 1968, à la demande de Ceaușescu, revoit l'importance de l'acteur dans la qualité du film. La cible principale des accusations est la fille de Gheorghiu-Dej à qui on conteste ses prestations de comédienne et sa promotion : « *Ont été promus des dilettantes sans talent, notamment certaines femmes, d'après des critères subjectifs et extra-artistiques (par exemple, dans Tudor, Lupeni '29, Le Procès blanc, Au-delà de la barrière, L'Hiver en flammes)*¹ ». Bien que son nom ne soit pas mentionné, l'énumération de ces films ne laisse aucun doute sur l'accusée. De surcroît, après 1965, tous les films dans lesquels figure Lica Gheorghiu sont ouverts à la diffusion uniquement après l'élimination de certaines scènes où figure l'actrice.

Suivant l'élan de dénonciation engagé par ces préopinants, Petre Sălcudeanu, scénariste et directeur de la rédaction des scénarios dans le cadre du Studio « București », nommé, quelques mois avant cette réunion directeur du Studio, rajoute des arguments comme l'outrance des contrôles et de la terreur, en insistant sur la fonction d'exemple de ce passé mouvementé et sur l'obligation de s'interdire un retour à la mentalité de l'époque : « *La réunion plénière du Comité Central (du 22 au 25 avril 1968), si présente dans notre mémoire, doit être un guide permanent dans l'activité créatrice. Il ne faut pas comprendre que nous allons nous résumer uniquement à l'illustration des illégalités et des abus qui n'ont rien en commun avec le parti et son humanisme socialiste (peut-être qu'il sera nécessaire de représenter sur les écrans ces moments tristes de notre histoire proche), mais nous devons surtout maintenir la conscience de nos contemporains en permanent éveil pour que plus jamais ne se reproduise ce qui s'est passé. Non seulement dans les grandes lignes, mais aussi dans les détails, ces petites pressions quotidiennes qui sont plus douloureuses que les souffrances physiques. Certains ne veulent pas renoncer à ces abus, car l'incompétence peut créer de l'autorité seulement par ces procédés*² ».

A ce stade, la question se pose de la signification politique de ce genre de remise en cause, de sa portée et de son importance dans la vie politico-culturelle de 1968. Bien que la possibilité

¹ *Idem* « Problemele actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj », p. 136.

² *Ibid.*, p.51.

de réexaminer le passé culturel et de révéler les abus des années antérieures fût comprise comme une forme d'expression de liberté, comme un signe d'espoir pour toute une génération qui en fut privée, elle ne représente que la stratégie de contestation de Ceaușescu contre son prédécesseur, afin de bâtir une mythologie de légitimation pour son propre régime. Critiquer Dej et les années 1950 en fut même une recommandation. C'est pourquoi, sous l'emprise de l'illusion ou parfaitement réalistes vis-à-vis de la véritable nature de cette tactique, les artistes s'attaquent avec acharnement et liberté sur le passé communiste récent.

Dans la même filiation, Sălcudeanu condamne avec virulence la théorie du « typique », une formule célèbre pendant les années 1950 dans les milieux artistiques : « *Puisqu'on discute dans le cadre d'une commission idéologique, il est important de regarder d'abord les aspects strictement idéologiques de certains problèmes. De notre activité théorique ont disparu les termes qui ont rempli les pages des revues spécialisées pendant des années : réalisme socialiste, art national dans la forme et socialiste dans son contenu, caractères typiques dans des circonstances typiques. Ces formulations ont disparu, mais le contenu a-t-il disparu aussi ? Je crois que dans beaucoup de cas non [...] Donc, si [dans un film. N.D.A.], un personnage, membre du parti, enfreignait l'éthique du parti, les circonstances qui ont produit ce phénomène seraient représentatives ou typiques du parti tout entier*¹ ». Fondés sur cette logique, plusieurs films réalisés pendant les années 1950 ont fait l'objet d'accusations. Un cas célèbre fut le film de Jean Georgescu, *Notre directeur* (1955) qui mettait en scène des fonctionnaires, des membres de parti vicieux et répréhensibles, d'où les inculpations de « négativisme » à l'adresse du cinéaste et du film. D'après Sălcudeanu, ce type de réaction se prolonge jusqu'aux années 1960. Il blâme cette théorie qui réduit le film à une structure manichéenne et empêche de nuancer les personnages, de diversifier la trame. Son propos vise par la suite un vice-président du CSCA qui appliquait cette logique naguère. L'accusation concerne soit Mihnea Gheorghiu, vice-président en titre, soit Virgil Florea, son précurseur : « *Durant plusieurs années un camarade vice-président du CSCA a essayé de nous convaincre que présenter un membre de parti tourmenté, ravagé par des questions et des doutes signifie que le parti lui-même est tourmenté par des questions et des incertitudes. Bien évidemment, aujourd'hui personne ne discute ainsi, mais beaucoup le pensent encore*² ». Cette manière de voir les choses, la possibilité d'envisager un spécimen de communiste complexe, avec des défauts, représente bien entendu une évolution spectaculaire du discours sur le parti et ses

¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

² *Ibid.*, p. 49.

représentants par rapport à la rigidité dogmatique de la décennie précédente. Cela montre, non pas forcément une émancipation du droit à l'opinion, mais l'assurance qu'acquiert le parti et ses leaders, la confiance dans leur position au pouvoir qui ne peut plus être menacée. Autrement dit, cette métamorphose dans les mentalités, dans les propos, n'est pas le résultat du progrès entrepris par la société, mais une forme de libération contrôlée par le parti.

A son tour, Eugen Mandric ose reconsidérer le début de l'implantation de la cinématographie socialiste et l'attention trop importante accordée aux moyens matériels au détriment de la recherche des formes d'expression artistique à travers les films : « *A la différence de toutes les autres cinématographies du monde, nous et les camarades bulgares sommes les seuls à avoir construit d'abord une base industrielle et après nous être posé ensuite la question d'une base artistique [...] Cet élément a affecté profondément l'évolution ultérieure de notre cinématographie*¹ ». Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les conseillers soviétiques en matière de cinéma avaient soutenu et encouragé en premier lieu l'implantation d'une base technique (appareils de projection, dotation des studios, création du Centre de Production Cinématographique) et ensuite la partie artistique. La raison principale de cette décision fut l'urgence de populariser l'idéologie communiste, ce que seul le cinéma soviétique maîtrisait pleinement, alors que les réalisateurs roumains n'avaient pas encore la préparation nécessaire pour assurer, à eux seuls, cette mission. En critiquant la priorité accordée à la « base matérielle », Mandric s'attaque indirectement à l'implication soviétique dans l'édifice de la cinématographie roumaine. Cette prise de position est confirmée par la critique des stratégies mimétiques, appliquées au moment de la création de la cinématographie socialiste par l'imitation du fonctionnement des studios « Mosfilm » et « Leningradfilm »². À l'instar des autres sujets abordés, il va sans dire que la critique envers l'Union Soviétique n'est plus prohibitive, toute en restant discrète et sans provoquer des controverses.

La critique du passé récent est contrebalancée par une apologie du IX^e Congrès, celui qui a marqué l'installation de Ceaușescu à la tête du parti et avec lui, une nouvelle image du pouvoir et du communisme roumain. Le nouvel esprit apporté par le congrès est dépeint sous des couleurs optimistes, démarche logique en quelque sorte pour les activistes faisant partie du Comité Central comme Niculescu-Mizil et Dumitru Popescu. Ce dernier construit son discours autour des changements révolutionnaires apportés par le IX^e Congrès : « *Voyez-vous, aujourd'hui beaucoup de choses ont changé dans notre vie sociale. Quelques années*

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 78.

seulement se sont écoulées depuis le IX^e Congrès du PCR, lorsque l'atmosphère de la vie roumaine s'est détendue, lorsque dans toute la vie sociale s'est levé un nouveau souffle, un esprit novateur, une nouvelle conception mobilisatrice de la force créatrice de l'homme. Cela est visible lorsqu'on analyse la façon dont évolue la vie économique de notre pays, le développement de la pensée théorique de notre parti, lorsqu'on analyse l'éventail extrêmement large des nouveaux thèmes que la direction du parti a soumis au débat, lorsqu'on analyse la politique extérieure, animée par un profond esprit créateur¹ ». Si le propos de Dumitru Popescu peut être interprété comme un devoir professionnel, les remarques pleines d'optimisme venues de la part d'un écrivain et critique littéraire respecté comme George Ivașcu montrent la mesure de l'espoir qui animait le monde artistique en 1968. Il s'interroge sur la possibilité de mettre en valeur le nouveau souffle politique à travers des « films d'actualité » et exalte cette époque qui « respire ce que nous respirons tous depuis un certain temps. Dans ces jours, nous respirons tous un air non seulement jubilatoire, mais aussi très perçant, très critique et d'une certaine façon très courageux² ».

2.3.1.2 Les professionnels du cinéma et la critique des problèmes internes

Ces questions d'ordre général et l'impression de liberté qui s'en est dégagée encouragent les participants à débattre des questions de fond liées aux genres cinématographiques, aux règles absurdes pour l'approbation d'un scénario, à l'intervention du personnel administratif ou politique dans les étapes de réalisation d'un film, etc. Pour la première fois depuis la nationalisation de la cinématographie, les professionnels du film osent soulever les problèmes quotidiens de leur métier dans une réunion avec des représentants politiques, devant le grand leader lui-même. Les accusations ne visent plus des personnes, ne sont plus destinées à trouver à tout prix un bouc émissaire, comme lors de la III^e Réunion des créateurs du cinéma de 1956³, mais sur le système de fonctionnement des institutions et les habitudes non-professionnelles de certains fonctionnaires.

Un des points de mécontentement, exprimé surtout par les réalisateurs, est l'intervention des hauts fonctionnaires du CNC ou du CSCA dans le processus de production des films. Ion Popescu-Gopo, reconnu au niveau européen pour ses créations dans le domaine de l'animation et pour son film *Petite histoire* couronné à Cannes en 1956 par la Palme d'or, s'exprime ouvertement devant la Commission Idéologique contre l'intrusion des directeurs et

¹ *Ibid.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Voir partie 1, chapitre 1 pp. 108-109.

du personnel administratif dans la création : « *Les directeurs ne doivent pas mettre la main sur le pinceau du peintre ou sur le stylo de l'écrivain, ni sur l'appareil du réalisateur, ni montrer à un acteur comme il doit interpréter ; les directeurs doivent stimuler les artistes, doivent les aider à mettre en œuvre leur art, non pas les corriger. Si le directeur est lui-même artiste, alors il va respecter l'artiste. Si le réalisateur le désire, il peut collaborer, mais dans ce cas, ils sont responsables pour le meilleur et pour le pire et il doit signer le film à côté du réalisateur*¹ ». Gopo est soutenu par Petre Sălcudeanu qui condamne le rapport hiérarchique entre les artistes et les dirigeants : « *Il est erroné de dire qu'un rédacteur de la cinématographie veut imposer son goût, mais il n'est pas moins vrai qu'il tient à son opinion, de même que le Conseil artistique du studio ou le CSCA tiennent à leurs opinions. La seule différence est que sur l'échelle hiérarchique, on pouvait se passer de tes goûts, alors que toi, tu ne pouvais jamais te passer des goûts des échelons supérieurs. Et cela parce qu'existait la conviction que la politique du parti n'était menée que par des personnes avec de hautes responsabilités, tandis que les autres, avec des fonctions inférieures, étaient en permanence suspectées soit d'incapacité politique, soit d'incapacité artistique, bien que cela fût leur métier*² ». Ce propos est remarquable pour la force et le courage avec lesquels l'orateur soulève la question des hiérarchies et de l'immixtion des éléments dirigeants, soient-ils du CNC, du CSCA, ou même de l'équipe idéologique du Comité Central. La mesure de cette audace, et de la liberté d'expression arrivée au sommet en 1968, est donnée par la comparaison avec la période précédente, mais également au regard de la tournure idéologique des années 1970, lorsque ce genre d'énoncé sera impensable.

Pour sa défense, Mihnea Gheorghiu, personnalité centrale de l'administration cinématographique, rejette la responsabilité de la qualité moyenne des films sur les artistes : « *Si une œuvre, ou une suite d'œuvres, est médiocre, la cause ne doit pas être cherchée ailleurs que dans la médiocrité de nos auteurs...* » ; s'y ajoutent « *l'inconstance, le rapport d'infidélité lors du passage du scénario au film* » mais aussi « *l'intrigue et la calomnie entre les camarades, l'avidité pour le capital... Dans aucun art il n'y a d'unité*³ ». Sur ce dernier point, il est rejoint par Ecaterina Oproiu, critique de film et directrice de la revue *Cinema*, qui voit dans la manigance et dans la camaraderie d'intérêt entre les réalisateurs et certaines personnes influentes, une des plaies du cinéma roumain : « *C'est vrai, il existe dans le cinéma*

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 27.

² *Ibidem*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 30.

un bouillonnement, mais ce bouillonnement est visible au niveau inférieur. Il existe différents mouvements qui se produisent - veuillez m'excuser, je n'aimerais pas descendre le niveau des discussions jusqu'à la mesquinerie et la petite concurrence - dans la sphère du profit. Il y a là véritablement un mouvement vivant, effervescent, une grande dynamique. Il y a dans l'art une lutte, mais pas pour défendre un film. Malheureusement c'est difficile à reconnaître, mais presque tout s'inscrit dans la mesquinerie. Il n'y a pas d'artiste dans le monde qui ne soit préoccupé par la jalousie de ses collègues, cette chose vulgaire, abjecte qui se trouve au niveau du sous-sol¹ ».

Nous avons insisté sur cet aspect qui peut-être considéré comme mineur au niveau du macro-univers de la cinématographie, mais à travers d'autres témoignages², il semble que les jeux de coulisses soient aussi importants que la planification et l'organisation officielles. Sur ce même sujet, Petre Sălcudeanu incrimine Mihnea Gheorghiu pendant cette réunion pour subjectivisme et parti-pris : « *Si quelqu'un ne convenait pas à Mihnea Gheorghiu, son scénario avait alors des défauts de primitivisme artistique et des erreurs idéologiques, mais si le scénario s'appelait Le Signe de la vierge³, il était correct du point de vue idéologique⁴ ».* En 1968, Gheorghiu était déjà sorti du cercle des favoris de Ceaușescu, étant la cible de plusieurs critiques après la diffusion du film *Le Signe de la vierge*. Selon Bujor Rîpeanu, cette affaire est à l'origine de l'élimination de ses fonctions⁵. D'un autre côté, en tenant compte de la rivalité qui régnait dans le milieu cinématographique, il n'est pas exclu de trouver à l'origine de la déchéance de Mihnea Gheorghiu les manœuvres de ses collègues. D'ailleurs, son scénario a eu des adversaires tenaces avant la mise en production, tels Mircea Drăgan et Petre Sălcudeanu⁶, ceux qui vont diriger la cinématographie à partir de 1968. Nous avons voulu insister, à travers cet exemple, sur l'importance des relations de « sous-sol », comme le disait Ecaterina Oproiu, dans la production cinématographique.

¹ *Ibid.*, p. 56.

² Archives personnelles, entretien avec le réalisateur Dan Pița, réalisé août 2005 et Mircea DANELIUC, *Pisica ruptă*, București, Univers, 1997.

³ *Le Signe de la vierge (Zodia Fecioarei)* est un scénario signé par Mihnea Gheorghiu, le film étant réalisé par Manole Marcus en 1966.

⁴ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 48.

⁵ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1, București, Fundația Pro, 2004, p.149.

⁶ *Ibidem*.

Les points de vues exprimées par Oproiu et Gheorghiu relèvent d'un phénomène très complexe du processus décisionnel qui ne doit pas être marginalisé¹. Les relations personnelles du bas de la hiérarchie entre les artistes et les fonctionnaires des studios ont souvent une finalité plus pratique que les orientations thématiques et idéologiques produites au niveau de la section idéologique. Egalement, la personnalité des rédacteurs, des fonctionnaires, leur conviction politique, la peur de perdre le poste, les affinités et l'ouverture vers un certains type d'art, les goûts, la formation scolaire, mais aussi la personnalité de l'artiste constituent des éléments essentiels dans la prise de décision et dans la constitution d'une orientation thématique et artistique dominante.

2.3.2 Les limites du dégel

Aux problèmes d'ordre administratif, financier et social soulevés par les professionnels du cinéma, Ceaușescu oppose la question de l'insuffisance de l'orientation politico-idéologique qu'il considère comme la véritable entrave au développement de l'industrie cinématographique. La politique des importations des films occidentaux faciles et divertissants qui attirent un nombre plus grand de spectateurs que les productions locales apparaît dans le discours officiel comme un mal profond qui conduit le peuple sur le chemin de la décadence et de l'abrutissement². Au milieu des cinéastes, Ceaușescu se montre intransigeant. D'ailleurs même les responsables idéologiques, Paul Niculescu-Mizil ou Dumitru Popescu, défendent une approche orthodoxe de la forme et du message du film.

Le langage libre découvert par les professionnels du cinéma et affiché avec jubilation lors de la réunion de la Commission Idéologique du 23 mai 1968 ne tarde pas à atteindre ses limites. Les premiers signes de désaccord avec une série de revendications et de problèmes soulevés par les cinéastes apparaissent lors de cette même réunion et sont formulés par les principaux idéologues du parti ou par d'autres membres du Comité Central.

L'un des points débattus est justement la liberté de création. George Macovescu, l'ancien directeur de la cinématographie évoque en premier le rapport entre l'artiste et la création. Il

¹ Nous avons analysé ces aspects dans l'article « La création cinématographique des années 1960 au croisement des logiques politiques, bureaucratiques et sociales », *New Europe College, Yearbook : 2009-2010*, en cours de publication.

² Sont blâmés particulièrement les films de la série *Angélique*, les films avec Sarita Montiel et les films comme *Sette a Tebe* (1964, Luigi Vanzi), *Il trionfo di Robin Hood* (1962, Umberto Lenzi), *Les deux orphelines* (1965, Riccardo Freda), *Das Haus in Montevideo* (1963, Helmut Käutner) qui « non seulement ne contribuent pas à l'éducation du goût pour ce qui est beau, mais au contraire conduit à la dégradation du goût² », et en plus, pour certains d'entre eux, n'ont pas de valeur pécuniaire. *Idem*, « Problemele actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj », 165.

considère cette relation comme particulière en raison de la spécificité de la société socialiste et des obligations de l'artiste envers cette société : *« Nous vivons dans un pays socialiste et travaillons dans un pays socialiste. Quelle est la responsabilité du cinéma socialiste ? Pouvons-nous accepter ce qu'on dit parfois, « je suis artiste et je fais ce que je veux, en me détachant de toutes les responsabilités que j'ai, que nous avons tous dans le cadre de cette grande coopération de construction de la société ? En tant qu'artiste, ai-je une quelconque responsabilité envers cette société ? » Si nous partons de cette question nous allons donner une réponse positive, nous devons donner une réponse positive si nous sommes conscients du processus que vit notre peuple¹ »*. Si Macovescu ne fait que suggérer et justifier la barrière imposée à la liberté de création par le devoir de l'artiste envers la société, Ceaușescu, dans le discours qui clôture la réunion, établit avec plus de précision la notion de liberté dans le processus de création cinématographique. Ce point est très détaillé dans son discours et nous citons ci-dessous l'intégralité de son argumentaire :

« Nous devons travailler d'après un programme et commander le scénario. Cela ne doit en aucun cas être interprété comme une limitation de la liberté de pensée et de création, car nous lui donnons [au scénariste. N.D.A.] toute la liberté pour mettre au service de la thématique et de ce que nous voulons toute ses capacités. Mais, sur ce point, camarades, elle doit correspondre avec nos demandes. C'est comme cela qu'on fait partout dans le monde. Ne croyez pas qu'un producteur capitaliste investit au hasard sur ce qui passe par la tête d'un scénariste. Partout on commande. Si cela lui convient, le scénariste accepte le sujet, sinon, il le refuse. Il ne faut pas avoir peur qu'un critique écrira dans Scînteia ou ailleurs qu'on est arrivé à commander des scénarios pour la cinématographie et qu'il n'y a plus de liberté d'expression. Car mettre en scène n'importe quoi ne signifie pas liberté de pensée. Finalement, liberté signifie qu'il faut tenir compte des nécessités de la société, que ce qui ne correspond pas aux nécessités et aux demandes de la société se transforme non pas en liberté, mais en autre chose, contraire à la liberté. Ce n'est pas une question neuve, mais c'est bien de la rappeler, car chaque fois que quelqu'un critique un mauvais film, on réplique : « camarades, comment est-ce possible ? Le créateur est libre de créer. » Qu'il soit libre, mais sur son propre compte, avec son argent. A-t-il la possibilité de venir dans le studio et de payer 20 millions de lei pour faire un film ? Qu'il vienne et je suis d'accord pour lui donner la possibilité de réaliser son film. Nous lui donnons la totale liberté. Mais lorsque cet argent

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR : 23 mai 1968 », pp. 17-18.

est le produit du travail de notre peuple, nous avons l'obligation de vérifier comment on le dépense¹ ».

2.3.2.1 *Le film d'idées contre le film lyrique*

Le grand film est, dans la conception des idéologues du parti, un film d'idées, un film qui communique un message politique et social fort. Niculescu-Mizil précise clairement que « *dans le cinéma mondial, non seulement dans le cinéma socialiste, les grand films ont été des films qui ont milité pour une idéologie, qui ont milité pour résoudre des problèmes² ».* Dumitru Popescu suggère comme modèle cinématographique *Le Procès de Nuremberg* (Stanley Kramer, 1961), qu'il qualifie de « film politique », « sentence de tribunal », « confrontation politique », un film où « se confrontent les idées, les principes, les thèses » et d'où « personne ne part ennuyé³ ». Niculescu-Mizil plaide pour *Procès de singe (Inherit the Wind)*, Stanley Kramer, 1960) et le film de série B *Le Credo de la violence⁴ (The Born Losers)*, Tom Laughlin, 1967) - le problème de l'incompétence n'affecte pas uniquement les petits fonctionnaires, mais aussi les principaux dirigeants politiques - et tout le staff politico-culturel de l'époque rêve d'un *Potemkine* autochtone qui tarde à venir. Partant, le film poétique, les expérimentations formelles sont réprochés.

S'opposer au formalisme durant les années 1960, lorsque l'Europe culturelle connaissait une explosion de courants novateurs (comme le structuralisme) et expérimentait des formes d'expression périphériques, était un risque et peut-être une des failles du régime communiste roumain dans ses rapports aux artistes. La prohibition du formalisme est une désillusion pour une partie des cinéastes roumains qui aspirent à une affirmation internationale et par conséquent, se désistent et abdiquent devant le cinéma de commande sociale imposé par le parti.

Malgré le plaidoyer d'Eugen Mandric en faveur du cinéma métaphorique, qu'il voyait comme une partie naturelle de tout cinéma national normalement constitué, ses idées ne furent pas couronnées de succès auprès de Mizil ou de Ceaușescu. Mandric déclara : « *Je pense que le stade dans lequel se trouve le cinéma en ce moment est suffisamment avancé pour passer à l'expérimentation. En Occident, même les grandes maisons de production dépensent de l'argent pour les films expérimentaux, parce que cette initiative porte le cinéma vers l'avant,*

¹ *Ibidem*, pp. 107-108.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ *Ibid.*, p. 88.

en tant qu'art. Chez nous, critiquer le film expérimental, ne pas lui trouver de ressources financières signifie condamner l'avenir du cinéma¹ ». Au nom du film militant, promoteur des idées politiques, avec un message idéologique clair, Mizil, rejette catégoriquement les essais formels dans le cinéma : « Je veux parler de la conception qui veut remplacer la richesse d'idées dans le film par toute sorte d'artifices formels, ce que certains camarades appellent expérimentation, ou tendance d'innovation. Je voulais vous dire que beaucoup de ces films qui ont présenté activement des éléments formels, n'ont pas d'autre but, au fond, qu'escamoter, couvrir le manque de substance, le manque d'idées² ».

A l'appui de ces jugements, les films de Mircea Săucan, par leur spécificité, sont souvent victimes de cette logique, et Săucan peut certainement être désigné comme l'auteur avec l'œuvre la plus amputée du cinéma roumain. De surcroît, il est largement cité dans les prises de parole des activistes du parti et dans la majorité des rapports d'évaluation du cinéma comme un exemple négatif. Son film *Méandres* est placé dans la même catégorie de qualité que les créations appréciées unanimement comme médiocres telles *Lumière d'été* (*Lumină de iulie*, Gheorghe Naghi, 1963), ou *Le Professeur recalé* (*Corigența domnului profesor*, Haralambie Boroș, 1966). Ainsi, à la suite des réunions de la Commission Idéologique du 23 mai 1968 et du Comité exécutif du Comité Central du parti du 26 juin 1968, fut rédigé un rapport d'évaluation du cinéma, destiné à une diffusion publique. La création de Săucan est l'une des plus contestées : « Certains réalisateurs, au lieu de partir de ce qui est véritablement novateur dans notre société, se montrent disposés à renouveler l'art du film dans ses côtés formels. Ceux-ci commencent à négliger la réalité et le langage destinés à assurer une large communication avec le public. Ils n'ont plus confiance en la capacité du public à saisir objectivement cohérent et intelligible, ils misent davantage sur le pouvoir de fascination des « révolutions formelles » d'inspiration étrangère, issues de conceptions philosophiques et esthétiques différentes des nôtres [...] C'est le cas du film *Méandres* qui, par la relativisation de l'espace et du temps, accentue l'impossibilité de distinguer et de définir le milieu d'action des personnages, embrouille la problématique sociale et sème l'équivoque³ ». L'énonciation de ce point n'est que la conséquence de la prise de position gouvernementale contre le film *Méandres*, formulée ouvertement dans une réunion officielle par Paul Niculescu-Mizil : « ...nous avons un grand nombre de mauvais films. Si nous

¹ *Ibid.*, p.80.

² *Ibid.*, p. 90.

³ ANIC dossier 106/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Probleme actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj », pp. 96-07.

n'avions qu'une seule « fille ravissante »¹ ou qu'un seul Méandres dans toute la production, cela ne serait pas une catastrophe, mais nous avons trop de Méandres, nous avons trop de films qui reflètent une totale pauvreté d'idées, une totale médiocrité et certains d'entre eux une totale inconséquence morale et idéologique² ».

Săucan n'est pas le seul réalisateur à s'être attiré les blâmes des dirigeants de parti, ou des administrateurs du cinéma. Lucian Pintilie est visé dès son premier film, *Dimanche à 6 heures du soir* (1965)³. L'acte d'accusation n'est pas forcément, comme chez Săucan, la recherche du style, bien qu'il soit aussi à la recherche d'un langage cinématographique propre, mais l'erreur politique ou sociale. De ce point de vue, Pintilie peut trouver chez les responsables culturels une certaine forme de compréhension due justement aux sujets abordés et à sa démarche analytique à l'égard des phénomènes contemporains. C'est pourquoi Eugen Mandric défend le film de Pintilie au nom de l'approche politique et sociale de l'événement traité : à savoir la lutte dans la clandestinité de deux jeunes communistes et, de manière plus générale, la condition de la jeunesse au-delà du temps et des circonstances politiques. Il a beau essayer d'argumenter pour la légitimité du film *Dimanche à 6 heures du soir*, Niculescu-Mizil, le qualifie d'inutile, surtout pour ne pas avoir attiré les spectateurs et ne pas avoir réussi à accomplir sa mission principale : influencer les masses.

2.3.2.2 La critique critiquée

Par le biais de la critique de l'œuvre de Săucan fut discréditée toute approche formaliste du produit cinématographique, ainsi que tout soutien à l'adresse de ce type de cinéma. Bien évidemment, l'attaque se dirige contre la presse spécialisée et les critiques de cinéma qui ont apprécié son langage expérimental. Le porte-parole de ce rejet est toujours Mizil : « L'apolitisme se manifeste [aussi. N.D.A.] dans la critique cinématographique. Très souvent, certains de nos camarades s'émerveillent devant des artifices qui existent dans le film et présentent ces artifices comme des innovations, fermant les yeux devant le fait que le film ne communique rien, ou communique des choses qui ne sont pas en mesure d'éduquer positivement les gens qui regardent le film⁴ ». Par cette vision de la presse de cinéma, le chef de l'agit-prop condamne la liberté d'expression des spécialistes dans la critique

¹ Allusion au film *Cette ravissante jeune fille*, (*Un film cu o fată fermecătoare*, Lucian Bratu, 1966), accusé d'immoralité, Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op. cit.*, p. 147.

² ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR : 23 mai 1968 », p. 86.

³ Voir ci-dessus, la partie « Cinéastes marquants », pp. 135-136.

⁴ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR : 23 mai 1968 », p. 95.

cinématographique et institue le retour au réalisme socialiste, sans pour autant le nommer ainsi. Les erreurs de la critique sont désignées clairement : « *La critique s'est enthousiasmée devant certaines « audaces » extérieures, formelles, a exalté des films confus (Cette ravissante jeune fille, Méandres), se montrant excessivement exigeante là où apparaissaient les signes d'une orientation plus saine (par exemple le cas de Golgotha¹). Les revues Cinema, Contemporannul, Amfiteatru, Flacăra, les journaux România liberă, Informația Bucureștiului, les critiques comme George Littera, Iulian Miha, Dinu Kivu, Magda Mihăilescu, Eugen Atanasiu, Tudor Caranfil ont loué Méandres et partiellement Cette ravissante jeune fille, y voyant les signes du renouveau de notre art. Malheureusement, ils n'ont pas entrepris une analyse profonde de la substance des films et ont été accaparés par les aspects formels, oubliant les questions de contenu philosophique et éthique² ». Bien évidemment, cette vision à l'égard de la presse spécialisée va marquer profondément la démarche des critiques de cinéma qui seront mis dans la position de faire des concessions au parti et à sa conception morale réaliste de l'art.*

De surcroît, Niculescu-Mizil, accuse la critique d'avoir trop apprécié des films qui n'ont pas rencontré leur public. De cette manière il conditionne les critères de qualité du film en fonction du nombre de spectateurs, ce qui ne correspond pas non plus au concept de critique cinématographique. « *Nous avons rencontré des cas où le film est rejeté par le public. Le film ne marche pas. Autour de ce genre de films la critique cinématographique a montré un très grand abandon idéologique, en les promouvant, en les louant sans aucune justification³ ». Cette remarque vise principalement le film de Pintilie, *Dimanche à 6 heures du soir*, auquel il avait déjà reproché le nombre réduit d'entrées. Si l'on juge d'après les chiffres, le film de Pintilie n'est pas des moins fréquentés, au contraire, il se place avec 1 300 000 entrées⁴ dans la moyenne générale. C'est pourquoi nous mettrons la critique de Mizil, sur le compte d'un inconvénient idéologique, comme l'ambiguïté du sujet et de la prise de position, ou son approche trop esthétisante. Quoi qu'il en soit, le nombre de spectateurs devient pour les activistes du parti un indicateur de la qualité du film.*

La seule opinion discordante au sujet de la mission de la critique est exprimée par Maxim Berghianu qui plaide pour une critique responsable et compétente. Il dénonce les

¹ Le film est réalisé par Mircea Drăgan en 1966 et traite de la question des grèves ouvrières de 1929.

² ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Problemele actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj », p. 160.

³ *Ibidem*.

⁴ « Numărul spectatorilor la filmele românești de lung metraj de la data premierei până la 31 decembrie 1968 », *Anul cinematografic 1968*, București, ANF, 1968, p. 141.

comportements attentistes et prévient les participants à la réunion sur le cinéma des dangers potentiels de ce type d'attitude : l'affaiblissement du pouvoir éducatif de la critique et de son professionnalisme. Partant d'un cas précis visant le critique Florian Potra, qui aurait donné deux verdicts différents pour le même film dans des revues différentes, Berghianu condamne de manière générale cette conduite : « *Ceux-ci (les critiques. N.D.A.) doivent croire dans ce qu'ils disent et ne pas écrire en fonction des conjonctures, ne pas attendre l'opinion d'un certain camarade pour écrire leur chronique ; qu'ils écrivent comme leur conscience leur dicte, qu'ils disent sincèrement ce qu'ils pensent*¹ ».

Les deux directions en matière d'orientation idéologique de la critique cinématographique se contredisent et les principales victimes sont les chroniqueurs eux-mêmes qui oscillent entre une position bienveillante vis-à-vis du parti et la fidélité envers leur propre conscience professionnelle. Cette divergence se concrétise parfois dans des prises de position ambiguës de la part des journalistes. C'est le cas du film *Animaux malades (Printre colinele verzi*, Nicolae Breban, 1971) qui est reçu avec des acclamations à sa sortie, mais qui, au moment de l'apparition d'un conflit latent avec la direction du CNC et des idéologues du parti (Dumitru Popescu, Ion Brad), rencontre un changement d'attitude de la part de la presse².

2.3.3 Les thématiques et les genres – de nouveaux paradigmes

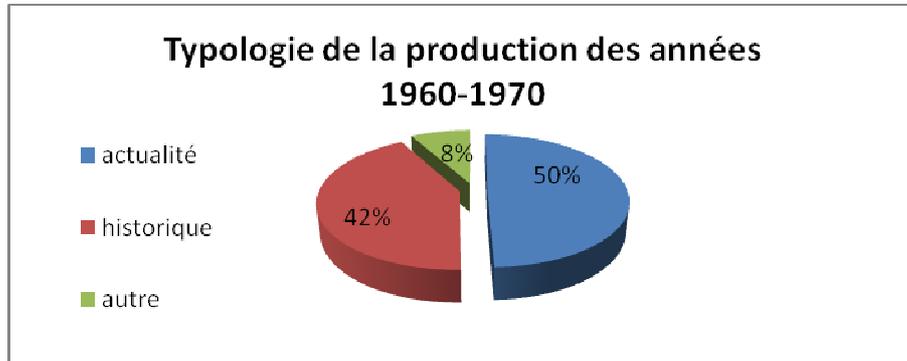
Au-delà des controverses administratives tenant à l'organisation interne et aux relations entre les artistes et les directeurs, le problème qui inquiète autant les leaders du parti que les professionnels du cinéma, se résume à la qualité médiocre du produit filmique. Ce constat est à l'origine de la réunion du 23 mai 1968, dont le but est d'analyser la situation, d'essayer de trouver les causes de cette insuffisance et d'y apporter des solutions. Le reproche principal qui se dégage des discours des participants est « le manque de courage » dans l'approche des récits. Cette accusation se traduit, de manière générale, par le contournement des problèmes d'actualité (politique ou sociale) et par l'évasion dans le passé, plus généreux quant aux possibilités d'expression et à l'abri des complications d'interprétations idéologiques. Après une courte incursion dans le répertoire cinématographique des années 1960, nous pouvons remarquer non pas forcément une accumulation des films historiques, mais surtout une mise en scène du passé aux vertus mercantiles : les superproductions, les films de « cape et

¹ ANIC dossier 106/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comitetului Executiv a CC al PCR : 25 juin 1968 », p. 20.

² Bujor T. RIPEANU, *Filmul în România. Un repertoriu filmografic*, vol. 2, București, Fundația Pro, 2005, pp. 40-41.

d'épée », les adaptations littéraires d'après des œuvres du XIX^e siècle ou du début de XX^e, les coproductions pour les péplums, etc.

Voici ci-dessous un tableau statistique des films des années 1961-1970 et le rapport quantitatif entre les films historiques et ceux d'actualité¹.



Sur un ensemble de 123 films produits entre 1960 et 1970, 61 sont des films d'actualité et 52 des films historiques. Ces derniers semblent avoir un poids significatif dans l'ensemble du répertoire de fictions surtout si on prend comme référence la cinématographie italienne fasciste qui a promu intensément les reconstitutions historiques et qui ont constitué un quart de la production totale entre 1923 et 1943².

Le véritable problème des autorités n'était pas l'époque de l'action, mais l'approche des sujets. Ainsi, la majorité des films d'actualité aborde l'époque contemporaine comme un prétexte pour mettre en scène des drames sentimentaux, des comédies de situations, des satires sociales, des psychologies différentes. Très peu d'entre eux abordent pleinement les problèmes du monde de la production, de la collectivisation, les avancées sociales et économiques promues par le régime.

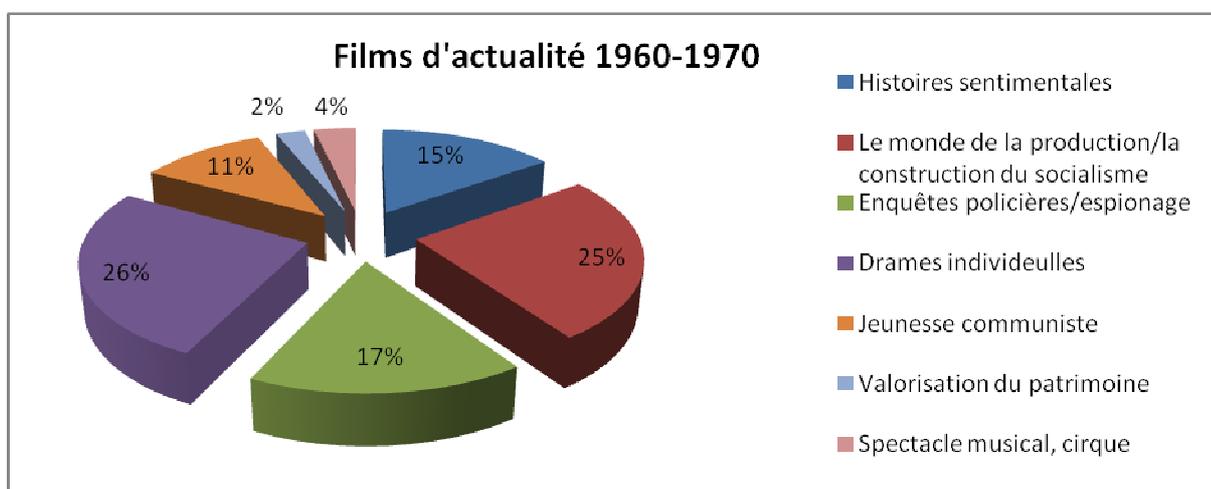
Nous proposons dans le graphique suivant, un essai de classification des thématiques générales traitées par le film d'actualité de cette période. Nous avons attribué à chaque thème développé par le film une valeur de 1 à 5, en fonction de son poids dans le récit³. Les appréciations ont été faites à partir du visionnement des films, des synopsis et des résumés réalisés par Bujor Rîpeanu dans *Filmat în România*, par Tudor CARANFIL dans *Dicționar de*

¹ Tableau réalisé à partir du catalogue des films de fiction réalisé par Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1, București, Fundația Pro, 2004. Pour une vision complète des titres, des années de production et de l'année de sortie, voir annexes 1.

² Gianfranco MIRO GORI, « Condottieres, artistes et saints : le film biographique en vingt années de fascisme », in *Les Cahiers de la cinémathèque. Le cinéma des Grands Hommes*, n° 45, mai 1986, pp. 83-84.

³ Pour la liste complète des films et les valeurs attribuées à chaque thème voir annexes 2-a.

filme românești, ou par les critiques cinématographiques de l'époque. Cumulant les points obtenus, nous découvrons le tableau suivant :



Les sujets liés au monde de la production dans la société socialiste, à la construction du socialisme et à une nouvelle éthique occupent la deuxième place parmi les thématiques principales des cinéastes. Si nous prenons en compte le nombre de fois que « le monde de la production » apparaît dans les films, nous constaterons aisément son écrasante majorité. En revanche, son poids dans l'économie du récit est moindre. Les scénaristes préfèrent les drames sentimentaux, les récits policiers, les analyses psychologiques, placés, certes, dans un contexte social-politique exigé par les autorités, mais néanmoins dépourvu d'enjeux politiques majeurs.

Cet aspect de la thématique est l'un des points les plus débattus à la réunion de mai 1968. De l'intérieur de la cinématographie, en tant que rédacteur en chef dans le département des scénarios et ensuite directeur du Studio « București », Petre Sălcudeanu apporte des informations qui expliquent de la faible représentativité du « film d'actualité », devenu rapidement un genre à part entière. Dans sa fonction de rédacteur en chef, il a eu l'occasion de connaître la politique d'acceptation des scénarios. Sa déposition est désarmante de franchise par la facilité avec laquelle il dévoile le mécanisme du rejet des scénarios : « *Je travaille depuis neuf ans dans la cinématographie. Indépendamment de mon attitude contre des faits donnés, indépendamment de la responsabilité limitée que j'avais, j'ai proposé, et pas qu'une fois, des scénarios médiocres pour la production. Et je ne l'ai pas fait avec l'esprit tranquille. Aucun scénario que nous avons considéré comme mauvais n'a été rejeté, mais en revanche, aucun scénario intéressant avec une thématique d'actualité n'a été accepté, bien que nous en ayons reçus. [...] Les scénarios devaient couvrir un plan de production. La non-réalisation*

du plan signifiait le blocage des salaires de 1700 personnes, la réduction du nombre de films, avec des répercussions financières de centaines de milliers de lei sur les films existants. Qu'est-ce qu'on aurait pu faire ? On peut croire qu'il y a eu de notre part un désintéressement vis-à-vis des problèmes de la réalité. On peut croire que les problèmes ou la politique du parti nous ont laissés indifférents. Mais chaque fois que nous avons essayé de débattre dans les films de ces problèmes, de montrer artistiquement la politique du parti, il nous a été conseillé de ne pas nous occuper de ce genre de problèmes difficiles, justement par des personnes nommées par le parti pour s'occuper du destin de la cinématographie. Ce n'était pas par mauvaise intention de leur part, je le dis avec certitude. Au niveau des ministres adjoints dans le cadre de l'ancien ministère de la Culture, au niveau du département « science et culture » dans le cadre du Comité Central, régnait la peur d'avoir tort. Voilà la raison pour laquelle on a empêché les idées, les sujets et les scénarios qui voulaient dire quelque chose¹ ». Par cette déclaration, Sălcudeanu explique précisément le mécanisme de la censure et le poids pesant des institutions comme le Studio « București » et le bureau de la rédaction des scénarios, le Conseil de la Cinématographie, le ministère de la Culture et même certains départements du Comité Central du PCR. S'en prendre au Comité Central, même sans attaquer le noyau directeur, était un signe irréfutable de libéralisation des mentalités, impensable auparavant.

« La peur d'avoir tort », est une deuxième forme de censure que chaque auteur de scénario ou de films connaît sous la forme de l'autocensure, et que le personnel des organismes de direction applique comme stratégie de sélection des sujets. Le phénomène est caractéristique pour toute la période communiste, mais il fait l'objet de débat seulement en 1968. De même, « la peur d'avoir tort » est considérée comme la cause principale du désastre du film d'actualité, selon l'opinion d'Ecaterina Oproiu. Le terme employé par la rédactrice en chef de la revue *Cinema* est l'« apolitisme » : « Notre cinéma souffre d'un mal fondamental. Ce mal s'appelle apolitisme. C'est une sorte de peur d'aborder les questions épineuses, importantes par leur gravité même² ». Son diagnostic est confirmé par les autres orateurs qui accusent « le film d'actualité » d'être trop conformiste, plat ou dogmatique. Eugen Mandric renforce le verdict d'Oproiu et insiste avec vigueur sur la nécessité du film politique : « Je crois que le principal chemin de développement pour l'avenir de notre cinéma est la politisation. Je ne le

¹ *Ibid.*, pp. 47-48.

² *Ibid.*, p. 58.

dis pas par conformisme, mais avec la plus profonde conviction. Quand le film roumain sera un film politique, il trouvera sa voie d'expression¹ ».

En effet, si on jette un regard sur le répertoire cinématographique des années précédentes et sur les appréciations de la critique tardive ou postcommuniste, on peut constater la platitude des films abordant des sujets contemporains. A titre d'exemple, le film *Nombre de jours et de nuits* (*Cinci oameni la drum*, Mihai Bucur, Gabriel Barta, 1962) raconte l'histoire d'une équipe de soudeurs qui se voit contrainte de changer de lieu de travail après la fin de leur mission. Le film a été considéré dans les années 1980, par Radu Cosașu, l'un des scénaristes, comme « *l'un des plus mauvais films roumains qui ait traversé nos écrans et nos têtes²* ». A propos du film *Deux charmants garçons* (*Doi băieți ca pâinea caldă*, Andrei Călărașu, 1962), qui présente une compétition socialiste entre deux boulangers, Tudor Caranfil écrira en 2003, « *triste et inepte page du cinéma roumain³* ». Le sujet du film *Lumière d'été* (*Lumină de iulie*, Gheorghe Naghi, 1963), supposé débattre des questions sociales contemporaines, tourne au risible et confirme les accusations formulées dans la réunion de mai 1968. Bujor Rîpeanu le décrit comme « *un drame placé dans la Coopérative Agricole de Production, déroulé sous le slogan « les communistes ne prennent pas de retraite ». L'essence du film est définie par le conflit entre « l'ancien » et « le nouveau » (à savoir entre les chevaux et les veaux), par la jalousie de l'éleveur de chevaux face au nouveau zootechnicien, promoteur du développement du secteur bovins⁴* ». Il semble qu'il y ait même eu un conflit entre le scénariste Fănuș Neagu et le réalisateur autour de la spécificité de l'intrigue. Le premier aurait développé une intrigue centrée sur la séparation de l'homme de son cheval, tandis que le deuxième considérerait que ce sujet n'était pas assez représentatif du village contemporain, à la différence de la question de « *la culture du maïs, du défrichage et des légumes* »⁵. Le film *Les Pommiers sauvages* (*Merii sălbatici*, Alecu Croitoru, 1964) est un cas représentatif de la médiocrité des approches d'actualité. Caranfil le décrit comme « *l'écho des transformations sociales du village socialiste dans la conscience d'une jeune paysanne de « type nouveau ». Conflits entre les mentalités et les générations, mais au fond c'est un « rien » cinématographique illustré avec brio par le réalisateur⁶* ». D'ailleurs, le film est cité par Eugen Mandric dans sa prise de parole lors de la réunion de 1968, qui reproche aux responsables de la cinématographie

¹ *Ibid.*, p. 76.

² Cité par Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op. cit.*, p. 108.

³ Tudor CARANFIL, *Dicționar de filme... op. cit.*, p. 69.

⁴ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op. cit.*, p. 117.

⁵ Tudor CARANFIL, *Dicționar de filme... op. cit.*, p. 123.

⁶ *Ibidem*, p. 131.

d'avoir encouragé la médiocrité : « *Le mauvais film, le film complètement idiot, mais qui ne soulève aucune question, va passer avec une petite observation dans la gazette ; en revanche un mauvais film qui a proposé quand même une interprétation à un phénomène, celui-ci sera admonesté, déclaré dangereux, comme par exemple, Dimanche à 6 heures du soir (Duminică la ora 6, Lucian Pintilie, 1965). Ce n'est pas le plus mauvais film que j'ai vu, mais il a eu des critiques plus violentes que Les Pommiers sauvages (Merii sălbatici). Il y a là l'expression d'une médiocrité dangereuse¹ ».*

Dumitru Popescu, à l'époque secrétaire dans le Comité Central, propose une explication pour cet état des choses, qui serait la conséquence « *d'une période plus ancienne, existante dans notre culture, lorsqu'il n'y avait pas un climat propice pour l'orientation du cinéma et qu'il y a eu des erreurs de direction, un malentendu sur la spécificité de la création, des hésitations sur l'approche des problèmes graves² ».* Autrement dit, la timidité dans l'approche des sujets contemporains est un héritage des mentalités et du système de fonctionnement de la culture en vigueur dans les années 1950. Le diagnostic de Popescu, loin d'être complet, n'est pas sans fondement. Après une période de rigidité dogmatique et surtout après les deux moments de terreur vécus par l'élite culturelle, au début et à la fin des années 1950, les réalisateurs et les créateurs en général ont appris à se méfier, à éviter des conflits. C'est pourquoi, les sujets proposés relèvent d'une approche neutre et impersonnelle, et les artistes préfèrent se manifester à travers des productions historiques, fantastiques ou des comédies musicales. Mais l'analyse de Dumitru Popescu concerne également le personnel administratif, chargé de l'orientation globale de la cinématographie, captif lui aussi de la logique de contournement des sujets sensibles afin de préserver leurs postes et de répondre aux exigences de la planification. Le phénomène est expliqué par Sălcudeanu (voir ci-avant) qui avoue la préférence des censeurs pour les scénarios ayant des sujets moins problématiques afin d'accomplir le plan thématique sans se soucier du contenu.

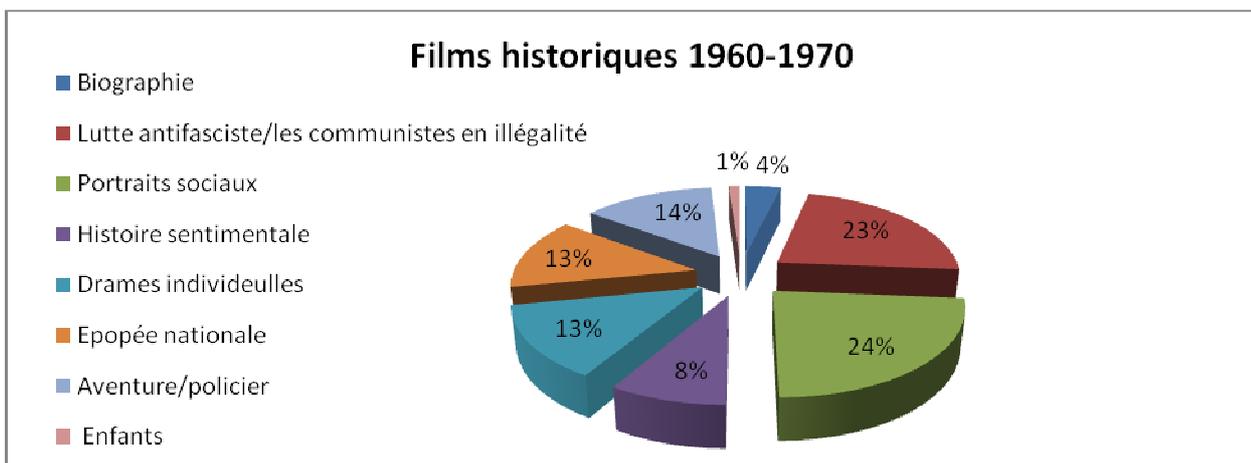
La qualité du film d'actualité est synthétisée par Pompiliu Macovei, le président du CSCA : « *Les défaillances du cinéma se manifestent prioritairement sur le plan du contenu de nos films, de l'orientation, du manque de thèmes et d'idées qui puissent exprimer des messages idéologiques et politiques clairs [...] Beaucoup de nos films sont mineurs, insignifiants, même puérils. Sur le plan artistique, ils reflètent souvent des goûts moyens, des vulgarités, des formes anciennes. Les réalités sociales sont montrées d'après des schémas inventés, qui n'ont*

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 77.

² *Ibid.*, p. 70.

rien en commun avec la réalité, et qui représentent des personnages et des situations de la périphérie de la société, insignifiants pour l'étape de développement de notre société¹ ». Bien entendu, dans le tableau décrit par Macovei se glissent des exceptions, mais, de manière générale les tentatives de renouvellement esthétique ou de débat de société sont soit tuées dans l'œuf avant l'entrée en production, soit discréditées par la presse ou par les différents comités d'analyse, après la sortie au cinéma.

Il en est de même pour le film historique qui déçoit les attentes des autorités et surtout de Ceaușescu. Au lieu de porter à l'écran les actions des héros nationaux et communistes, la majorité des réalisateurs ont considéré l'histoire, soit comme une échappatoire face aux problèmes d'actualité, préférant alors les adaptations littéraires du XIX^e siècle, soit comme une toile de fond pour des trames romantiques. Voici un essai sur la typologie du film historique durant les années 1960 :



Le sujet le plus présent est la question sociale, mais seulement 46% d'entre eux traitent de manière frontale de la lutte des classes, tandis que le reste se focalise sur des personnalités individuelles dans un contexte social donné (généralement le XIX^e siècle ou le début du XX^e) ou récupèrent les visions sociales des écrivains du XIX^e siècle ou d'avant guerre (Caragiale, Creangă, Sebastian, Istrati, Cezar Petrescu)². La lutte antifasciste et les actions des communistes pendant la période d'illégalité est un sujet important dans le répertoire des films historiques, mais il est minoritaire par rapport aux sujets apolitiques (les drames, les films aventures, les films d'amour).

¹ *Ibidem*, p. 65.

² Pour la liste complète des films et les valeurs attribuées à chaque thème, voir annexes 2-b.

L'avènement au pouvoir des communistes est un thème important pour le régime et pourtant personne ne l'approche franchement. Les raisons de cette stérilité créative résident dans l'attitude circonspecte des cinéastes vis-à-vis d'un sujet extrêmement périlleux et dans la vigilance démesurée des autorités qui démobilise les créateurs téméraires. De plus, la liberté dont bénéficient les artistes durant les années 1960 se répercute sur le choix des sujets et une grande partie des réalisateurs s'intéressent aux coproductions avec les pays occidentaux, d'autres donnent la priorité aux sujets ayant un potentiel artistique et suivent leur propre voie. Cette situation ne sera pas de longue durée et les thèmes chers au parti feront bientôt une entrée en force sur les écrans roumains à partir de 1971.

Le rapport des genres est un des sujets principaux des débats du 23 mai 1968. Le rédacteur en chef de la revue *Contemporanul*, George Ivașcu, est le premier intervenant à avoir soulevé la question du rapport déséquilibré entre les films traitant du présent et ceux traitant du passé : « *Il faudrait aborder le problème de l'orientation thématique de nos films. On pourrait avoir l'impression que cette orientation souffre d'un excès d'histoire, que nous sommes davantage enclins à réaliser des films historiques, alors qu'on aurait dû les faire il y a longtemps. Mais cette nécessité de faire des films historiques doit faire corps commun avec notre vie d'aujourd'hui. La thématique présentée donne l'impression que les films qui doivent se focaliser sur la problématique de l'homme contemporain sont moins mis en valeur¹* ». Effectivement, les années 1960 sont marquées par l'explosion des films historiques et ce phénomène est compréhensible si l'on tient compte des tendances idéologiques de cette période. Après l'aridité en la matière des années 1950, beaucoup de cinéastes, réalisateurs et scénaristes, s'engagent avec avidité dans des projets cinématographiques réprouvés jusqu'alors, d'où la remarque d'Ivașcu à propos des films historiques *qu'on aurait dû faire il y a longtemps*. Dans la vision d'Eugen Mandric, cinéaste spécialisé dans les scénarios de fictions historiques, mais aussi réalisateur de films documentaires (*Images d'un passé glorieux*, 1961, *Pages d'histoire*, 1964), le film historique a perdu sa destination initiale, c'est-à-dire la réflexion sur le passé. Selon lui, « *le devoir d'honneur de réaliser des films historiques a dégénéré dans un phénomène négatif qui s'appelle l'évasion de la réalité²* ». Force est donc de reconnaître que le véritable cinéma historique, fondé sur une interprétation du passé, avec des degrés limités d'aventure, se résume à deux œuvres : *Tudor* (Lucian Bratu, 1962) et *Les Daces (Dacii)* (Sergiu Nicolaescu, 1967). Le film *La Colonne Trajane (Columna)*,

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 39.

² *Ibidem*, p. 76.

Mircea Drăgan, 1968), qui complète le tableau des films historiques des années 1960, sort dans les salles après cette réunion. Le reste, comme *Les Faucons* (*Neamul Șoimăreștilor*, Mircea Drăgan, 1964) ou *Les Haidouks* (*Haiducii*, Dinu Cocea, 1965) peut se placer dans la sphère des productions d'aventures. A ces exemples s'ajoutent quelques films traitant du passé récent qui analysent les aspects conflictuels de la lutte de classes : *Lupeni '29* (Mircea Drăgan, 1962), *L'Hiver en flammes* (*Răscoala*) (Mircea Mureșan 1965), *Golgotha* (Mircea Drăgan, 1966).

2.4 Enjeux financiers de l'industrie cinématographique

La question financière préoccupait les institutions cinématographiques depuis la nationalisation, mais l'aspect qui intéressait particulièrement les départements administratifs au départ n'était pas la rentabilité, mais la réalisation d'économies dans le processus de production. A titre d'exemple, le plan de mesures pour améliorer le travail dans le cadre du ministère de la Culture en 1957, prévoit pour la cinématographie « l'instauration d'un système d'économies dans la production » et concerne le remplacement des matériaux chers d'importation, la rentabilisation des décors et des accessoires, la réalisation des devis¹, alors que pour le début des années 1960 est prévue la répartition des plateaux de tournage de manière à utiliser au maximum l'espace², la discipline et la rigueur dans le travail, la vente des objets inutilisables, l'organisation en parallèle de plusieurs équipes de tournage, d'après le modèle des studios soviétiques³.

La politique marchande dans le cinéma commence dès le début des années 1960, sur fond d'un développement économique propre à la majorité des pays du bloc communiste. De plus, la croissance enregistrée au cours de la décennie et accélérée à partir de 1965 est tributaire des concessions envers la stratégie capitaliste, ou selon l'expression de Soulet à la « dédiablement du libéralisme »⁴. Dans la majorité des pays européens communistes, l'usage de certaines pratiques spécifiques à l'économie de marché conduit à la mise en place des réformes. Bien que cela ne soit pas le cas de la Roumanie, les relations avec l'Occident

¹ AMC, dossier 20714/1957 « MC Plan de muncă », « Situația realizării sarcinilor prevăzute în planul principalelor măsuri pentru îmbunătățirea muncii în sistemul Ministerului Culturii », p. 3.

² *Idem*, « Planul acțiunilor centrale ale Ministerului Culturii pe anul 1957 și al măsurilor în vederea aplicării plenarei CC al PMR de 27-29 décembre 1956 », p. 9.

³ AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document « Minuta discuțiilor avute pe marginea referatului Comisiei Ministerului înființată pe baza ordinului 2219/1959 du Ministère de l'Enseignement et de la Culture », p. 9.

⁴ Jean-François SOULET, *Histoire comparée des États communistes...*, op. cit., p. 159.

ainsi que l'utilisation des stratégies de type libéral gagnent une place visible et efficace dans la politique économique du pays.

2.4.1 Premières stratégies d'augmentation des recettes

La restructuration institutionnelle et conceptuelle du cinéma des années 1960 (la constitution du CSCA et la création du Conseil de la Cinématographie au début de la décennie, les nouvelles directives pour la variation des genres et pour la diversification des films importés), corroborée par la politique de développement économique initiée dans l'époque de Gheorghiu-Dej, place le cinéma dans une logique de rentabilité.

Dans la première moitié des années 1960, les démarches assidues du CSCA pour l'accomplissement du plan de spectateurs, la politique d'augmentation du nombre de places dans les cinémas, l'amélioration des conditions de projection à la campagne, la publicité autour du film contribuent à l'augmentation de la fréquentation des salles de cinéma et à la hausse de recettes. L'objectif mercantile n'est pas reconnu comme tel par le parti et les dirigeants culturels, fait visible dans la rhétorique adoptée dans les documents concernant les plans de spectateurs, qui est centrée sur la nécessité d'éducation des masses. Les documents rédigés en 1964 sous la direction de Constanța Crăciun précisent : « *L'activité des institutions artistiques de spectacle doit répondre aux demandes politiques et économiques actuelles telles qu'elles ont été tracées par le parti, et doit contribuer à la formation de la conscience socialiste des masses, à leur mobilisation, à l'accomplissement de la construction du socialisme. [...] Le Conseil de la Cinématographie doit vérifier que la DRCDF assure le nombre de copies, l'établissement de la projection, la qualité du matériel de popularisation, l'utilisation rationnelle des fonds des films, la capacité des salles et l'attraction d'un nombre élevé de spectateurs, surtout dans les villages*¹ ». Le même texte est utilisé l'année suivante par le CSCA, mais sous la direction de Pompiliu Macovei et dans un contexte différent, à savoir juste après l'arrivée au pouvoir de Nicolae Ceaușescu et après le IX^e Congrès. Les seules différences consistent dans l'élimination de la précision visant l'attraction des spectateurs « *...surtout dans les villages* » et le rajout, dans la formule introductive, d'un détail qui a marqué la seconde moitié des années 1960, à savoir la stratégie d'appropriation des décisions prises par l'administration antérieure. Ainsi, l'organisation du plan de spectateurs est mise sous le signe du IX^e Congrès du parti : « *L'activité politique et culturelle*

¹ AMC, carton CSCA Dispoziții, vol VII, 1964, « Plan de măsuri », p. 2912.

avec le cinéma doit répondre aux demandes politiques et économiques actuelles telles qu'elles ont été tracées par le IX^e Congrès du PCR...¹».

Au-delà de l'image et du discours, la question du nombre de spectateurs est vitale tant pour l'administration de Crăciun que pour celle de Macovei. La Direction de la Diffusion du Film est contrainte de réaliser un plan annuel de 400 millions de lei, l'équivalent de 210 millions de spectateurs, afin de contribuer à la relance de la production et de l'importation. D'après l'examen de la situation de la cinématographie, réalisé en 1968, les 400 millions de recettes des entrées doivent être redistribués vers la production interne comme suit : 63,6 millions pour le Studio « București », 17 millions pour le Studio « Alexandru Sahia », 4,7 millions pour « Animafilm ». Le reste revient à l'importation de films (51,5 millions), l'exécution des copies (45 millions), ainsi qu'à la publicité, à l'entretien et à l'exploitation. En même temps, cette branche doit être rentable et le rapport mentionne pour l'année 1967 une contribution au budget d'État de 31 millions de lei sous forme d'impôts et 36 millions sous forme de bénéfices².

La préoccupation pour les aspects financiers s'accroît dans la seconde moitié des années 1960, et de plus en plus les professionnels du cinéma abordent cette problématique du point de vue de la rentabilité. Sergiu Nicolaescu, réalisateur connu pour ses mises en scène spectaculaires nécessitant un fort investissement, propose l'augmentation du prix du billet. Il envisage de cette manière non seulement la récupération de l'investissement, mais l'obtention de bénéfices. Pour son film *Les Daces* (1966), le plan de spectateurs étant largement dépassé (le film a fait 7 millions de spectateurs avant 1968), il se pose la question de la possibilité de rentabiliser le succès du film. Comme le prix du billet pour un film en Roumanie était en moyenne de 1,85 lei³, Nicolaescu considère cette pratique comme déficitaire par rapport à la situation du cinéma dans les pays capitalistes, où le prix du billet était l'équivalent de 20 à 30 lei (10 francs pour un billet en France)⁴. Il semble que l'observation de Nicolaescu ne fût pas ignorée, car suite à cette réunion Niculescu-Mizil, réalise un document où il préconise, entre autres, la hausse du prix des billets⁵. Néanmoins cette augmentation est minimale et, jusqu'en

¹ AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XXIII, 1965, p. 353.

² ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Problemele actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj », p. 169.

³ ANIC dossier 106/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie « Informare în legătură cu dezbaterile problemelor cinematografilei artistice în ședința Comisiei ideologice a CC al PCR », p. 85.

⁴ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Problemele actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj », p. 7.

⁵ ANIC dossier 106/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie « Informare în legătură cu dezbaterile problemelor cinematografilei artistice în ședința Comisiei ideologice a CC al PCR », p. 85.

1989, le prix du billet ne dépasse pas le seuil de 5 lei. Cela revient à insister sur la vision primordiale du parti qui, en dépit du courant capitaliste des années 1960, reste fidèle au principe d'accessibilité pour les masses.

Outre le plan de spectateurs, le Studio « București » propose en mai 1967 d'introduire une nouvelle technique pour augmenter les revenus du cinéma, émanant de la pure pensée libérale : la publicité indirecte pour différents produits de consommation dans le film. Ainsi, le projet du Studio est de facturer, pour un spot de 10 secondes, l'équivalent de 5 mètres de pellicule (3750 lei pour un film couleur et 2500 lei pour un film noir et blanc). Le fait est rendu officiel par la décision du CSCA 985 du 7 septembre 1957¹.

2.4.2 Les coproductions : entre intérêt financier et intérêt professionnel

L'un des moyens les plus efficaces pour augmenter les revenus fut la collaboration avec les pays occidentaux grâce à la réalisation de coproductions, ou par le système de prestations de services pour les compagnies de production capitalistes. Cet aspect de la production de films n'est pas une originalité du système roumain. Les entreprises occidentales saisissent l'opportunité de l'ouverture idéologique et économique des pays socialistes et entreprennent des tournages à des prix plus avantageux que ceux pratiqués dans l'ouest. La Yougoslavie, la Bulgarie², la RDA³, la Roumanie gagnent une réputation considérable sur le marché ouest européen pour ce type de services.

Cette politique, jugée très souvent en termes de profit, n'est point présentée de la sorte par les autorités locales. Au contraire, la possibilité de réaliser des coproductions est justifiée par des raisons liées à la professionnalisation des cadres et à l'opportunité de faire connaître le cinéma roumain au-delà des frontières. C'est la position officielle d'Eugen Mandric, directeur du Studio « București » : « *La troisième direction (la première étant l'amélioration qualitative des scénarios, et la deuxième la promotion prioritaire des thématiques d'actualité. N.D.A.) est la coproduction, afin d'augmenter le niveau de professionnalisation sur nos plateaux de tournage et d'obtenir des débouchés pour la pénétration des films roumains dans le circuit international. [...] De tous les arts, le cinéma est le plus international, et le développement d'une école nationale du cinéma n'est pas concevable dans des conditions d'isolement.*

¹ AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XVIII, 1967, p. 161.

² Mira et Antonin LIEHM, *Les Cinémas de l'Est*, Paris, les éditions CERF, 1989, p. 333.

³ La RDA développe ce type de collaboration presque à la même période que la Roumanie, dans la deuxième moitié des années 1950. Cyril BUFFET, *Défunte DEFA. Histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, les éditions du CERF, 2007, pp. 116-121.

*L'isolement ne produit pas une école nationale, mais le provincialisme*¹ ». En effet, l'arrivée de grands réalisateurs dans les studios de Buftea est négociée de manière à permettre aux réalisateurs et aux scénaristes roumains de faire partie de l'équipe du film, et à contribuer ainsi au perfectionnement des cinéastes locaux. D'ailleurs, l'expérience vécue sur le plateau de tournage à côté d'Henri Colpi, René Clair, Roberto Rossellini ou Robert Siodmak marque les esprits. Ainsi, Gopo est impressionné par l'efficacité de l'équipe de Clair², Vitanidis est désigné réalisateur secondaire et Nicolaescu participe à la réalisation des scènes de masses dans le film *Pour la conquête de Rome (Bătălia pentru Roma, Robert Siodmak, 1968)*. L'argument selon lequel l'intérêt pour les coproductions faciliterait la diffusion du film roumain à l'étranger est tout aussi valable, car sans la participation française pour le film *Les Daces (Dacii, Sergiu Nicolaescu, 1967)*, ou italienne et ouest-allemande pour *La Colonne Trajane (Columna, Mircea Drăgan, 1968)*, ces films n'auraient pas eu le même destin. Liviu Ciulei, l'auteur du film *La Forêt des pendus (1964)*, primé au festival de Cannes pour la mise en scène, soutient fortement le système de coproduction qu'il considère comme la meilleure stratégie pour placer le film roumain sur le marché occidental. L'expérience internationale occasionnée par le film *La Forêt des pendus* et la déception de ne pas trouver suffisamment d'acheteurs, le conduisent à attribuer la cause principale de l'insuccès commercial à l'absence de stars. C'est pourquoi Ciulei voit dans la coproduction une solution de promotion et entreprend les démarches nécessaires pour réaliser *Le Songe d'une nuit d'été* en coproduction³.

Malgré les objectifs professionnels, il n'en demeure pas moins que l'aspect financier reste capital dans ce type de projet, ce qu'Eugen Mandric évite de mentionner. Les pays ciblés pour cette action sont surtout les pays occidentaux, la France, l'Angleterre, l'Italie, même l'Allemagne Fédérale, en défaveur des pays amis du bloc communiste. Après les coproductions des années 1950, *La Citadelle écroulée (Citadela Sfârâmată, Marc Maurette, 1957)* et *Les Chardons du Baragan (Ciulinii Bărăganului, Louis Daquin, 1958)*, justifiées politiquement par les affinités des deux réalisateurs avec le parti communiste durant les années 1960, la direction de la cinématographie s'engage dans des collaborations internationales motivées par des intérêts artistiques mais aussi commerciaux. La première coproduction après le doublet des années 1957 et 1959 est l'adaptation de l'œuvre de Panait

¹ Valeria SAVA, « Pregătiri pentru Mamaia 3. Interviu cu Eugen Mandric, director general al Studioului "București" », *Cinema*, n° 6, juin 1965, p. 11.

² ANF « Dacii », « Stenograma ședinței Consiliului Artistic ținută în ziua de 6 septembrie 1965 », pp. 11-12.

³ Le film ne fut pourtant pas réalisé, en raison de multiples obstacles rencontrés par le réalisateur avec les établissements de production. Interview avec Liviu Ciulei dans la revue *Cinema*, n° 9, septembre 1968, p. 16.

Istrati, *Codine* (Henri Colpi, 1963) qui obtient un succès international assez important grâce au prix pour le scénario à Cannes. Mais la dimension véritablement commerciale est atteinte avec les prestations de service pour les productions de René Clair, *Les Fêtes galantes* (*Serbările galante*, 1965) et de Bernard Borderie, *Sept gars et une garce* (*Șapte băieți și o ștregăriță*, 1966). L'auteur de plusieurs épisodes de la série *Angélique* est coopté par le Studio « București » pour la réalisation d'une comédie située en Italie au XIX^e siècle. Le but de cette collaboration est évidemment commercial.

Le CSCA saisit l'opportunité de cette ouverture vers l'Occident et demande au gouvernement et au CC d'approuver la signature d'un accord sur les coproductions et l'échange de films avec la France¹. Cette sollicitation est probablement le résultat des négociations portées par le Studio « București » tout au long de l'année 1965 afin de réaliser en coproduction le film *Les Daces*. Le scellement de la convention se réalise en mars 1966 avec l'accord des vice-présidents du Conseil des Ministres, Emil Bodnăraș et Gheorghe Apostol². Pompiliu Macovei justifie cette demande par la nécessité de faire profiter l'industrie cinématographique roumaine du monopole des grandes sociétés de production et de distribution occidentales : Pathé et Gaumont en France, Titanus et Cineritz en Italie, Metro Goldwin Mayer, 20 Century Fox et United Artists aux Etats-Unis. Macovei explique qu'en dehors de ces structures il est difficile de pénétrer sur le marché international. Les films roumains comme *Tudor* ou *Les Faucons* ont été vendus pour des prix dérisoires, de 2000 à 5000 de dollars. Le seul moyen d'obtenir des profits est, pense-t-il, le co-intéressement des grandes sociétés. Ainsi, pour le film *Les Fêtes galantes*, réalisé en collaboration avec Gaumont, le studio a obtenu 120 000 dollars, « une somme beaucoup plus élevées que tous les gains obtenus par la vente des films roumains en Occident pendant 15 ans³ ». Avec ces arguments, Pompiliu Macovei plaide pour le développement des coproductions, en particulier avec la France, pour étendre ensuite ce système, en cas de réussite, à des collaborations avec l'Italie et l'Angleterre⁴.

Le culte de la star, très en vogue dans les années 1960 dans le cinéma mondial, est ressenti, recherché et exploité également par la cinématographie roumaine surtout dans la seconde moitié des années 1960. Ainsi, quelques grandes vedettes du cinéma international font des apparitions notoires dans les films produits en Roumanie, parfois sous la direction des metteurs en scène roumains : Jean-Pierre Cassel et Marie Dubois dans *Les Fêtes galantes*,

¹ ANIC dossier 18/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Notă privind aranjamentul cinematografic de coproducție și schimb de filme între Republica Franceză și RSR », pp. 23-25.

² ANIC, dossier 31/1966, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Dacii » p. 49.

³ ANIC dossier 18/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Notă... » *op. cit.*, p. 24.

⁴ *Ibidem*, p. 25.

Claude Rich et Marina Vlady dans *Mona l'étoile sans nom* (*Steaua fără nume*, 1966) sous la baguette de Henri Colpi, Jean Marais dans *Sept gars et une garce*, Orson Welles dans *Pour la conquête de Rome*, mais aussi Georges Marchal et Marie-José Nat sous la direction du réalisateur roumain Sergiu Nicolaescu dans le film *Les Daces*, et Richard Johnson, Antonella Lualdi dans *La Colonne Trajane* de Mircea Drăgan. Cette entreprise n'est pas sans résultat, car la majorité des films rencontrent leur public. Du point de vue financier, les coproductions des années 1967-1968 apportent des bénéfices s'élevant à 4 600 000 lei¹.

Si dans le discours public, Eugen Mandric ne reconnaît pas les avantages matériels des coproductions pour des raisons évidentes tenant à l'image du régime communiste, supposé ignorer la logique du profit, dans la réunion de mai 1968 il se montre plus franc : « ...il faut faire des prestations de services pour les producteurs étrangers. Buftea peut gagner sans empêcher en rien la production roumaine, 1 million et demi, même 2 millions de dollars par an et je ne suis pas d'accord avec le camarade Gheorghiu qui considère qu'il n'est pas utile de gagner de l'argent avec l'art. S'il y a un art qui puisse rapporter, cet art est le cinéma² ».

Lorsque les discussions ont lieu avec les portes fermées, dans le cadre du studio ou de la direction du parti, et ne sont pas rendues publiques, les opinions sur l'argent sont exprimées plus librement. L'écrivain et scénariste Eugen Barbu n'hésite pas à demander au studio de profiter au maximum de la collaboration avec les Occidentaux : « Au sujet des coproductions, je veux dire qu'elles sont très bonnes parce qu'elles découvrent le marché mondial. Je veux, pour des raisons patriotiques, être très draconien dans les contrats, c'est-à-dire nous vendre cher³ ». L'optique de rentabilité est partagée par Paul Niculescu-Mizil, le responsable de la section de l'agit-prop du parti. A la différence de Mandric, il préserve la position officielle, selon laquelle le profit est lié à la spécificité du cinéma, à savoir l'influence sur les masses : « A mon avis, le film doit rapporter. Non pas parce que nous regardons cette question du point de vue économique, mais à cause de la spécificité de cet art. Nous ne concevons pas de réaliser des films qui coûtent 5, 6 ou 8 millions de lei et de ne pas récupérer cet argent. Parce que si on ne récupère pas cet argent, cela veut dire que ces films ne se diffusent pas, ne sont pas regardés par le public, ne sont pas faits pour le public⁴ ».

Les questions financières concernant la production de films et la rentabilité de l'investissement sont largement débattues lors des rencontres concernant le cinéma, avec ou

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Problemele actuale ale filmului artistic și ale difuzării filmelor de lung metraj », p. 158.

² *Idem*, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR : 23 mai 1968 », p. 80.

³ ANF « Dacii », « Stenograma ședinței Consiliului Artistic ținută în ziua de 6 septembrie 1965 », pp. 16-17.

⁴ *Ibidem*, p. 89.

sans les professionnels du métier. Après la réunion de la Commission Idéologique de mai 1968, organisée comme un croisement d'idées entre les professionnels du cinéma et les représentants politiques, a lieu une deuxième réunion, le 25 juin de la même année, mais seulement dans le cadre du Comité Exécutif du PCR et avec la participation exclusive des activistes politiques du Comité Central, toujours au sujet du cinéma.

Une fois de plus, les préoccupations financières sont d'une importance majeure. Ceaușescu, le chef du Conseil d'État pour la Planification, Maxim Berghianu et le premier ministre Ion Gheorghe Maurer abordent successivement ces questions. Comme Niculescu-Mizil, un mois plus tôt, les intérêts financiers, susceptibles d'être interprétés comme une concession au libéralisme, sont camouflés derrière un discours sur le rapport entre le profit et l'influence du film sur le plus grand nombre de gens. Cet arrangement dialectique entre l'objectif de rentabilité et la mission éducative du film est amplement recherché et mis en valeur. Berghianu tente une concession qui, par la nature des thèses défendues, visiblement contradictoires, conduit à des confusions : « *...en ce qui concerne les sommes, il est très difficile de préciser clairement ce qu'il faut comprendre par rentabilité, et il est juste de s'interroger dans ce cas sur la question de la qualité, parce que dans notre cinématographie la qualité ne peut pas être mesurée par ce qui a été encaissé. [...] Si nous voulons exploiter la fonction du cinéma qui, comme le dit notre parti, est l'éducation des gens, alors il faut bien réfléchir sur ses buts lorsqu'on fait un film. Parce que s'il ne contribue ni à l'éducation des gens, ni à couvrir ses dépenses, il vaut mieux faire une usine de lait en poudre, car nous en avons besoin et cela nous rapporte des devises¹* ». A son tour, Maurer approche cette question, mais à la différence de son collègue de la planification, il penche davantage vers la logique capitaliste.

Quoi qu'il en soit, affichée ou contournée, la préoccupation pour le bénéfice est indéniable et les directives pour l'organisation du cinéma à l'avenir sont claires. A la suite des deux réunions fut rédigé un rapport final qui prévoit, entre autres, une disposition de nature à renforcer le capital financier du studio : « *Le CNC va prendre toutes les mesures pour l'amélioration de la réalisation des coproductions et des prestations de services. Dans l'engagement des coproductions il faut envisager qu'elles correspondent aux demandes idéologiques et artistiques, qu'elles contribuent à une meilleure diffusion du film roumain à l'étranger et diminuent nos efforts financiers. On présume qu'en 1968 la collaboration de la*

¹ ANIC dossier 106/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comitetului Executiv a CC al PCR : 25 juin 1968 », p. 18.

cinématographie avec des firmes étrangères rapportera un revenu d'environ 600 000 dollars. Pour développer les collaborations avec l'étranger, a été constitué dans le cadre du Studio « București » un secteur spécialisé. L'extension des relations internationales dans la production de films, ainsi que d'autres mesures internes d'utilisation des forces humaines et matérielles, vont contribuer à un meilleur développement de la capacité de production des studios et à la réduction du prix des films¹ ».

A court terme après cette série de rencontres et de débats au niveau de la direction du parti, les documents émis par le CNC confirment le fait que la politique de l'établissement répond aux décisions du parti. Selon le rapport réalisé par Mircea Drăgan, le directeur du CNC, le 16 juillet 1968, le Studio « București » envisage la réalisation de prestations de services pour l'étranger d'une valeur d'environ 30 millions de lei. Dans ce projet est incluse la réalisation du film *Pour la conquête de Rome*, estimé rapporter 480 000 dollars², et celle du film de télévision d'après les romans de Fenimore Cooper pour une maison de production française, censée rapporter 140 000 dollars³. Parmi les autres projets de collaborations se trouvent le film *Mayerling* (1968) de Terence Young, une coproduction franco-britannique qui devait apporter au studio 30 000 de dollars⁴, ainsi que le documentaire de Roberto Rossellini *La Lutte de l'homme pour sa survie*, les deux copies étant remises avant le 31 octobre 1968⁵.

Le système de coproduction ne tardera pas à montrer ses limites, surtout lorsque les cinéastes roumains saisissent les discriminations de traitement opérées par le studio entre les Roumains et les Occidentaux. Dans les premières années de collaboration, les réalisateurs semblent supporter la situation, flattés de pouvoir travailler avec les étrangers. Néanmoins, leurs propos indiquent parfois un certain malaise. A titre d'exemple, Gopo avertit les réalisateurs du film *Les Daces* de ne pas monopoliser l'équipement du studio, privant ainsi les autres productions de leurs outils de travail, comme l'avait fait René Clair pour son film *Les Fêtes galantes* : « Au moment où ce film (*Les Daces. N.D.A.*) sera tourné dans le studio, beaucoup d'autres films n'auront plus de place. [...] Le film de René Clair avait à sa disposition un studio entier et il a quand même dépassé le terme prévu ; on a mis à sa disposition tout ce qu'il a voulu et ce qu'il n'a pas voulu. [...] Il a eu à sa disposition tous les plateaux et les constructions de la

¹ *Idem*, « Informare în legătură cu dezbateră problemelor cinematografiei artistice în ședința Comisiei ideologice a CC al PCR », p. 84.

² ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Proiectul planului tematic de perspectivă », p. 214.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*

⁵ AMC dossier 21457/1968 « Plan. Realizări cinematografice », pp. 32-33. p. 170.

cour. Pour mon film Harap-alb (Maure blanc, 1965. N.D.A.) on m'a donné quatre mois après ma demande, deux murs qui représentaient le château du roi, tandis que pour Les Fêtes galantes, en deux mois on a construit deux châteaux¹ ».

Bien que la politique d'accroissement des fonds soit menée selon des stratégies capitalistes, leur utilisation ne suit plus la logique du marché. Les ressources accumulées reviennent à l'État qui s'en sert comme d'un moyen de contrôle, grâce à son pouvoir distributif². Ainsi il arrive à financer, selon ses propres règles, les différents secteurs de production. Dans le cinéma, l'État encourage les thématiques et les cinéastes salués par le parti. C'est pourquoi il surveille attentivement ces domaines économiques susceptibles de fournir à l'appareil central des ressources et de renforcer ainsi sa capacité d'allocation.

2.4.3 Dépenses et recettes durant les années 1960 : le cas des films historiques

La cinématographie est un domaine culturel qui véhicule des sommes d'argent très importantes. Durant les années 1960, les films qui dépassent les 10 millions de lei de production sont les reconstitutions historiques : *Tudor* (Lucian Bratu, 1962) avec 18 millions, *Les Faucons* (Mircea Drăgan 1964) avec 13,3 millions, *Les Daces* (Sergiu Nicolaescu, 1967) avec 20 millions et *La Colonne* (Mircea Drăgan, 1968) avec 21 millions³. Entre 1952, année de la première réforme monétaire initiée par le régime, et 1989, la monnaie nationale, le leu, a été assez stable, avec un taux de 12 à 18 lei pour 1 dollar américain. Ainsi, le financement de ces superproductions vaut entre 1,5 millions et 2 millions de dollars. Puisque les deux derniers films ont été réalisés en coproduction avec les Occidentaux, le coût final fut sensiblement supérieur. Sergiu Nicolaescu affirme que la réalisation d'un film de ce type nécessitait un effort financier supérieur à beaucoup de travaux réalisés dans les constructions, l'industrie ou l'agriculture⁴. Aux frais de production s'ajoutent les autres dépenses d'exploitation (copies, matériel de multiplication, publicité, droit d'auteur, etc.). Au final, les coûts s'élèvent à 24,8 millions pour *Tudor*, 20,6 millions pour *Les Faucons*, 28,3 millions pour *Les Daces* et 27 millions pour *La Colonne*⁵.

¹ ANF « Dacii », « Stenograma ședinței Consiliului Artistic ținută în ziua de 6 septembrie 1965 », pp. 11-12.

² Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, p. 49.

³ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Situația economică a filmelor din producția națională până la 30 septembrie 1970 » pp.143-149.

⁴ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR : 23 mai 1968 », p. 7.

⁵ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Situația economică a filmelor din producția națională până la 30 septembrie 1970 » pp.143-149.

Dans les frais de réalisation sont inclus les salaires des cinéastes, des acteurs et des techniciens. Parmi eux, le scénariste bénéficie du meilleur traitement. Pour l'écriture du scénario *La Colonne*, Titus Popovici est rémunéré 60 000 lei, tandis que le réalisateur Mircea Drăgan a un salaire de 3000 lei par mois. Sur l'intégralité du tournage, qui a duré quatre mois, il touche 12 000 lei. De plus il est intégré dans la catégorie « personnel technico-administratif ». Ce traitement montre la position du metteur en scène au sein des catégories socioprofessionnelles de nature culturelle. Dès l'installation au pouvoir du régime communiste, le service de propagande a considéré le scénario comme le fondement artistique du film et la situation se prolonge durant les années 1960. De surcroît, ceux qui auraient pu plaider en faveur de la reconnaissance du réalisateur, notamment les directeurs des institutions cinématographiques, sont la plupart du temps des écrivains et des scénaristes qui n'ont aucun intérêt à faire des concessions aux « techniciens ». Suite aux nombreux appels des réalisateurs auprès de la direction centrale et dans les débats publics, leur statut est reconnu et durant les années 1970 et 1980 ils bénéficient d'honoraires plus importants que ceux des scénaristes.

Malgré ces différences à l'intérieur de la profession, les cinéastes possèdent des revenus nettement supérieurs au reste de la population. De 1960 à 1970, le salaire moyen en Roumanie connaît des valeurs entre 854 lei et 1434 lei brut¹. L'arrivée de Ceaușescu au pouvoir coïncide avec un fort développement du cinéma, ce qui détermine le parti à intervenir davantage dans son organisation, afin de récupérer son potentiel idéologique et financier. La récupération des ressources produites par l'industrie cinématographique donne à l'État un pouvoir distributif très important et le cinéma devient ainsi un domaine professionnel convoité. L'État encourage, par des stimulants financiers, ceux qui sont prêts à se mettre à son service. C'est pourquoi on voit la cinématographie comme une source d'enrichissement. Hormis les salaires assez importants, l'État institue des récompenses pour les films de grande qualité. Pour cela, furent créés dans le cadre des studios², trois classements de qualité pour le film de fiction, et quatre pour le documentaire, nommées « catégorie I, II, III IV », dont la plus estimable était la première. Le CSCA décide également de constituer une commission formée de spécialistes

¹ Institutul Național de Statistică, informations en ligne à l'adresse suivante : <http://www.insse.ro/cms/rw/pages/castiguri1938.ro.do;jsessionid=0a02458c30d5b051ca4a24d54a37974af4d97b0a82c5.e38QbxehSahyTbi0QbNb0> [ref. du 7 février 2009].

² La décision de rattacher la commission aux studios est prise suite à la décision du CSCA n° 889 du 17 juillet 1968. La commission avait été rattachée auparavant au Conseil de la Cinématographie (l'ancienne dénomination du CNC, de 1962 à 1968). AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XVIII, 1968, pp. 540-541.

(directeurs des studios, directeurs des groupes de création qui ont réalisé un film¹, un représentant de l'Association des Cinéastes, un représentant de la DRCDF, auxquels s'ajoutent d'autres membres désignés par le CNC), chargée d'établir une liste de films qui méritent être primés. Les propositions de qualité sont approuvées par le CNC. La catégorie de qualité devient un enjeu très important pour les cinéastes, surtout durant les années 1970, ce qui amènera le parti à vouloir contrôler l'attribution des prix.

Si le budget pour les films historiques témoigne de l'épanouissement de l'industrie cinématographique durant « les belles sixties », les recettes couvrent difficilement les dépenses. Chaque film a été réalisé en deux parties, diffusées au cinéma à la suite. Malgré le passage en une seule séance, les caisses ont vendu un billet pour chaque partie, donc le prix d'un film était double. Les statistiques de l'époque ont enregistré le nombre de billets vendus qu'ils ont présenté comme le nombre de spectateurs². En réalité le nombre de spectateurs est la moitié des chiffres annoncés dans le cas des films en deux parties. Jusqu'à la fin de l'année 1970, les quatre superproductions touchent au minimum 3 millions de spectateurs comme suit : *Tudor*, sorti en novembre 1963 – 4,8 millions ; *Les Faucons*, sorti en avril 1965 - 4,3 millions ; *Les Daces*, sorti en février 1967 - 8 millions et *La Colonne*, dont la sortie récente (novembre 1968) est défavorable par rapport aux autres, atteint 3 millions de spectateurs³. Avec un prix du billet variant entre 1,50 lei et 1,80 lei, les recettes des films sont médiocres et seuls *Les Faucons* et *Les Daces* arrivent à faire des bénéfiques. Les chiffres se présentent de la manière suivante⁴ (chiffres arrondis, en millions):

Film	date de la sortie	nombre de spectateurs	Recettes			Dépenses				Bénéfices	Pertes
			national	export	Total	production	diffusion	réseau	Total		
<i>Tudor (2 s)</i>	nov-63	4,8	15	8,1	23,2	18,4	1,7	4,7	24,8		1,6
<i>Les Faucons (2 s)</i>	avr-65	4,3	15	7,1	22,2	13,3	3	4,3	20,6	1,5	

¹ Les groupes de création avaient été annulés dès 1967. Leur mention dans la décision s'explique peut-être par la reprise automatique du texte de l'ancienne décision de 1965 (Disposition 262/1965), lorsque les groupes de créations étaient encore en vigueur.

² *Anuarul cinematografic 1966-1978*, București, Arhiva Națională de Filme.

³ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, «Situția economică a filmelor din producția națională până la 30 septembrie 1970 » pp.143-149.

⁴ *Ibidem*, Pour le tableau complet des dépenses, nombre de spectateurs et recettes de tous les films roumains produits jusqu'en 1970, voir annexes 5.

<i>Les Daces</i>	févr-67	8,2	14,8	17,6	32,5	20,1	3,4	4,7	28,3	4,1	
<i>La colonne</i> (2 s)	nov-68	3	10,4	12,6	23	21	2,9	3,1	27,1		4

Le tableau présenté ci-dessus montre un certain équilibre entre les pertes et les bénéfices, mais, dans son ensemble, la production roumaine jusqu'en 1970 est en déficit. Le trou financier est couvert grâce à l'exploitation des films étrangers, et notamment occidentaux, qui rencontrent un réel succès auprès du public. L'obtention de profits suite à la diffusion des films est d'une importance capitale pour l'évolution du cinéma roumain, car il est dépendant de ces recettes qui retournent dans la production. Le système fonctionne tant que le public est attiré par la programmation, mais il commence à s'affaiblir dès que l'État n'est plus capable d'assurer un répertoire intéressant. A ce moment-là, l'industrie se dirige vers la faillite, ce qui sera visible vers la fin des années 1980.

2.5 *Conséquences et réactions du milieu cinématographique*

L'initiative du Ceaușescu de prendre en charge le cinéma, puis les précisions établies lors des réunions de 1968 et 1969, se répercutent sur les films réalisés après 1968. Premièrement, le plan thématique pour l'année 1968 est complètement bouleversé. Suite aux indications formulées par le parti après la rencontre du 23 mai, le CNC est contraint de revoir les titres du plan afin « d'améliorer la qualité de la production¹ ». Ainsi, le nombre de films, prévu initialement à 18 est réduit à 9 en août 1968². L'action de diminution en soi est un effet de l'intervention du parti, mais la sélection proprement-dite des films semble le résultat d'une autre logique, plus pragmatique. Ainsi, si l'on compare le plan d'avant mai 1968³ avec le nouveau plan réalisé en août, on constate que le CNC garde les films presque finis ou dans un état avancé de production, sans tenir forcément compte des exigences qualitatives formulées lors de la réunion de la Commission Idéologique. Le nouveau promu dans le Secrétariat du parti, Dumitru Popescu critique fortement l'intention du CNC de réaliser les films *La Légende*, *Le Carrefour*, *Le soulier de Cendrillon (Pantoful Cenușăresei)*, *Une femme*

¹ AMC, dossier 21457/ 1968, Lettre de Mircea Drăgan, président du CNC à Pompiliu Macovei, 16 juillet 1968, p. 32.

² AMC, dossier 21457/ 1968, « Plan tematic », p. 24

³ AMC, dossier 26054/1968, « Proiectul planului tematic al anului 1968 », 3 août 1967.

*pour une saison (Răutăciosul adolescent)*¹. Toutefois, à l'exception de *Le Carrefour*, tous les autres titres sont gardés après la rectification du plan. Les films restants sont reportés sur l'année 1969 et sont traités d'une manière plus vigilante par les autorités.

Du point de vue thématique a lieu la première tentative d'un sujet politique. Seulement un mois après la réunion du 23 mai 1968, Titus Popovici et Francisc Munteanu préparent un scénario qui répond aux suggestions avancées par la majorité des intervenants, sur l'évolution politique de la Roumanie entre 1944 et 1965, en insistant sur les déviations et les abus produits pendant la direction de Gheorghiu-Dej. *Le Pouvoir* est le titre de la première version du scénario signée par Popovici et Munteanu qui constituera la base dramatique du film politique tant rêvé, *Le Pouvoir et la vérité (Puterea și adevărul)*, Manole Marcus, 1971). Il est sujet de débat au sein de la direction du parti, pour qui ce film s'annonce comme un acte d'identité de nature artistique. C'est pourquoi, les plus hauts responsables politiques accordent une importance maximale à sa réalisation. La question est abordée lors de la réunion du Secrétariat du Comité Central du 29 janvier 1969, à laquelle participent entre autres Nicolae Ceaușescu, Paul Niculescu-Mizil, Manea Mănescu, Leonte Răutu, Dumitru Popescu, Pompiliu Macovei, Ion Brad et d'autres membres du Comité Central sans missions culturelles, comme Virgil Trofin. Ils considèrent cette production comme d'une importance majeure pour le parti. En conséquence, ils proposent non seulement une orientation idéologique pour le film, mais plus encore une intervention précise sur son contenu. Niculescu-Mizil, est le porteur de cette idée, estimant que le film n'est plus du ressort du studio cinématographique mais de la direction du parti : « *Par exemple, se pose la question de l'intervention du Komintern dans les affaires internes de la Roumanie. Je crois que cette question doit être discutée par une autre instance, pour savoir si elle doit être posée ou non dans le film, ou comment la poser. De même, le film pose le problème de la construction et de la destruction de la statue de Staline. Ce sont des problèmes directement politiques et nous devons apprécier s'ils devront apparaître ou pas*² ». Mizil, est soutenu dans son raisonnement par Ion Brad et Dumitru Popescu, qui apprécient le point de vue des scénaristes comme incorrect malgré leur intention de respecter l'histoire³. A la différence d'autres participants, Ceaușescu est le moins circonspect à l'idée de montrer ces deux moments du passé communiste et il exige représentation : « *Il faut dire les choses, et à propos du*

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », pp. 71-72.

² ANIC dossier 10/1969, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Secretariatului CC al PCR : 29 ianuarie 1969 », p. 34.

³ *Ibidem*, p. 36.

*Komintern et à propos de la statue de Staline. La statue a existé, nous l'avons détruite, ce n'est pas un secret et nous ne sommes pas les seuls [...] Il ne faut pas avoir peur d'aborder ces questions, car il est vrai que si nous voulons faire un bon film, il doit attaquer les problèmes¹ ». Les sources font défaut quant à la suite des discussions, mais c'est une certitude qu'aucun des deux moments controversés n'apparaît dans la phase finale du film *Le Pouvoir et la vérité* (Manole Marcus, 1971). Cela amène à supposer qu'à la fin des années 1960, l'opinion de Ceaușescu n'avait pas forcément un pouvoir décisionnel absolu et que les autres responsables politiques pesaient lourdement dans la structure directrice du parti. Il se peut que le rejet des deux faits historiques soit une solution plus simple pour éviter les complications politiques qu'une interprétation enchevêtrée. Si le film impressionna à sa sortie par le courage avec lequel sont incarnés Ceaușescu et Gheorghiu-Dej, il n'empêche que le film politique ne transgressera jamais cette limite de « courage » imposé par le parti.*

2.6 *En guise de conclusion. Parti et cinéastes vers de nouvelles voies de communication*

L'ouverture vers d'autres formes d'expression que celle adoptée exclusivement par le parti à permis l'apparition de plusieurs prises de position concernant le développement du cinéma. Ainsi, les années 1960 représentent une période mouvementée du point de vue institutionnel, de recherche de solutions administratives répondant aux diverses tendances de politique culturelle. Après 1962, l'Etat entreprend une campagne soutenue de culturalisation avec un haut degré de divertissement. Le cinéma fait partie intégrante de ce programme. Les politiques culturelles et en particulier cinématographiques entreprises par l'Etat se caractérisent par trois tendances placées souvent en compétition tout au long des années 1960 : orientation idéologique, logique marketing et logique artistique. La coexistence des trois points de vue qui s'annulent et se contredisent conduit à une certaine forme d'ambiguïté au niveau de l'implémentation des décisions officielles. Les créateurs et les producteurs ont pu tirer profit de cette situation par le biais d'une relecture subjective des discours équivoques prononcés par les leaders du parti.

De surcroît, la multitude de relations et de rapports de forces qui se produisent à l'intérieur du champ crée l'impression d'un chaos décisionnel qui, paradoxalement, de par son efficacité, perturbent les stratégies coercitives des autorités politiques. Ce type de relation échappe au

¹ *Ibid.*, pp. 38-39.

contrôle du parti qui interprète son existence comme une défaillance du système organisationnel, d'où des successifs remaniements tant au niveau du personnel qu'au niveau des structures administratives elles-mêmes, procédés qui se prolongent jusqu'au début des années 1970. Dans les conditions de la libéralisation culturelle de la septième décennie, ces mécanismes confèrent au monde de la production des espaces d'autonomie et permet aux réalisateurs moins conformistes de réaliser quelques œuvres originales, en désaccord avec les exigences officielles. A son tour, le parti, suivant les orientations dogmatiques exprimées par ses membres les plus influents, cherche à limiter cette forme hétérodoxe d'expression artistique. En 1967 et 1968, l'intérêt du parti pour la culture, corroboré par une ouverture du langage encouragée tout en étant surveillée par le parti, est considéré de bon augure par les professionnels du cinéma, qui voyaient dans l'implication du chef du parti, alors très émancipé, une modalité de production d'œuvres plus courageuses et personnalisées. La réunion organisée par la Commission Idéologique le 23 mai 1968 témoigne des espérances éprouvées par les cinéastes. Ceaușescu exprime clairement sa conception sur le rôle éducatif du film et sur son étroite collaboration avec les indications du parti. Pourtant, ses intentions déclarées ne se retrouvent pas dans une action étatique ferme de coercition et d'orientation du film. Probablement, la popularité dont il se réjouit parmi les artistes le fait croire qu'ils pencheront naturellement vers les thèmes suggérés dans ses discours.

3 La nouvelle offensive politique sur la culture et la stabilisation administrative

Les événements qui se déroulent en 1971 et 1972 sont cruciaux pour le développement de la culture roumaine jusqu'à la fin du régime. Le rapport du parti à la culture arrive à un tournant décisif au chevauchement de la septième et huitième décennie. La dénonciation des abus de l'époque Gheorghiu-Dej et la position de Ceaușescu dans la crise tchécoslovaque en août 1968 provoque de l'enthousiasme chez les intellectuels qui s'appêtent à soutenir le régime, mais les mesures restrictives appliquées dans la politique culturelle et la vision utilitaire de l'art, laissent place aux désillusions. Les productions culturelles ne s'élèvent pas au niveau souhaité par le parti. Aucun des domaines artistiques ne produit de chefs-d'œuvre glorifiant le régime. Les créations littéraires ou cinématographiques sont mineures, selon l'étalon qualitatif établi par le parti. Les leaders politiques restent en attente des dithyrambes spontanés de la part des chantres du régime. Puisque la réaction des élites culturelles tarde à se manifester, la direction du parti initie, en 1971, une politique de contrainte qui les force à obéir aux directives officielles.

Les premiers signes visibles de rappel à l'ordre de la culture apparaissent dès 1968, mais l'avertissement fort et direct se produit dans une première étape, lors de la réunion avec « les hommes d'art et de culture » le 10 février 1971¹. La célébration imminente de l'anniversaire du parti, en 1972, et l'absence d'une œuvre majeure pour saluer l'événement déterminent Ceaușescu à tirer le signal d'alarme : il critique vivement le CSCA pour son inefficacité dans le domaine de la production culturelle et demande un revirement administratif de l'institution. La deuxième étape est la transformation du CSCA en Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste (CCES), en septembre 1971, à la suite de l'implantation de la nouvelle politique culturelle promue par la publication des « thèses de juillet ».

¹ Nicolae CEAUȘESCU, *Cuvîntare la întâlnirea cu oamenii de arta și cultura, 10 februarie 1971*, Editura Politică, București, 1971, Catherine DURANDIN, *Histoire des Roumains*, Paris, Fayard, 1995, p. 411.

3.1 A la recherche d'une formule administrative adaptée aux exigences du monde cinématographique

3.1.1 A la fin des années 1960 le centralisme paralyse la production

Les discussions et les réunions organisées à la fin des années 1960 entre les cinéastes et les dirigeants du parti semblaient produire une nouvelle dynamique au sein de la profession, capable de rafraîchir et de stimuler la capacité créative ainsi que l'accroissement de la production de films. Néanmoins, en dépit des efforts faits pour réformer le système de travail, pour accélérer la validation des scénarios et assurer la fluidité du tournage, et en dépit des signaux d'alarme lancés devant la bureaucratisation excessive de la production et la multiplication des instances de responsabilité, le climat dans la cinématographie ne montre pas de signes de changement. L'organisation de la cinématographie n'avait pas évolué de manière significative depuis la réunion de la Commission Idéologique du 23 mai 1968. A l'instar des autres administrations de l'État, la cinématographie porte la marque de la vision centraliste du parti.

Nous entendons « centralisation » dans le sens formulé par Katherine Verdery : elle ne doit pas être comprise comme un phénomène résultant de l'omnipotence du Centre. L'image d'un cercle fermé tout puissant, fonctionnant selon un schéma d'ordres et d'exécutions des ordres n'est qu'une vision simpliste et confortable du système totalitaire. Certes, le parti, ou plus précisément une certaine élite de la direction du parti, disposait d'un pouvoir de décision et de direction, mais les directives lancées par le Centre avaient une autre utilisation au niveau local, dans les échelons inférieurs de la hiérarchie administrative. Verdery considère les États socialistes, malgré leur image « totalitaire », comme des États faibles. Evoquant les études économiques et sociales de Ian T. Gross, Rupert Emerson, Tamas Bauer, Isvan Rév, C.N. Hann et Steven Sampson, David Kideckel et Seweryn Bialer, l'auteur rappelle les trois points de vue expliquant la faiblesse de ce type d'État. Premièrement le monopole du pouvoir exercé par le Centre et le refus de le partager avec d'autres acteurs sociaux affaiblit l'État qui ne préserve son image totalitaire qu'à l'aide des instruments de coercition et du mécanisme de délation pratiqués « d'en bas ». Deuxièmement, la dépendance du Centre « des unités du niveau inférieur pour les chiffres de production précise » et la pratique de ces derniers de ne pas fournir les chiffres réels génère une pression « de bas en haut » qui mine progressivement le pouvoir central. Enfin, le troisième argument combine les deux précédents et considère « *le*

pouvoir comme une capacité de décréter des politiques, mais atténué par la dépendance du centre vis-à-vis des cadres intermédiaires et de niveau inférieur »¹. Verdery concrétise son propos : « *Les décisions peuvent être prises au centre, mais elles sont mises en œuvre localement et ceux à qui elles sont confiées peuvent les ignorer, les corrompre, les surexploiter ou les modifier* »².

Cet aspect soulève la question du rapport entre le pouvoir et ses subordonnés. Verdery remarque à juste titre que le parti ne désire pas « des subalternes terrifiés, mais dociles »³, et aussi, ajoutons-nous, des soumis consentants et fidèles. Elle précise également l'acceptation du « centralisme », qui se vérifie en partie par le type de fonctionnement de la cinématographie : « *Comme toutes les économies autoritaires, l'économie roumaine a connu les mécanismes de négociation verticale et la petite entente horizontale, avec pour résultat l'accumulation illégale, la surenchère dans les demandes d'investissements, les manques endémiques, les informations totalement mystifiées, tout cela affaiblissant la position du centre* »⁴.

3.1.1.1 CSCA-CNC-STUDIO

Même après la restructuration administrative de mars-avril 1968 et la réunion de mai 1968, la cinématographie rencontre des difficultés organisationnelles importantes. Les trois structures directement impliquées dans le processus de production (CSCA, CNC et le Studio « București ») connaissent une fluctuation administrative qui déstabilise le rythme de production. Durant les années 1960 elles changent plusieurs fois de dénomination et d'attributions. La direction est renouvelée fréquemment, ce qui empêche la construction d'une politique culturelle cohérente et durable. Pour les cinéastes, le principal problème est le foisonnement des instances de validation des scénarios, le changement récurrent des dirigeants et la concentration du pouvoir décisionnel au CSCA.

La première instance de validation et de pilotage est représentée par les Studios. Parmi eux le Studio « București », spécialisé dans le film de fiction, a la mission la plus ingrate car il doit filtrer les scénarios arrivés à la rédaction et en faire une sélection rigoureuse. Le régime accorde une attention plus importante au film de fiction qu'au film documentaire, de court-métrage ou d'animation qui sont souvent des branches périphériques du cinéma. Les jeunes cinéastes exercent leur talent d'abord dans le film documentaire ou de court-métrage et une

¹ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență...*, op.cit., pp. 58-60.

² *Ibidem*, p. 60.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 78.

fois le test de qualité passé, ils sont autorisés à passer au long métrage de fiction. La circulation des artistes fonctionne également dans l'autre sens. Ceux qui ont échoué dans le long métrage sont renvoyés dans la section documentaire¹. Ainsi, le contrôle est moins coriace dans ces branches qu'au Studio « București », qui est l'instance prioritaire des dirigeants politiques.

Un scénario est lu par plusieurs personnes dans les rédactions du studio (selon Sergiu Nicolaescu leur nombre s'élève à 70²) qui ont le rôle de sélectionner et de parfaire la version présentée par l'écrivain. La multiplication des opinions sur une seule œuvre conduit inévitablement à sa « médiocrisation » ou à son élimination du plan de travail. A partir de 1970, on constate une légère amélioration grâce au fonctionnement des « groupes de création », ce qui réduit le nombre de personnes chargées de la lecture du scénario. Néanmoins, l'absence de pouvoir de décision des groupes complique l'activité des scénaristes. Le studio se charge, en plus, de la coordination effective du processus de production (programmation des jours de tournage, recrutement des cadres, réalisation des devis, paiement des fonctionnaires).

L'établissement suivant dans la hiérarchie est le CNC qui, selon les propos de son directeur, Mircea Sîntimbreanu, « s'appelle Centre National de la Cinématographie uniquement parce qu'il se place au centre, entre le Studio et le CSCA³ ». L'alourdissement de la chaîne de validation par la création du CNC est appréhendé dès 1968 par Eugen Mandric. Il exprime ses craintes vis-à-vis de l'institution à peine créée et dévoile ses attentes lors de la réunion avec la Commission Idéologique du 23 mai 1968 : « *Maintenant on a créé un maillon en plus, le CNC. Quand j'ai appris la constitution de cette structure, j'ai été très content, imaginant qu'elle avait été créée pour éliminer les maillons intermédiaires. Or, dans l'actuelle conception, le Centre n'est qu'un maillon supplémentaire. Si le CNC avait été construit auprès du centre de production (Buftea. N.D.A.), donc auprès de la plus grande structure de production cinématographique, il aurait renforcé le prestige du studio et il aurait constitué un noyau puissant. Si le directeur de ce centre avait été ministre adjoint responsable des problèmes de la cinématographie dans le cadre du CSCA, alors, peut-être ce centre aurait-il*

¹ Conseil formulé dans un rapport de la Section de Littérature et d'Art dans le cadre de la Direction de l'Agit-prop. ANIC, dossier 67/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Referat privind activitatea Centrului de Producție Cinematografică Buftea în perioada 1960-1965 », p. 57.

² ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », discours de Sergiu Nicolaescu, p. 6.

³ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Mircea Sîntimbreanu, « Stenograma ședinței de lucru cu creatorii din domeniul cinematografiei – 5 martie 1971 ».

aidé la cinématographie à être plus opérationnelle. [Actuellement], entre le CSCA d'une part, qui doit coordonner et contrôler, et le studio d'autre part, intervient en plus une centrale (le CNC. N.D.A.) [...]»¹.

En dépit de la dernière réglementation concernant le statut du CNC, prévue dans la loi sur le fonctionnement du CSCA (n° 27/1967) qui spécifie l'autonomie économique de l'institution, ses attributions sont assez restreintes. Le CNC a une double responsabilité : artistique (chargé de l'élaboration des plans thématiques à partir des titres proposés par le Studio, de la programmation des films dans les salles, de l'organisation des festivals, de celle des coproductions et des prestations des services) et économique (gestion des activités financières des unités subordonnées)². Malgré son apparente indépendance, le CNC ne peut pas mener à bien ses activités sans l'approbation du CSCA. Ce statut mécontente profondément le directeur du CNC, Mircea Sîntimbreanu, qui affirme, lors de la réunion du 22 février 1971, organisée par le CSCA au sujet des « centrales industrielles », la « totale incapacité » du CNC à mettre en œuvre ses attributions de nature économique³. Bien qu'institué comme une « centrale économique autonome, fondée sur le principe d'une gestion économique qui lui soit propre⁴ », le CNC était dépendant du CSCA pour toute décision. Mircea Sîntimbreanu raconte : « Nous n'avons pu obtenir un kilogramme de plumes de canard qu'après l'intervention du président du CSCA auprès d'un vice-président du Conseil des Ministres pour l'équipe du film *Les Mariés de l'an II* (Jean-Paul Rappeneau, 1971). Pendant ce temps, nous avons payé des centaines de dollars pour une équipe qui attendait⁵ ». Le manque d'autorité et de pouvoir de décision affecte la capacité opérationnelle de l'institution. De surcroît, elle entre en conflit avec le Studio « București » au sujet de l'approbation des scénarios.

L'organisme décisionnel principal est le CSCA, dirigé depuis 1965 par Pompiliu Macovei, mais représenté au niveau de la cinématographie par le vice-président Ion Brad, nommé en 1968. Il détient le rôle de producteur, il approuve le plan thématique, les scénarios qui lui sont remis par le studio, vérifie leur conformité aux indications du parti, approuve le devis, le

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cămarilor, « Stenograma ședinței... » *op.cit.*, p. 79.

² AMC, carton CSCA Dispoziții vol.V, 1969, « Regulament de funcționare a CSCA », pp. 243-245.

³ Mircea Sîntimbreanu rappelle la position qu'il avait prise en février 1971 lors de la « Réunion de travail avec les créateurs du domaine cinématographique », ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Stenograma ședinței... » *op. cit.*, p.13.

⁴ AMC, carton CSCA Dispoziții vol.V, 1969, « Regulament de funcționare a CSCA », p. 243.

⁵ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Mircea Sîntimbreanu, « Stenograma... » *op. cit.*, p. 13.

recrutement des cadres, des réalisateurs¹, etc. Il applique les décisions prises par le Secrétariat du CC du PCR et devient le principal responsable du fonctionnement de la culture. Les institutions subalternes ne font qu'alimenter la chaîne de vérifications, d'analyses, d'homologations et de validations. La production de film reste tributaire d'un système pyramidal de décision, démobilisateur pour les réalisateurs.

Jusqu'en 1971, l'implication du Parti dans la cinématographie est surtout de nature organisationnelle. Par le biais des instructeurs des différentes sections de propagande, le parti est informé du fonctionnement général, des thématiques abordées, des besoins ou des dysfonctionnements. Le Secrétariat du parti approuve les propositions des instructeurs et charge le CSCA de mener les principales actions d'organisation². Les observations de type artistique se réfèrent surtout à l'exploration des thèmes d'actualité, mais les sujets ne sont pas demandés explicitement par le parti. La résolution des problèmes au niveau du répertoire thématique ou de l'organisation se fait par le remplacement des directeurs et d'autres bureaucrates. Les premiers signes du basculement vers un contrôle plus accru apparaissent en 1968, lors de la rencontre avec la Commission Idéologique, mais le parti fait connaître clairement sa position dans la première moitié de l'année 1971.

3.1.1.2 *Instabilité des institutions et des cadres dirigeants*

Le changement répété des directeurs et des institutions est considéré comme l'une des causes principales de la médiocrité du film roumain. En effet, depuis la nationalisation de 1948, la principale caractéristique de l'organisation cinématographique est assurément la fluctuation des formules administratives et des directeurs. Au départ, les activités cinématographiques sont gérées par une institution de type ministériel, le Comité pour la Cinématographie, qui est remplacé en 1953 par la DGC, rattachée au ministère de la Culture. Au début des années 1960, le ministère est remplacé par le CSCA qui devient l'instance principale de décision en matière de politique culturelle. La DGC prend le nom de Conseil de la Cinématographie, lui-même remplacé en 1968 par le Centre National de la Cinématographie.

Parallèlement à l'évolution institutionnelle se produit le changement des directeurs. Si au niveau du ministère, la présidence a été plutôt stable (depuis 1953 deux ministres se sont succédés : Constanța Crăciun et Pompiliu Macovei), la direction de la cinématographie a été plus mouvementée. Parmi les responsables principaux se trouvent Nicoale Bellu (directeur du

¹ *Ibidem.*

² ANIC, dossier 67/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Referat privind activitatea... » *op.cit.*, pp. 50-61.

Comité pour la Cinématographie au début des années 1950), George Macovescu (directeur de la DGC à partir de 1955), Gheorghe Paizi (directeur général de la DGC de 1958 à 1963), Virgil Florea en tant que vice-président du CSCS, Mihnea Gheorghiu, directeur du Conseil de la Cinématographie et ensuite vice-président du CSCS, Ion Brad, vice-président du CSCA à partir de 1968, Mircea Drăgan, directeur du CNC à partir de 1968 et Mircea Sîntimbreanu, qui prend le relais de Drăgan à la tête du CNC. La même instabilité est présente dans l'organisation du Studio « București ». Parmi ses dirigeants il y a Pavel Constantinescu (entre 1954 et 1955), Paul Cornea (1958-1965), Eugen Mandric (1965-1968), Petre Sălcudeanu (1968-1969) et Lucia Olteanu (1969-1971). Il est difficile de retracer la liste complète de tous les dirigeants et responsables de la cinématographie entre 1948 et 1971 car les preuves de leur affectation sont éparpillées dans les archives du ministère de la Culture, dépourvues d'un classement exploitable. De plus, les historiens du cinéma, comme Bujor Rîpeanu et Cristina Corciovescu, ne proposent qu'un relevé tronqué et parfois erroné des professionnels du cinéma¹. Quoi qu'il en soit, leur multiplicité est incontestable et les effets sur l'état de la production sont conséquents.

Les témoignages des réalisateurs présents lors de la discussion avec Ceaușescu le 5 mars 1971 démontrent l'ampleur et la gravité de ce système. Ils consignent un nombre de 32 directeurs pour le CNC et le Studio², situation dont les répercussions sont majeures pour la production de films. Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, l'ambiguïté des règles de sélection imprégnait à la production une certaine forme d'autonomie qui pouvait être favorable à ceux qui savaient en profiter. Toutefois, le changement trop fréquent des directeurs ne permet pas aux réalisateurs d'établir des relations informelles de longue durée, ce qui affecte profondément leur rythme de travail. Mircea Drăgan est le premier à soulever la question : « *Les camarades qui ont été et qui sont à la direction de la cinématographie n'ont pas manqué de bonnes intentions, au contraire, ils se sont battus, dans la plupart des cas, pour faire de leur mieux. Néanmoins, chacun a essayé de meubler son appartement, celui du cinéma, d'une manière trop personnelle*³ ». Le témoignage de la réalisatrice Elisabeta Bostan donne la mesure de l'impact, des changements de responsables administratifs sur ses propres films : « *J'ai réalisé jusqu'à aujourd'hui 13 films et aucun n'a été fini sous le même directeur. Chaque fois il s'est passé la même chose : celui qui approuvait l'entrée en*

¹ Cristina CORCIOVESCU, Bujor RIPEANU, *1234 cineaști români*, București, Editura Științifică 1996.

² ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Mircea Drăgan, Sergiu Nicolaescu, « Stenograma sedinței... » *op.cit.*, p. 21, 34.

³ *Ibidem*, p. 21.

production disait que le scénario était bon, mais lorsque je présentais le film, le directeur suivant, pour démontrer ses vertus cherchait à démonter ce qui avait été fait avant¹ ». Le réalisateur Mircea Mureșan apporte d'autres détails au sujet de la fluctuation de la direction qui, corroborée par l'incompétence des fonctionnaires, aggrave non seulement la qualité du film, mais tout le dispositif organisationnel : « C'est une réalité que la cinématographie n'ait connu, depuis 20 ans, aucun moment de stabilité et de calme [...] Nous avons eu des directeurs qui ont fonctionné entre deux heures et deux ans. Il y a eu en effet un directeur qui est resté deux heures sur le poste. Constantin Simcu, de 13h30 jusqu'à 17 heures a été directeur. Des expérimentations des plus aléatoires ont été faites. Il y a eu des ingénieurs agronomes, des chefs de gares, des journalistes, il y a eu aussi des gens d'une grande tenue intellectuelle, morale et humaine, mais qui n'ont pas eu le temps de se stabiliser. Quand ils ont eu des résultats, ils ont été remplacés² ».

Les dysfonctionnements de ce système de travail résident surtout dans l'attitude des nouveaux venus prêts à se démarquer de leurs prédécesseurs en discréditant leurs réalisations, pour mieux justifier leur propre nomination. Mureșan dépeint à Ceaușescu le climat nuisible qui régnait dans la cinématographie à cause de la circulation des dirigeants : « Malheureusement, voilà les conditions dans lesquelles on doit faire les films : les directeurs changent, il en arrive un qui dénigre tout ce qui s'est passé avant et même après son départ il continue de dénigrer, pour démontrer qu'en réalité, il a essayé de faire quelque chose sans réussir. Un cinéaste a rappelé qu'il commençait un film avec un directeur, le finissait avec un deuxième et à l'avant-première apparaissait le troisième. A l'avant-première c'était moins important, mais le troisième apparaissait au visionnement et il avait d'autres idées que le premier³ ». La cause profonde de ces multiples changements au niveau de la direction mérite une analyse plus détaillée, mais les sources dont nous disposons jusqu'à présent ne nous permettent pas d'approfondir le sujet et de comprendre ces cas particuliers. Nous pouvons toutefois émettre quelques hypothèses. Le processus de sélection et de validation des projets cinématographiques était corrompu par ce que George Faraday appelle les faiblesses d'une bureaucratie non-wébérienne qui fonctionnait moins comme un mécanisme réglé de décision au niveau des structures institutionnelles que comme un complexe rapport de relations

¹ *Ibid.*, Elisabeta Bostan, p. 46.

² *Ibid.* Mircea Mureșan p. 61.

³ *Ibid.* pp. 63-64.

personnelles¹, sphère d'influence, amitiés. Ce type de relation échappe au contrôle du parti qui interprète son existence comme une défaillance du système organisationnel. C'est peut-être ici l'origine des remaniements successifs tant au niveau du personnel qu'au niveau des structures administratives elles-mêmes². A cela s'ajoute les mécanismes de l'allocation bureaucratique qui conduisent à l'apparition d'un rapport complexe de concurrence, lutte de pouvoir, etc³.

Le problème évoqué par les réalisateurs dévoile un syndrome profond de la société roumaine communiste : à savoir la ruée pour la promotion, pour l'affirmation professionnelle, politique ou sociale et conséquemment la délation, la rupture d'une quelconque cohésion de toute nature, la méfiance et le dédoublement⁴. Les effets de ce phénomène dans la cinématographie ont été signalés au chef du parti dès la réunion de travail avec la Commission Idéologique du 23 mai 1968, et sont repris par le réalisateur Dinu Cocea le 5 mars 1971 : « ... *le camarade Sîntimbreanu serait très compétent s'il n'était pas un peu sectaire, s'il n'avait pas une position arrogante envers nous, les réalisateurs, de déconsidération [...] Nous avons cette capacité de savoir nous mépriser entre nous. Cela est un vice, disons-le, national, car on regarde toujours vers l'autre et on a une façon de le considérer comme inférieur, sans chercher à le regarder et à le comprendre, surtout quand il s'agit de travailler avec lui*⁵ ». Le climat malsain résidant dans le milieu cinématographique est signalé systématiquement dans la presse par les réalisateurs, les critiques de films, par les directeurs et les simples fonctionnaires, victimes de ces pratiques, ou tout simplement observateurs. Cela n'empêche toutefois pas de retrouver dans les proies d'aujourd'hui les bourreaux de demain. Une enquête menée par la revue *Cinema*, publiée en avril 1971, concernant l'état du film roumain, dévoile quelques opinions des cinéastes, dont une partie évoque la question du climat de travail : « *Nous devons renoncer à je ne sais quels intérêts personnels en faveur du film roumain. Nous devons redécouvrir l'idée de solidarité et d'unité sur les bases de la qualité, donnant la chance à chaque cinéaste talentueux de se valoriser. Et nous devons aussi renoncer aux*

¹ George FARADAY, *Revolt of the Filmmakers. The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*, Pennsylvania State University Press, 2000, p. 61.

² Aurelia VASILE, « La création cinématographique des années 1960 au croisement des logiques politiques, bureaucratiques et sociales », in *New Europe College, Yearbook 2009-2010*, en cours de publication.

³ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp. 69-70.

⁴ Quelques aspects concernant la psychologie politique pendant le régime communiste en Roumanie, chez Adrian NECULAU, « Context social și practici cotidiene-o rememorare », in Adrian NECULAU (dir), *Viața cotidiană în comunism*, București, Polirom, 2004, pp. 86-109.

⁵ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Dinu Cocea, « Stenograma sedinței... » *op. cit.*, p. 54.

petites frictions, aux tares mesquines, aux petites querelles pour le pouvoir, les salaires ou les contrats avantageux¹ ».

3.1.1.3 Les Groupes de création

La seule modification importante des structures administratives au début de 1970 est le retour à une formule pratiquée au début des années 1960, « les groupes de création », auxquelles la direction de la cinématographie avait renoncé en 1967². A la différence des autres pays où le système est appliqué avec succès, en Roumanie, les groupes de créations sont supprimées rapidement. Leur disparition est due, comme dans le cas du changement institutionnel, à la prolifération des relations informelles qui minaient le pouvoir de contrôle de l'Etat. Ion Brad a évoqué justement les relations de camaraderie qui primaient sur le professionnalisme au sein de la structure : « *Le problème des groupes de création nous a préoccupé continuellement, mais lorsque nous avons attendu des meilleurs résultats de leur part, nous avons remarqué que certains d'entre eux s'abaissent aux relations personnelles sans se traduire en œuvre d'art³ ».*

Si au départ « les groupes de création » ont représenté principalement l'application mimétique du système soviétique, au début des années 1970 ils se sont imposés comme une nécessité interne au système de production. Certes, leur succès dans les autres pays, ainsi que l'opinion favorable des cinéastes à leur égard⁴ ont déterminé le directeur du CNC, Mircea Sîntimbreanu, avec l'accord du Secrétariat du Comité Central, à réactualiser la formule au début de son mandat. « Les groupes de création », au nombre de trois, composés de quelques réalisateurs, scénaristes, chefs opérateurs, directeurs de production ou autres professionnels du cinéma, sont rattachés au Studio « București » et ont la mission de suivre la réalisation d'un film depuis la réception du scénario jusqu'à la livraison de la copie standard. Contrairement aux espérances des cinéastes qui voyaient dans ces groupes des structures plus autonomes, ils n'avaient « *qu'une responsabilité morale, mais vaguement, et pratiquement jamais administrative⁵ ».* D'ailleurs, leur statut fait partie des revendications des cinéastes qui sollicitent au début des années 1970 une plus grande autonomie administrative et économique pour ces groupes.

¹ Andrei BLAIER « Incotro filmul românesc », *Cinema* n° 4, avril 1971, p. 4.

² AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XII, 1967, « Dispoziția 627 din 7 iunie 1967 » pp. 116-117.

³ « Filmul românesc poate fi mai bun ? » : table ronde du 16 février 1971, *Cinema*, n° 3, mars 1971, p. 16.

⁴ La réalisatrice Elisabeta Bostan exprime, lors de la réunion de travail entre les cinéastes et Ceaușescu, au nom de tous ses collègues l'avis favorable aux « groupes de création » dès leur première mise en œuvre. ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Stenograma sedinței... » *op. cit.*, p. 47.

⁵ *Ibidem*, Mircea Sîntimbreanu, p. 14.

3.1.1.4 Conséquences sur la production

Les répercussions de cette administration se reflètent dans la production de 1970 qui ne correspond pas aux souhaits du parti. Le nombre de films en 1970 est plus bas qu'en 1967, tandis que la thématique est toujours concentrée sur des sujets faciles comme les récits d'aventure placés au XIX^e siècle (*Les Haidouks du capitaine Anghel Septcheveux / Haiducii lui Șaptecai*, Dinu Cocea), les musicaux (*Les Chansons de la mer / Cântecele mării*, Francisc Munteanu) ou les comédies (*La Brigade « Diverses » entre en action / Brigada Diverse intră în acțiune*, Mircea Drăgan). Le film d'inspiration historique occupe encore une place importante dans le répertoire de 1970 grâce à *Michel le Brave (Mihai Viteazul*, Sergiu Nicolaescu), *La Sentence (Sentința*, Fernec Kosa) ou *Le Château des condamnés (Castelul condamnaților*, Mihai Iacob). En revanche, le « film d'actualité », tellement réclamé par le parti, n'est représenté que par une seule création, *Les Frères (Frații*, Mircea Moldovan).

La qualité du cinéma roumain mécontente autant les cinéastes que les leaders du parti, chacun ayant une acception de la « qualité » différente, voire opposée. Les premiers s'inquiètent de l'apparition d'un phénomène général de « médiocrisation »¹, dû au comportement d'autocensure de chacun d'entre eux, pratiqué systématiquement dans l'espoir de continuer à exercer leur métier. Le parti, de son côté, éprouve un sentiment de frustration engendré par la longue attente du chef d'œuvre, exigé avec persévérance depuis quelque temps, au sujet de son histoire, de son installation au pouvoir, ou tout simplement de la société modèle du présent. La proximité de l'anniversaire du parti (en 1971 sont célébrés les 50 depuis sa création) rend impatient Ceaușescu qui cherche à encourager les cinéastes et même les forcer à se lancer dans la réalisation de films remarquables : « *Nous avons sans doute quelques bons films... mais les films vraiment bons ne sont pas très nombreux et nous devons obtenir dans ce domaine une amélioration plus radicale. Je considère que nous devons penser aussi à l'amélioration des formes de direction de la cinématographie sur des bases plus démocratiques*² ». Les critiques formulées par Ceaușescu à la réunion du 10 février 1971, les exigences en faveur de l'augmentation qualitative du cinéma et les suggestions pour reformer les structures administratives, produisent une certaine effervescence au sein des

¹ A cet égard, Andrei Blaier a révélé ses craintes dans la réunion organisée par la revue *Cinema* : « Je ne peux pas me plaindre qu'on ne m'accorde pas d'attention comme réalisateur. Mais j'ai peur qu'au fur et à mesure qu'on rejette mes scénarios, je ne devienne un problème pour moi-même, et que les scénarios que je propose ne deviennent de plus en plus mauvais. On me sollicite pour exprimer des choses courageuses et dramatiques, mais quand je les présente on me demande de les atténuer. Et en parlant du courage, j'ai commencé à avoir peur », « *Filmul românesc poate fi mai bun ?* » : table ronde du 16 février 1971, *Cinema*, n° 3, mars 1971, p. 16.

² Nicolae CEAUȘESCU, *Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă și cultură, 10 februarie 1971*, București, Editura Politică, 1971, p. 21.

professionnels du cinéma et des responsables culturels, qui préparent des changements au niveau de l'organisation du CSCA.

3.1.2 Les événements qui ébranlent le monde de la cinématographie

L'insatisfaction exprimée par Ceaușescu à l'égard du film représente l'occasion rêvée pour les cinéastes de « mettre sur le tapis » une série de frustrations accumulées depuis une décennie, mais qui se sont aggravée durant les trois dernières années : le système pyramidal de l'administration, les multiples maillons de la chaîne décisionnelle, le changement trop fréquent des directeurs, le statut social appliqué aux créateurs. La première manifestation ouverte de mécontentement lieu le 16 février 1971, lors de la table ronde organisée par la revue *Cinema*. Puisque les exigences exprimées alors ne furent pas prises en compte de manière satisfaisante, 27 professionnels du cinéma, dont une majorité de réalisateurs et scénaristes, sollicitent une rencontre de travail avec Nicolae Ceaușescu¹. La réunion a lieu le 5 mars 1971 et les participants du côté des cinéastes sont les réalisateurs Sergiu Nicolaescu, Dinu Cocea, Mircea Drăgan, Liviu Ciulei, Jean Georgescu, Manole Marcus, Mircea Săucan, Virgil Calotescu, Iulian Mișu, Elisabeta Bostan, Malvina Urșianu, Savel Stiopul, Nicolae Țic, Geo Saizescu, Mihai Iacob, Lucian Bratu, Șerban Creangă, Neagu Constantin, Andrei Blaier, Aurel Miheleş, Alecu Croitoru, Lucian Pintilie, Gheorghe Vitanidis, Mircea Mureșan et le scénaristes Paul Anghel, Francisc Munteanu, Eugen Barbu.

3.1.2.1 *Le plan thématique 1971-1972*

L'événement qui a mis en ébullition le monde des réalisateurs et des scénaristes, réunis autour de l'Association des Cinéastes (ACIN), a été le plan thématique pour les années 1971 et 1972. La procédure officielle a reposé sur plusieurs étapes de consultations et d'« améliorations ». Dans une première phase, au printemps 1970, le CSCA organise une grande assemblée formée de cinéastes, de représentants des syndicats et des unions culturelles (cinéastes, écrivains, critiques d'art, etc), de l'UTC (Union de la Jeunesse Communiste), afin de débattre du plan réalisé antérieurement par le CNC. Dans la deuxième phase, les propositions sont analysées et modifiées par le CNC, le Studio et les réalisateurs concernés. De nouveau, le plan est soumis à un examen dans le cadre du Conseil de direction du CSCA et, une fois de plus, la réunion s'achève par des suggestions de modification. Ce plan est analysé, dans la quatrième et dernière phase, la phase délibérative, par la section de propagande et agitation du

¹ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Lettre adressée à Ceaușescu, pp. 130-133.

Secrétariat du Comité Central du PCR. Cette dernière réunion (organisée en décembre 1970) se réalise dans un cercle restreint, en présence de la direction du CSCA, du CNC et du Studio¹.

Le plan de films pour 1971 et 1972 éveille une controverse autour du système d'organisation de la cinématographie et met en avant les revendications des réalisateurs et des scénaristes qui sollicitent un rôle plus important dans son élaboration. Pour mieux comprendre le déclenchement de ces troubles, il convient de remarquer que parmi les protestataires il y avait un nombre important de cinéastes dont le projet ne figurait pas dans le plan². Lucian Pintilie propose deux sujets (*Comment j'ai trahi Pascal / Cum l-am trădat pe Pascal* d'après une nouvelle de Mircea Horia Simionescu et *La Séparation / Despărțirea*), qui insistent, selon le rapport de la section de propagande, sur « la vanité et l'absurde de la vie sociale, de la famille, de la production ³ ». Le scénario signé par Paul Anghel et Savel Știopul, *La dernière mission / Ultima misiune*, présente les événements du 23 août 1944, mais « minimise la signification sociale et politique des événements⁴ ». De même, les réalisateurs Iulian Mișu et Manole Marcus, avec le projet *4 jours de fête / 4 zile de sărbătoare*, montrent une « aristocratie » ouvrière qui s'amuse pendant la Fête de la libération du 23 août, tandis que les simples ouvriers cherchent à résoudre les complications liées au non accomplissement du plan⁵. Andrei Blaier et Constantin Stoiciu ont plaidé, dans le scénario *La Passerelle / Pasarela*, pour l'impossibilité du bonheur personnel dans les conditions de travail sur les chantiers. Même Sergiu Nicolaescu est critiqué parce qu'un des ses projets présente « de manière déformée la lutte du parti dans l'illégalité⁶ ».

Les sources sont contradictoires à l'égard des films acceptés dans le plan. Bien que les cas énumérés ci-dessus ne figurent pas dans le plan de travail de 1971 et 1972, ces cinéastes sont néanmoins présents avec d'autres projets : Pintilie avec *Les Oiseaux (Păsările)* d'après le livre d'Alexandru Ivasiuc et *Hangerliu* d'après le roman *La Commode noire (Scrinul negru)* de George Călinescu, Savel Știopul avec *Le Bonheur : un cadeau quotidien (Fericirea : un dar zilnic)*, Manole Marcus avec *Le Dossier O.S. 5 (Dosarul O.S. 5)*, Iulian Mișu avec

¹ Les étapes de validation du plan thématique sont décrites dans un rapport adressé à Ceaușescu le 3 mars 1971, précédant la réunion avec les cinéastes du 5 mars 1971. ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă în legătura cu unele probleme ale producției filmelor artistice de lung metraj », pp.152-153.

² *Ibidem*, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 154.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁶ *Ibid.*

L'Intrus (Intrusul). Cet aspect contredit l'hypothèse selon laquelle les protestataires étaient ceux qui n'avaient pas de film sélectionné dans le plan de production. D'un autre côté, aucun de ces projets ne se concrétise comme prévu dans le plan. Des 23 scénarios sélectionnés pour l'année 1972 seulement 5 voient la lumière de l'écran.

En dépit de la contradiction des sources, le mécontentement des cinéastes par rapport au fonctionnement de la sélection est bien réel. Ainsi, Sergiu Nicolaescu regrette, lors de la table ronde organisée par la revue *Cinema*, le 16 février 1971, l'absence d'une réunion consultative entre la direction de la cinématographie et les cinéastes au moment de la réalisation des plans thématiques : « *Nos opinions n'ont pas été prises en compte par la direction de la cinématographie. Et je ne parle pas de certaines personnes en particulier. Ce système de travail n'a pas changé dans le cinéma depuis 20 ans, bien que les systèmes d'organisation changent tous les 2 ans ou tous les 2 mois. Tout simplement, le plan est conçu dans une chambre fermée. Nous n'avons pas besoin d'un changement de personnel, mais d'un nouveau système organisationnel. Pas d'un système si souvent papillonné, mais d'un système de travail démocratique dans lequel, comme aujourd'hui, nous, critiques, metteurs en scène et scénaristes, nous puissions nous consulter entre nous sur le plan annuel, sur le plan des cadres, c'est-à-dire un système professionnel et collectif d'approbation des scénarios, d'appréciation des œuvres d'art, d'appréciation des réalisateurs, de cooptation des écrivains...¹* ». Nicolaescu est soutenu dans sa démarche par le réalisateur Mircea Drăgan lors de la rencontre avec Ceaușescu du 5 mars 1971. Il désire que l'ACIN ait au moins un rôle consultatif : « *Concernant l'ACIN, nous avons une série de demandes, mais la principale est celle de contribuer effectivement à l'élaboration du plan, de contribuer effectivement au débat sur le contenu des films [...]. Nous n'avons jamais eu la prétention de décider, et il serait absurde de le faire, mais nous voulons voir sur la table de celui qui décide notre point de vue [...]*² ». Ce propos révèle par ailleurs le rapport des cinéastes au pouvoir, plus précisément leur intégration dans un système déjà établi, irrévocable et intériorisé.

3.1.2.2 *Le parcours des scénarios et la reconfiguration administrative*

Les dissensions surgies autour du plan thématique pour 1971-1972 déclenche d'autres questions épineuses pour les professionnels du cinéma, à savoir le système de sélection, d'élaboration et de validation des scénarios, le rôle de l'ACIN, les salaires des créateurs, les

¹ « *Filmul românesc poate fi mai bun ?* » : table ronde du 16 février 1971, *Cinema*, n° 3, mars 1971, p. 15.

² ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Mircea Drăgan, « *Stenograma sedinței de lucru cu creatorii din domeniul cinematografeiei – 5 martie 1971* », p. 24.

inconvénients du système de contractualisation des cinéastes. Le scénario fait partie des vieilles tares du cinéma roumain depuis l'installation du régime communiste. La surévaluation du scénario démontre que la qualité du film est mesurée à l'aune de l'écrit. Il n'est pas rare que la médiocrité des films soit imputée plus au scénario qu'à la mise en scène. Le phénomène est explicable si l'on tient compte de l'importance accordée par le régime aux sujets « forts », construits autour d'idées précises, et le bannissement de l'expérimentation formelle. C'est pourquoi la sélection des scénarios, ainsi que la contractualisation des meilleurs écrivains représentent une priorité de la direction cinématographique. Le script est le segment le plus contrôlé du film, pour ainsi minimiser les risques de dérapages idéologiques au moment de la projection finale.

La pression exercée sur le scénario peut être saisie à travers les directives officielles. Le Secrétariat du Comité Central du PCR adopte, dans la réunion du 13 février 1970, une série de mesures destinées à améliorer la qualité des films, dont le recrutement des meilleurs écrivains pour l'élaboration des scénarios, la stimulation financière des réalisateurs et des scénaristes, en leur attribuant 1,5% des recettes. Le cheminement censé être parcouru par un script ou une idée cinématographique pour entrer en production relève d'un univers kafkaïen, et le décongestionnement produit grâce aux « groupes de création » est neutralisé par la procédure de validation et les innombrables lectures. Après le dépôt du scénario au studio, ou éventuellement d'un résumé préalable, il est débattu dans le cadre d'un comité artistique rattaché au studio. Les recherches menées jusqu'à maintenant ne nous permettent pas de savoir précisément si cette méthode était appliquée à chaque script, ou seulement aux scénarios de grande importance. En 1971, Andrei Blaier expose une situation vicieuse, expliquant comment 6 ou 7 personnes parlent hiérarchiquement du scénario et se sentent tous obligés, de par leur mission, d'ajouter des commentaires¹. A ce moment-là, les opinions sont tellement diverses que l'auteur est obligé de reprendre l'écriture. L'écrivain Valentin Silvestru résume avec humour et sarcasme les conditions de validation des scénarios : « *Comment on fait un bon film, je ne le sais pas. Mais je sais comment on fait un mauvais film. On accepte un scénario écrit par quelqu'un qui n'a aucun rapport avec la littérature, on lui fait à peu près 200 observations. Le scénario est finalisé dans la rédaction et on le propose à un réalisateur qui a déjà réalisé au minimum dix films, tous oubliés. On lit minutieusement le scénario et on fait 300 observations, pas toutes d'un coup, mais échelonnées sur deux*

¹ Andrei Blaier, « Filmul românesc poate fi mai bun ? » : table ronde du 16 février 1971, *Cinema*, n° 3, mars 1971, p. 16.

réunions par trimestre. Ce qui reste est confié à un rédacteur pour réécrire le scénario littéraire, qui du point de vue théorique (lire « idéologique ». N.D.A.) se trouve obsolète, interprété comme la marotte d'une époque passée. Entre temps, le réalisateur choisit sa distribution, dont deux ou trois grands acteurs, qui vont être ultérieurement changés, quelques anciens clients de nos films, dans exactement les mêmes rôles qu'ils ont interprétés quatorze fois jusqu'à maintenant [...] Ensuite, on entre en production, ce qui dure environ deux mois. Vers la fin du tournage on fait une pause pour améliorer quelques détails dans le scénario. Après un an, on apporte les dernières modifications à ce qui a été déjà filmé, à savoir les deux héros principaux, les costumes des figurants, trois intérieurs et on déplace l'action de la montagne à la mer, et de l'hiver à l'été, car il n'y a plus de neige pour faire les raccords. Deux ans après, a lieu la sortie, sans affiches, dans un cinéma au-delà de la périphérie ; le réalisateur écrit un article pathétique au sujet de tous les critiques qui sont de mauvaise foi et dont il n'attend rien de bon, et il demande au public de donner son sincère verdict¹ ». Sans aucun doute, l'image proposée par Silvestre est caricaturale, mais elle évoque un certain état d'esprit qui dominait la cinématographie à cette époque.

Les rédacteurs du Studio « București », rattachés à un « groupe de création », prennent le relais et retravaillent le texte en collaboration avec l'auteur du scénario. Très souvent, cette « collaboration » prend la forme d'une relation de soumission de l'auteur face au rédacteur du Studio qui institue les normes de qualité et sollicite des corrections. Dans ce cas, le scénariste est dépourvu de tout pouvoir et ses seules options sont de retirer le scénario ou d'accepter les modifications. Bien entendu, le déroulement de cette relation professionnelle varie d'une situation à l'autre en fonction de la personnalité du scénariste et de sa réputation, mais aussi en fonction de la compétence du rédacteur et de sa déontologie. Le résultat de cette association peut être fructueux, comme il peut être stérile. La notoriété de certains auteurs constitue un avantage pour la validation du scénario au niveau du Studio. Aux antipodes, un écrivain méconnu rencontre plus souvent des obstacles².

La dimension subjective de ce lien professionnel met en difficulté les autorités du parti qui accusent les rédacteurs de favoritisme. Dans le rapport rédigé par les fonctionnaires du parti à l'intention de Ceaușescu pour la préparation de la réunion de travail du 5 mars 1971, il est clairement spécifié : « *Il arrive encore souvent que les rédacteurs et la direction du Studio,*

¹ Valentin SILVESTRU, « Dezbateri : Putem face filme mai bune ? Cum ? », *Cinema*, n° 11, novembre 1971, p. 10.

² Pour le rôle des rédacteurs dans la sélection des scénarios voir Aurelia VASILE, « La création cinématographique des années 1960... », *op.cit.*

pressés par le prestige et les intérêts des auteurs, fassent des concessions à la superficialité et à l'improvisation¹ ». A l'inverse, les écrivains inexpérimentés et surtout novices dans le milieu rencontrent des objections plus tenaces de la part des rédacteurs. Moins adaptés à la routine des modifications et réécritures, et surtout moins favorables aux concessions, une partie d'entre eux abandonnent les projets cinématographiques, comme l'écrivain Constantin Mateescu. Après une période d'essai et de tâtonnement, après des frictions avec Vasile Băran, l'un des rédacteurs du Studio, Mateescu conclut désabusé : « Je sais que la partie avec la cinématographie est perdue. J'ai compris une chose : aujourd'hui (1^{er} novembre 1968. N.D.A.), en Roumanie, on peut malgré tout publier un livre. En revanche, réaliser un film valable est inconcevable. Le monde de celluloïd est pestilentiel. Cynique² ».

Le parcours du scénario ne s'arrête pas au Studio. Il est soumis à un nouvel examen dans le cadre du CNC, qui doit l'envoyer après validation au CSCA. Selon la procédure officielle, le CSCA était la dernière instance de vérification avant la ratification et l'entrée en production. A la différence du Studio, où les rédacteurs ont une formation professionnelle littéraire, les fonctionnaires du CNC et CSCA sont surtout des ingénieurs, des économistes (comme le directeur adjoint du CNC, Marin Stanciu, ou Gheorghe Paizi au début des années 1960) et des activistes de parti. Ainsi, le regard sur les scénarios est radicalement différent de celui exercé dans le Studio. Après le passage au CNC, les scripts estimés inadéquats sont retournés au Studio pour de nouvelles modifications. Ce périple creuse un abîme entre les auteurs et les institutions tutélaires, mais tout autant entre les institutions mêmes, surtout entre le Studio et le CNC³.

Afin de résoudre cette situation conflictuelle, le parti s'apprêtait à approuver une nouvelle forme d'organisation, à savoir le rattachement des « groupes de création » au CNC. Autrement dit, la rédaction des scénarios devait se réaliser au sein de l'établissement supérieur. L'initiative permettait d'un côté le raccourcissement du chemin du scénario par l'élimination d'un maillon de validation, mais d'un autre côté cela rimait avec l'adjonction d'un secteur de création à une structure purement administrative comme le CNC. Les cinéastes interprètent cette proposition de restructuration comme un essai de centralisation excessive du travail créatif. Les propos formulés à ce sujet par les cinéastes donnent la pleine mesure du ressenti des indications au sein de la profession. Mircea Drăgan, vice-président d'ACIN, donne le ton lors de la réunion de travail du 5 mars 1971 entre les cinéastes et

¹ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă în legătură... *op. cit.*, p. 155.

² Constantin MATEESCU, *Jurnal 1968-1972*, vol 2, Râmnicu Vâlcea, Editura Silviu Popescu, 1998.

³ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă în legătură... » *op. cit.*, p. 157.

Ceaușescu : « *Dernièrement, a été formulée l'idée d'améliorer le travail dans le domaine du scénario, de trouver une nouvelle forme d'organisation et par hasard, notre association, et je souligne par hasard, a appris qu'une nouvelle forme d'organisation a été soumise à l'approbation de la direction supérieure de parti. Cela a déclenché une tempête, mais aussi le désir d'exprimer notre point de vue, de chercher ensemble une formule stable...*¹ ». Les propos de Nicolaescu sur l'affolement qui avait gagné la profession sont encore plus édifiants : « *Nous avons appris par hasard, tristement, que la direction de la cinématographie devait proposer le lendemain un système d'organisation à la direction du parti. Cette proposition a été montrée à notre association et nous a fait, non pas paniquer, mais réagir*² ». Le projet avancé par le CNC équivaut pour l'ACIN à la goutte qui fait déborder le vase. Les cinéastes sollicitent l'intervention directe de Ceaușescu pour la résolution de cette potentielle dissension dans une lettre adressée au chef de l'État le 25 février 1971. Le parti réalise son propre rapport concernant la situation de la cinématographie le 3 mars 1971.

3.1.2.3 La contractualisation des cinéastes et les répercussions sur le fonctionnement de la production

La crise qui éclate dans la cinématographie à l'aube de la huitième décennie est en grande partie déclenchée par les cinéastes, qui se retrouvent dans un état de désarroi du fait de l'application de la loi 1081 du 22 août 1970 sur la contractualisation, une décision prise lors de la réunion du Secrétariat du CC du 10 février 1970. Cette loi, sollicitée par les réalisateurs dès la réunion avec la Commission Idéologique du 23 mai 1968, et considérée alors comme une mesure nécessaire, s'avère défailante en 1971. Sergiu Nicolaescu fait partie de ceux qui soutiennent en 1968 l'idée de la contractualisation des réalisateurs³, mais les conséquences négatives pour la cinématographie l'ont déterminé plus tard à nier ses propres paroles⁴. La loi introduit le système du contrat par film pour les réalisateurs, les scénographes et les créateurs de costumes.

¹ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Mircea Drăgan, « Stenograma ședinței... » *op. cit.*, p. 22.

² *Ibidem*, Sergiu Nicolaescu, p. 29.

³ « *Je soutiens cette idée, c'est-à-dire de ne plus être salariés et de réaliser un contrat avec chacun. De ce point de vue, je suis prêt à faire une expérience de 2 ans. Je me propose pour cela. Donc je suis pour, mais bien entendu, la rétribution doit être en conséquence.* », ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 10.

⁴ « *En 1970 les réalisateurs et les scénographes ont été déplacés par le régime communiste, sans être demandés, dans la catégorie des libre-professionnels, comme les violoneux (les lăutari)* », Sergiu NICOLAESCU, *Cartea revoluției române decembrie '89*, București, All, 2005, p. 516.

Au départ, elle est vue comme une mesure destinée à dynamiser la production, à motiver les réalisateurs, à les responsabiliser, mais les effets secondaires ne sont perçus qu'une fois la loi entrée en vigueur. La contractualisation entraîne l'exclusion des créateurs sans contrat du système d'assurance sociale, l'isolement d'une grande partie des cinéastes qui ne tournent pas et la précarisation conséquente. Tenant compte du rythme faible de production à la fin des années 1960, beaucoup d'entre eux attendent l'acceptation d'un projet, ou d'une idée, afin de démarrer le film, mais le système de validation est long et sinueux et n'avantage pas les cinéastes qui risquent de se retrouver sans travail pendant des années¹. Ainsi s'explique la révolte contre la bureaucratie tortueuse. Un autre effet de la contractualisation est le désintéressement des créateurs pour la vie institutionnelle de la cinématographie. Ils ne répondent plus aux appels du CNC ou du CSCA pour débattre les décisions concernant le plan thématique ou les scénarios et ne s'impliquent plus dans les autres activités de consultation. Cette réaction ne tarde pas à se répercuter sur la qualité des plans thématiques.

La loi 1081 provoque aussi des dérèglements au sein même d'une équipe de production, sur le plateau de tournage, car, comme en témoigne Sergiu Nicolaescu, « *le réalisateur a intérêt à finir le film le plus vite possible pour pouvoir en réaliser d'autres, mais le Studio, les fonctionnaires, les ouvriers, les collaborateurs les plus proches, n'ayant pas le même système de salarisation, n'ont pas cet intérêt. Ils peuvent travailler 8 heures par jours et je ne peux pas les obliger à dépasser ces 8 heures*² ». Cette discordance entre les membres d'une équipe de film génère des tensions pendant le tournage. La source des problèmes est imputée souvent au metteur en scène qui contraint parfois son équipe à faire des heures supplémentaires.

L'association des cinéastes censée soutenir financièrement ses membres durant les périodes de non-activité n'est qu'un accessoire pour la cinématographie. Ses responsabilités se réduisent à « organiser des projections deux fois par semaine³ ». La seule mesure destinée à compenser les difficultés financières des cinéastes est la création du Fonds cinématographique, qui fonctionne sur la base du prêt récupérable. Ce système ne satisfait pas leurs besoins parce que les prêts sont plafonnés et limités à des périodes courtes. La réalisatrice Elisabeta Bostan, membre du Fonds cinématographique, témoigne avoir recouru à

¹ Tous les participants à la réunion de travail du 5 mars 1971 abordent la question de la contractualisation. ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Stenograma sedinței de lucru cu creatorii din domeniul cinematografiei – 5 martie 1971 »

² *Ibid*, Sergiu Nicolaescu, p. 30.

³ Dumitru Carabăț, « Filmul românesc poate fi mai bun ? » : table ronde du 16 février 1971, Cinema, n° 3, mars 1971, p. 17.

des subterfuges et à des formes illégales d'obtention de fonds pour aider ses collègues¹. Afin de faire cesser cette situation, les cinéastes sollicitent du ministère et du chef du parti la création d'une Union des cinéastes ayant le même statut et les mêmes attributions que les autres unions de création, c'est-à-dire accorder des allocations et des retraites à ses adhérents. Cette exigence est l'équivalent d'une indépendance économique, et tenant compte des tendances autonomes de l'Union des Ecrivains, le parti ne consent pas. Ils sollicitent également l'allégement du système bureaucratique afin de permettre l'augmentation de la production, pour ainsi faire travailler un plus grand nombre de réalisateurs.

3.1.3 Revendications et propositions des cinéastes

3.1.3.1 *Le projet des Maisons de production*

Le changement administratif suggéré par la direction du CNC, à savoir le rattachement des « groupes de création » au CNC, déclenche la protestation des cinéastes qui proposent au chef de l'État une réforme plus radicale du dispositif administratif afin de simplifier les procédures de validation et d'améliorer la qualité du film. La principale suggestion est le renforcement de l'autonomie des « groupes de création », avec la perspective de les faire évoluer progressivement vers des maisons de production indépendantes, à l'exemple du système adopté par les autres pays socialistes d'Europe. Les trois maisons potentielles sont projetées comme des structures administratives avec un personnel spécialisé restreint, ayant pour but la réalisation du scénario et du découpage, les préparatifs du film (la distribution, le devis, la désignation des lieux de tournage), les visionnements périodiques, la réception de la musique et les autres opérations jusqu'à la livraison de la copie standard. Les dirigeants des maisons assurent également la fonction de producteur-délégué et répondent de la partie financière, idéologique et artistique du film. Les trois maisons doivent être orientées et contrôlées par le producteur principal, à savoir le directeur du CNC qui est censé, à son tour, répondre devant les cercles supérieurs du parti. C'est toujours lui qui doit répartir la charge de travail, le plan aux maisons et le budget annuel pour la réalisation des films².

Lors de la réunion de travail du 5 mars 1971, la majorité des cinéastes défendent ce projet administratif qu'ils considèrent comme stable et bénéfique pour le monde de la création, permettant le raccourcissement des voies de validation, la cessation des controverses entre le

¹ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Elisabeta Bostan, « Stenograma ședinței... » *op. cit.*, p. 157.

² Rapport adressé à Ceaușescu le 3 mars 1971 concernant l'état de la cinématographie, ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă în legătură ... » *op. cit.*, pp.158-159.

Studio et le CNC, la désignation d'un responsable identifiable et le rapprochement du créateur et des représentants du parti. Le porte-parole des cinéastes est Sergiu Nicolaescu qui présente devant Ceaușescu le schéma d'organisation imaginé par l'ACIN. L'esquisse de Nicolaescu réduit les maillons de validations de dix instances, selon le système en place, à six¹. La proposition organisationnelle de l'ACIN semble avoir un certain impact sur le chef de l'État et lors de la réorganisation suivante de la culture, adoptée à la fin de 1971 et ratifiée au début de l'année 1972, la cinématographie possède cinq maisons de productions autonomes.

3.1.3.2 *Le basculement des coproductions*

La crise que traversent les cinéastes roumains se répercute sur la collaboration avec les studios étrangers et notamment occidentaux. Les coproductions et les services fournis aux compagnies de production étrangères furent l'une des sources importantes de financement pour la cinématographie roumaine et connurent un incontestable succès. Ces collaborations, commencées à la fin des années 1950, multipliées durant les années 1960 et surtout dans les premières années de l'administration de Ceaușescu, se heurtent à l'aube de la huitième décennie à la crise interne de la cinématographie nationale. Les cinéastes roumains, et surtout ceux travaillant sous contrat, ressentent de plus en plus les différences de niveau de vie par rapport aux Occidentaux et les perçoivent comme une injustice. Les étrangers sont mieux rémunérés et bénéficient de meilleures conditions de travail. Les réalisateurs et les acteurs locaux perçoivent ce déséquilibre comme une humiliation, alors que les films sont réalisés dans leur propre pays. Ainsi, les cinéastes profitent de la rencontre du 5 mars 1971 avec Ceaușescu pour aborder la question des coproductions et des inégalités de traitement en rapport avec les Occidentaux. Bien que le sujet ne fasse pas partie de l'ordre du jour de la réunion, les réalisateurs et les acteurs ayant pris la parole multiplient les témoignages à ce sujet. Probablement l'intention des Roumains fut de sensibiliser le chef de l'État au sujet des inégalités afin d'élever les salaires au niveau de ceux des Occidentaux. Le résultat a été contraire à toute attente : la diminution de ces collaborations.

Dans le contexte de la faible productivité nationale, les plates-formes de tournage de Buftea sont utilisées avec profit par les maisons étrangères, ce qui détermine Elisabeta Bostan à affirmer avec jalousie et une amertume non dissimulée : « *Nous sommes très déçus qu'en ce moment, dans le Studio « București », ne soient réalisés que quatorze films artistiques. Cela*

¹ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație Sergiu Nicolaescu, « Stenograma ședinței... » *op. cit.*, p. 33.

me fait mal au cœur de voir les étrangers pénétrer sur nos plateaux et accaparer toute la capacité de production, toute une force de travail de première qualité, et nous, avec nos films roumains, nous subsistons avec ce qui reste de cette capacité de production et nous luttons dans des conditions artistiques très difficiles à côté des écrivains, des techniciens, des ouvriers, des acteurs, qui ont beaucoup de compréhension pour nous¹ ». Le discours de Bostan montre un changement d'attitude vis-à-vis des coproductions par rapport à la vision des années 1960. Après une période de foisonnement créatif entre les étrangers et les Roumains, la baisse de la productivité nationale provoque chez ces derniers le besoin de trouver un bouc émissaire pour justifier une crise qui ne pouvait pas être imputée ouvertement au gouvernement ni au parti. L'acharnement contre les étrangers rappelle le discours xénophobe pratiqué dans les films historiques et dans le discours nationaliste de cette période. Elisabeta Bostan suggère la possibilité de réaliser jusqu'à vingt-cinq films par an et même plus, à condition de ne pas ouvrir les services à tiers, tout en jugeant médiocres les produits qui en résultent².

Les autres participants à la réunion multiplient les témoignages à ce sujet. Amza Pellea, l'interprète principale du film récent de Sergiu Nicolaescu, *Michel le Brave*, témoigne de sa forte expérience. Il avait tourné trois grands films en coproduction, *Les Daces* (Sergiu Nicolaescu, 1967), *La Colonne* (Mircea Drăgan, 1968) et *Michel le Brave* (Sergiu Nicolaescu, 1970). Il partage son expérience d'acteur et, à la différence de Bostan, il ne remet pas en cause le travail avec les étrangers, mais avertit du statut inférieur de l'acteur roumain : « Je veux dire une chose qui m'a dérangé personnellement : la position de l'acteur roumain face à l'acteur étranger dans les coproductions réalisées par notre studio. On nous a mis dans une situation qui exige de nous des efforts héroïques pour soutenir avec dignité notre position de citoyens. Je dirais même que nous avons fait ces actes de patriotisme parce que personne ne s'est préoccupé de créer les conditions pour nous permettre de discuter à égalité avec les acteurs étrangers avec lesquels nous avons collaborés. A cause de manque d'argent et d'organisation, nous étions amenés en camion sur le plateau de tournage ; eux, ils venaient en Mercedes. Eux, ils gagnaient 100 000 dollars par contrat, nous, 12 000. Pour eux, une cantine séparée a été organisé où ils pouvaient manger à des prix réduits. Les ouvriers roumains donnaient aux ouvriers français cinq lei pour leur acheter une part de viande, car pour eux cela coûtait 12 lei. Ce sont des choses, je dirais d'hygiène, qui auraient dues être

¹ *Ibid.*, Elisabeta Bostan, p. 47.

² *Ibid.*, p. 48.

fixées avant. Lorsqu'on filme dans le studio une coproduction, les étrangers ont 3 ou 4 cabines, et nous nous habillons dans les couloirs et les bus¹ ». Amza Pellea évoque le traitement différencié des deux partenaires et les répercussions sur l'estime de soi pour les membres de l'équipe, mais la responsabilité du traitement différent revient en grande partie aux organisateurs roumains. Excepté la rétribution des salariés et des contractuels dont la charge appartenait au studio ou aux maisons de production, les discriminations (repas, cabines d'essayage, déplacement) étaient mises en place par les autorités roumaines. Cette information est confirmée par le réalisateur Elefterie Voiculescu qui raconte quelques événements enregistrés sur le plateau de Buftea : « Certains membres de l'équipe française (l'équipe du film Les Mariés de l'an II (Jean-Paul Rappeneau, 1971. N.D.A.) avaient fait partie de tournages dans les pays d'Afrique. Là-bas, racontaient-ils, à l'heure du déjeuner, les Noirs et les Blancs s'asseyaient autour de la même table, mangeaient les mêmes préparations, et buvaient la même eau, à la différence de la Roumanie, où, lorsqu'ils tournaient hors du studio, on installait pour l'équipe française une tente spéciale, alors que les Roumains mangeaient par terre, à l'ombre des camions² ».

Le réalisateur Gheorghe Vitanidis, l'auteur du dernier succès *Une Femme pour une saison* (*Răutăciosul adolescent*, 1969), ayant travaillé à côté de René Clair au film *Les Fêtes galantes*, partage cette expérience qui va dans le sens des remarques d'Amza Pellea : « J'ai eu la chance et l'infortune de travailler dès les premières coproductions et avec Morel (?), et avec René Clair, donc je connais ce qu'on appelle les avantages, mais aussi l'humiliation. Mon accessoiriste recevait 14 ou 15 lei par jour, alors que l'autre, puisqu'il est capitaliste, recevait 150 ou 200 lei par jour [...] Certes, nous comprenons la situation dans laquelle nous sommes, nous faisons le film par amour, par conviction, par nécessité d'exister et de s'exprimer. Nous ne soulevons pas de problème matériel, mais beaucoup de mes collègues vivent très mal cet état de fait [...] »³.

Geo Saizescu, reconnu pour ses comédies et satires très populaires auprès des spectateurs, tout comme Elisabeta Bostan, attaque directement le système de coproduction qu'il considère comme nuisible à l'image des cinéastes et des acteurs roumains. Il ne s'en prend pas aux inégalités financières, mais au système même de collaboration avec les grandes maisons qui, à son sens, ne font que de l'ombre aux valeurs locales et les empêchent de se développer. « Je

¹ *Ibid.*, Amza Pellea, p. 58.

² Elefterie VOICULESCU, *Adevăruri dintr-un semicentener de vise*, București, Arvin Press, 2003, pp. 70-71.

³ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație Gheorghe Vitanidis, « Stenograma ședinței ... » *op.cit.*, pp.76-77.

suis l'un des citoyens qui a insisté avec fanatisme pour faire des films contemporains, croyant dans une idée noble que j'ai voulu servir. Mais je me sens étouffé par les coproductions, parce ce système que je salue comme type de relation, mais le cresson a beau s'enrouler sur le tournesol, il ne deviendra jamais tournesol. Nous devons être nous même le tournesol et ne pas s'imaginer que lorsque ces gens (les étrangers) arriveront, nous allons conquérir le monde. Par exemple, au moment où Florin Piersic (jeune premier du cinéma roumain des années 1960-1970. N.D.A.), filmait avec Jean Marais (pour le film Sept hommes et une garce, Bernard Borderie, 1966. N.D.A.), Jean Marais demandait au réalisateur de mettre Florin Piersic plus en arrière-plan parce qu'il était plus jeune et plus beau et que la vedette devait rester au premier plan. Au moment où René Clair est venu à Buftea, pour réaliser Les Fêtes galantes, il avait six bureaux, moi j'avais un bureau ; il avait six machines, moi j'en avais une. Comment peut-on alors répondre à la concurrence et être compétitifs ? [...] La lutte est inégale¹ ».

Les plaintes sont prolongées par le réalisateur Radu Gabrea qui apporte un élément supplémentaire à la rhétorique anti-étranger. Il ne remet pas en cause la collaboration professionnelle en elle-même, ou les inégalités économiques entre les deux systèmes, mais l'image de la Roumanie à qui les films étrangers portent préjudice. Après avoir proposé un scénario au Studio au sujet de l'incendie pétrolier de 1929 de Moreni et après plusieurs mois d'attente, Gabrea est informé que la direction de la cinématographie trouve le sujet « intéressant, mais dépassé ». Parallèlement, il apprend la décision du Studio « București » de participer à une coproduction avec un studio français pour la réalisation d'un film sur le pétrole sous la direction de Christian-Jaque. Bien que le scénario ne soit pas le même, le réalisateur roumain est révolté par la précipitation avec laquelle les responsables de la cinématographie favorisent une production française qui, de plus, ne satisfait pas aux exigences d'un cinéma idéologiquement enrichissant.

Une interview avec le réalisateur français, publiée dans la revue *Cinema* en janvier 1971, dévoile quelques aspects de son projet cinématographique. Il s'agirait d'un film d'après une histoire écrite par Sergiu Nicolaescu avec le titre provisoire *Pétrole sous le soleil* qui se voulait « un film d'hommes ». Christian-Jaque résume le sujet ainsi : « *Un groupe d'hommes isolés, aventuriers, avec des personnalités débordantes. Un film dur et brutal, mais aussi plein d'humour*² ». Gabrea se révolte : « *Il me semble injustifié et injuste que nos sites de*

¹ *Ibid.*, Geo Saizescu, pp. 85-86.

² « Oaspeții noștri: Christian Jaque », *Cinema*, n° 1, janvier 1971, p. 42.

*Roumanie soient vendus comme de quelconques paysages du Venezuela, des paysages exotiques, où se déroule le film d'un réalisateur qui n'a rien en commun ni avec les gens, ni avec les lieux où nous nous trouvons*¹ ». Finalement le projet de Christian-Jaque ne se réalise pas, ou il ne prend pas la forme envisagée en janvier 1971².

Les témoignages varient entre la dénonciation des inégalités de traitement des travailleurs, la frustration de voir les maisons de production occidentales mettre la main sur les dispositifs techniques du centre de production de Buftea et ainsi, priver les Roumains de leur base de travail en altérant l'environnement roumain par des usages incongrus. La contrariété des cinéastes est le fruit d'une accumulation de problèmes de gestion dans la cinématographie, d'une administration trop bureaucratisée, de l'intervention permanente du parti et de ses représentants dans le travail de création. Le résultat a été la baisse de la productivité, l'inemploi, la perte du statut social et professionnel. Ces événements se répercutent sur les coproductions et surtout sur les prestations de services qui sont totalement remises en cause. A cela s'ajoute l'indignation des cinéastes roumains vis-à-vis des traitements privilégiés, réservés par les fonctionnaires de la cinématographie roumaine aux partenaires étrangers.

Le système de coproductions internationales produit inévitablement une comparaison avec le standard salarial et social occidental. Non seulement les professionnels du cinéma demandent l'ajustement des rétributions lors des coproductions, mais ils exigent l'amélioration générale des salaires. Gheorghe Vitanidis profite de l'invitation faite par Ceaușescu à Shirley Temple, pour raconter comment il fut embarrassé de lui avouer combien gagnait un acteur en Roumanie³. Il sollicite notamment le règlement de ces problèmes et le renouvellement du statut des rémunérations, devenu obsolète, ainsi que l'encouragement financier en travaillant des heures supplémentaires.

Ce sujet, absent de la liste des problèmes consignés dans le rapport du parti à l'intention de Ceaușescu, n'est pas prévu non plus dans le discours de clôture du chef de l'État. Néanmoins, ses conseillers font un dernier ajustement ponctuel et glissent dans le texte quelques passages complémentaires⁴. D'un côté, Ceaușescu défend les réalisateurs roumains, désapprouve le

¹ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Radu Gabrea, « Stenograma ședinței ... » *op. cit.*, pp. 90-91.

² Le film autour du pétrole s'appelle *Les Pétroleuses* et fut réalisé en coproduction avec l'Italie, l'Espagne et la Grande-Bretagne, mais sans la Roumanie. Il sort en décembre 1971 et l'histoire prend une tournure totalement différente, racontant les péripéties d'une bande de filles hors-la-loi et leur combat pour accaparer un ranch pétrolifère.

³ Gheorghe Vitanidis, *Ibid.*, p. 75.

⁴ Le discours de Ceaușescu apparaît dans les archives de la Section de Propagande et d'Agitation sous la forme d'une brochure. Entre les pages de la brochure sont introduites des feuilles rapidement dactylographiés qui

fonctionnement de la cantine et des disproportions de prix et de plats et réclame l'élimination de ces pratiques discriminatoires. En revanche, il tempère la vague revendicatrice en faveur de meilleurs salaires en accusant les cinéastes d'être trop focalisés sur les aspects matériels de leur métier et pas assez sur les aspects professionnels. A l'instar des cinéastes qui ont comparé leur situation avec celle des Occidentaux, Ceaușescu raconte sa visite dans un studio américain de production afin de démythiser l'image séduisante de l'Amérique aux yeux de ses compatriotes : « *J'ai assisté au tournage de deux films artistiques et sachez que les artistes n'avaient pas à leur disposition quatre cabines comme chez nous. La cabine d'une grande artiste était improvisée dans une remorque très ancienne de 20 ans, où il y avait un miroir simple et c'est presque tout. Sachez que là-bas les gens ne courent pas à tout prix pour des « conditions ». Chez nous, le fait d'avoir des cabines compte plus, comme si le public s'intéressait à ce qui se passe dans les cabines. Non, camarades, le public veut vous voir sur scène, dans le film, il n'est pas intéressé par la cabine où vous vous êtes changé [...] Il (l'artiste. N.D.A.) doit avoir naturellement des conditions favorables pour se présenter sur scène au mieux, mais cela n'est pas l'essentiel¹ ».*

Le discours de Ceaușescu est rendu public dans la presse sans les passages que nous avons mentionnés ci-dessus. Les revendications liées aux conditions de travail trouvent un certain écho auprès du chef de l'État qui demande l'abolition des discriminations. Néanmoins, la solution proposée par le parti n'est pas une mise à niveau des deux partenaires, mais l'élimination du système même. Par le décret 276 de 1973, le gouvernement impose un impôt de 20% pour toutes les personnes physiques ou juridiques résidentes dans les pays non-socialistes et qui réalisent des profits en Roumanie². Ce décret affecte sérieusement les collaborations internationales avec les pays non-socialistes et nous pouvons remarquer une diminution considérable du nombre de coproductions avec les pays occidentaux durant les années 1970. De plus, les plaintes des cinéastes encouragent le parti à entreprendre les premières mesures d'autarcie qui vont s'intensifier dans les années 1980. Ceaușescu condamne régulièrement dans ses discours l'abaissement devant les valeurs et les produits de l'Occident. Les coproductions se font de plus en plus rares et les collaborations avec les autres pays socialistes sont souvent préférées. Le studio socialiste le plus recherché est la DEFA. La

abordent de nouveaux sujets ou développent des points incomplets de la première version. ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, Discours de Nicolae Ceaușescu à la réunion de travail avec les cinéastes, pp. 109-128.

¹ Discours de Nicolae Ceaușescu à la réunion de travail avec les cinéastes, *Ibid.*, pp. 120-121.

² « Decretul 276/1973 din 11 mai 1973. Decret pentru reglementarea impunerii unor venituri realizate din RSR de persoanele fizice și juridice nerezidente », *Buletinul Oficial al RSR*, n° 70, 16 mai 1973, p. 809.

cinématographie roumaine connaît plusieurs tentatives de coproduction avec Mosfilm, mais à la différence des maisons de production bulgares qui tissent des liens prolifiques de collaboration¹, les négociations entre les institutions roumaines et soviétiques sont difficiles et les projets initiés n'aboutissent pas².

3.1.4 Conséquences, mesures, décisions

3.1.4.1 *La réponse de Ceaușescu*

La réunion de travail du 5 mars 1971 s'est avérée d'une importance majeure pour l'évolution du cinéma durant les années 1970 et 1980. Elle est le point culminant d'une série de débats et de controverses générés par les décisions du Secrétariat du comité Central en février 1971. La contractualisation de certains créateurs, la faible puissance de l'ACIN, la multiplication excessive des instances de validation des scénarios, le centralisme infructueux de la production, le changement fréquent des directeurs de la cinématographie et l'ambiguïté de la fonction du producteur sont seulement quelques-uns des problèmes évoqués par les cinéastes. Face à leurs doléances, Ceaușescu ne propose pas de solutions concrètes immédiates. Il rappelle aux créateurs la mission éducative du film, dans l'esprit de l'idéologie du parti, et l'obligation de répondre aux attentes du parti avec des productions cinématographiques de haute qualité. C'est d'ailleurs l'idée vers laquelle convergent tous les autres points abordés lors de la réunion du 5 mars 1971.

Concernant la résolution des problèmes soulevés, il demande la constitution d'un comité de consultation, formé des personnalités présentes à la réunion du 5 mars, et auquel sont conviés d'autres professionnels du cinéma, pour avancer des propositions précises lors d'une future réunion. Il suggère néanmoins les directions principales de réflexion. Voici ci-dessous une liste succincte des questions primordiales pour le leader du parti³ :

- ✓ L'augmentation du nombre de films jusqu'à un minimum de 25 films par an à partir de 1972.
- ✓ La création de l'Union des cinéastes avec des attributions élargies afin d'apporter un soutien effectif aux cinéastes.

¹ Mira et Antonin LIEHM, *Les cinémas de l'Est...* op.cit., p. 334 ; Dina IORDANOVA, *Cinema of the Balkans*, London, Wallflower press, 2006, p. 2.

² Voir le cas de *Cantemir* dans la deuxième partie de cette étude.

³ Nicolae CEAUȘESCU, « Cuvântare la întalnirea cu creatorii din domeniul cinematografiei », dans *România pe drumul construirii societății socialiste multiateral dezvoltate*, vol. 5, București, 1971, pp. 670-688. Voir annexes 22-a.

- ✓ La transformation du producteur (le dirigeant du CNC et du CSCA) en une instance collective de débat.
- ✓ L'élimination des instances intermédiaires de validation.

Une partie de ces points, auxquels s'ajoutent ceux qui n'ont pas été évoqués, tels les projets de maisons de production et les collaborations internationales, seront pris en compte lors des débats et des restructurations à venir¹. La sollicitation des cinéastes pour la décentralisation, pour la création de maisons de production autonomes et pour la stabilité institutionnelle est entendue par le Parti qui met en place une nouvelle organisation à l'occasion de la reconfiguration massive de toute la culture à la fin de l'année 1971.

La remarque la plus importante, celle qui aura des conséquences visibles pour le cinéma des années 1970 et 1980, est la demande de Ceaușescu d'augmenter le nombre de films : « Je comprends et je partage le désir unanime de réaliser plus de films, de donner la possibilité aux scénaristes, aux réalisateurs, aux artistes de mettre en valeur leur talent. C'est justifié et c'est nécessaire [...] Donc la question que nous devons nous poser est : *« pourquoi réalisons-nous seulement neuf films par an ? » Pourquoi n'utilisons-nous pas la base matérielle que nous avons créée depuis vingt ans ? Certes, on peut dire que cette base n'est pas sans utilité, puisqu'on la loue. Cependant nous ne l'avons pas créée pour la louer, mais pour assurer les conditions matérielles au développement de la production roumaine de films [...] Nous devons partir de là et dire qu'avant d'améliorer cette base, nous devons réaliser vingt-cinq films par an. Je dirais même qu'on peut faire plus*² ».

Ainsi, le slogan véhiculé à la naissance du cinéma socialiste, et attribué à Staline : « mieux vaut des films peu nombreux mais de qualité que l'inverse³ », connaît un virage à 180 degrés sous la direction de Ceaușescu qui sollicite la hausse du nombre de films pour avoir plus de chance d'en réaliser quelques-uns de valeur. Cette mesure est appliquée en sacrifiant les collaborations internationales qui sont d'ailleurs dénigrées et rejetées par une partie des cinéastes. Le résultat sera visible dès l'année suivante, car le studio enregistre le chiffre record de vingt-et-une productions.

¹ Pour les questions de son discours qui n'ont pas été publiées, voir annexes 22-b.

² *Ibidem*, pp. 673-674.

³ Valerian SAVA, *Istoria critica a filmului romanesc contemporan*, Meridiane, Bucuresti 1999, p. 169.

3.1.4.2 *Quelques éléments pour une compréhension des rapports entre les cinéastes, les bureaucrates et le parti*¹

Les événements et les tensions produits au cours des années 1970 et 1971, culminant avec la réunion du 5 mars 1971, révèlent la complexité des rapports entre le parti d'une part et les cinéastes de l'autre. Ces derniers ont-ils été des collaborateurs fidèles du Parti, des serviteurs sans conviction du régime, ou des résistants assidus ? Leurs prises de parole durant les deux grandes réunions avec le parti, celle du 23 mai 1968 et celle du 5 mars 1971, nous conduisent à rejeter d'emblée la conception de l'État monolithique tout-puissant et à sonder un tout autre type de rapport, plus enchevêtré. Le fonctionnement de ce tandem se complique par l'interposition d'une autre instance, essentielle dans le fonctionnement de l'État, à savoir l'administration.

Le système bureaucratique s'est avéré indispensable à l'implantation du pouvoir communiste dans la société² et dispose d'une autorité considérable auprès des gens qui en dépendent. Dans la cinématographie, le Studio, le CNC, le CSCA représentent de véritables pierres d'achoppement pour les artistes (réalisateurs ou scénaristes) qui désirent s'aventurer sur le terrain de la création filmique. Ils sont régulièrement en conflit avec ces institutions et leurs témoignages révèlent une ambiance néfaste, marquée par la méfiance réciproque et par la peur d'« avoir tort » dans leur position artistique. L'appareil bureaucratique représente le lien entre le champ politique et le champ culturel et se fait responsable devant les instances supérieures de la réalisation du plan quantitatif, financier et idéologique, ce qui se répercute sur la manière de validation des scénarios et des films. Pour eux, le véritable intérêt réside dans le soutien financier des films qui peuvent leur apporter, en retour, soit du prestige symbolique, soit politique, soit financier, renforçant ainsi leur position administrative. Ils ont besoin des artistes-cinéastes pour atteindre ce but, mais parallèlement sont courtisés par les réalisateurs et les scénaristes en raison de leur puissance financière et décisionnelle. Ils sont également responsables des résultats d'exception, des œuvres louant les vertus du régime. C'est pourquoi l'administration a une position ingrate : d'un côté, elle exerce une tutelle et un contrôle tatillon sur le cinéma, s'attirant l'aversion de ses subordonnés et de l'autre, elle rend des comptes aux structures supérieures du parti, ce qui l'expose également à des critiques en cas d'échec. Afin de justifier les insuccès et de pointer des coupables, les bureaucrates rejettent la

¹ Pour une analyse des rapports entre création, bureaucratie et politique durant les années 1960 voir Aurelia VASILE, « La création cinématographique des années 1960... », *op.cit.*

² Sur les conceptions de Lénine et Staline au sujet du rôle de la bureaucratie et de l'État, voir chez Giovanni BUSINO, *Les Théories de la bureaucratie*, Paris, Presse Universitaire de France, 1993, pp. 58-60.

faute sur les cinéastes. On leur reproche d'être dilettantes¹, capricieux², arrogants. Plus encore, les bureaucrates profitent des tensions qui existent dans la création cinématographique (rivalités, jalousies, mesquineries), évoquées par plusieurs acteurs du milieu, pour en faire la cause principale de la baisse de qualité du film.

La situation est encore plus compliquée si on prend en considération les différents échelons de pouvoir et de responsabilité au sein même de ces structures. Ainsi, le Studio possède moins de pouvoir que le CNC et le CNC moins que le CSCA. Certains directeurs ne sont pas uniquement des hauts fonctionnaires culturels, mais aussi détiennent ou ont détenu des postes dans les structures dirigeantes du parti. C'est le cas de Constanța Crăciun, Pompiliu Macovei, Ion Brad, Dumitru Popescu. D'autres, placés plus bas dans l'échelle hiérarchique, partagent des préoccupations plus proches des artistes, étant eux-mêmes des scénaristes, des réalisateurs ou des producteurs, tels Sălcudeanu, Mandric, Drăgan, Gheorghiu, Sîntimbreanu.

Si les hauts bureaucrates sont en position d'exercer un pouvoir plutôt autoritaire, les fonctionnaires du bas de l'échelle administrative, plus proches des artistes, porteurs et responsables des projets artistiques s'érigent en protecteurs des artistes³ devant les attaques venues de toute direction (presse, délation anonymes, plaintes individuelles, section idéologique, etc.). Le scandale déclenché autour d'un film attirait l'attention des organes du parti, raison pour laquelle, ces bureaucrates sont les premiers à tenter d'anticiper et d'étouffer toute turbulence.

Quelle est alors la position des cinéastes dans cet engrenage ? Tout comme pour les autres créateurs, le parti attend d'eux qu'ils montrent publiquement leur soutien et répandent l'éthique socialiste à travers leurs œuvres. Après l'intervention de Ceaușescu qui a dénoncé les abus de la période Dej, des nombreux artistes se sont engagés volontairement dans cette voie. Ils expriment fortement, au moins pour la période 1968-1971, la volonté de répondre, par le biais de leurs œuvres, à l'appel du parti. Durant la réunion du 23 mai 1968, qui suivait la grande réunion plénière du parti, où furent dénoncées les purges, la majorité des participants (réalisateurs, scénaristes, critiques, écrivains) applaudit avec un enthousiasme non dissimulé l'initiative de Ceaușescu. Ils répliquent par leurs propositions de films et de

¹ Sergiu Nicolaescu rappelle les raisons invoquées par le CNC pour justifier la qualité inférieure du film, à savoir « le manque de professionnalisme des nombreux collaborateurs du domaine de la création », ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Réunion de travail avec les créateurs du domaine cinématographique », p. 31.

² *Ibidem*, p. 33.

³ Phénomène remarqué dans les studios soviétiques entre les directeurs et les cinéastes. Martine GODET, *La pellicule et les ciseaux : la censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la Pérestroïka*, Thèse doctorat : Histoire, Paris, EHESS, 2000. En cours de publication.

scénarios focalisées sur le « courage » du nouveau leader. Toutefois, les déceptions ne tardent pas à se faire jour. Les multiples vérifications, la chaîne interminable des conseils et modifications déçoivent les artistes qui sont obligés de travailler dans les mêmes conditions de pression et de surveillance qu'auparavant. L'ouverture du langage et l'espace de liberté créé par le parti conduisent les cinéastes à montrer leur mécontentement, à solliciter l'intervention du parti pour le règlement de la situation. Ainsi, en 1971, bien que le climat idéologique semble plus pesant que les trois années précédentes, la plupart des cinéastes continue à soutenir ouvertement le parti.

Il est difficile d'établir avec précision, surtout pour cette période, la sincérité de leurs opinions. Ils affirment vouloir rendre des services au parti, mais être empêchés par le fonctionnement bureaucratique. Un exemple de discours élogieux à l'adresse du parti et de son dirigeant est celui de Vitanidis qui semble franc sans insinuations à double entente : « *A chaque fois qu'on va à l'étranger, on nous dit que maintenant la Roumanie et Ceaușescu sont plus célèbres que jamais. Mais si la Roumanie a un prestige sur le plan mondial, c'est grâce à la politique actuelle. Si nous ne réalisons pas de films d'actualité, n'illustrons pas la position fondamentale de la Roumanie dans ce contexte international compliqué, le cinéma va rester à la périphérie des problèmes idéologiques et politiques de notre pays*¹ ».

Le réalisateur Dinu Cocea fait l'apologie du parti et critique discrètement les bureaucrates : « *Nous, camarade Ceaușescu, avant de faire de l'art, nous voulons faire de la politique car c'est l'unique but de notre existence dans la cinématographie. Nous devons nous mettre au service du parti, pour aider les idéaux du parti qui sont les idéaux du peuple, et au fond, de nous-mêmes. Je dis ces choses avec beaucoup de peine, car certains camarades qui nous ont dirigés, ont considéré les réalisateurs non seulement comme incapables, mais dépourvus de responsabilité, raison pour laquelle nous avons été mis sous tutelle. Mais cette tutelle est allée très loin et c'est pour cela que nous n'avons pas fait ce que nous devons faire : venir devant vous avec ces œuvres-là qui servent au parti*² ». C'est une attitude adoptée par une grande partie des intellectuels de l'époque : ne jamais attaquer le Comité Central et transposer les frustrations sur les établissements administratifs. Les cinéastes visent surtout la section de scénarios du Studio, le CNC et parfois le ministère. Encore une fois, il est difficile de distinguer « stratégie » et « conviction » dans le comportement des réalisateurs. Critiquent-ils l'administration parce que le parti était intangible, ou sont-ils persuadés que la plaie provient

¹ Gheorghe Vitanidis, *Ibid.*, p. 78.

² Dinu Cocea, *Ibid.*, pp. 52-53.

d'une mauvaise organisation et que son rétablissement peut résoudre les problèmes ? Quoiqu'il en soit, la critique de l'administration est perçue comme un espace de liberté et le parti approuve ces démarches, tout en surveillant les risques des débordements.

Si l'évolution du climat politique durant la deuxième moitié de la huitième décennie refroidit l'élan de renouveau, en 1971 ils sont encore confiants. Les nombreuses signatures de la lettre adressée à Ceaușescu démontrent la confiance des cinéastes dans l'amélioration du statut du cinéma par des réorganisations administratives. A ce moment, les réalisateurs roumains forment une seule entité professionnelle, solidaire dans ses objectifs. Mêmes des personnalités controversées, dont l'œuvre fut systématiquement discréditée par le parti comme Pintilie ou Săucan, bien qu'ils ne prennent pas la parole s'associent aux cinéastes agréés par le pouvoir (Drăgan, Nicolaescu, Cocea, Saizescu, Francisc Munteanu, Popovici, Mureșan), espérant trouver chez Ceaușescu un appui sûr dans le combat contre la bureaucratie.

Certains d'entre eux adoptent des positions plus radicales et suggèrent l'intervention directe du parti, par l'élimination des échelons bureaucratiques. Ils préfèrent la proximité des personnes déléguées par le parti à une administration confuse, dépourvue de responsabilités, qui ne fait qu'alourdir les démarches de production. Sur cette ligne d'arguments se trouve la position du réalisateur Andrei Blaier : « ...je crois que c'est une erreur d'avoir autant d'intermédiaires qui s'allouent, au fur et à mesure qu'ils arrivent à la direction de la cinématographie, l'unique droit d'expliquer et de traduire la parole du parti. Je suis pour la direction et l'orientation idéologique du parti, directes et sans médiateurs¹ ».

Cela montre que le parti n'est pas perçu comme une menace, mais plutôt comme un soulagement, comme une rescousse, la seule capable de briser la chaîne étouffante de la bureaucratie. Ces cinéastes préfèrent le contrôle direct et précis du parti, en tant que force unique, au contrôle alambiqué des institutions et à la multiplication des opinions des comités et des directeurs. Ils ont le sentiment, et parfois cela se confirme, que les plus hauts activistes du parti sont plus malléables et plus ouverts que les fonctionnaires qui les précèdent². Cette réalité impose une réflexion sur le rôle des institutions de l'État qui semblent occuper une position tampon entre le pouvoir politique central et le monde des créateurs. Par ailleurs la délimitation stricte de ces catégories complique l'approche, du fait d'une mobilité fréquente

¹ Andrei Blaier, *Ibid.*, p. 89.

² Dumitru Popescu, membre du Secrétariat du CC et leader de la culture en tant que président du Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste (le nouveau nom pour le CSCA), dans les années 1970 défend à plusieurs reprises des films critiqués par les autres fonctionnaires de l'administration culturelle. Voir sa prise de position pour le film d'Alexandru Tatos « *Pommes rouges* » (*Mere roșii*), Alexandru TATOS, *Pagini de jurnal*, București, Albatros, 1994, p. 139.

entre les marges de chaque groupe : certaines artistes obtiennent des fonctions dans l'appareil bureaucratique du cinéma et les plus hauts responsables bureaucrates, comme les ministres et les vice-ministres du CSCA, font partie des organismes décisionnels du parti.

3.2 *Restructurations d'un système à peine restructuré : CCES*

3.2.1 Les 17 impératifs pour la culture

L'événement culturel majeur de l'année 1971 qui s'avéra crucial pour le développement de la culture pendant toute la période du régime de Ceaușescu est l'adoption par le Comité Exécutif du CC du PCR, le 6 juillet, d'un document instituant le renforcement du contrôle du parti sur les activités culturelles. Les « *propositions de mesures pour l'amélioration de l'activité politico-idéologique d'éducation marxiste-léniniste des membres de parti et de tous les travailleurs* », connues sous la formule de « thèses de juillet », se déclinent en 17 points. Le premier point donne le ton à l'intégralité du document : « *augmentation continue du rôle du parti dans toutes les activités politico-éducatives, augmentation de la responsabilité et des exigences des organes du parti à l'égard de l'orientation du travail d'éducation des masses se déroulant par le biais de tous les moyens d'influence politique et de culturalisation dont dispose notre société*¹ ». Ainsi, tous les domaines de la culture sont revisités et réorientés vers un nouveau dessein, l'éducation des citoyens et surtout des jeunes, les élèves et les étudiants. Le septième point s'attarde sur les activités d'éducation et de divertissement, orientées de manière à empêcher « *les manifestations de cosmopolitisme et les différentes modes artistiques empruntées au monde capitaliste* » (point 7). La presse, la radio et la télévision sont conviés à répondre à l'appel du parti pour cultiver la figure de l'ouvrier, pour augmenter les émissions éducatives et réaliser des programmes s'adressant en majorité aux paysans et aux ouvriers. La désignation d'un public ciblé s'accompagne d'une plus rigoureuse sélection des émissions, favorisant les produits nationaux et éventuellement les œuvres produites dans les autres pays socialistes prônant les mêmes valeurs morales et politiques. Les satires sont censées attaquer les aspects négatifs de la société, mais uniquement en adoptant la position du parti, éliminant les productions « *nuisibles ou confuses du point de vue idéologique* » (point 10). Le parti encourage la multiplication des chansons révolutionnaires, patriotiques et

¹ CEAUȘESCU, Nicolae, « Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii » in *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate* vol. 6, 1972. Disponible aussi en ligne à l'adresse suivante : http://ro.wikisource.org/wiki/Tezele_din_iulie [ref. du 7 décembre 2008].

ouvrières, l'organisation de spectacles, de concours d'interprétation et de création. Il en est de même pour la littérature où il est envisagé un contrôle plus rigoureux afin d'éviter la publication des travaux « *nocifs aux intérêts de la construction socialiste* » (point 10). Bien évidemment, les consignes énumérées ci-dessus s'appliquent à chaque domaine de la culture avec des légères variations en fonction de la spécificité de chacun d'entre eux. Le treizième point concerne directement le cinéma qui est préservé des influences immorales : « *Il faut prendre des mesures pour un meilleur équilibre des films programmés dans nos salles, en limitant la diffusion des films policiers et d'aventures et en interdisant les films qui cultivent la violence, la vulgarité et les films qui propagent le mode de vie bourgeois*¹ ».

Ces thèses, formulées alors schématiquement, sont reprises et détaillées le 9 juillet 1971 dans le cadre d'un débat général auquel participent toutes les personnes impliquées dans l'activité idéologique du parti. Dans le nouveau discours de Ceaușescu, les exemples sont plus précis, les condamnations plus vives, les projets d'avenir plus clairs ainsi que la raison de ce tournant. Le sens profond de ce durcissement au niveau de la politique culturelle réside dans l'absence ou la faiblesse de la conscience communiste chez les gens, qu'ils soient membres du parti, fonctionnaires, ou simples citoyens. Lors du 50^e anniversaire du parti, Ceaușescu anticipe l'accomplissement des conditions pour démarrer l'instauration de la société communiste vers le quinquennat 1985-1990. Pour la réussite de ce projet, il accorde une importance vitale à la formation d'une nouvelle conscience, spontanément fidèle au parti, dévouée naturellement à la cause communiste. Verdery estime que si les idées communistes avaient été plus influentes avant l'arrivée au pouvoir du parti, elles auraient pu contribuer au renforcement du régime et lui fournir un réel support populaire.

L'absence de cette conscience est ressentie fortement par Ceaușescu qui déplore le retard théorique et idéologique en matière de philosophie marxiste chez les Roumains. La séduction exercée par les valeurs matérielles et culturelles du monde capitaliste, sur fond d'incapacité du régime communiste roumain à satisfaire les sollicitations matérielles, est blâmée. Les stimulants économiques appliqués durant les années 1960 sont remplacés par un contrôle « *symbolico-idéologique*² ». Le rejet et la réaction presque violente de Ceaușescu à l'adresse des cinéastes qui demandaient l'augmentation des rémunérations n'est qu'un exemple des nouvelles positions de la politique d'État.

¹ *Ibidem.*

² Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, p. 79.

La majorité des travaux historiques interprètent ce texte comme une conséquence de la visite réalisée par une délégation gouvernementale menée par Ceaușescu dans les pays d'Asie - Chine, Corée du Nord, Vietnam et Mongolie - qui aurait enivrée le leader roumain et aurait séduit sa mégalomanie. Sans remettre en cause cette théorie, elle nous semble hâtive et réductrice, excluant de la sorte les conditions internes qui ont conduit à cette situation. Les exigences des écrivains d'avoir plus de liberté¹, les productions artistiques insatisfaisantes pour les standards artistiques et idéologiques du parti ont déterminé une politique interventionniste plus ferme.

De même, en ce qui concerne le cinéma, le parti se montre mécontent des productions cinématographiques et envisage, au moins à la suite de la réunion avec les cinéastes du 5 mars 1971, des opérations plus consistantes dans le domaine de la création. L'attitude des cinéastes rétifs au déploiement de la bureaucratie, et par conséquent, favorables à une relation plus proche et directe avec le parti, est un élément important du climat culturel du moment qui encourage les autorités à engager ce type d'action. A la sollicitation des nombreux cinéastes de définir clairement le producteur socialiste de film, Ceaușescu répond : « *Le producteur est le parti et l'État socialiste. Le parti, en vertu de son rôle de force dirigeante de la société, de défenseur des aspirations du peuple, est appelé à orienter l'intégralité de l'activité de création et ainsi, de l'activité cinématographique*² ». La voix du parti est entendue avec plus de vigueur à partir de juillet 1971 et les conséquences concrètes se font ressentir dès le mois de septembre lorsque le Comité d'État procède à la réorganisation du CSCA.

3.2.2 Le CCES entre continuité et innovation. Dumitru Popescu : l'identité d'une institution

Le CSCA était désigné comme le principal responsable de la dépolitisation de la culture, de son manque d'engagement, de la faiblesse des œuvres militantes. C'est pourquoi Ceaușescu procède à sa réorganisation. Elle est accompagnée du renforcement de la direction du ministère de l'Éducation. Ces mesures sont prévues lors de la réunion du Secrétariat du CC du 9 juillet 1971. Elle est présidée par Ceaușescu et les participants sont en majorité des activistes du parti responsables des questions de culture, de propagande, d'éducation et de jeunesse : Manea Mănescu, Paul-Niculescu Mizil, Dumitru Popescu, Ion Iliescu, Vasile

¹ *Ibidem*, pp. 92-93.

² Nicolae CEAUȘESCU, « Cuvântare la întâlnirea cu creatorii din domeniul cinematografiei », dans *România pe drumul construirii societății socialiste multiateral dezvoltate*, vol. 5, București, 1971, pp. 682-683.

Patilineț, Virgil Trofin, Dan Marțian¹. La restructuration du CSCA est envisagée comme une réorganisation au niveau de la direction et des cadres, le remplacement de hauts fonctionnaires existants par un personnel avec un bagage politique et idéologique plus important.

Dans cet esprit, Ceaușescu décide la substitution à Pompilu Macovei d'une personnalité montante dans l'appareil politique, Dumitru Popescu. Ce dernier commence son activité professionnelle au début des années 1950 en tant que journaliste à la revue *Contemporanul*, et continue comme rédacteur en chef du journal *Scînteia tineretului*, à la recommandation de Ceaușescu en 1956². En 1962, Popescu est nommé vice-président du CSCA, responsable des arts plastiques, du théâtre et de la musique. En 1965, suite à la pratique de rotation des cadres, il revient dans le journalisme en tant que rédacteur en chef du journal officiel du parti, *Scînteia*, jusqu'en 1968. Cette fonction lui est proposée par Gheorghiu-Dej³. Il avait adhéré au parti communiste en 1953 et en 1965 était devenu membre du CC du PCR. Sa carrière politique prend un envol spectaculaire en 1968, étant convié par Ceaușescu à faire partie du Secrétariat du CC comme responsable des problèmes de presse et de culture, en reprenant une partie de la fonction de Paul Niculescu-Mizil⁴. L'année suivante il entre dans le cercle privilégié des membres du Comité Politique Exécutif. Son expérience dans le journalisme, ainsi que son activisme politique le propulsent dans le cercle des conseillers du premier leader du parti et il contribue de manière significative à la rédaction de ses discours. Sa nomination à la fonction de président du CCES préservant dans le même temps son poste dans le cadre du Secrétariat du CC (moins le domaine de la presse qui va revenir à Cornel Burtica) l'amène sur la plus haute marche des échelons administratifs en matière de culture. La concentration des deux types de fonction dans les mains de la même personne marque clairement la volonté de rapprochement du parti de la sphère culturelle et donne vie aux indications de Ceaușescu à ce sujet.

L'activité et la personnalité de Dumitru Popescu sont l'objet aujourd'hui de remémorations fréquentes de la part des professionnels de la culture, des artistes, des écrivains. Les témoignages portant sur les différents domaines culturels mènent souvent à Dumitru Popescu

¹ ANIC dossier 82/1971, Fonds CC al PCR, Secția Cancelarie, « Protocol nr. 11 al Ședinței Secretariatului din ziua de 9 iulie 1971 », pp. 2-6.

² Lavinia BETEA, « Trei decenii lângă Ceaușescu » (interview avec Dumitru Popescu), in *Jurnalul national*, 7 juin 2007.

³ Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se. Panorama răsturnată a mirajului. Memorii*, vol. II, Cartea Veche, București, 2006.p. 83.

⁴ *Ibidem*, pp.142-143.

et à ses techniques de travail. Grâce à ses fonctions dans le CCES et dans le Secrétariat du parti, ainsi qu'aux responsabilités déléguées par Ceaușescu, il devient pour au moins six ans souverain de la culture. Entre 1971 et 1976, il coordonne de très près les activités culturelles (les publications, le théâtre, le cinéma, les musées) et à la différence de son prédécesseur Pompiliu Macovei, Popescu s'implique effectivement dans les activités des départements subordonnés. Il participe régulièrement au visionnement des films, lit les scénarios et intervient même dans leur réécriture lorsque les auteurs ne répondent pas à ses attentes¹. Les films réalisés entre 1971 et 1976 portent la marque des visionnements par Dumitru Popescu et son équipe qui demandent systématiquement des modifications².

Toutefois, la multiplication des histoires et des anecdotes à son sujet n'éclairent pas son rôle dans le développement de la culture, mais contribuent surtout à la construction d'un mythe, celui du censeur diabolique, combinaison fatale d'intelligence et de malice. Durant les années 1970 et 1980 un surnom circule dans les cercles culturels à son égard : Dieu (*Dumnezeu*). Il est prononcé tout bas à l'époque, mais après la chute du régime, le qualificatif est rajouté couramment à son nom dans les articles de presse traitant de la période communiste, il devient alors sans autres commentaires Dumitru Popescu-Dumnezeu. La symbolique du surnom, de même que les histoires expliquant son origine renforcent l'image de la toute-puissance incarnée par le leader de la culture. Une des légendes raconte que le surnom aurait été employé pour la première fois lors d'une réunion avec les journalistes dans laquelle il aurait dit : « *Je suis votre père, je suis votre mère, je suis votre Dieu*³ ». Dumitru Popescu dévoile la naissance de ce mythe, en racontant une histoire différente, moins séduisante, et par conséquent moins connue. Il attribue l'apparition du surnom au poète et journaliste Alexandru Andrițoiu qui interprète l'abréviation « Dum. P » du registre du personnel de la revue *Contemporanul*, comme « Dumnezeu »⁴. « *Le surnom s'est collé comme le timbre sur l'enveloppe* » affirme son possesseur qui déplore les tentatives de déchiffrement de la part de ses contemporains. Cette version a beau revenir à son détenteur, offrant ainsi un gage de crédibilité, la première histoire, plus symbolique pour l'image de Popescu, est reprise davantage.

De plus, son aspect physique lui donne une allure de démiurge maléfique. Avec sa tenue imposante, ses lunettes aux montures proéminentes, Dumitru Popescu ne passe pas inaperçu.

¹ C'est le cas du film *Philippe le Bon (Filip cel Bun)*, Dan Pița, 1974) selon le témoignage du réalisateur. Dan PITA, *Confesiuni cinematografice*, București, Editura Fudației Pro, 2005, p. 19.

² Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op. cit.*, vol. 2.

³ Ioan T. MORAR, « L-am întâlnit pe Dumnezeu », *Cotidianul*, 17 avril 2006.

⁴ Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se...*, *Memorii* vol. I, București, Curtea Veche, 2005, p. 131.

Cette image est récurrente dans les témoignages des acteurs culturels ayant survécu au régime. Il impressionne ses subalternes, alors que les cinéastes attendent avec effroi ses délibérations à la suite des séances de visionnement. Il entretient cette image et semble être conscient de l'effet qu'il produit sur ses interlocuteurs. Dans ses mémoires, il raconte l'entrevue avec le poète Corneliu Vadim Tudor, un des rhapsodes du régime : « *Je lisais sur son visage une interrogation mal dissimulée : « De quel genre d'espèce êtes-vous, si on vous appelle Dieu »¹ ? ».*

Ses mémoires publiées après 1989 rééquilibrent l'image du censeur du fait de sa démarche d'introspection et de ses analyses politiques lucides. Néanmoins, plusieurs aspects de son activité professionnelle restent dans l'ombre, dont les fameux actes de censure qu'il n'évoque que pour ceux dont il a pris la défense. La compréhension des mécanismes de production et de validation des œuvres culturelles durant le régime autoritaire de années 1970-1980 passe par une connaissance plus approfondie de son rôle dans l'évolution culturelle de cette période. Le chantier est ouvert pour des recherches plus minutieuses et une approche dépourvue de l'esprit sentencieux, si répandu dans l'historiographie roumaine, peut mener à des résultats montrant la complexité des relations culturelles. Sans tenter d'explorer ce sujet, nous allons présenter dans la deuxième partie de ce travail quelques-unes de ses interventions, telles que les archives le permettent.

En revenant en 1971, au moment de la création du CCES, il est judicieux de mentionner que ses fondements organisationnels ne sont pas révolutionnés. La différence principale par rapport au CSCA réside surtout dans l'augmentation des attributions du CCES qui devient un organisme de coordination et de contrôle pour la majorité des institutions culturelles. A partir de 1971, le CCES sera davantage impliqué dans les activités des établissements placés sous sa juridiction, et au milieu des années 1970, lorsque la censure exercée par Direction Générale de la Presse et des Publications (Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor) est abolie, le CCES reprend ses missions.

Un autre changement, de nature formelle, mais néanmoins important, est la titulature symbolique du ministère. Le changement de nom indique un transfert d'accent évocateur du nouveau paradigme politico-culturel de juillet 1971, passant de « comité de culture » à « établissement de culture et d'éducation ». En effet, le décret n° 301 du 15 septembre 1971 propose la création d'une nouvelle institution chargée de l'administration de la culture, le

¹ Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se. Angoasa putrefacției. Memorii* vol. IV, București, Curtea Veche, 2006, p. 133.

Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste (CCES) qui remplacera le CSCA. Il semble que la dénomination a été proposée par Ceaușescu lui-même, qui, selon Dumitru Popescu, l'homme le plus proche du leader à ce moment là, « *avait un culte fétiche pour les titulatures miraculeuses* » et « *si une action ou une institution recevait la dénomination optimale, la prémisse du succès était assurée et la moitié du travail fait*¹ ».

Les formes expressives employées dans le texte des deux lois (27/1967 pour CSCA et 301/1971 pour CCES) présentent moins d'importance pour une analyse politique, mais leur style ne laisse aucun doute sur le changement du climat qui se produit en 1971. La loi de 1971 marque le début du style « bombastique », caractérisé par des phrases redondantes et sentencieuses qui va dominer les discours politiques durant deux décennies. A titre d'exemple, voici la formule de 1967 au sujet de la collaboration internationale au sein du CSCA : « *Art.4 p. j) [CSCA] organise les échanges artistiques et culturels avec l'étranger qui découlent des accords et des plans d'État — et valide les actions réalisées par les institutions artistiques sur la base de leurs conventions avec l'étranger*² ». La même idée est formulée de la manière suivante dans le texte de loi de 1972 : « *Art 3, p. h) Dans l'esprit de la politique externe de l'État roumain, de paix et d'amitié avec tous les peuples, le CCES agit pour le développement de la collaboration culturelle entre la Roumanie et les pays socialistes, les pays en cours de développement et tous les autres pays du monde ; pour l'élargissement des contacts et de la coopération culturelle entre tous les hommes de culture de notre pays et les intellectuels progressistes de partout, pour la participation active de notre pays à la vie culturelle et artistique internationale. – Le CCES fait connaître largement sur le plan mondial la création culturelle, le génie artistique de notre peuple, les œuvres représentatives de tout genre, les grandes réalisations de la Roumanie Socialiste. Simultanément, il assure la diffusion et la connaissance dans notre pays des réalisations culturelles et artistiques des autres peuples progressistes, portés par les grands idéaux humanistes créés dans le monde entier. Dans ce but, il organise des échanges artistiques et culturels avec les organes et les institutions homologues de l'étranger, ainsi que des activités d'« impressariat » artistique*³ ».

Comme dans le cas du CSCA, le CCES était dirigé par un président, fonction occupée par Dumitru Popescu, épaulé par cinq vice-présidents : Ion Dodu Bălan (n.1929), diplômé de la faculté de philologie de Bucarest et écrivain, chargé des maisons d'éditions, également

¹ Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se. Panorama...*, op.cit., p. 237.

² « *Legea 27/1967 privind organizare și funcționare CSCA și a comitetelor locale de cultură și artă* », *Buletinul Oficial al RSR*, 28 décembre 1967, p. 3.

³ « *Decret 301/1971, privind înființarea, organizarea și funcționarea CCES* », *Buletinul Oficial al RSR*, 21 septembre 1971, p. 707.

premier-vice-président ; Ion Jinga, responsable des questions culturelles-éducatives de masse ; Dumitru Ghișe (1930-1990), philosophe de formation, responsable de la cinématographie ; Ion Brad, responsable des institutions artistiques ; Tamara Dobrin responsable des arts plastiques.

La loi 301 pour la création du CCES institue plusieurs structures afin de mettre en œuvre ce que Ceaușescu a appelé « la direction collective ». Cette décision, instituée par un article de loi (Art.17), fut la solution pour la mise en place des formes de débat que Ceaușescu avait exigées, sans succès, dès 1967. Il s'est montré mécontent des pratiques de décision dans le cadre du CSCA et accusa les fonctionnaires du ministère de ne pas appliquer les principes de collaboration et de débat. Dans ce but, il avait proposé en 1967 la création de la Commission Idéologique. Malgré ses indications, la Commission ne se réunissant pas aussi souvent qu'il l'avait envisagé et dans son discours prononcé le 9 juillet 1971 devant les activistes de parti chargés des problèmes de propagande, il critique vivement son manque d'efficacité¹. Concernant la cinématographie, il propose également en février 1970, la constitution d'un Conseil National pour la Cinématographie destiné à réunir des personnalités culturelles des divers domaines et des représentants de l'opinion publique afin de diversifier les regards sur les thématiques, sur les plans de films et de démocratiser le système de travail par une concentration d'opinions hétérogènes². Cette proposition n'a pas plus de succès que la précédente.

C'est pourquoi le parti prend des initiatives plus catégoriques en 1971 et décrète la création de quatre « commissions » de consultation comme suit : la commission pour les problèmes culturels et éducatifs de masse, la commission pour la cinématographie, la commission pour les répertoires des institutions artistiques et la commission des monuments historiques et d'art³. Elles sont composées des membres du CCES, de membres du parti, de représentants des organisations de masses, de personnalités de la culture, de représentants de l'opinion publique⁴. Bien qu'elles soient instituées par la loi, leur fonctionnement a été de courte durée. La commission pour la cinématographie était présidée par Dumitru Ghișe, le vice-président du

¹ Nicolae CEAUȘESCU, *Expunere la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative : 9 iulie 1971*, București, Editura Politică, 1971. Disponible aussi en ligne à l'adresse suivante :

http://ro.wikisource.org/wiki/Expunere_la_cons%C4%83tuirea_de_lucru_a_activului_de_partid_din_domeniul_ideologiei_%C5%9Fi_al_activit%C4%83%C5%A3ii_politice_%C5%9Fi_cultural-educative [ref. du 16 décembre 2008].

² Nicolae CEAUȘESCU, *Cuvîntare la intîlnirea cu oamenii de arta și cultura, 10 februarie 1971*, București Editura Politică, 1971, pp. 21-22.

³ Art. 17, Décret 301/1971, *op. cit.*, p. 709.

⁴ *Ibidem*.

CCES responsable du cinéma, aidé par un secrétaire, Mircea Sîntimbreanu, directeur du CNC. Elle comportait encore trente-trois membres provenant d'organisations différentes, comme l'Union des Ecrivains, l'Académie « Ștefan Gheorghiu », le ministère des Forces Armées, l'organisation de parti « 23 août », le Conseil National des Femmes, le Conseil National de l'Organisation des Pionniers, l'UTC, etc. D'autres membres font partie des structures administratives du cinéma, ou sont des professionnels du domaine (les acteurs, les réalisateurs) et d'autres sont de simples ouvriers, déclarés cinéphiles, comme le tourneur de l'Usine « Vulcan », Gheorghe Ionescu¹. La commission devait se réunir à la demande du bureau exécutif du CCES, ou de son président, afin de débattre de problèmes ponctuels. Elle a beau faire l'objet d'un article de loi, son rôle de conseiller est formel et après quelques convocations en 1972, elle s'efface par inactivité. Nous avons trouvé les traces des débats organisés par la commission en décembre 1972 au sujet des films *100 lei* (Mircea Săucan, 1973) et *La Dernière cartouche* (*Ultimul cartuș*, Sergiu Nicolaescu, 1973), mais les films historiques que nous allons analyser par la suite n'ont gardé aucune trace d'une quelconque réunion de consultation, les décisions étant prises par la direction du CCES.

3.2.3 La Centrale « Romaniaifilm », la Direction du cinéma et les maisons de production

Si l'administration de la culture ne subit pas une réorganisation fondamentale, il n'en est pas de même pour le cinéma qui connaît des transformations importantes². Les pressions exercées par les cinéastes en février-mars 1971 pour l'autonomisation, remontent vers les organes décisionnels du parti qui conçoivent une autre manière d'organiser la production. Par ailleurs, le rapport entre l'autonomie, la centralisation et le contrôle est l'une des questions qui préoccupent tous les pays socialistes et qui varient d'un État à l'autre en fonction de la politique officielle. L'Albanie par exemple préserve la même organisation qu'elle a adoptée au début des années 1950, durant la période jdanovienne, et possède en 1970 la structure la plus rigide et la plus centralisée du bloc de l'Est. Théoriquement, le studio cinématographique *Shqipëria e Re* est autonome, mais pratiquement, les décisions les plus importantes appartiennent à la direction de la propagande et au bureau politique du parti³. Cette

¹ AMC, Dispoziții, T.P., vol 1-100, 1972, « Dispoziția 39 din 21 ianuarie 1972 privind componența comisiilor CCES », pp. 168-170.

² Pour l'organigramme des institutions chargées de la cinématographie voir annexes 21.

³ Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 47.

organisation pourra être retrouvée dans le cinéma roumain surtout dans la deuxième moitié des années 1980 lorsque les maisons de production n'auront qu'une fonction administrative. La Yougoslavie, la Pologne¹, la Hongrie² et la Tchécoslovaquie possèdent les structures les plus autonomes et représentent des modèles idéaux pour les cinéastes roumains qui sollicitent du pouvoir une restructuration du système en place selon ces exemples. Au début des années 1970 l'exemple bulgare est le plus proche de ce que les autorités roumaines envisagent de mettre en place. De surcroît, le changement des structures en Bulgarie se produit dès 1968, la Roumanie étant, à l'exception de l'Albanie, le dernier pays du « bloc de l'est » à préserver l'organisation héritée des années 1950. L'industrie du film bulgare est un compromis entre l'ultra centralisation, car les décisions les plus importantes sont prises par le Comité Central du Parti, via le Comité de Culture et d'Art, et l'autonomie, grâce aux trois collectivités de création chargées effectivement de la production³.

Les autorités roumaines semblent méfiantes à l'idée de mettre en œuvre un système opérationnel fondé sur une autonomie profonde des institutions de production. C'est pourquoi, la restructuration se fait graduellement et fut doublée par des mesures de précaution afin d'atténuer les excès d'indépendance. Dans un premier temps, c'est-à-dire lors du décret pour la constitution du CCES, l'administration de la production cinématographique est confiée au même organisme, le Centre National de la Cinématographie. Presque six mois après, en juin/juillet 1972, l'organisation de l'administration cinématographique est achevée. Le 1 juillet 1972, par la décision du Conseil des Ministres n° 773 de 1972, l'activité du CNC fusionne avec celle de la DRCDF pour créer une nouvelle institution, la Centrale « Romaniafilm »⁴. La direction générale de la Centrale revient à Marin Stanciu, ancien directeur adjoint du CNC. Les autres directeurs sont Alexandru Marin, Ravaș Gheorghe, le directeur de l'ancienne DRCDF, Valerian Stan, Dumitru Zaharia, Virgil Cetățeanu. Le Centre de Production Cinématographique de Buftea était dirigé par Constantin Pivniceru, le dernier directeur du Studio « București ». Par la même décision, a lieu la création de cinq maisons de

¹ En 1965, sur fond de changements politiques décisifs (l'arrivée au pouvoir de Władysław Gomułka) le régime communiste autorise une autogestion partielle dans plusieurs domaines socio-économiques. L'industrie cinématographique en fait partie et le contrôle de l'État coexiste avec l'autonomie des groupes de production. Jacek FUKSIEWICZ, *Le Cinéma polonais*, Paris, CERF, 1989, p. 33.

² Le processus de décentralisation commence en Hongrie vers 1957 avec la construction des studios « Hunnia » et « Budapest » et se prolonge par les réformes de 1960 et 1963. Miklós HAVAS, « L'Économie d'un cinéma en transition » in Kristian FEIGELSON, *Théorème. Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 211.

³ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁴ HCM (Décision du Conseil des Ministres) 773/1972, « Hotărâre privind unele măsuri referitoare la organizarea producției cinematografice și difuzării filmelor », *Buletinul Oficial al RSR*, 18 juillet 1972, an VIII, n° 78, pp. 606-607.

production (*casa de filme*) à la place du Studio « București », avec une personnalité juridique propre et dépendante du point de vue idéologique et artistique du CCES. Elles ont été appelées *Casa de filme nr.1, Casa de filme nr.2, Casa de filme nr.3 Casa de filme nr.4 et Casa de filme nr.5*. La production de 1973 est redistribuée entre les maisons n° 1, 2 et 3¹. Pourtant, le 10 août 1970, lorsque le CCES décide la composition du Conseil des travailleurs de la Centrale « Româniafilm », la maison n° 2 disparaît de la structure organisationnelle².

Au fil du temps, ces maisons de production se spécialisent dans une thématique dominante. La maison n° 1 grâce à ses directeurs particulièrement sensibles aux problèmes d'actualité, Alexandru Ivasiuc et Ion Bucheru (arrivé à la direction en 1977, après la mort d'Ivasiuc), promeut les sujets d'inspiration contemporaine³. La maison n° 3, dirigée jusqu'en 1980 par Eugen Mandric, aborde un répertoire mixte, formé de films historiques, d'actualité et de films pour les enfants⁴. La maison n° 4, sous la direction de Corneliu Leu, connaît une spécialisation dans les adaptations littéraires⁵. Et la maison n° 5, dirigée par le plus stable des directeurs, Dumitru Fernoagă (1972-1989), est reconnue pour ses reconstitutions historiques et ses coproductions⁶. En outre, les résultats exceptionnels obtenus par la maison n° 5 en nombre de films (41 jusqu'en 1980, alors que la maison n° 1 produisit 24, la maison n° 3, 26 et la maison n° 4, 31 films), de spectateurs et de qualité idéologique propulsent Fernoagă au poste de directeur jusqu'en 1989. Les trois autres établissements, suite aux restructurations de 1980 et 1983, connaissent trois générations de directeurs jusqu'en 1989.

Les deux autres studios, « Animafilm » (spécialisés en dessins animés) et « Alexandru Sahia » (spécialisé en films documentaires) gardent leur statut et, à l'instar des maisons de production, ils dépendent idéologiquement du CCES. Le studio de films documentaires « Alexandru Sahia » préserve le même directeur en la personne d'Aristide Moldovan, tout comme le studio « Animafilm », présidé par Lucia Olteanu. Ce type d'organisation restera inchangé jusqu'à la chute du régime, en 1989.

Malgré la décision d'accorder plus d'autonomie aux structures de production, le parti manifeste une méfiance foncière face à ces structures et prévoit en amont (dès juin 1972) la

¹ AMC, Dispoziții, T.P., vol 407 – 464, 1972, « Dispoziția 459 din 26 iulie 1972 », pp. 337-340.

² AMC, Dispoziții, T.P., vol 465 – 552, 1972, « Dispoziția 508 din 10 august 1972 », p. 212.

³ Mihai DUȚĂ, « Difuzarea : o verigă esențială în destinul unui film. Casa 1 », *Cinema*, n° 1, janvier, 1980, p. 22.

⁴ *Idem*, « Difuzarea : o verigă esențială în destinul unui film. Casa 3 », *Cinema*, n° 2, février, 1980, p. 14.

⁵ *Id.*, « Difuzarea : o verigă esențială în destinul unui film. Casa 4, o constantă colaborare cu scriitorii de prestigiu », *Cinema*, n° 3, mars 1980, p. 20.

⁶ *Id.*, « Difuzarea : o verigă esențială în destinul unui film. Casa de filme 5 și 3 direcții principale : filmul istoric, coproducțiile și recordurile de încasări », *Cinema*, n° 4, avril 1980, p. 20.

création d'une « Direction du cinéma » aux côtés des autres directions du CCES¹. Si le rêve des cinéastes d'avoir des maisons de production autonomes s'accomplit, leur éventuel enthousiasme est tempéré par la nouvelle structure administrative. Les attributions de la Direction du cinéma suscitent une réaction vive au sein de la Centrale « Romaniafilm » qui proteste contre la création d'un département supplémentaire qui ne fait que doubler les décisions de la Centrale et ainsi alourdir le processus de production. Au début du mois de décembre 1972, la Centrale envoie un courrier au directeur de la Direction du cinéma, Gheorghe-Radu Chirovici, exprimant le désaccord avec certaines parties du fonctionnement de la Direction et sollicitant des corrections. Ainsi, le règlement prévoit pour la Direction « *d'agir, sous la direction du CCES, pour l'orientation, la stimulation et le contrôle de la production des films, d'élaborer et de soumettre à l'approbation les plans de perspective du cinéma*² ». La Centrale considère que ces attributions reviennent au vice-président du CCES et que l'interposition d'un organisme de décision n'est qu'un maillon supplémentaire, ce qui contrevient aux recommandations de Ceaușescu. Encore, le document stipule-t-il pour la Direction le rôle « *d'assurer la transposition sur pellicule des idées et des significations idéologiques et politiques des scénarios approuvés*³ ». Cette mission revient clairement aux maisons de production et le signataire de la lettre n'hésite pas à le faire remarquer. Il proteste également contre deux autres missions affectées à la Direction du cinéma, à savoir, premièrement, « *d'agir, sous la direction du CCES, pour assurer le bon fonctionnement de toutes les institutions et des unités qui s'occupent de la production et de la diffusion des films* » et deuxièmement, « *d'orienter et de contrôler du point de vue politique, idéologique et artistique l'activité des maisons de production et de répondre de la qualité idéologique des films importés*⁴ ».

Gheorghe-Radu Chirovici, le directeur de la Direction du cinéma, rédige une lettre de réponse le 13 décembre 1972, dans laquelle il explique et nuance les termes du règlement officiel et accuse la Centrale d'interprétation abusive. Pour lui, la Direction du cinéma n'est pas « *un organe de décision qui s'interpose* », mais un organisme qui « *agit sous la direction du CCES*⁵ », « *un organe qui assure le bon fonctionnement*⁶ » de toutes les institutions qui

¹ Le décret 152/ 1972, *Buletinul Oficial al RSR*, 16 juin 1972, an VIII, n° 71, pp. 2-3.

² AMC, dossier 22063/1972, « Observații cu privire la măsurile de perfecționare în continuarea organizării aparatului CCES, a centralelor și întreprinderilor din subordinea sa », p. 140.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵ AMC, dossier 22063/1972, « Notă privind observațiile Centralei « Romaniafilm » », p. 136.

⁶ *Ibidem*.

participent à la réalisation et la diffusion des films. Une structure qui assure le bon fonctionnement est une structure de contrôle et de vérification, ce qui prouve l'attitude prévoyante du parti à l'égard de la création des maisons de production. Néanmoins, cette institution est rarement opérative dans la production des films¹. Cet ajustement en contrepoint détermine l'historien du cinéma américain Michael J. Stoil à considérer l'organisation du cinéma roumain, par comparaison avec les organisations bulgare, albanaise et yougoslave, comme moins ultra-centralisée, mais également moins autonome².

3.3 *Stabilisation administrative. Le nouvel envol de l'idéologie*

3.3.1 Réactions aux « thèses de juillet » et aux restructurations administratives

Les décisions prises le 6 juillet 1971 ne rencontrent pas d'opposition franche. La presse affiche une adhésion claire et enthousiaste. Néanmoins, quelques voix critiques se font entendre dès la réunion de travail avec les activistes du parti du 9 juillet 1971. Nous ne connaissons pas le contenu des débats, mais le discours final prononcé par Ceaușescu laisse entendre que certains participants ont eu des réactions hostiles. Le secrétaire général éprouve le besoin de se justifier devant les accusations de retour au réalisme socialiste : « *J'ai entendu ici, certains camarades exprimer leur crainte par rapport à un retour au passé³. Je ne sais pas ce qu'ils entendent par là. Premièrement, nous ne pouvons pas retourner vers le passé parce que justement, nous avons critiqué ce passé et nous sommes décidés à ne plus jamais admettre cet état de choses. Donc, non seulement nous ne pouvons pas revenir vers ce passé, mais nous voulons l'éradiquer. Il ne s'agit pas de retour vers les aspects négatifs d'un passé éloigné, les abus et les illégalités. Ces choses sont révolues et ne peuvent plus être admises dans notre société. Donc je ne vois pas pourquoi il doit y avoir des inquiétudes à ce sujet⁴* ». La branche culturelle la plus réactive a été celle des écrivains, qui a exprimé clairement son inquiétude par rapport aux thèses et à leur signification, semblables au style et aux exigences

¹ Lors de notre analyse des films historiques (dans la troisième partie), l'ingérence de cette institution dans la production effective n'est pas signalée par les documents. La seule intervention concerne le film *Cantemir*. Il s'agit d'un compte-rendu réalisé par G-R Chirovici, mais il s'exprime en son propre nom, et non pas au nom de la Direction du cinéma.

² Michael J. STOIL, *Balkan Cinema... op.cit.*, p. 55.

³ « Le retour au passé » est une formule fréquente dans le discours de Ceaușescu qui fait référence aux méthodes pratiquées par Gheorghiu-Dej à la tête du parti et qui englobe de manière générale la répression physique, le dogmatisme, le réalisme socialiste de type jdanovien.

⁴ Nicolae CEAUȘESCU, *Expunere la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative : 9 iulie 1971... op. cit.*

du début des années 1950¹. Certains d'entre eux ont même osé s'attaquer au nouveau ministère de la Culture, le jugeant trop centralisé et composé de membres plutôt dilettantes dans les métiers de l'art².

L'attitude des cinéastes est visiblement plus réservée. La revue *Cinema* publie dans son numéro de juillet 1971 un recueil d'opinions réalisé parmi les personnalités culturelles roumaines, dont une partie des professionnels du cinéma (artistes et réalisateurs) sur le sujet : « Le répertoire cinématographique doit-il être un instrument d'éducation ?³ ». L'acteur Mircea Albulescu, l'ancien vice-président du CSCA Ion Brad, le réalisateur Liviu Ciulei, l'actrice Dina Cocea, le critique Ov. S. Crohmălniceanu, le scénariste Mihnea Gheorghiu, le réalisateur Manole Marcus, l'acteur Amza Pellea, le critique de film Florian Potra, le directeur adjoint de la Centrale « Româniacfilm » Gheorghe Ravaș, l'ancien directeur du CNC Mircea Sîntimbreanu, sont quelques unes des personnalités ayant répondu à l'appel de la revue. La majorité d'entre eux aborde la question du point de vue exprimé par Ceaușescu le 9 juillet 1971, notamment en dénonçant les films violents et immoraux importés d'Occident. Personne ne s'exprime au sujet des thèses ou du remaniement du ministère.

L'attitude plus retenue des professionnels du cinéma, par comparaison avec les écrivains, vis-à-vis des directives radicales du parti s'explique par un ensemble de facteurs. Premièrement, le parti contrôlait de manière plus étroite la production cinématographique que le travail littéraire. Il était présent dès les phases naissantes du film et aucun scénario ne pouvait passer à l'étape de tournage sans l'accord du parti. Les réalisateurs respectaient les règles du parti en matière de conception artistique et chaque éloignement de la ligne officielle était payé par l'intégrité de l'œuvre. Même pendant la période de libéralisation à la fin des années 1960, l'intervention des hauts responsables politiques dans la composition des films a été considérable⁴. L'enjeu du film tant du point de vue idéologique que financier a engendré une attention plus grande pour le cinéma de la part des autorités. Le parti imposait et vérifiait avec plus de rigueur l'application de ses propres normes artistiques. C'est pourquoi, l'annonce officielle des directives devait avoir un impact moindre sur les artistes du cinéma. Mircea Săucan raconte qu'il s'était dit : « Ça, c'est la fin⁵ », mais avoue que très peu des gens ont

¹ Liviu MALIȚA, *Ceaușescu critic literar*, (collection de documents), București, Vremea, 2007, pp. 21-30.

² Discours du poète Eugen Jebeleanu à la réunion du 21 septembre 1971 entre Nicolae Ceaușescu et l'actif de l'Union des Ecrivains, *Ibidem*, pp. 159-160.

³ *Cinema*, n° 7, juillet 1971.

⁴ Voir la partie 1, chapitre 2, le cas du film *Le Pouvoir et la vérité* (Manole Marcus, 1971) et *La Reconstitution* (Lucian Pintilie, 1969), pp. 184-185.

⁵ Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*, București, LiterNet, 2007, p. 33.

compris la signification des « thèses ». Les réalisateurs décidés à travailler sans compromis avaient abandonné graduellement le combat avec le parti. Ciulei renonce au cinéma et s'adonne au théâtre dès la fin des années 1960. Après les controverses suscitées par *La Reconstitution*, Lucian Pintilie abdique lui-aussi. Mircea Săucan s'engage dans une dernière tentative cinématographique en 1971, juste après la publication des « thèses », avec le projet *100 lei*. Il témoigne trente ans après qu'il a préféré travailler malgré les restrictions qui s'annonçaient¹. Les autres cinéastes connaissaient déjà la routine des négociations pour une scène ou pour une phrase, et d'autres ne travaillaient que sous les ordres du parti.

Le deuxième élément important pour comprendre la faible réaction du milieu cinématographique aux « thèses de juillet » est la nature des relations existantes entre les réalisateurs. A la différence des écrivains, le monde des cinéastes était un monde éclaté. Portés par des intérêts individuels, ils ne se réunissent pas comme les écrivains autour des groupements d'idées. Le seul moment d'unité professionnelle se réalise sur les plateaux de tournage, durant la réalisation d'un film. Certains metteurs en scène arrivent à créer des liens forts avec les acteurs et le reste de l'équipe, ce qui leur vaut l'avantage d'avoir une base professionnelle solide pour de futurs films. Pourtant ce type de cohésion ne se prolonge pas dans une solidarité idéologique. Contrairement aux écrivains, réunis autour des revues *România Literară* et *Săptămâna (La Semaine)*, qui mènent des combats acharnés pour préserver les valeurs, mais aussi les privilèges matériels et professionnels², les cinéastes sont des figures solitaires. Les enjeux financiers du cinéma sont supérieurs à ceux de la littérature. L'écrivain Constantin Mateescu écrit dans son journal, suite à de nombreuses fluctuations de son scénario « *Le cinéma est une perte de temps. Il est vrai qu'il rapporte de l'argent, mais il est plein de pièges, il s'est beaucoup abaissé devant l'idéologie officielle*³ ». Il rajoute (passage que nous avons déjà cité) « *J'ai compris une chose : aujourd'hui, en Roumanie, on peut quand même publier un livre. En revanche, réaliser un film valable est inconcevable. Le monde de celluloid est pestilentiel. Cynique*⁴ ». Comme les écrivains, les cinéastes se livrent à une compétition pour les ressources fournies par le parti, mais à la différence des premiers la lutte des seconds est portée individuellement, très souvent au préjudice de leurs collègues. Les témoignages des professionnels du cinéma abondent dans ce type d'aveux.

¹ *Ibidem*, pp.33-44.

² Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp. 171-175.

³ Constantin MATEESCU, *Jurnal ...op. cit*, note du 31 octobre 1968.

⁴ *Ibidem*, note du 1 novembre 1968.

3.3.2 Le boom de la production et la nouvelle thématique

L'effet le plus visible de la nouvelle politique cinématographique initiée par le parti en 1971 est l'augmentation du nombre de films. L'amélioration de la qualité du film passe, selon Ceaușescu, par l'augmentation de la production. Ainsi, les nouvelles structures administratives du septième art se mobilisent pour accomplir la directive formulée par Ceaușescu à la rencontre du 5 mars 1971 : « *Il est nécessaire de prendre des mesures pour utiliser, dans un temps court – je fixerais comme terme l'année 1972 – l'intégralité des capacités de production que nous avons et produire vingt-cinq films par an*¹ ».

La hausse du nombre de films et l'amélioration de la qualité idéologique et artistique du septième art sont les deux objectifs principaux envisagés par le parti dans le cadre de sa politique générale pour l'élévation de la conscience idéologique du peuple et pour la formation de l'homme nouveau. De ces deux objectifs, l'aspect quantitatif est le plus visible. La qualité artistique, telle qu'elle est entendue par les autorités, ne viendra jamais malgré l'intervention brutale et directe du parti dans la création. Lors de la rencontre suivante avec les cinéastes, Ceaușescu se déclare content de la réalisation de l'objectif quantitatif de vingt-cinq films par an².

L'augmentation de la production est certaine et se présente de la manière suivante :

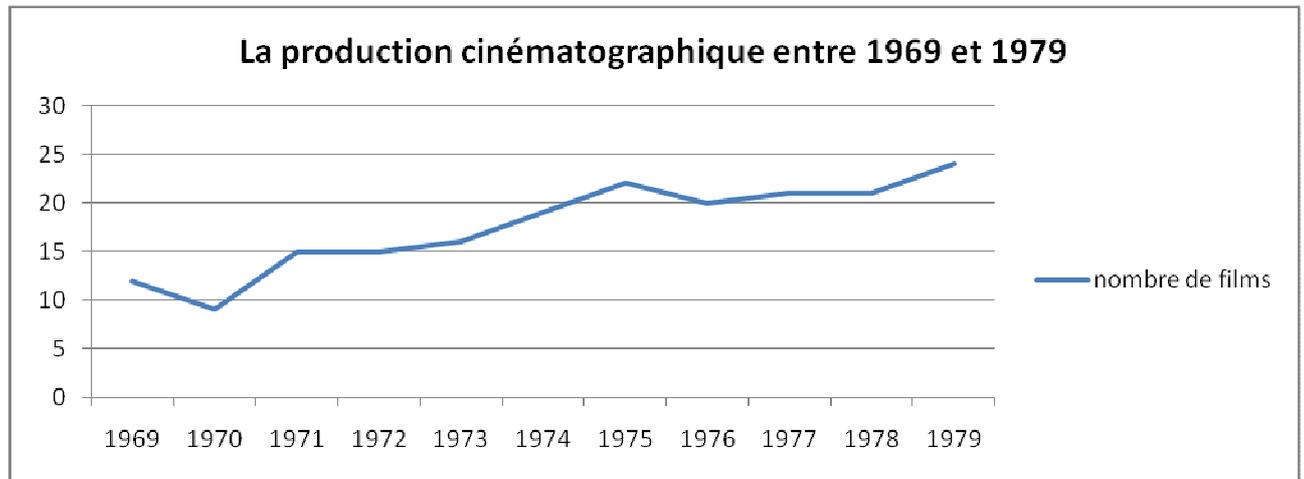
Année	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Nbre de films ³	12	9	15	15	16	19	22	20	21	21	24

¹ Nicolae CEAUȘESCU, « *Cuvântare la întâlnirea cu creatorii din domeniul cinematografiei... op. cit.*, p. 675.

² *Idem*, « Cuvântare la primirea membrilor Consiliului Asociației Cineaștilor aleși în cadrul celei de-a doua Conferințe Naționale a lucrătorilor din cinematografie 20 aprilie 1974 », in *România pe drumul construirii societății socialiste multiateral dezvoltate*, vol. 10, București, 1974, p. 118. Pour l'intégralité de son discours voir annexes 22.

³ Tableau réalisé à partir du catalogue des films de fiction réalisé par Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1 et 2, București, Fundația Pro, 2004, 2005. Pour une vision complète de titres, des années de production et de l'année de la première cinématographique, voir annexes 1.

Voici également un graphique qui illustre l'évolution de la production de 1969 à 1979.



Bien que la production soit en hausse visible après les directives et les restructurations du début de la huitième décennie, le calcul du nombre de films est une opération trompeuse qui génère des résultats fluctuants. Comme nous pouvons le constater, le chiffre de vingt-cinq films n'est pas atteint durant cette période. En revanche, si nous prenons en compte les films produits pour la télévision, les coproductions et les moyens métrages, le nombre de films arrive à 21 en 1972 et à 25 en 1973. Quoiqu'il en soit, l'accroissement des films de fiction est indéniable et constitue une priorité pour le régime qui exige une production encore plus importante. En avril 1978, conformément à la décision du Bureau Permanent du Comité Politique Exécutif, la production pour « les années futures », plus probablement pour 1985, est fixée à 50-60 films¹.

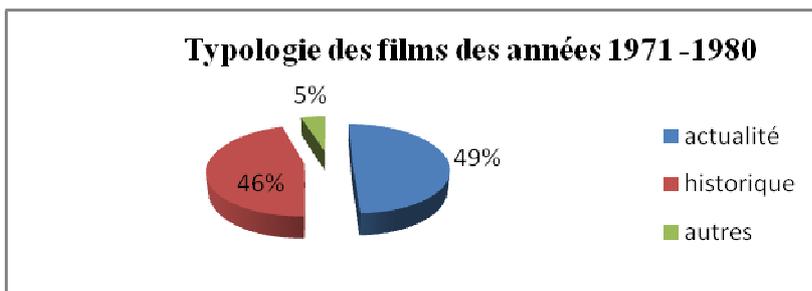
La croissance quantitative de la production cinématographique est le résultat d'une meilleure administration des projets soumis à la validation du CCES et d'un contrôle plus strict des dépenses. En effet, après 1971 les films à grand budget seront sensiblement réduits. Cette mesure ne signifie pas une diminution du nombre de films historiques, mais la réduction des fonds alloués à ce type de production², ce qui démontre que le régime fait des concessions financières, avec des conséquences importantes sur les éléments de reconstitution, mais pas de concessions de nature idéologique, ce qui finalement importe davantage. Ainsi, durant les années 1970 et 1980 les devis des films historiques n'atteignent plus la somme de 33 millions

¹ AMC dossier 26077/1979, « Raport privind rezultatele economico-financiare ales sectorului cinematografic », p. 9.

² Michael J. STOIL, *Balkan Cinema... op. cit.*, p. 66.

de lei¹ comme ce fut le cas du récent *Michel le Brave* (Sergiu Nicolaescu, 1971) et arrivent rarement au budget maximal de 21 millions de lei. Cette somme est atteinte uniquement par *Burebista* (Gheorghe Vitanidis, 1980) et *Mircea* (Sergiu Nicolaescu, 1989).

Du point de vue thématique, le cinéma de fiction enregistre également des mutations significatives. A la réunion du 23 mai 1968, les professionnels du cinéma exprimaient leur inquiétude vis-à-vis de l'ampleur du film historique par rapport au film d'actualité et sollicitèrent sa diminution. Ceaușescu ne voyait pas d'inconvénient dans le nombre de films historiques, qu'il considérait comme essentiels à la mission éducative, mais dans la nature de ces films. Il insiste sur la nécessité de continuer à produire des fictions historiques pour favoriser davantage les sujets graves et importants aux dépens d'intrigues faciles exploitées dans un but mercantile. Voici la situation du rapport film historique - film d'actualité durant la période 1971-1980 :

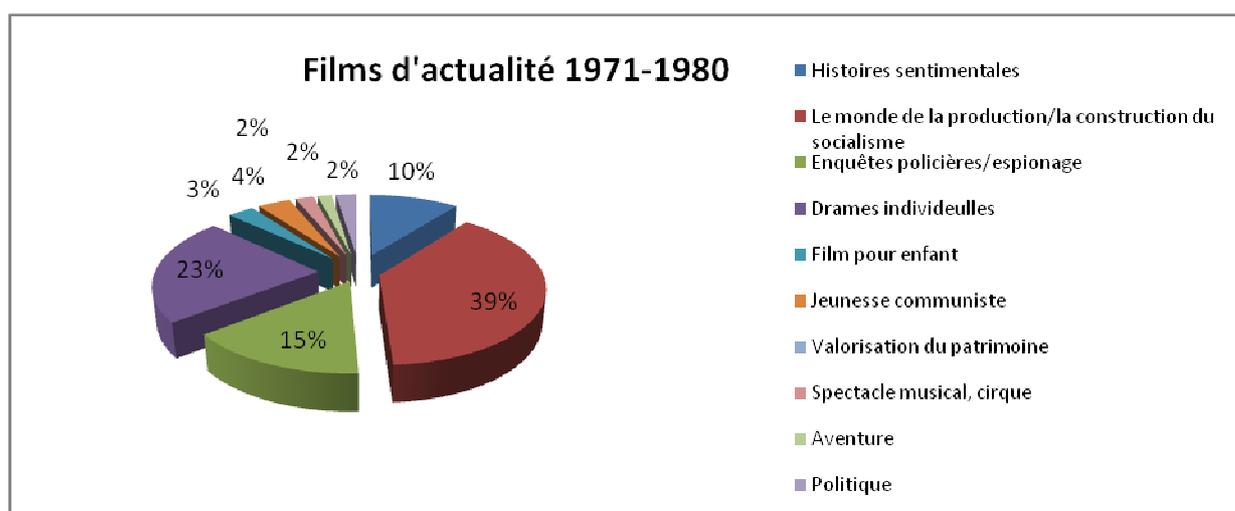


Le tableau des films pour la période 1971-1980 montre l'augmentation du nombre de film historique par rapport à la période précédente, mais la véritable transformation se produit au niveau des récits qui soulignent de manière appuyée, dans les films d'actualité, les avancées de la société socialiste et dans les films historiques, la bravoure des ancêtres et des héros communistes qui ont contribué à l'avènement du nouveau régime en Roumanie. Si dans les années 1960 ce genre de sujets est très souvent un prétexte pour le développement d'un drame individuel ou d'une intrigue policière, à partir de 1971, les créateurs sont forcés de pénétrer sur le terrain de récits porteurs de l'éthique communiste.

Nous avons identifié les principaux thèmes abordés par le cinéma roumain d'actualité et selon la même méthode pratiquée pour le corpus de films des années 1960², nous avons établi deux graphiques réunissant ces caractéristiques :

¹ D'autres personnes véhiculent la somme de 40 millions. Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op. cit.*, vol. 2, p. 25.

² Pour la liste complète des films et les valeurs attribuées à chaque thème voir annexes 2-c et 2-d.



Si durant les années 1960, une grande partie des thèmes explorés par le septième art était représentée par les drames individuels, à partir de 1970, le monde de la production, et de manière générale la construction du socialisme monopolise les sujets des films d'actualité. Non seulement ils dominent le champ diégétique des récits, mais ces motifs représentent le cœur et le moteur de l'action. De plus, un nouveau genre fait son apparition dans le répertoire cinématographique, le film politique. Il trouve son correspondant dans la catégorie du film historique au niveau d'un thème inexploré auparavant : l'arrivée des communistes au pouvoir. Ces deux nouveaux thèmes émergés au début des années 1970 sont le résultat des multiples sollicitations de la part des dirigeants politiques. Les demandes formulées durant les réunions avec le chef du parti, se retrouvent dans la presse sous la forme d'un débat public conviant les artistes, les écrivains et même les travailleurs des usines¹. Ainsi, la problématique du film politique apparaît au centre des discussions. Pour la première fois depuis l'installation du régime communiste au pouvoir, les recommandations du parti se synchronisent avec les tendances et les courants cinématographiques internationaux. Les films engagés réalisés dans la deuxième moitié des années 1960 et au début des années 1970 produisent un fort impact dans le monde de la cinématographie roumaine. Des pellicules comme *Z* (1969) de Costa Gavras, *La Bataille d'Alger* (1966) de Gillo Pontecorvo, ou *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni sont considérées comme des modèles exemplaires de films politiques et l'ambition du parti et des cinéastes est de s'élever à la hauteur de ces œuvres.

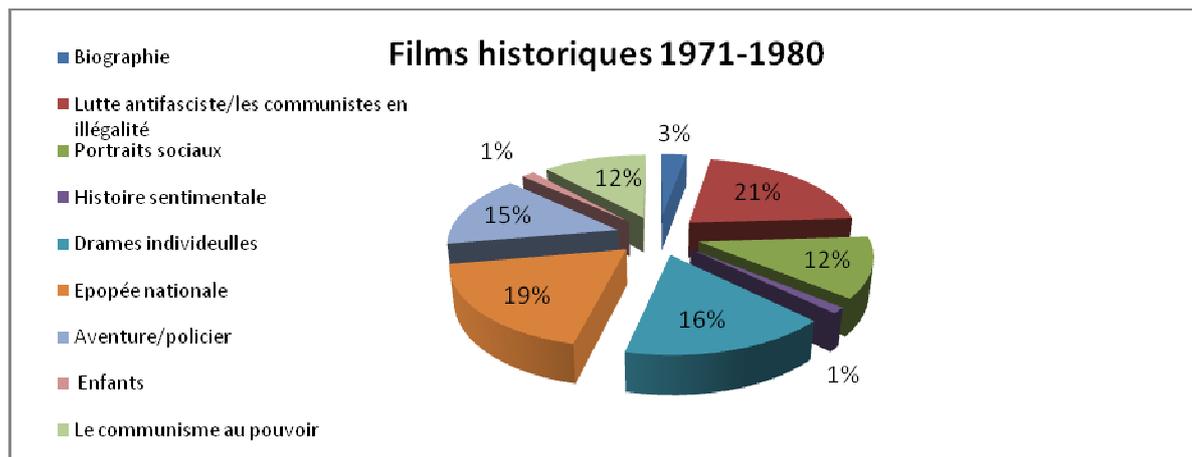
¹ « Masă rotundă la uzinele « Tractorul » Braşov », *Cinema*, n° 8 août 1971, pp. 4-7.

Malgré l'ouverture idéologique de la fin des années 1960, le genre politique est strictement contrôlé par le parti qui impose les limites de l'approche. Le film politique se résume à la représentation des événements sociopolitiques d'août 1945 et l'ascension des communistes vers le pouvoir, ainsi qu'à la dénonciation de certains abus pratiqués par Gheorghiu-Dej. La voie a été ouverte par les scénarios de Titus Popovici, « Le Pouvoir » et « La Vérité », écrits en 1968, qui ont constitué la base pour le film *Le Pouvoir et la Vérité*, sous la direction de Manole Marcus. Le chemin dressé par *Le Pouvoir et la Vérité* est emprunté par d'autres réalisateurs portés par la fièvre du devoir politique de l'art. Ainsi, le début des années 1970 est marqué par la mise en scène de sujets d'inspiration politique : *Le Siège (Ase diul)*, Mircea Mureșan, 1971), *La Bourrasque (Vifornița)*, Mircea Moldovan, 1973), *La Naissance du monde (Facerea lumii)*, Gheorghe Vitanidis, 1971), *La Conspiration (Conspiratia)*, Manole Marcus, 1973), *Tout seul (Capcana)*, Manole Marcus, 1973), *Loin de Tipperary (Departa de Tipperary)*, Manole Marcus, 1973). On peut situer dans la même catégorie les films policiers de Sergiu Nicolaescu, *Les Mains propres (Cu mâinile curate)*, 1972) et *La dernière cartouche (Ultimul cartuș)*, 1973)¹ qui développent une intrigue policière sur fond d'affrontements politiques entre les communistes et les représentants des autres partis. La fin de la décennie clôt le cycle des sujets politiques par le film *L'Instant (Clipa)* réalisé par Gheorghe Vitanidis en 1978. Il a été présenté par le réalisateur dans les mêmes termes que *Le Pouvoir et la Vérité* : « *Un film sur la vérité et sur la dignité, sur la dévotion sans limites pour notre cause communiste*² ». *L'Instant* est la dernière création significative sur l'installation du régime communiste, sur les erreurs et les abus des premiers représentants du parti.

Le tableau des fictions historiques révèle des mutations tout aussi importantes que dans le cas des films d'actualité.

¹ A ce sujet voir notre article *Le film policier roumain : un genre impur. Succès populaire et discours politique pendant la période communiste*.

² Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol. 2, București, Fundația Pro, 2005, p.179.



Par rapport à la situation des années 1960, le répertoire des films historiques des années 1970 indique une montée en puissance des sujets consacrés à l'épopée nationale et à l'apparition d'un nouveau thème, que nous avons appelé « le communisme au pouvoir ». Dans l'ensemble, nous pouvons constater la supériorité des événements d'histoire nationale sur ceux puisant dans l'histoire du parti. Les catégories susceptibles de traiter le thème du héros communiste sont « la lutte antifasciste / les communistes dans l'illégalité » et « le communisme au pouvoir ». Une analyse plus approfondie des sujets révèle un creux important entre les deux catégories. Les 19% représentant « la lutte antifasciste/les communistes dans l'illégalité » se partagent de manière inégale entre ces deux composantes. Bien que les deux sujets aient une racine commune, car très souvent la lutte antifasciste est présentée comme menée par les communistes, durant les années 1970 cet aspect de la représentation de la seconde guerre mondiale ou de la période de l'entre-deux-guerres n'est plus l'apanage des communistes, mais tout simplement des Roumains. Le rapport entre les deux thèmes est de 52% pour la lutte antifasciste menée par les Roumains contre 48% pour l'illégalité des communistes. Cela représente un renversement de la situation des années 1960, lorsque le rapport est de 59% pour l'illégalité et 41% pour la lutte antifasciste portée par les Roumains. Ainsi, durant la huitième décennie, les valeurs nationales se substituent aux valeurs sociales ou marxistes plus adaptées initialement à l'idéologie du parti.

3.3.3 L'immixtion du parti dans la création. Le nouveau type de censure

Le parti espérait l'engagement volontaire et conscient des réalisateurs dans le travail d'éducation des masses. Lorsque le bilan réalisé au début des années 1970 ne satisfait pas les attentes des dirigeants politiques, le parti décide d'intervenir de front dans la production. Pour cela, il encourage la création de films sur des sujets précis. Ceaușescu donne quelques

exemples dans son discours du 5 mars 1971 à la réunion avec les cinéastes : « *Vous savez que notre société dispose de multiples moyens d'éducation et de formation de l'homme nouveau et que dans ce domaine, avec le développement de la base économique nous avons obtenu des succès remarquables. D'un taux de 35% d'analphabètes avant la guerre à la généralisation de l'enseignement de 10 ans, nous avons parcouru un long chemin. Pourtant je n'ai pas vu un film sur ce sujet. D'environ 26000 ingénieurs, techniciens et maîtres en 1938 nous sommes arrivés aujourd'hui à environ 400000, ce qui représente également un long chemin. Depuis la façon dont les paysans, les ouvriers et les intellectuels jugeaient les problèmes il y a 20 ans à la manière dont ils les pensent et les expriment dans les réunions aujourd'hui, il y a encore un chemin long. Je ne sais pas qui d'entre vous a participé à ce genre de réunions. Vous auriez pu trouver beaucoup de sources d'inspiration. Vous auriez pu voir comment dans les Usines « 23 Août », les ouvriers, dont certains ont travaillé à l'époque de Malaxa¹, participent à la direction de l'entreprise, débattent des problèmes à un niveau et avec une compétence qui ne sont pas inférieurs à ceux d'un ingénieur. Ce sont des réalisations et des transformations colossales, rares dans le monde. Tout ceci n'offre-t-il pas des possibilités d'inspiration pour les créateurs d'art cinématographique ?² » Ces propos rappellent l'attitude du parti durant les années 1950 lorsque les artistes sont accusés de ne pas connaître la réalité, de ne pas être connectés à la vie des travailleurs et de produire des œuvres coupées des préoccupations de la société socialiste. Suite à cette vision de l'art, les créateurs sont incités à entreprendre des stages d'inspiration dans les villages, dans les usines, sur les chantiers. Les principaux acteurs culturels visés par ces remarques sont les écrivains. Leurs œuvres sont non seulement des produits littéraires purs mais également de potentiels scénarios. Si durant les années 1960, le choix des sujets des films appartient aux scénaristes ou aux réalisateurs, à partir de 1971 les options du parti sont prioritaires. La ressemblance avec le dogmatisme jdanovien des années 1950 est saisissable.*

La manière dont Ceaușescu envisageait la régénération de la culture était la création d'une liaison directe entre le Parti d'un côté, les unions de création et le ministère de l'autre. Comme nous l'avons vu, l'idée est embrassée et même exigée par les cinéastes. Ce lien commence à être tissé dès 1968, mais puisque les résultats obtenus ne satisfont pas la direction du parti, Ceaușescu envisage, par le biais de la création du CCES, une autre relation entre la culture et le parti : la transformation du CCES en une structure opérationnelle de

¹ Nicolae Malaxa (1884-1965), industriel roumain. Il a construit les usines de fabrication de locomotives et de tuyaux d'acier à la périphérie de Bucarest, les Usines « Malaxa » appelées après la nationalisation « 23 Août ».

² Nicolae CEAUȘESCU, « Cuvântare la întalnirea cu creatorii... » *op. cit.*, p. 679.

contrôle et de vérification. De surcroît, la titularisation dans le poste de président du CCES du responsable de la culture dans le cadre du Secrétariat du CC du PCR, Dumitru Popescu, resserre le lien entre le parti et l'État qui ne font plus qu'un¹.

Le CCES reprend ainsi les attributions de l'institution officielle de la censure, la Direction Générale de la Presse et des Publications (*Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor*), qui perdra graduellement son pouvoir et son influence. Les décisions prises par la DGPT sont très souvent contestées par les auteurs qui profitent de chaque occasion pour en parler au chef de l'État². Tenant compte du nouveau rôle du CCES, la place de la DGPT s'est avérée accessoire et en 1977, elle est supprimée. Dans ses mémoires, Dumitru Popescu raconte deux moments précis de l'activité de l'institution, à la suite auxquels Ceaușescu aurait penché pour sa disparition. Le premier est la décision de la DGPT d'interdire une liste de livres parmi lesquels un ouvrage signé par le militant communiste tchèque, Iulius Fucik et une œuvre classique anglaise décrivant les effets de l'opium sur le corps humain, *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium* de Thomas de Quincey³. Ceaușescu réagit violemment face à l'ignorance des fonctionnaires de la DGPT et des responsables de ces questions au sein du Secrétariat du parti. Le deuxième cas était celui d'un poète amateur, comptable de profession, qui avait écrit des poésies au sujet de la Bessarabie (territoire appartenant à la Roumanie avant la Seconde Guerre mondiale et cédé à l'Union Soviétique en 1940). Selon Popescu, la DGPT transforme le volume de poésie en accusation pénale et l'auteur reçoit une peine de douze ans de prison. Suite à cet événement, le président du CCES présente les faits devant Ceaușescu qui libère l'auteur et dénonce les pratiques abusives de la justice et de la DGPT⁴.

Un rôle important dans la suppression de la censure a été joué par Dumitru Popescu lui-même, qui fut confronté aux censeurs de la DGTP en qualité de directeur du journal *Scînteia*, ou de rédacteur à la revue *Contemporanul* durant les années 1960 et qui, depuis sa position privilégiée auprès de Ceaușescu, a pu renouveler fréquemment les attaques contre l'établissement. D'ailleurs, il avoue avoir « dévoilé à Ceaușescu quelques-unes des tares de cette institution anachronique, dégénérée et inutile⁵ ». En outre, il soutient l'abolition de la

¹ Dumitru Popescu reconnaît l'avantage administratif de sa double fonction, car cela permet le raccourcissement de la chaîne de validation. Dumitru POPESCU, *Am fost și cioplitor de himere. Un fost lider comuniste se destăinuie*, convorbiri realizate de Ioan Tecșa, București, Expres, 1994, p. 181.

² L'activité du DGPT affecte principalement le travail des écrivains et des journalistes. Durant les rencontres officielles avec Ceaușescu, les écrivains profitent de l'occasion pour dénoncer la chasse parfois absurde des fonctionnaires de la censure. Voir les documents publiés par Liviu MALIȚA, *Ceaușescu critic literar, op.cit.*

³ Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se. Panorama... op. cit.* vol. II, pp. 237-238.

⁴ *Ibidem*, pp. 239-240.

⁵ *Ibid.*, p. 239.

censure par ses propres activités de contrôle et de vérification exercées dans le cadre du CCES, qui rendent stériles les fonctions de la DGPT. La suppression de la censure en juin 1977 est une tentative de récupération de la sympathie des intellectuels, perdue après 1971. L'événement est souligné avec pompe dans les discours officiels qui insistent sur l'avancée de la société socialiste, suffisamment forte pour se dispenser de la censure.

Cette mission est remplie dorénavant par les directeurs de chaque unité de création ou de chaque journal, et dirigée au niveau central par le comité directeur du CCES. En ce qui concerne le cinéma, le CCES valide les plans thématiques, les scénarios, l'entrée en production des films et la sortie dans les salles. La réglementation de l'approbation des films connaît deux étapes. La première, instituée par la Disposition 490 du CCES, prévoit la soumission des films roumains à une commission d'approbation composée du vice-président qui coordonne l'activité du cinéma dans le cadre du CCES, du directeur et du directeur adjoint de la Direction de la littérature, des publications et des scénarios du CCES, le directeur et le directeur adjoint de la Centrale « Româniacfilm » et le président de l'Association des Cinéastes¹. Bien que le président du CCES ne soit pas mentionné, la présence de Dumitru Popescu lors des visionnements est certifiée par de nombreux témoignages et par les documents de production des films. A ce stade, le contrôle du parti s'exerce surtout à travers les plus hauts fonctionnaires du CCES qui sont également membres du CC du PCR comme Dumitru Ghișe ou détiennent des positions encore plus importantes dans la hiérarchie du parti, tel Dumitru Popescu.

La deuxième phase, à partir de 1976, implique le renforcement de l'immixtion du parti dans le processus de validation des scénarios et des films. Cette mutation est imposée lors du Congrès de l'Éducation Politique et de la Culture Socialiste de juin 1976. Il est prévu que les films « seront visionnés par le président du CCES, le secrétaire du CC du PCR, responsable de la propagande, d'autres membres de la Commission Idéologique et du CC du PCR² ». Afin de respecter cette directive, le CCES élabore un projet pour instituer les étapes que doivent parcourir les productions cinématographiques avant la sortie sur les écrans. Dans une première phase, la maison de production doit soumettre le film pour approbation au vice-président du CCES responsable du cinéma et ensuite à la DGPT pour le visa « bon de diffusion ». Comme nous l'avons vu, la mission de la DGPT sera de courte durée et bientôt éliminée du protocole. Le devoir le plus ingrat revient au vice-président du CCES qui doit

¹ AMC, Dispoziții, vol. 587-627 / 1976, Note adressée au président du CCES en 1976, Miu Dobrescu par le vice-président responsable du cinéma, Dumitru Ghișe, annexes à Dispoziția 614/1976, p. 175.

² *Ibidem*.

présenter le film devant « les organes supérieurs du parti »¹. Cette étape fonctionne comme un test pour le vice-président qui, par prévoyance et par crainte, mène une chasse tenace contre les éventuelles erreurs idéologiques. « Les organes supérieurs du parti » peuvent proposer d'autres modifications (retournage, opérations de montage et de laboratoire) qui seront réalisées avec des fonds supplémentaires. Une fois l'accord du parti obtenu, le vice-président donne le visa de diffusion interne et externe².

Cette procédure entraîne des conséquences très importantes pour les producteurs de films qui doivent se confronter à un nouveau défi : l'évaluation de leur travail par le président ou le vice-président du CCES. Ainsi, la majorité des créations cinématographiques des années 1970-1989 auront besoin de l'avis favorable du ministère pour chaque étape de production et, à la différence des années 1960, les hauts fonctionnaires du CCES participent activement aux vérifications. De nombreuses fois, Dumitru Popescu corrige les scénarios, refait les scènes, réécrit les dialogues. Après le départ de Popescu, son remplaçant, Miu Dobrescu, intervient moins dans le travail proprement dit de création, mais oblige les créateurs à le faire.

Le contrôle exercé par le comité directeur du CCES s'applique surtout avant l'entrée en production, car il donne le visa de départ et au résultat achevé, mais la création du film est supervisée au jour le jour par un fonctionnaire de la maison de production, appelé producteur-délégué. Il est chargé de vérifier si le réalisateur respecte le découpage, les limites de pellicule, les jours de tournage établis dans la planification, les limites financières et la vision idéologique approuvée par le CCES. Le producteur-délégué informe la maison de production, par des rapports écrits réguliers de l'évolution du tournage et de toute déviation du plan initial. Ils sont perçus par l'équipe du tournage comme des véritables policiers sur place. Nous avons décrit, dans la deuxième partie, quelques cas des films historiques (*Vlad l'Empaleur* (Doru Năstase, 1978) et *Romance de janvier* (Nicolae Oprețescu 1978)) où le rôle de ce fonctionnaire est majeur dans la production.

Hormis l'action forcée, initiée d'« en haut », l'État encourage l'implication des cinéastes dans les sujets d'actualité ou avec un enjeu politique et historique, accordant des privilèges et des primes. Le système des stimulants matériels fonctionne surtout dans les années 1960 grâce aux trois catégories de qualité³. Le procédé est prolongé dans les années 1970, mais cette fois-ci, les films bénéficiant du qualificatif de « catégorie I » sont surtout les productions qui répondent aux exigences du parti. La commission chargée de désigner la catégorie de qualité

¹ AMC, Dispoziții, vol. 587-627 / 1976, pp. 172-173.

² *Ibidem*.

³ AMC, carton CSCA Dispoziții, Décision CSCA n° 889 du 17 juillet 1968, vol. XVIII, 1968, pp. 540-541.

se réunit au niveau de la Direction de la littérature, des publications culturelles et des scénarios du CCES, ce qui représente une centralisation supplémentaire par rapport aux années 1960, lorsque le qualificatif était accordé par le CNC. Ainsi, la majorité des reconstitutions historiques obtiennent le qualificatif maximum, tandis que les œuvres plus intimistes, malgré leur valeur artistique, se contentent du deuxième ou du troisième qualificatif. Le réalisateur Alexandru Tatos ressent comme une injustice le qualificatif II pour ses films *Egarement* (1977) et *Tendrement Anastasia passait* (1979). L'enjeu était important, car la décision du CCES montrait la reconnaissance de la valeur de l'artiste avec des conséquences sur son avenir professionnel et de plus permettait une rétribution financière pour le réalisateur d'environ 15 000 lei.

Vers le milieu des années 1970, un élément inédit apparaît dans les relations entre le parti et les professionnels du cinéma et de la culture en général : le Département de la Sécurité de l'État (ou la Securitate) et son système de surveillance. La police secrète a été créée en collaboration avec les officiers soviétiques du KGB le 30 août 1948, mais elle existait réellement depuis 1945. Son fonctionnement était fondé sur un réseau d'informations fournies par des gens ordinaires (avec des positions sociales stratégiques), contactés par les officiers de Securitate et à base de contrats de confidentialité. Ainsi, les archives de l'établissement incluent les dossiers des personnes suivies, mais également ceux des agents de surveillance.

Le 17 janvier 1974 la Securitate ouvre un grand dossier « Art-culture »¹ qui s'occupe de la surveillance des écrivains, des cinéastes et d'autres artistes. La création à partir de 1974 d'un dossier spécial consacré à ce milieu démontre la déstabilisation du monde culturel par les directives dogmatiques de 1971. Certainement, les critiques envers le régime et sa politique éducative et artistique se multiplient après juillet 1971 dans la sphère privée. La direction du parti perd de plus en plus ses partisans gagnés en 1968. La politique dirigiste du parti provoque de forts mécontentements au sein des artistes qui expriment devant les collègues leur réprobation vis-à-vis des commandes officielles de l'art et de la politique générale du gouvernement. L'écrivain Constantin Mateescu note dans son journal plusieurs remarques au sujet de ses collègues et de leurs opinions. Voici quelques exemples : « *Autour d'un café, je discute avec N. Jianu à propos de la condition difficile des écrivains sous Ceaușescu. (J'observe qu'il est passé définitivement dans l'opposition)*² » ; « *Autour d'un café et un verre*

¹ Mihai ALBU, Carmen CHIVU, *Dosarele Securității. Studii de caz*, Polirom București, 2007, p.73.

² Constantin MATEESCU, *Jurnal 1973-1979*, vol. 3, Râmnicu Vâlcea, Editura Silviu Popescu, 1998, note du 25 octobre 1973.

de vin avec Mitru, Ada Orleanu et Sorin Titel. Nous faisons de la politique d'« opposition »¹ ».

Bien que les critiques « privées » contre le régime existassent même auparavant, ce type de conduite était plus ou moins toléré en fonction de la gravité de l'accusation. A partir du milieu des années 1970, les conversations personnelles sont contrôlées par la Securitate grâce à son réseau d'informateurs. Bientôt, s'installera dans la société un climat de tension et de méfiance entre ses membres. La culture fut un des domaines les mieux surveillés, ce qui engendra un comportement prudent de la part des artistes et des autres professionnels.

L'ouverture du dossier « Art-culture » est justifiée par des raisons liées aux orientations politiques de droite et d'extrême droite de certains des artistes avant guerre, à l'apolitisme ou à l'opposition au régime, aux querelles individuelles et à l'esprit intrigant, à l'attraction de l'Occident et des cercles réactionnaires qui y résidaient². Les objectifs de la Securitate sont de connaître par avance les préoccupations des cercles intellectuels roumains siégeant à l'étranger et d'empêcher leurs tentatives de formation d'une force dissidente en Roumanie. Concernant l'activité interne, la police secrète veut connaître tous les mécontentements, de nature professionnelle ou d'autres natures, afin de prévenir les manifestations de protestation publique qui pourraient attirer l'attention des Occidentaux. En outre, la Securitate doit identifier les créateurs ayant réalisé des œuvres (littérature, arts plastiques, scénarios, théâtre) hostiles au parti et contrecarrer leurs tentatives de publication à l'étranger. Les commentaires et les opinions privés hostiles au régime font également l'objet d'observation³. Les rapports de la Securitate au sujet du cinéma commencent dès le milieu des années 1970, mais les seules informations concrètes qui nous parviennent datent des années 1980, grâce aux sources publiées par Mihai Albu, Carmen Chivu. Nous allons évoquer brièvement ces éléments dans le chapitre consacré à la période des années 1980.

3.4 La démesure nationaliste et les implications économiques dans la deuxième moitié des années 1970

3.4.1 Le nationalisme et l'identité du cinéma roumain

L'élément fondamental du phénomène culturel durant les années 1970 est l'intensité du discours sur la Nation qui devient l'objet de polémiques sur la scène publique entre divers

¹ *Ibidem*, note du 11 août 1975.

² Mihai ALBU, Carmen CHIVU, *Dosarele Securității... op. cit.*, pp. 73-74.

³ *Ibidem*, p. 81-82.

intellectuels. En dépit de la résonance générale des valeurs nationales, ce discours a des significations variables. La majorité des analystes distingue deux catégories d'intellectuels chez qui l'identité nationale est ressentie de manière différente, voire opposée. Le critique littéraire Mircea Martin les résume ainsi : « *Pour certains, [l'identité nationale est ressentie. N.D.A.] comme un retour à une spécificité rurale, plus ou moins idéalisée, ou comme un passé éloigné, brumeux, tandis que pour d'autres la redécouverte et la réaffirmation de l'identité nationale signifient non seulement la recreation des liens avec la tradition interne, mais aussi avec la tradition européenne et avec le monde entier [...]. Chez les derniers il n'y a aucune incompatibilité entre l'idée nationale et l'idée européenne, entre la tradition locale et la tradition universelle*¹ ». Katherine Verdery interprète cette double acception de l'idéologie nationale comme un prolongement des débats culturels de la période de l'entre-deux-guerres entre « traditionalistes » et « modernistes »². Selon l'anthropologue américaine, l'impression de surexploitation du discours national est créée par son utilisation dans les disputes savantes, par sa permanente révision, par ses définitions et contre définitions, par la force avec laquelle la Nation devient objet de dialogue dans la société³. Si effectivement, le propos national fait partie des sujets usuels de conversation en Roumanie, on ne saurait oublier que le parti essaye de dominer ce registre. Ce courant prend une tournure extrême dans la deuxième moitié des années 1970 lorsque se manifeste deux phénomènes particuliers : le protochronisme et le culte de la personnalité du leader du parti.

Le protochronisme est un concept né en 1974 grâce à un article publié dans la revue *Secolul XX* par le critique littéraire Edgar Papu⁴. Il prône la prééminence des valeurs roumaines devant les idées similaires des autres cultures. Si au départ, cette théorie fut développée à partir des exemples de la littérature roumaine, elle touche rapidement toutes les zones culturelles et conquiert le parti ainsi qu'une grande partie de la population. Le protochronisme polarise les intellectuels entre les défenseurs et les adversaires de la théorie⁵. L'avancement des Roumains par rapport aux autres cultures européennes attire toute de suite des prosélytes, séduits par l'idée de déplacer une culture marginale sur le frontispice du monde. Si le protochronisme divise les intellectuels qui se lancent dans des discussions polémiques autour

¹ Mircea MARTIN, « Cultura romana între comunism și nationalism (II) », *Revista 22*, 31 octobre 2002. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.revista22.ro/cultura-romana-intre-comunism-si-nationalism-ii-241.html> [ref. du 24 février 2009].

² Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, p. 153.

³ *Ibidem*, p. 107.

⁴ Edgar Papu, « Protocronismul românesc », in *Secolul 20*, n° 5-6, pp. 8-11.

⁵ Le phénomène est analysé par Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp.152-204.

du sujet, il gagne définitivement le parti qui y souscrit sans réserve. L'intervention de l'appareil central dans les querelles de ce type, par son positionnement en faveur du protochronisme, détermine un dérèglement de l'échelle des valeurs, une compétition entre les artistes pour les allocations fournies par le parti et ainsi la promotion des éléments les plus nationalistes qui sont financés avec plus de facilité.

L'autre signe du dérapage nationaliste manifesté dans les années 1970 est le culte de la personnalité construit autour de Nicolae Ceaușescu. La naissance du culte, les étapes et les raisons ne font pas l'objet de cette étude¹, mais le premier signe transparent de ce phénomène est la création de la fonction de président de la RSR que Ceaușescu va occuper en 1974. A partir de ce moment-là, les héros de la Nation, les anciens princes et voïvodes sont convoqués pour façonner un aura dynastique au chef du pays et construire une légitimité indispensable pour un roi socialiste. La combinaison de ces deux éléments donne naissance à une représentation kitsch du passé sous la forme de spectacles et de manifestations pseudo-culturelles servies au peuple comme divertissement éducatif².

3.4.2 Le nationalisme dans le cinéma : le rapport institutionnel et l'implication des cinéastes

3.4.2.1 *Les stratégies d'affirmation du cinéma roumain*

La cinématographie est l'un des domaines culturels où l'idéologie nationale est particulièrement présente. Elle se ressent tant au niveau des pratiques de production qu'au niveau des produits eux-mêmes. L'objectif principal des professionnels du cinéma (cinéastes bureaucrates, critiques) est de produire un septième art compétitif sur la scène internationale, d'entrer dans le patrimoine culturel mondial, de bâtir les fondations d'un cinéma national original, spécifique à l'esprit roumain. La réalisation de ce dessein est envisagée de deux manières : d'un côté, par la synchronisation avec les valeurs occidentales et l'ouverture aux modèles culturels occidentaux afin d'améliorer les productions internes et d'un autre côté, par la promotion des valeurs autochtones, par la protection du marché local et par le rejet des influences extérieures. La première vision est dominante durant les années 1960. Les particularités esthétiques de certains films roumains relèvent des influences des courants

¹ Pour une analyse du phénomène, Anneli Ute GABANYI, *Cultul lui Ceaușescu*, București, Polirom, 2003. et Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu...op. cit.*

² Vlad Georgescu, *Politică și istorie. Cazul comunistilor români (1944-1977)*, București, Humanitas, 1991, pp. 117-128.

cinématographiques européens. Les fruits de cette approche ne tardent pas à se montrer. Certaines productions de cette époque sont remarquées dans les festivals internationaux et remportent des prix prestigieux. Les cinéastes les plus autonomes ont plaidé pour un cinéma ouvert et ont cherché à se nourrir de l'expérience de grands artistes européens. L'autre moyen pour entrer en contact avec ce monde a été la participation à des coproductions. Que ce soit pour un manifeste artistique ou une pratique de collaboration, la majorité des cinéastes profite de l'expérience étrangère. Sergiu Nicolaescu, Mircea Drăgan Gheorghe Vitanidis, Elisabeta Bostan s'impliquent dans des projets de collaboration internationale, Lucian Pintilie, Lucian Bratu, Mircea Săucan, Radu Gabrea, Savel Ştiopul, ou Andrei Blaier réadaptent à leurs œuvres les traits esthétiques du cinéma européen.

La situation allait basculer au début des années 1970. La crise que traversent les cinéastes ainsi que la médiocrité des coproductions réalisées en Roumanie par les partenaires Occidentaux détermine une partie des réalisateurs à manifester une attitude d'adversité envers les valeurs occidentales. Elisabeta Bostan, Geo Saizescu, Gheorghe Vitanidis critiquent ce système de travail et prônent l'arrêt des coproductions et la réutilisation de cet argent pour développer le cinéma roumain¹. La publication des « thèses de juillet » renforce cette tendance par le bannissement des films véhiculant des valeurs occidentales. L'exploration stylistique perd de sa vigueur des années 1960. Le registre qui capte l'attention des réalisateurs et qui canalise les tendances de l'affirmation nationale est la production historique. Par le biais du discours sur le passé, les réalisateurs expriment leur positionnement vis-à-vis des autres pays européens et de la place de la Roumanie sur la scène internationale.

3.4.2.2 *Le film historique et les plans d'anniversaires*

La domination du discours officiel sur la représentation cinématographique du passé, bien que très présente, doit être nuancée. Il y avait clairement une ligne principale établie au niveau de la direction idéologique du parti, mais les cinéastes qui montent des projets d'histoire nationale manifestent un enthousiasme sincère à cet égard. Les entretiens réalisés avec Sergiu Nicolaescu, Mihnea Gheorghiu et Constantin Vaeni nous ont confirmé qu'aucun d'entre eux n'a considéré le film historique comme un devoir envers le pouvoir. Ils le ressentent plutôt comme un devoir envers le peuple, envers les spectateurs. Cet aspect est visible dans la manière de choisir les sujets des films. La politique officielle établit un plan thématique

¹ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Stenograma sedinței de lucru cu creatorii din domeniul cinematografiei – 5 martie 1971 ».

autour de certains thèmes privilégiés en fonction des anniversaires à venir ou de la symbolique particulière de tel ou tel événement. Connaissant ce plan de perspective, les cinéastes choisissent les événements du passé médiéval plutôt que les sujets sur la lutte des communistes dans l'illégalité. Si pour la réalisation d'un film de l'épopée nationale, les maisons de production trouvent facilement le metteur en scène ou le scénariste¹, pour l'illustration du héros communiste, les cinéastes se laissent convaincre plus difficilement. A l'exception de quelques créateurs spécialisés dans les sujets sur la lutte des communistes dans l'illégalité, comme Francisc Munteanu, les autres réalisateurs tentent de négocier la présence de ce type d'héros dans leurs films. A titre d'exemple, Mircea Daneliuc, forcé par les circonstances à réaliser un film sur les « illégalistes », accepte le projet, à condition que le personnage principal ne soit pas un communiste².

La reconstitution du passé à l'écran est le résultat de la rencontre entre les directives centrales du plan thématique et l'initiative des cinéastes. La pénétration du discours national dans la rhétorique du parti est mise en résonance par les plans d'anniversaires et de commémorations, réalisés par la section de propagande du Secrétariat du PCR et transmis au CCES et aux autres institutions de culture ou d'éducation (Académie, Académie des Sciences Sociales et Politiques, Instituts d'Etudes Politiques, Radiotélévision) en vue d'application. Si en 1972, les événements célébrés annuellement sont encore la naissance de Lénine, le jour du travail et la révolution d'Octobre³, en 1975, le plan d'anniversaires comprend la célébration des 500 ans de la bataille de Vaslui menée par Etienne le Grand, les 375 ans de l'union des trois pays roumains sous le sceptre de Michel le Brave, et les 98 ans de la conquête de l'indépendance⁴. La direction du Secrétariat du CC du PCR décide du type de manifestation souhaitable pour chaque événement. Pour les anniversaires les moins importants, à savoir la création des institutions, des journaux ou la naissance des personnalités de seconde priorité, il est prévu un memento simple par des rappels dans la presse. Quant aux commémorations de plus grande importance, les manifestations requises par le parti couvrent une palette large de formes d'expression : inauguration de bustes et d'autres monuments, baptême d'institutions ou de rues avec le nom célébré, rassemblements populaires, conférences, émissions philatéliques, expositions et commémorations artistiques. Parmi les formes de célébration de nature

¹ Très souvent le scénariste avait préparé d'avance le script du film historique, sans attendre la commande des maisons de production.

² Mircea Daneliuc, *Pisica ruptă*, București, Univers, 1997, p. 17.

³ AMC dossier 20988/1972, Décision pour la réglementation des anniversaires et de leur périodicité, « Hotărâre », p. 1.

⁴ AMC dossier 21123/1975, « Planul principalelor aniversări și comemorări pe anul 1975 », pp. 13-20.

artistique, le cinéma occupe une position stratégique. Tenant compte des efforts financiers nécessaires pour la production d'une fiction historique, il est évident que le septième art ne pouvait pas répondre à chaque commémoration. Il est convié à illustrer et ainsi à glorifier un nombre restreint d'événements. En conséquence, la présence de la cinématographie dans l'ensemble des formes de commémoration démontre d'importance de l'événement célébré. Le film de fiction historique peut être considéré comme le baromètre du nationalisme officiel et des épisodes historiques prioritaires.

Le plan d'anniversaires pour 1975 inclut, dans l'ordre chronologique, les événements suivants : la bataille de Podul Inalt (Vaslui) en 1475, la création du phalanstère de Scăieni (1835), la création du premier gouvernement communiste de Petru Groza (1945), la victoire contre le fascisme (1945), l'indépendance de la Roumanie (1877), l'union des pays roumains (1600), la création du Front Etudiant Démocrate (1935) et la création de l'Union des Etudiants Démocrates (1925), la création du Bloc Travailleur-Paysan (1925), l'accord de Tebea entre le Bloc Démocrate, le Front des Laboureurs, MADOSZ et le Parti Socialiste (1935). Les personnalités prévues dans ce plan sont le poète Mihai Eminescu (1850-1889), le peintre Ioan Andreescu (1850-1882), la révolutionnaire Ana Ipătescu (1805-1875), le polyglotte hongrois János Apáczai Csere (1625-1659), l'écrivain allemand Arthur Schott (1813-1875), le poète Ștefan. Octavian. Iosif (1875-1913), l'homme politique communiste Lucrețiu Pătrășcanu (1900-1954) et le théologien et homme de lettre Antim Ivireanu (1650-1716)¹.

La contribution de la cinématographie est seulement demandée pour un florilège d'événements. Ainsi, la section de propagande du parti inclut dans son plan la réalisation de films de fiction, pour évoquer le voïvode Etienne le Grand et la bataille de Podul Inalt (*Etienne le Grand – Vaslui 1475*, Mircea Drăgan, 1974), la victoire contre le fascisme (*Par ici on ne passera pas*, Doru Năstase, 1975), l'union des pays roumains de 1600 (*La Massue aux trois seaux*, Constantin Vaeni, 1977), la révolutionnaire Ana Ipătescu. Des cinq thèmes, seule Ana Ipătescu n'est pas récompensée par une œuvre cinématographique, malgré la sollicitation du parti. Bien que la production des films mentionnés ci-dessus ait été prévue ou exigée par les activistes du parti, il n'en demeure pas moins que la participation des cinéastes a été délibérée. Aucun des réalisateurs (Drăgan, Năstase ou Vaeni) n'a participé à la réalisation par obligation. Au contraire, ils ont manifesté une vocation profonde pour le film historique.

D'autres cinéastes ou maisons de production ont répondu au plan proposé par le parti, sans que cela leur soit demandé spécifiquement. Pour l'anniversaire de l'indépendance et du

¹ *Ibidem.*

phalanstère de Scăieni, la section de propagande n'envisage pas la réalisation de films de fiction et pourtant les maisons de production avancent différentes idées cinématographiques qui se concrétisent dans deux films, *Pour la Patrie (Pentru Patrie, Sergiu Nicolaescu, 1977)* et *Le Phalanstère (Falansterul, Savel Ştiopul, 1977)*. Ces deux cas démontrent que l'initiative pouvait appartenir également à l'échelon inférieur de décision.

La section de propagande envisage les anniversaires prospectivement pour la période 1976-1980. Les événements attendus sont la révolte de 1596 des *Secui*, (groupe ethnique de Transylvanie), la révolte des paysans de 1907, les batailles de 1917 durant la Première Guerre Mondiale, la proclamation de la République Roumaine de 1947, la conquête du pouvoir par les détenus communistes de la prison de Doftana, la nationalisation de 1948, la formation de l'État unitaire roumain de 1918, l'union des Principautés roumaines de 1859 sous la direction de Alexandru Ioan Cuza, le début de la collectivisation, les luttes sociales des mineurs de 1929, la grève générale de 1920 et la lutte de Posada de 1330. Les personnalités auxquelles le parti veut rendre hommage sont le ministre de l'éducation Spiru Haret (1851-1912), le sculpteur Constantin Brancusi (1876-1957), le voïvode Vlad l'Empaleur, le voïvode Petru Rareş, l'écrivain Ion Luca Caragiale (1852-1912), l'écrivain hongrois Ady Endre (1877-1919) et le compositeur Ciprian Porumbescu, le militant socialiste Ştefan Gheorghiu (1879-1914), le fondateur d'école Gheorghe Lazăr (1779-1823), le biologiste Victor Babeş (1854-1926), l'écrivain et militant socialiste C. Dobrogeanu-Gherea (1855-1920), le poète Tudor Arghezi (1880-1967), le leader révolutionnaire Tudor Vladimirescu (1780-1821), le leader de la révolte paysanne de 1784, Horea, et enfin l'écrivain Mihail Sadoveanu (1880-1961). De tous ces événements, quatre seulement sont destinés à être l'objet d'une reconstitution cinématographique : Petru Rareş, Vlad l'Empaleur, l'union de 1859 et la lutte des détenus communistes¹.

Encore une fois, les projets qui se concrétisent sont les sujets d'histoire nationale, *Vlad l'Empaleur (Vlad Ţepeş, Doru Năstase, 1978)* et *Bucher et flamme (Rug şi flacără, Adrian Petringenaru, 1979)*. Bien qu'il fût considéré comme une personnalité importante dans l'historiographie, Petru Rareş n'avait pas le même potentiel symbolique que Vlad l'Empaleur. Probablement l'union de 1859, événement crucial pour la formation de la Roumanie, était un événement plus urgent qu'un quelconque film sur le Moyen-Age. C'est pourquoi le film sur Petru Rareş ne fut pas une priorité. Outre les exemples proposés par la section de propagande,

¹ AMC dossier 21123/1975, « Planul principalelor lucrări de artă, literar-artistică, editoriale şi de cercetare ştiinţifică, ce vor fi realizate cu ocazia aniversării evenimentelor istorice mai importante şi a unor personalităţi anii 1976-1980 », pp. 42-64.

les cinéastes trouvent peu d'intérêt artistique ou financier chez les autres figures historiques. Certaines des personnalités ayant déjà été abordées (le cas de Tudor Vladimirescu ou de Ciprian Porumbescu), leur poids évocateur dans la société roumaine des années 1970 ayant baissé et les autres alternatives n'étant pas porteuses, les maisons de production n'inscrivent aucun scénario sur ces thèmes.

3.4.3 Situation financière du cinéma à la fin des années 1970

Si le parti n'est pas en mesure d'obliger les artistes à réaliser tel ou tel film, il dispose d'une astuce très efficace pour les amener à travailler à son service : son pouvoir retributif. La cinématographie a été un des domaines culturels qui a fonctionné au moins depuis les années 1960 selon les règles du marché, dans le sens où la production était dépendante de la consommation de films, donc des billets vendus. Malgré cette autonomie économique, la distribution de l'argent encaissé dépendait, à son tour, des plans thématiques établis par le CC ou par le CCES. Si le rapport des dépenses et des recettes avant 1971 montre clairement que la cinématographie roumaine était en perte, la situation des années 1970 ne pouvait être bien différente.

Depuis la restructuration administrative de 1971, le parti exige plus qu'auparavant une augmentation quantitative des films. En 1980, la revue *Cinema* s'interroge sur l'efficacité économique et artistique de la nouvelle formule administrative instaurée en 1972, à savoir les maisons de production. Le bilan réalisé par le collaborateur de la revue, Mihai Duță, prouve le succès du cinéma roumain auprès du public. La majorité des titres sortis entre 1973 et 1979 dépassent facilement le seuil d'un million de spectateurs¹, ce qui est considéré comme un résultat normal, un minimum à attendre. L'auteur de l'article insiste sur la popularité des œuvres roumaines et sur l'attachement « patriotique » des spectateurs au cinéma national². En dépit des chiffres fournis par le département de la diffusion de la Centrale « Româniafilm », leur accomplissement effectif est plus complexe, voire obscur. Très souvent, lorsqu'un film roumain ne réunissait pas les suffrages du public et que les responsables de la Centrale « Româniafilm » subissaient la pression du ministère pour réaliser un plan minimum de spectateurs, le film roumain était programmé dans la même journée et le même cinéma qu'un autre film à grand succès. Les billets vendus pour ce dernier film, généralement une

¹ Pour la liste complète des films et du nombre de spectateurs tels qu'elle fut publiée par la revue *Cinema*, voir annexes 6.

² Mihai DUȚĂ, « Producția națională în perioada 1973-1979 și baremul succesului de casă », *Cinema*, n° 5, mai 1980.

production commerciale américaine ou italienne, étaient comptés en faveur du film roumain¹. C'est pourquoi, la majorité des films roumains indiquent, dans les statistiques officielles, des chiffres qui dépassent 1 millions de spectateurs. Mais même tenant compte de ces valeurs biaisées, la cinématographie roumaine n'est toujours pas rentable.

Ce constat est réalisé par le CCES, la Radiotélévision roumaine et le ministère des Finances en février 1979 dans un bilan de la situation générale de la cinématographie des années 1970. Le but du rapport est de préparer la mise en œuvre du plan de production futur établi par le Bureau Permanent du Comité Politique Exécutif du PCR d'avril 1978, qui exigeait une production de 50 à 60 films par an². Les auteurs, Miu Dobrescu, président du CCES, Gheorghe Rădulescu, président de la Cour Supérieure de Contrôle Financier, Paul Niculescu, ministre de finances et Valeriu Pop, directeur général de la Radiotélévision roumaine, commencent ce rapport, selon la pratique courante, par la mise en évidence de la croissance quantitative de 1973 à 1978³.

	1973	1978	croissance
Nombre de films roumains	17	24	50%
Nombre de spectateurs	177 millions	187 millions	6%
Valeur de l'importation	6,5 millions de lei	8,3 millions de lei	
Valeur de l'exportation	8,1 millions de lei	9,1 millions de lei	
Recettes films roumains et étrangers	381,2 millions de lei	418 millions de lei	9,50%
Bénéfices	20 millions de lei	32 millions de lei	60%

Cette statistique optimiste, au même titre que le tableau réalisé par Mihai Duță est destinée à flatter les autorités. Bien que réelle, elle cache une anomalie très inquiétante, que les bureaucrates ont remarqué aussitôt : la contre productivité du cinéma roumain et de celui provenant des pays socialistes. Le nombre consistant de spectateurs des films roumains est atteint en grande partie grâce aux efforts de distribution et d'exploitation qui ont permis une large diffusion de ces produits cinématographiques sur le territoire de la Roumanie. En revanche, du point de vue financier, cette entreprise a été perdante.

¹ Cette technique est également appliquée pour les films du bloc socialiste. Voir la présentation du cas *Moscou ne croit pas aux larmes* (Vladimir Menchov, 1980) chez Grid MODORCEA, *Actualitatea și filmul*, București, All, 1994, pp. 248-251.

² AMC dossier 26077/1979, « Raport privind rezultatele economico-financiare ale sectorului cinematografic », pp. 1-15.

³ *Ibidem*, p. 1.

Ainsi, les recettes réalisées entre 1976 et 1978 des 69 films roumains s'élèvent à 414 millions de lei. Les dépenses de production et d'exploitation arrivent à 611 millions de lei, ce qui conduit à un bilan négatif de 197 millions de lei de pertes. L'importation des films des pays socialistes est une source de déficit, elle entraîne davantage de dépenses d'acquisition et d'exploitation que de profits, ce qui mène à des pertes de 136 millions de lei. Concernant la production interne, les frais d'exploitation sont plus importants que ceux de la production, qui s'élèvent à 280 millions de lei. Les films les plus coûteux sont les reconstitutions historiques et surtout les films de l'épopée nationale. Plus de 20% de l'ensemble des dépenses de production, plus précisément 58 millions de lei, reviennent aux trois films historiques de l'époque, *Vlad L'Empaleur* (Doru Năstase, 1978), *La Massue aux trois seaux* (Constantin Vaeni, 1977) et *Pour la Patrie* (Sergiu Nicolaescu, 1977). Les causes des pertes sont identifiées par les experts financiers du gouvernement, Gheorghe Rădulescu et Paul Niculescu dans la mauvaise organisation de la production qui entraîne des dépenses inutiles et hasardeuses, le prix bas des billets, le coût excessif de l'exploitation et de la diffusion, et enfin la majoration des rétributions¹.

L'exportation n'améliore pas la situation malgré le potentiel financier important existant à l'étranger. La distribution des films dans les pays socialistes était fondée sur des accords de réciprocité qui impliquaient l'importation de films de ces pays pour la même valeur économique que l'exportation. Les éléments pris en compte pour désigner l'équivalence étaient le nombre d'habitants du pays, le nombre de cinémas, la fréquentation des salles, le volume de la production nationale de chaque pays. Ainsi, pour 10 à 12 films roumains exportés en URSS, la Roumanie devait importer 36 films soviétiques². Bien que le marché soviétique fût intéressant pour le distributeur roumain, le potentiel commercial très bas des films roumains laissait peu d'espoir d'un éventuel profit. D'ailleurs, il en allait de même pour le film soviétique ou des autres pays socialistes qui ne trouvaient pas en Roumanie de débouchés avantageux.

L'exportation dans les pays capitalistes paraissait plus avantageuse, car si le prix d'un film pour le marché socialiste variait entre 1000 et 200 000 lei, les prix pour la diffusion dans les cinémas occidentaux allaient de 1000 à 40 000 dollars. Néanmoins, les productions roumaines n'intéressaient pas les distributeurs de l'Ouest qui cherchaient des œuvres avec un potentiel commercial important afin de récupérer les investissements pour la publicité, le doublage et

¹ *Ibid.* pp. 2-4.

² AMC dossier 26077/1979, « Notă cu privire la eficiența politică, culturală educativă și economică a filmelor produse în țările socialiste », p. 1.

les autres coûts. Parmi les films roumains, les superproductions historiques¹ et les films avec une certaine réputation internationale² étaient sollicités davantage en Occident. Toutefois, la présence des œuvres roumaines sur ces marchés était réduite³. C'est pourquoi, la diffusion des films roumains dans ces pays se réalisait par le biais de la télévision, dans le cadre de leurs programmes éducatifs obligatoires, et par l'acquisition à des prix plus bas. Un film destiné à la diffusion télévisuelle variait entre 100 et 5 500 dollars⁴.

Dans ces conditions, il est clair que l'exploitation des films roumains et l'importation des films des pays socialistes n'étaient pas suffisante pour financer la production interne. Le remède est venu des films occidentaux qui constituaient une véritable attraction pour le public. Pour la période 1976 – 1978, ont été importés 511 films dont 299 des pays socialistes et 212 des pays non-socialistes. Le répertoire complet de la diffusion a été de 1400 films récents et anciens, roumains et étrangers. Le nombre de spectateurs ayant vu ces spectacles s'est élevé à 562 millions, qui ont apporté des recettes de 1223 millions de lei. La distribution de cette somme en fonction des films fréquentés apparaît de la sorte : 155 millions de lei (12,7%) pour les films des pays socialistes, 297 millions de lei (24,3%) pour les films roumains, et 771 millions de lei (63%) pour les films des autres pays. Ce montant, auquel s'ajoutent les revenus de l'exportation des films roumains, couvre les dépenses de production, d'importation et d'exploitation.

3.5 En guise de conclusions. Renouellement humain et institutionnel pour une cinématographie « militante »

L'intérêt pour l'industrie cinématographique affiché par le Parti dès le milieu des années 1960 entraîne des conséquences administratives et artistiques qui culminent avec les restructurations de 1972. La préoccupation pour un cinéma militant, répondant à l'appel du parti, détermine les dirigeants politiques à faire pression sur le CSCA afin de revoir le répertoire des films des années 1968 et 1969. Paradoxalement, cette exigence exprimée par le milieu politique n'entraîne pas une explosion des films orthodoxes idéologiquement. Puisque ce genre de films nécessitait des vérifications supplémentaires et impliquait un haut degré de

¹ Dumitru POPESCU, *Am fost si cioplitor... op.cit.*, p. 183.

² Selon les statistiques publiées par Elefterie VOICULESCU, *Adevăruri dintr-un semicentener... op. cit.*, pp. 147-197. Voir annexes I.

³ Le cinéma roumain s'est fait aussi connaître grâce aux manifestations de type « gala » ou « rétrospective », mais les enjeux financiers étaient minimes. Voir les listes de ces événements depuis 1967 à 1978 dans *Anul cinematografic 1967-1978*, ANF, București, de 1968 à 1978.

⁴ AMC dossier 26077/1979 « Raport privind rezultatele... » *op. cit.*, p. 7.

risque pour les auteurs et pour les bureaucrates, puisque la loi sur la contractualisation encourageait les cinéastes à travailler plus vite au dépens de la qualité, puisque la politique même du parti était ambiguë, oscillant entre les principes de rentabilité et l'utilité éducative, les sorties cinématographiques de 1968, 1969 et 1970 sont essentiellement des comédies et des films d'aventures et la productivité générale est en chute visible. C'est ce dernier aspect qui inquiète la profession au début des années 1970. Conjugée avec l'introduction de la contractualisation des artistes, par la loi 1081 du 22 août 1970, la baisse de production conduit à la précarisation de leur statut social.

D'autre part, la vision du parti sur le cinéma commence à prendre des contours plus fermes au début de la huitième décennie. Ceaușescu s'exprime plus souvent en faveur d'un cinéma militant au service de l'idéologie officielle, tandis que les voix libérales du parti sont moins vives. Les signes de mécontentement, tant du parti que des professionnels du cinéma, surgissent sur la scène publique en février 1971 et en mars a lieu une rencontre entre les deux parties. Les accusations formulées par les cinéastes dénotent les frustrations et la détresse du milieu cinématographique face à la pénurie du travail. Leurs critiques visent surtout la bureaucratie qui ralentit la validation des projets, la loi de contractualisation et les coproductions qui sont vues comme une intrusion de l'étranger dans les studios locaux.

Les plus importantes conséquences de ces manifestations de crise résident dans la réorganisation du système administratif (la création des maisons de production permettant un léger décongestionnement de la mise en œuvre des scénarios), dans la centralisation du système de vérification au niveau du CCES, dans l'augmentation du nombre de films et l'affaiblissement des coproductions. Ces mesures se répercutent d'abord sur le rythme de production qui connaît à partir de 1972 une évolution ascendante. Pourtant, la course à la production, annoncée en 1976, associée aux carences financières, va bouleverser les projets cinématographiques des années 1980. D'autre part, les exigences du parti en faveur d'un cinéma engagé du côté de ses idéaux s'affirment clairement suite à la publication des thèses de juillet 1971.

Les mutations administratives et idéologiques de 1971 suscitent des réactions allant de l'inquiétude à l'assurance : les artistes inconnus ou médiocres y trouvent l'opportunité de s'affirmer, d'autres abandonnent définitivement la lutte avec les autorités et choisissent l'exil. Ceux qui restent au service de la création s'engagent dans un combat acerbé de négociations avec les bureaucrates pour leurs œuvres, dans un jeu permanent de résistance et de compromis. Petit à petit, le frémissement du début s'apaise et le milieu culturel entre dans une phase de stabilité organisationnelle. Pour le cinéma, celle-ci est propice à la production

quantitative. Les créateurs semblent se résigner à l'idée de devoir répondre à l'appel du parti et les protestations ouvertes se font plus rares.

Parallèlement à l'affirmation du potentiel productif a lieu l'utilisation des symboles et valeurs nationaux comme vecteur de transmission de la culture locale. Après 1971, les influences du cinéma occidental se font plus rares. En revanche, la majorité des cinéastes réalisent au moins un film autour des valeurs nationales (personnalités, adaptations littéraires, événements symboliques du passé). Certes, la motivation du choix des sujets se situe sur un axe allant de la conviction personnelle à l'opportunisme. D'une part, l'attachement des professionnels du cinéma à la Nation est naturel et spontané, mais d'autre part, l'intérêt du parti pour les mêmes sujets détermine les bureaucrates à débloquer plus facilement des fonds pour leur financement.

4 De l'ambition productiviste à la déchéance professionnelle : le développement du cinéma dans les années 1980

Les relations culturelles et politiques des années 1980 se placent sous le signe des tensions. La situation générale de la Roumanie montre de plus en plus de signes de régression. La politique d'industrialisation intensive initiée par Ceaușescu à partir de 1975 et l'augmentation toujours plus ambitieuse et irréaliste des plans de production conduisent à la dégradation du niveau de vie. Les crédits internationaux auxquels Ceaușescu recourt pour mettre en place sa stratégie de développement finissent par augmenter la dette extérieure qui s'élève en 1983 à 10 - 11 milliards de dollars¹. Ce constat conduit la direction du parti à entreprendre des mesures de rationalisation afin de permettre le remboursement de la dette. Cette disposition, annoncée à la fin de l'année 1983, a des conséquences dramatiques sur le niveau de vie de la population qui se confronte à un état de paupérisation chronique, d'où les nombreux dérèglements des relations sociales. Le marasme économique général de la fin des années 1970 et la riposte toujours plus centralisée des dirigeants entraînent des discordes supplémentaires à différents niveaux de la société : producteurs d'art, professionnels de la culture, bureaucrates, activistes de parti. A cela s'ajoute l'explosion du culte de la personnalité de Ceaușescu, l'instauration d'un régime dynastique par la cooptation dans les fonctions importantes des membres de la famille Ceaușescu. Ainsi, Elena Ceaușescu devient durant les années 1980 l'un des facteurs de décision incontournables en matière de culture. Elle est fortement présente dans la mémoire des personnalités culturelles de l'époque qui la désignent comme « le cabinet n°. 2 ». D'ailleurs, vers la fin des années 1980, les principales décisions sont prises par le couple présidentiel, sans d'autres consultations ce qui provoquera des frictions même au sein du parti. Tous ces éléments creusent un abîme de plus en plus profond entre les professionnels de la culture et le parti. Durant les années 1980, il ne reste plus de trace visible de la popularité dont avait bénéficié le leader du parti après 1968.

4.1 *Implications économiques et artistiques de la politique du parti*

Les mutations qui se produisent dans la cinématographie au début des années 1980 sont en grande partie le résultat de la politique du parti qui se focalise sur le développement

¹ Pour une analyse de la situation économique des années 1980, Vlad GEORGESCU, *Istoria românilor de la origini pâna în zilele noastre*, București, Humanitas 1992, pp. 287-292.

quantitatif et sur la réalisation des films éducatifs, porteurs d'une morale de parti. Les directives de la réunion du Bureau Permanent du Comité Politique Exécutif du PCR d'avril 1978, ainsi que ceux du 12^e Congrès du PCR de novembre 1979, exigent une augmentation progressive de la production dans le but d'arriver à 50-60 films en 1985. Le plan pour les années 1980 est encore plus ambitieux qu'auparavant, ce qui va marquer profondément le système de fonctionnement et les relations professionnelles au sein de la cinématographie. L'analyse financière réalisée conjointement par le CCES, la Radiotélévision roumaine et le Ministère des Finances en février 1979, met en garde les autorités politiques au sujet des difficultés de gestion d'argent et estiment le déficit financier à 180 millions de lei dans le cas d'une production de 50 films et à 221 millions pour 60 films¹. Les auteurs du rapport, Miu Dobrescu, Gheorghe Rădulescu, Paul Niculescu, et Valeriu Pop, proposent une liste de mesures destinées à augmenter les ressources matérielles afin de rendre possible le plan de production.

4.1.1 Le prix à payer pour la hausse de production

4.1.1.1 *Le basculement de la thématique vers l'actualité*

La stratégie du CCES pour accomplir ce plan ne consiste pas dans la réformation du système, mais dans une politique d'abstentions et d'économies. Premièrement, il est envisagé la réduction des coûts de production de 30 % et l'institution de trois catégories de films avec trois degrés de complexité et ainsi trois niveaux de prix : complexité A – 6 millions de lei, complexité B – 4 millions de lei et complexité C – 2,3 millions de lei, avec des poids respectifs dans le plan de production de 10%, 20% et 70%². Cette distribution conduit inévitablement à la réduction des films de catégorie A, c'est-à-dire les films historiques, et l'augmentation du nombre de productions d'actualité, sans besoins spéciaux de décors, costumes, ou forces armées. L'investigation réalisée par les experts culturels et financiers en février 1979 porte ses fruits, car les suggestions proposées par les auteurs du rapport sont mises en œuvre dès 1981.

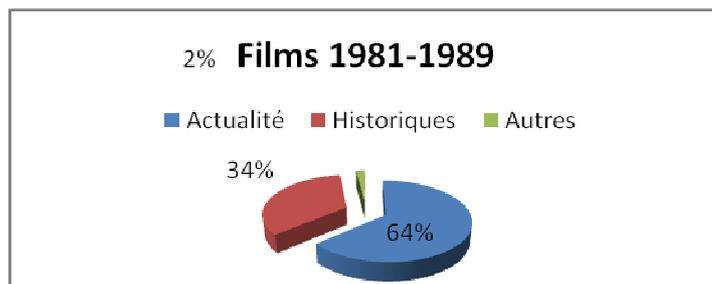
Les films de 1979 et 1980 font partie du plan thématique réalisé avant février 1979 et donc les suggestions du gouvernement n'ont pas d'incidence sur les titres qui sont déjà entrés en production. C'est pourquoi les œuvres de 1980 restent tributaires des consignes artistiques et

¹AMC dossier 26077/1979, « Raport privind rezultatele economico-financiare ale sectorului cinematografic », p. 9.

² *Ibidem*, p. 11.

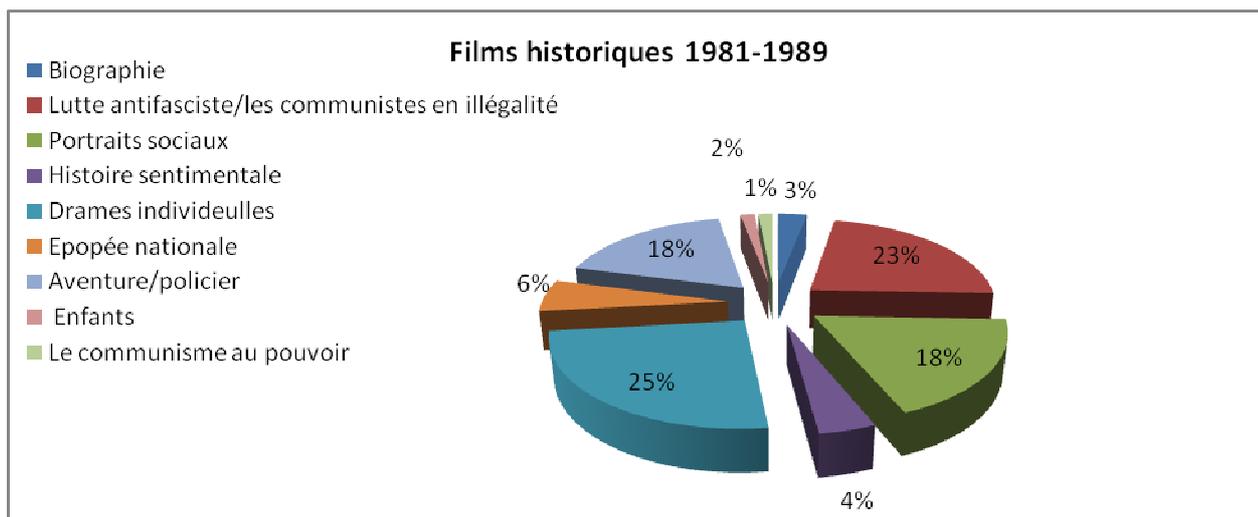
idéologiques établies dans les plans thématiques et d'anniversaires en 1975 et 1977. Ainsi, la plupart des films produits en 1979 et 1980 abordent des sujets d'histoire nationale ou sont des adaptations des romans célèbres, auxquels s'ajoutent quelques films d'actualité. Le passé national est représenté de la sorte : l'union de 1859 et le règne d'Alexandru Ioan Cuza dans *Bucher et flamme* (*Rug și flacără*, Adrian Petringenaru, 1979), l'évocation du voïvode moldave Alexandru Lăpușneanu dans *Le Retour de l'exilé* (*Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, Malvina Urșianu, 1979), le premier État dace dans *Burebista* (Gheorghe Vitanidis, 1980¹), et la révolution de 1848 dans deux films de Mircea Moldovan *Au Carrefour de Grandes Tempêtes* (*La răscrucea marilor furtuni*, 1980) et *Les Montagnes enflammées* (*Munții în flăcări*, 1980). Les adaptations cinématographiques d'après des œuvres littéraires célèbres sont *Souvenirs d'une vieille commode* (*Bietul Ioanide*, Dan Pița, 1979), *La Dernière nuit d'amour* (*Ultima noapte*, Sergiu Nicolescu, 1979), *Ion – la malédiction de l'amour* (*Ion - blestemul pământului, blestemul iubirii*, Mircea Mureșan, 1979), *La Charmille enchantée* (*Dumbrava minunată*, Gheorghe Naghi, 1980). La période 1979-1980 représente le dernier moment de forte concentration des sujets historiques, tant au niveau de la production qu'au niveau des sorties dans les salles.

Les mesures entreprises par le CCES afin d'assurer le développement quantitatif se répercutent sur le répertoire thématique qui subit une transformation radicale à compter de 1981. Suite à cette mesure, le tableau des films réalisés entre 1981 et 1989 enregistre une écrasante majorité des films d'actualité.



Ce schéma montre que, malgré la prééminence du discours nationaliste toujours plus fort au début des années 1980, le parti donne la priorité à l'augmentation du nombre de films. Pour ce qui est du film historique à proprement parlé, il connaît aussi un bouleversement thématique.

¹ A partir de 1980, il est difficile de connaître avec précision l'année de production d'un film. C'est pourquoi nous avons choisi de mettre entre parenthèses l'année de la sortie sur les écrans et non pas l'année de production.



Les films politiques concernant l'arrivée des communistes au pouvoir ou l'épopée historique diminuent visiblement pour laisser la place aux reconstitutions à prétexte, aux films de haïdouks, aux biographies romancées, aux drames sociaux et sentimentales, très souvent des adaptations littéraires. La seule thématique qui reste constante du point de vue quantitatif des années 1960 au années 1980 est la question de la lutte antifasciste et l'activité des communistes dans l'illégalité.

Les reconstitutions cinématographiques étaient connues pour leur colossale capacité à absorber des fonds et les autorités préfèrent rediriger l'argent d'une superproduction vers plusieurs films d'actualité. La création des trois catégories de complexité avec le budget afférent et le poids dans le plan de production oblige les cinéastes à se consacrer au présent qui est moins cher à mettre en scène que le passé. Toutefois, malgré les précautions et les directives très strictes concernant les dépenses, un nombre important de films, surtout de catégorie A et B, dépassent les limites exigées par le parti¹. La légère augmentation des budgets peut s'expliquer par la majoration de tous les prix de consommation², mais aussi par une révision ultérieure des besoins minimaux requis par un film, comme ce fut le cas pour la pellicule. L'institution des catégories de complexité se répercute sur la longueur du film pour laquelle les autorités prévoient une réduction substantielle de pellicule cinématographique de

¹ Les budgets de certains films des années 1980 ont été recensés dans un document concernant l'exportation des films en 1986. Pour la liste complète, voir annexes 9. ANIC, dossier 23/1987 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Filme artistice de lung metraj din producția națională exportate in 1986 », pp.1-4.

² Le plan thématique de l'année 1984 prévoit une augmentation des budgets pour les films d'actualité, le plafond étant de 3 millions de lei. Quant aux films de plus grande complexité (catégorie A et B), le budget a été fixé à 5,3 millions de lei en moyenne. Malgré ce léger ajustement, les coûts de production de certains films dépassent néanmoins ces limites. AMC dossier 21242/1984, « Propuneri cu privire la proiectul de plan al filmelor artistice pe anul 1984 », p. 3.

13 500 mètres linaires à 11 000 mètres linaires¹. Les répercussions négatives sur la qualité artistique du film ne tardent pas à surgir et les réalisateurs expriment aussitôt leur mécontentement. Lors de la réunion du 7 octobre 1980 au Comité Central du PCR avec les représentants de la Section de Propagande, les cinéastes exigent 15 000 mètres linaires de pellicule négative pour la réalisation d'un film². La demande est jugée excessive par Ilie Rădulescu, le leader de la Section de Propagande. Toutefois, il est d'accord avec la révision de la quantité de pellicule au nom d'un standard minimum de qualité, et considère que le test effectué par le CCES de produire des films avec seulement 11 000 mètres a échoué³.

4.1.1.2 *La politique d'économies*

Le CCES impose également une conduite rigoureuse sur les plateaux de tournage afin d'augmenter les économies de production. Il est conseillé aux réalisateurs et aux maisons de production de réutiliser les décors et les costumes, d'utiliser des objets de substitution au lieu de matériaux chers, de réduire les films à 90 minutes⁴, de planifier le tournage au moment de la journée pour profiter de la lumière naturelle⁵ et d'utiliser la technique de la prise directe afin d'économiser de la pellicule⁶. L'emploi des acteurs est également une source d'économies. Les honoraires des réalisateurs et des interprètes vont de 17,5% à 24,5% du coût total du film⁷, ce que les analystes du gouvernement proposent de réduire par une utilisation plus efficace des acteurs. Il est conseillé de régler les relations entre les théâtres et la production cinématographique selon un programme rigoureux afin de permettre aux acteurs de quitter à temps un spectacle pour se présenter sur les plateaux pour la durée du tournage. Les maisons de production sont invitées à recruter les acteurs à la retraite et à éviter l'utilisation des grands acteurs (pour qui la rémunération était plus élevée) dans des rôles insignifiants⁸.

¹ ANIC, dossier 32/1980 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă cu propunerile formulate de regizorii de filme la întâlnirea de la CC al PCR din 7 octombrie 1980 », p. 11.

² ANIC, dossier 32/1980 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Raport cu privire la soluționarea problemelor formulate de unii regizori cu prilejul audienței de la CC du PCR du 7 octobre 1980 », p. 7.

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ AMC dossier 21313/1989, « Raport privind producția de filme artistice din anul 1988 și proiectul de plan tematic al cinematografilei pe anul 1989 », p. 4.

⁶ Le style « ciné-vérité » adopté par Mircea Daneliuc dans *Essai de microphone* a permis la réalisation d'économies sans altérer la qualité artistique du film. La technique de la prise directe est encouragée par les autorités et de la sorte, d'autres réalisateurs tentent de suivre l'exemple de Daneliuc avec plus ou moins de succès : Pița, Voiculescu, Iosif Demian. Grid MODORCEA, *Actualitatea și filmul*, București, All, pp. 270-271.

⁷ AMC dossier 26077/1979, « Raport privind rezultatele... » *op. cit.*, p. 3.

⁸ *Ibidem*, p. 12.

Puisque le transport des équipes de tournage enregistrait des coûts entre 12,8% et 17,4% du devis total de production¹, les autorités recommandent de choisir des sujets pouvant être filmés à proximité de la base du Centre de Production de Buftea², ainsi que, dans le cas d'un déplacement indispensable, l'organisation des lieux de tournage dans un périmètre de maximum 30 km autour du siège de l'équipe³. Le temps de réalisation d'un film a été également limité à 275 jours, dont 70 jours consacrés à la préparation, 20 jours aux répétitions, 65 jours de tournage, 90 jours de montage et 30 jours de finitions selon les recommandations artistiques et idéologiques⁴.

Une grande partie des ressources destinées aux films est résorbée par la pellicule « négatif » couleur. Durant les années 1960 et 1970 elle est importée soit de l'Union Soviétique, soit des pays occidentaux. Les prix élevés déterminent le chef de l'État à solliciter en 1974 une utilisation parcimonieuse de la pellicule⁵. En revanche, au début des années 1980, les importations sont remplacées par des produits locaux, fabriqués à Târgu Mures⁶.

Voici dans les tableaux ci-dessus la situation de l'importation de pellicule en 1980 et 1986⁷.

¹ *Ibid.*, p. 3.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Grid MODORCEA, *Actualitatea... op. cit.*, p. 275.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Nicolae CEAUȘESCU, « Cuvântare la primirea membrilor Consiliului Asociației Cineaștilor aleși în cadrul celei de-a doua Conferințe Naționale a lucrătorilor din cinematografie 20 aprilie 1974 », in *România pe drumul construirii societății socialiste multiateral dezvoltate*, vol 10, București, 1974, p. 123.

⁶ En 1986 les copies des films étaient réalisées sur pellicule positive couleur de fabrication roumaine (*Azomures*), alors que le négatif était tiré sur une pellicule d'importation de RDA (Orwo). L'institut de recherches chimiques et l'entreprise de Targu Mureș étudiaient la possibilité de réaliser une pellicule de type négatif afin d'éviter l'importation. ANIC, dossier 28/1986 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă cu privire la implicațiile economice ale utilizării peliculei color în producția cinematografică », p. 3.

⁷ ANIC, dossier 76/1986 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Importul de peliculă cinematografică în anii 1980 și 1986 », pp. 1-2.

Importation des pays socialistes :

Pellicule	Unité de mesure	1980	1986
Négatif couleur	milliers mètres longueur	203	1 180
	rouble /m	0,23	0,64
	milliers roubles	47,6	746,6
Positif couleurs	milliers mètres longueur	900	
	rouble /m	0,045	
	milliers roubles	410	
Négatif noir et blanc	milliers mètres longueur	1 350	
	rouble /m	0,058	
	milliers roubles	78,3	
Positif noir et blanc	milliers mètres longueur	2 790	
	rouble /m	0,019	
	milliers roubles	54,2	
Total	milliers roubles	590,1	764,6

Importation des pays capitalistes :

Pellicule	Unité de mesure	1980	1986
Négatif couleur	milliers mètres longueur	1 025	10
	dollars/m	0,17	1
	milliers dollars	173,3	10
Positif couleurs	milliers mètres longueur	1000	
	dollars /m	0,039	
	milliers dollars	39,3	
« Intermediat » couleur	milliers mètres longueur	400	
	dollars /m	0,25	
	milliers dollars	100	
Total	milliers dollars	312,6	10

En effet l'interruption des importations de pellicule est spectaculaire. Le seul produit acheté encore à l'étranger est la pellicule « négatif » couleur, pour laquelle les laboratoires roumains n'ont pas la technologie de fabrication. Elle est utilisée dans la réalisation de la majorité des films, elle est donc indispensable et les autorités sont contraintes de faire toujours appel aux fabricants étrangers. De plus, le rapport entre l'importation des pays socialistes et celle des pays capitalistes penche en faveur des premiers car les prix pratiqués sont inférieurs. Les dirigeants de la cinématographie, suivant la logique du parti d'économiser les matériaux, tentent de réintroduire dans l'usage de production, le film noir et blanc. Malgré cette

initiative, conçue pour épargner les fonds destinés aux films, le CCES signale à la section de propagande du parti l'inefficacité finale de l'utilisation du film noir et blanc. Dans son rapport, la présidente du CCES, Suzana Gâdea, insiste sur les pertes enregistrées par les films roumains noir et blanc, tant à l'étranger que sur le marché interne, et suggère l'exploitation intensive des films couleurs plus attractifs et profitables¹.

La pénurie des matériaux et leur qualité parfois inférieure aux produits importés d'occident laissent une empreinte très prononcée sur le résultat final. Les films des années 1980 se remarquent par la pauvreté de la forme et des moyens de réalisation. Il en est de même pour les objets de décors et pour les costumes. Ces détails sont visibles surtout dans les films qui nécessitent un équipement technique et plastique important. Ainsi, les reconstitutions des époques passées trahissent le manque de moyens de production et la précipitation de réalisation. La pénurie des années 1980 dans le cinéma, ainsi que la pression exercée pour l'accomplissement d'un plan de production toujours plus grand sont telles que les réalisateurs sollicitent des autorités l'allocation de fonds supplémentaires provenant du budget d'État pour la production des films d'envergure historique².

Les économies qui découleraient de ces mesures sont estimées à 49 millions de lei pour le plan de 50 films et 66 millions pour le plan de 60 films, auxquels s'ajoutent 1 million de lei de la réduction des salaires³. Cette politique d'anti-gaspillage apporte certainement des résultats au niveau du rythme de production. Les sorties cinématographiques dépassent à deux reprises, en 1981 et 1984, le seuil de 30 films. Certes, les résultats obtenus sont loin des hypothèses formulés en 1979 de 50-60 films, mais la production est en ascension. Dans le but d'une évolution quantitative des films, les économies exigées par la direction de la cinématographie entraînent des effets indirects.

D'une part, la réduction des moyens de réalisation conduit à la baisse de la qualité technique des films, ce qui se répercute parfois sur les vertus artistiques. Les directives d'économies infligent une certaine uniformité aux œuvres cinématographiques. La majorité des films des années 1980 durent en moyenne 1h.30. L'action se déroule souvent à Bucarest pour respecter les consignes de rapprochement de la base du centre de production de Buftea.

D'autre part, la pression exercée par le parti sur les responsables de la cinématographie (les directeurs des maisons de production, de la Centrale « Româniafilm » et du CCES) pour

¹ ANIC, dossier 28/1986, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă cu privire la implicațiile economice ale utilizării peliculei color in producția cinematografică », pp. 1-4.

² ANIC, dossier 32/1980, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă cu principalele probleme ridicate și propunerile făcute de regizorii de film la întâlnirea de la CC al PCR », p. 3.

³ *Ibidem*, p. 13.

atteindre le plan, détermine ces derniers à alléger le contrôle et à accorder plus rapidement le visa de diffusion. C'est pourquoi, au début des années 1980 les sorties cinématographiques comptent des films courageux, abordant des sujets inconcevables auparavant. La situation semble paradoxale car malgré le renforcement de l'intervention du parti dans l'activité de création, les résultats sont audacieux et les journaux font un accueil chaleureux à certaines productions de cette époque. Ainsi, quelques œuvres du septième art avec un fort impact sur la société roumaine sont réalisées entre 1979 et 1984 : *Essai de microphone (Proba de microfon*, Mircea Daneliuc, 1979) ; *La Croisière* (Mircea Daneliuc, 1981) ; *Concours* (Dan Pița, 1982) ; *Mitică, pourquoi les cloches sonnent-elles ? (De ce trag clopotele Mitică*, Lucian Pintilie, 1991¹) ; *Falaises de sable (Faleză de nisip*, Dan Pița, 1983) ; *Glissando* (Mircea Daneliuc 1984). Ces films ont porté à l'écran une critique sociale et parfois un discours de contestation à l'adresse des dirigeants et de la société en général. Afin de transmettre ces messages avec moins de pertes et de limiter les dégâts de l'intervention des bureaucrates, les cinéastes adoptent un langage codifié. Ainsi, le début des années 1980 marque le commencement d'une nouvelle stylistique axée sur la métaphore et l'allégorie.

Ce paradoxe entre l'apparition des œuvres contestataires et le climat toujours plus contraignant de la création, est remarqué par le réalisateur Alexandru Tatos qui note dans son journal le 7 mars 1980 : « *Le fait que le film de Daneliuc Proba de microfon, pour lequel je craignais qu'il ne rencontre beaucoup de difficultés, soit passé avec des pertes minimales, tout comme Anastasia [Tendrement Anastasia passait, Tatos, 1979, N.D.A.] me surprend terriblement. Partant de différentes discussions et réflexions, je conclus que malgré la merde dans laquelle se trouve la culture, le paradoxe est qu'aujourd'hui on réalise les films qu'on n'aurait pas pu faire il y a 2 ou 3 ans...²* » Le critique Călin Căliman réalise un constat similaire. Dans son ouvrage, *Istoria filmului românesc*, il appelle la période 1981-1989, pour les mêmes raisons que Tatos, « la décennie invraisemblable³ ». Si Căliman reste perplexe devant cette bizarrerie et se contente de faire l'inventaire des titres, Tatos essaie une explication à cette contradiction : « *Je laisse de côté le fait que ceux qui dirigent la culture sont des imbéciles et que nous pouvons les tromper facilement. Je trouve l'explication dans*

¹ Le film est interdit de sortie au cinéma au moment de sa réalisation en 1982. Sa véritable sortie aura lieu en 1991.

² Alexandru TATOS, *Pagini de jurnal*, București, Albatros, 1994, note du 7 mars 1980.

³ Călin, CALIMAN, *Istoria filmului românesc*, București, Editura Fundatiei Culturale Române, 2000, p. 299.

l'idée que la vie ne s'arrête pas et malgré la lenteur de l'évolution, il y a des progrès. Certes, d'un autre côté, le décalage entre nous et les autres pays socialistes augmente sans cesse¹ ».

Une partie de la réponse se trouve, comme nous l'avons suggéré, dans la pression des autorités politiques d'augmenter la production, ce qui ne laissait plus le temps aux bureaucrates de dépouiller minutieusement les films. Ils étaient préoccupés davantage par l'intensification de la production que par la recherche d'une quelconque faute politique. Durant cette période, la vice-présidence de la cinématographie au niveau du CCES connaît une période d'instabilité due à la rotation de trois vice-présidents. Suite à une attaque cardiaque en 1979, Dumitru Ghișe est remplacé en urgence par Cristea Chelaru, ancien secrétaire de parti du département de Iassy. Celui-ci occupe son poste très peu de temps car, pour des raisons de santé, il ne peut pas assurer ses fonctions. En octobre 1980 il n'est déjà plus vice-président de la cinématographie. Le poste reste vacant un certain temps, ce qui suscite l'irritation des professionnels du cinéma qui rencontrent des difficultés supplémentaires dans la validation de leurs projets. Les attributions du vice-président sont assumées provisoirement par le secrétaire d'État Ladislau Heghedus², jusqu'en juin 1982, lorsque la vice-présidence de la cinématographie revient à Ion Traian Ștefănescu³, ancien responsable de l'organisation de la jeunesse communiste. Le destin des films était également dépendant de la personnalité et du bagage culturel de ces dirigeants directs qui favorisaient ou au contraire empêchaient la sortie des œuvres dans leur forme initiale. Chelaru et Ștefănescu semblaient faire partie des ces dirigeants malléables sinon manipulables par les cinéastes. Néanmoins, la question de l'apparition de ces films reste ouverte, d'autres éléments pouvant faire surface au cours des futures recherches.

4.1.1.3 Les échanges commerciaux : entre source de capital et récession

La politique d'économies au niveau de la production ne comble pas les besoins du plan. C'est pourquoi, le gouvernement propose d'autres possibilités d'augmenter les finances, axées en particulier sur les échanges avec les autres pays. Les auteurs du rapport de février 1979 suggèrent l'amélioration de l'exportation par la participation des délégations roumaines à des foires internationales de films et à des festivals, l'augmentation du nombre des contrats avec les télévisions et les réseaux de diffusion des autres pays, la réalisation de coproduction.

¹ Alexandru TATOS, *Pagini... op. cit.*, note du 7 mars 1980.

² ANIC, dossier 32/1980 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Raport cu privire la soluționarea propunerilor formulate de unii regizorici prilejul audienței de la CC al PCR din 7 octombrie 1980 », p. 7.

³ Constantin MATEESCU, *Jurnal 1968-1972*, vol 4, Râmnicu Vâlcea, Editura Silviu Popescu, 1998, note du 21 juin 1982.

Grâce à ces propositions, les rapporteurs prévoient des gains de 15 millions de lei¹. Cette fois-ci, les idées des analystes sont moins réalistes et réalisables, car la promotion du film roumain à l'étranger n'est pas exclusivement le résultat des démarches d'organisation, mais du potentiel artistique et commercial du film. Dans le cas de la production roumaine des années 1970, très peu des œuvres cinématographiques intéressent véritablement les distributeurs avec un capital important, c'est-à-dire les occidentaux. D'ailleurs, les pays socialistes ne semblent pas apprécier davantage les films roumains exportés durant les années 1980. En 1986, à l'occasion des journées du cinéma roumain organisées en Tchécoslovaquie la revue *Záběr* remarque : « *Même pour nos modestes critères cinématographiques, certains films roumains sont trop naïfs et schématiques*² ».

Puisque le cinéma roumain n'avait pas de potentiel marchand, la seule chance de s'affirmer à l'étranger et de se faire distribuer dans les salles était le prestige obtenu lors des festivals internationaux. Etant donné que le film roumain n'a plus obtenu de récompenses importantes depuis la fin des années 1960, sa réputation internationale était sur la descente et ne montrait pas de signe de changement.

Si l'exportation était rentable seulement en théorie, l'importation avait déjà prouvé sa capacité à sauvegarder la production interne. Connaissant le succès des films occidentaux auprès des spectateurs roumains et ses ressources mercantiles, le Ministère du Commerce Extérieur et de la Coopération Economique Internationale, ainsi que le Ministère des Affaires Etrangères sont conviés à intensifier leur acquisition. Néanmoins, la solution idéale pour les responsables de la Centrale « Româniafilm » se trouve dans l'augmentation du potentiel commercial des films roumains. D'ailleurs, la question de l'attractivité des films est un problème pour toutes les cinématographies des pays socialistes. A ce sujet, a lieu en 1978 une conférence à Pesc en Hongrie. Les conclusions de la réunion ont mis en évidence la nécessité d'élever la production de ces pays au même niveau artistique et attractif que celle de pays occidentaux³. En attendant, le soutien repose sur l'importation non-socialiste.

Les économies potentielles réalisées grâce aux mesures énumérées ci-dessus sont évaluées à 82 millions dans le cas d'une production de 60 films par an et de 65 millions pour une production de 50 films par an. Cette progression est infime par rapport au déficit anticipé initialement de 180 et 221 millions de lei. Le remède à ce décalage est vu dans la hausse du

¹ *Ibid.* p. 14.

² Mira et Antonin LIEHM, *Les cinémas de l'Est*, Paris, les éditions du CERF, 1989, p. 352.

³ AMC dossier 26077/1979, « Notă cu privire la eficiența politică, culturală educativă și economică a filmelor produse în țările socialiste », p. 2.

prix des billets de 35 %. Associée avec l'importation efficace des films occidentaux, la mise en œuvre de cette suggestion doit non seulement couvrir les dépenses, mais aussi apporter des bénéfices d'environ 8 millions de lei¹.

En dépit de ces calculs optimistes, la production des années 1980 augmente, certes, mais elle infirme les prévisions et dépasse à peine le seuil de 30 films par an. Une des raisons de ce relatif échec réside dans l'impossibilité d'augmenter les ressources nécessaires à l'élaboration du plan initial. Le support financier principal de la cinématographie, à savoir l'importation et l'exploitation des films des pays non-socialistes, est affaibli. Les éléments dont nous disposons à ce jour ne nous permettent pas de connaître les causes profondes du déclin des importations des films occidentaux. Le motif le plus plausible est l'incapacité financière de la Centrale « Româniafilm » d'acheter de nouveaux films et la réaffectation des fonds destinés à l'importation vers la production. Le déplacement d'argent contribue à l'augmentation du nombre de film roumains, mais cette mesure n'a d'effets qu'à court terme, car l'inefficacité commerciale des œuvres locales est notoire.

Les autorités, soutenues par une partie de la presse, justifient le déclin des importations par l'incompatibilité idéologique du contenu de ces films avec l'éthique du régime. Les sources laissent entendre que les nouveautés cinématographiques occidentales de la fin des années 1970 et du début des années 1980 ne correspondaient pas aux exigences politico-culturelles du Parti. A partir de 1978, par la disposition 788 de décembre 1977, le CCES, sous la direction des autorités politiques, endurecît les critères de sélection des films étrangers. Ainsi, la disposition établit des critères plus stricts de jugement : « *la commission centrale doit manifester une exigence particulière dans la sélection des films, s'orientant vers les productions qui par leur contenu idéologique servent à l'élévation morale de l'homme et peuvent contribuer à l'œuvre d'édification spirituelle des spectateurs, à leur éducation dans l'esprit de l'humanisme et de l'amitié. Il est interdit d'acquérir des films qui propagent des idées rétrogrades, la violence, l'obscénité, qui font l'apologie du mode de vie bourgeois, qui peuvent avoir une influence nocive surtout sur la jeunesse*² ». Invoquant ce type d'argumentaire, la commission de visionnement rejette en 1983 un nombre important de films de fiction de provenance occidentale³. Les véritables raisons pour ce bannissement nous

¹ *Idem*, « Raport privind rezultatele... » *op. cit.*, p. 14.

² AMC, carton CSCA Dispoziții, vol 764-791, 1977, p. 131.

³ Parmi les films rejetés il y a un nombre très important de films cultes d'Europe et des États-Unis comme *Les Aventures de Rabbi Jacob* (Gérard Oury, 1973) ; *Le Clan des Siciliens* (Henri Verneuil, 1969) ; *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) ; *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979) ; *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, (George

semblent plus complexes étant donné qu'au même moment sur les écrans de Roumanie sont diffusés des films similaires à ceux rejetés (la série des années 1960, *Sandokan*, ou celle des années 1970, *Piedone*). C'est pourquoi, la question de l'incompatibilité idéologique peut fonctionner comme un paravent pour cacher l'embarras économique.

Dans le même sens, la presse se fait l'écho des grands événements cinématographiques du monde. La revue spécialisée *Cinema* signale l'apparition d'œuvres importantes du septième art dans le monde mais très souvent ce type d'information est accompagné par une critique violente des messages véhiculés. Ecaterina Oproiu, la rédactrice en chef de la revue est la porte-parole de la critique du film occidental, qu'elle juge trop commercial et trivial. Envoyé spécial au Festival de Cannes en 1983, elle résume la sélection officielle à un ensemble de maladies contemporaines associées souvent au monde occidental : le désespoir, la violence, le chômage, la perte : « *catastrophes individuelles et globales, maladies incurables, hôpitaux psychiatriques, prisons, suicides individuels ou collectifs, paysages désolants, quartiers sordides, un cri général [...]* Voilà la phrase magique : « *raisons commerciales* » ; *les cascades de sang, les sachets de LSD, le commerce de la chair humaine, les parents pervers, les enfants gangsters, les fillettes jetées sur les trottoirs, le jeu de l'assassinat, de l'overdose, de la pendaison font partie des raisons commerciales d'une industrie de sensations fortes. D'où la préférence de beaucoup d'auteurs et surtout de producteurs pour le parasite (qui peut être un des millions de chômeurs), pour la fille déboussolée, pour le jeune délinquant, pour l'enfant corrompu, pour la victime des stupéfiants, bref, pour le marginal devenu de plus en plus le héros des films*¹ ». Au final, la rédactrice en chef de la revue *Cinema* s'interroge sur le rapport entre ce type de films et la réalité contemporaine et conclut que le film est le reflet d'un monde tout aussi malade. Malgré cette réflexion analytique, le lecteur roumain reste avec la description précise de ces films, qui lui prouve le potentiel immoral et le manque d'intérêt de ce cinéma. Ce type de discours représente l'excuse parfaite pour justifier l'absence des nouvelles acquisitions.

Fondée sur ces critères ou déterminée par l'insuffisance de fonds, l'importation des films provenant d'autres pays que le bloc socialistes est de plus en plus faible au début des années 1980 et disparaît complètement à partir de 1984. La production occidentale continue à occuper les salles de cinéma grâce aux films acquis dans les années précédentes. Ainsi, durant les années 1980, les spectateurs ont pu voir et surtout revoir *Autant en emporte le vent* (Victor

Roy Hill, 1969), mais également une multitude de productions de série B comme les films de Bruce Lee ou Jackie Chan. AMC, dossier 26085/1983, « Filme străine respinse la comisia de vizionare în anul 1984 ».

¹ Ecaterina OPROIU, « Cazierele ca industrie », *Cinema* n° 5, mai 1983.

Fleming, 1939), *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960), *Zorro* (Duccio Tessari, 1974), *Aimez-vous Brahms?* (Anatole Litvak, 1961), *Certains l'aiment chaud* (Billy Wilder, 1959), les animations *Les Aristochats* (1970), *Les 101 dalmatiens* (1961), etc.

4.1.2 Les difficultés économiques du monde cinématographique renforcées dans la deuxième moitié des années 1980

4.1.2.1 *Situation des importations et des exportations dans la culture à la fin des années 1980*

Suite à la décision de rembourser la dette extérieure avant 1990, la politique économique des années 1980 est fondée sur l'accélération des exportations et la diminution des importations. Le seul échange encore actif reste l'importation des marchandises inexistantes en Roumanie des pays du bloc socialiste. Cette stratégie concerne toutes les branches de l'économie et même la culture est soumise à la logique de l'exportation intensive. Ainsi, le CCES réalise un rapport évolutif de la situation des importations de 1980 et 1981.

	Unité de mesure	Réalisation 1980	Plan 1986	%
Importation pour production	milliers roubles	5 837	7 000	119,9
	milliers dollars	3 400	250	9,4
Importation pour investissement	milliers roubles	5 260	4 000	76
	milliers dollars	7 430	200	2,7
Total importations	milliers roubles	11 097	11 000	99,1
	milliers dollars	10 740	450	4,2

Comme nous pouvons le constater, les valeurs des devises en dollars sont à la baisse. Cela démontre que la préoccupation des autorités roumaines est de diminuer les importations des pays avec lesquels les échanges se font en dollars et surtout avec les pays occidentaux. En revanche, les relations avec les pays du bloc socialiste restent stables. Le chiffre total des importations connaît une légère diminution en 1986 par rapport aux réalisations de 1980, mais la tendance générale va vers la réduction de ces échanges. Comme nous l'avons vu, les laboratoires de chimie ont mis en place la technologie pour fabriquer la pellicule positive noir et blanc ce qui a conduit à l'interruption de leur importation. L'intention de l'État était de

¹ ANIC, dossier 76/1986 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Situația centralizată a importului pe anii 1980-1986 », p. 2.

procéder de la même manière pour la pellicule négatif couleur et de la sorte éviter tout achat à l'étranger.

Il en va tout autrement dans le cas des exportations où la valeur des sommes planifiées pour l'année 1986 est double par rapport à 1980¹.

	Unité de mesure	Réalisation 1980	Plan 1986	%
Livres et autres publications	milliers roubles	2 200	2 520	114,5
	milliers dollars	950	1 100	115,8
Journaux et revues	milliers roubles	170	250	147,1
	milliers dollars	6		
Disques, enregistrements audio	milliers roubles	400	560	140
	milliers dollars	10	50	500
Films, copies de films et prestations services	milliers roubles	1 130	1 170	103,5
	milliers dollars	340	850	250
Total	milliers roubles	3 900	4 500	115,4
	milliers dollars	1 450	2 000	137,9

Tout produit culturel est objet d'exportation. Si l'acquisition des produits des pays capitalistes enregistre une chute considérable, il est prévu d'augmenter les ventes. Il est difficile de connaître à ce jour la manière dont ce plan a été accompli, mais l'intention des autorités est encore plus révélatrice de la stratégie économique de l'État. Si les relations commerciales avec les pays socialistes sont actives dans les deux sens grâce aux accords économiques qui obligent les deux parties à s'y joindre, les autres pays ne sont qu'une destination des ventes.

4.1.2.2 *L'Archive Nationale de Films et les répercussions sur la programmation des films étrangers dans la deuxième moitié des années 1980*

La situation de l'Archive Nationale de Films à la fin des années 1980 menace d'aggraver le système de rediffusion des films étrangers sur les écrans roumains. Dans une première étape l'importation des films occidentaux à succès est interrompue et remplacée par la retransmission des anciens films, mais cette solution de compromis risque de s'écrouler à cause du dérèglement de l'institution qui détenait les droits de diffusion, c'est-à-dire l'ANF. La reprogrammation des films étrangers dont la licence est expirée est possible grâce au statut de l'ANF en tant que membre de la FIAF (Fédération Internationale des Archives de Film). L'appartenance à cette organisation, qu'elle intègre effectivement en 1960 permet à l'ANF un

¹ *Ibidem*, p. 3.

réel développement au niveau de la conservation des fonds, de l'élargissement de sa collection et de la promotion du film roumain à l'étranger. L'affiliation à la FIAF entraîne une cotisation annuelle qui en 1981 était de 2850 francs suisses. Durant les années 1981 et 1982 l'ANF se trouve dans l'impossibilité d'acquitter l'intégralité de la somme et en 1983, la taxe n'est pas réglée. En 1987 les dettes envers FIAF s'élèvent à 14950 francs suisses¹. Conformément au règlement officiel, le non-paiement de cette taxe sur une durée de deux ans conduit à la perte du statut de membre. La situation financière de l'ANF est certainement dramatique puisqu'elle propose au comité directeur de la FIAF un ensemble de prestations de service à la place de la cotisation habituelle.

Inquiet par la perspective de l'exclusion, le directeur de l'Archive envoie un mémoire à la section de propagande afin de solliciter l'intervention du parti pour sauver la situation. A cette fin, le directeur insiste sur les conséquences de l'exclusion qu'il décline en 8 points, comme suit² :

- a. la restitution des films aux producteurs qui toléraient leur utilisation non-commerciale seulement par les archives membres du FIAF ;
- b. l'impossibilité de réutiliser dans le réseau cinématographique national les films avec la licence expirée ;
- c. l'impossibilité d'utiliser à la Cinémathèque des films reçus en échange ;
- d. la perte du droit de recevoir par échange et donation des films, des ouvrages, des revues et des photos sans dépenses de devises ;
- e. l'impossibilité de bénéficier des résultats de la recherche sur la technique de la conservation, réalisée par les commissions internationales de spécialistes de la FIAF. Les recherches sont trop coûteuses pour être réalisées dans un seul pays ;
- f. la perte des contacts internationaux, ce qui annule la possibilité de mener une activité de propagande par le biais du film roumain ;
- g. l'exclusion de la commission des spécialistes FIA, des représentants ANF qui, par leur activité, contribuent au prestige de l'institution roumaine ;
- h. la diminution de la force du groupe des pays socialistes par l'élimination d'un de ses membres.

Les quatre premiers points résument les conséquences les plus graves de l'exclusion qui se répercutent sur l'équilibre général de l'activité cinématographique roumaine. L'impossibilité

¹ ANIC, dossier 36/1987 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Raport privind activitatea Arhivei Naționale de Filme », p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

de rediffuser les films à grand succès produit un ricochet sur les autres secteurs du film et surtout affecte la production qui, par manque de ressources, diminue son activité. Les trois derniers points ressemblent plutôt à un chantage idéologique pour convaincre les autorités centrales d'allouer les fonds nécessaires à la préservation du statut des Archives.

Le malaise économique de l'ANF est juste un exemple de la situation générale du pays à la fin des années 1980. Nous n'avons pas d'information concernant la suite de cet appel au secours, mais connaissant les programmes tv et la programmation des films dans les salles, nous pouvons constater qu'aucun film de provenance occidentale n'est diffusé en première en 1988 et 1989¹.

4.1.2.3 *Les salles de cinéma : témoins de la crise socio-économique et du plan de systématisation*

La programmation restrictive des films au cinéma, basée principalement sur les productions roumaines ou celle des pays socialistes, conduit à l'impopularité du cinéma auprès des gens vers la fin des années 1980. Ce phénomène va de pair avec la dégradation des locaux de diffusion. Les spectateurs évitent les salles sordides des cinémas de quartier à cause de leur état avancé de délabrement et des conditions techniques impropres de diffusion. Cette situation conduit graduellement à la disparition de certaines salles de cinéma, métamorphosées en théâtres, foyers culturels ou autres clubs. Par rapport à la situation de 1950, lorsque le nombre de salles à Bucarest était de 75 pour 1 million d'habitants, en 1985 les cinémas ne comptent plus que 42 locaux, alors que la population a dépassé les 2 millions d'habitants². De surcroît, la campagne de systématisation initiée par Ceaușescu en décembre 1981, concrétisée dans le projet de la « Maison du peuple » et de l'« Ensemble du boulevard de la Victoire du Socialisme »³, ainsi que le plan de démolition d'autres zones historiques de Bucarest⁴ entraînent la destruction de 25 salles de cinéma⁵. En 1986, le plan de systématisation vise à atteindre d'autres parties de la capitale, entraînant la destruction de 5 autres salles (Buzești, Munca, Progresul, Lira et une cinquième non-identifié)⁶. La démolition de ces cinémas n'est nullement liée à leur rentabilité. Chacun d'entre eux détient environ 400

¹ *Scînteia. Organ al Comitetului Central al Partidului Comunist Român*, 1988, 1989.

² ANIC, dossier 23/1987 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă privind situația cinematografelor din municipiul București », pp. 5-6.

³ Dennis Deletant, *România sub regimul comunist*, Fundația academia Civică, București, 2006, pp. 230-231.

⁴ Dinu C. GIURESCU, *The Razing of Roumania's Past*, Washington DC, 1989.

⁵ ANIC, dossier 23/1987 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă privind situația cinematografelor din municipiul București », pp. 5-6.

⁶ *Idem*, « Lista cu cinematografele existente în capitală pe sectoare », pp. 8-9.

places, et fonctionne dans un rythme de diffusion de 30 à 40 séances par semaine, ce qui correspond au niveau général d'activité des salles de cinéma bucarestois. Leur disparition n'est que le fruit des circonstances et du mauvais emplacement dans les quartiers visés par la systématisation.

Soit parce que les salles sont dans un état avancé de détérioration, soit parce qu'elles sont simplement détruites, soit parce que la programmation n'est pas intéressante, le spectacle cinématographique mis en place par le pouvoir n'a plus autant d'adeptes qu'au début des années 1980. Si le cinéma des dernières années du régime de Ceaușescu traverse une crise de popularité, il est remplacé par une autre forme de culture cinématographique, parallèle à celle officielle et de plus en plus fréquente à la fin de la période : la circulation d'un cinéma clandestin grâce à la vidéo¹. Le sujet mérite une analyse plus approfondie et bien que la recherche classique à cet égard soit encore difficile, les témoignages et le travail de mémoire pratiqué dans la société roumaine depuis quelques années peuvent contribuer à la construction d'une image plus riche des activités culturelles « souterraines ».

4.2 *Les relations socioprofessionnelles*

4.2.1 Stratégies de communication entre les cinéastes et les autorités pour la réalisation et la sortie des films

Pour les cinéastes, l'entrée dans la neuvième décennie se fait sous le signe des tensions. Le nombre des personnes mécontentes du régime politique et des conditions de vie et de travail augmente, phénomène qui se reflète dans l'activité du Département de la Sécurité de l'État. Durant la période 1978-1989, le service de la Securitate enregistre une croissance considérable de nouveaux dossiers de surveillance. Les motifs principaux pour l'ouverture de ces dossiers sont « la manifestation du mécontentement vis-à-vis de la direction du parti de l'État », « les activités illégales », « les relations avec les étrangers », ou « les dissidents et les relations avec les dissidents »². Une grande partie de ces cas concerne les intellectuels et les

¹ Irina Margareta Nistor, critique de films, est restée dans la mémoire de la génération des années 1980 et 1990 comme la voix qui a doublé des nombreux films. Le début de son activité a été, selon son propre témoignage en novembre 1985, lorsqu'un ingénieur qui avait aménagé un studio illégal d'enregistrement vidéo lui propose de traduire et de doubler les films qui lui parvenaient de l'étranger par des voies clandestines. Marius CHIVU, interview avec Irina Margareta Nistor, «Am tradus câteva mii de filme», *Dilema Veche*, année VI, n° 266, 19 martie 2009. En ligne à l'adresse suivante :

<http://www.dilemaveche.ro/index.php?nr=266&cmd=articol&id=10289> [ref. du 27 mars 2009].

² Mihai ALBU, Carmen CHIVU, *Dosarele Securității. Studii de caz*, Polirom București, 2007, p. 23.

artistes qui mènent systématiquement des campagnes de contestation du pouvoir et qui gardent régulièrement le contact avec l'immigration intellectuelle roumaine d'Occident. Quant à la cinématographie, elle peut être difficilement vue comme un bastion de résistance et de dissidence, car à quelques exceptions près, les cinéastes se conforment aux directives officielles et la seule forme d'opposition est la lutte pour la sortie ou la réalisation d'un film, donc principalement un combat contre l'administration. La crise économique des années 1980, qui affecte également la cinématographie ne semble pas produire un afflux de solidarité chez les professionnels du cinéma. Au contraire, le monde des cinéastes est plus éclaté que durant les années 1970. Les réalisateurs entreprennent plutôt des actions individuelles pour réussir à décrocher un scénario et à tourner un film. Certains essaient de réunir les revendications de la branche sous la forme d'une protestation collective, mais le combat individuel est plus fiable et le nombre de ceux qui signent des pétitions est modeste. Le groupe qui se forme n'a pas de soutien consistant de la part des autres intellectuels ou d'autres catégories sociales, et leur appel reste sans conséquences majeures. Les cinéastes les plus actifs pour défendre une cause ou une autre sont d'une part, ceux qui préservent une certaine réputation culturelle, les auteurs qui ont démontré une vocation artistique et qui entendent exprimer leur talent par la suite, et d'autre part ceux qui connaissent des difficultés financières et qui ne sont pas inclus dans les plans thématiques du CCES. En revanche, les réalisateurs avec une situation plus stable et des projets concrets s'impliquent moins dans les mouvements de contestation et la restructuration du système. La crise économique qui s'apprêtait à toucher la population fut un signal d'alarme pour ceux qui occupaient encore une position professionnelle avantageuse.

4.2.1.1 *La déroute administrative et politique dans la culture*

Comme nous l'avons déjà précisé, la cinématographie connaît une période de trouble et de désordre au début des années 1980, dont les cinéastes tentent de tirer profit. Ils proposent aux maisons de production des scénarios audacieux qui sont acceptés et validés assez rapidement. La majorité de ces cas rencontre des difficultés lors du visionnement et de la diffusion. La mise en œuvre de ces projets cinématographiques, devenu en cours de route problématiques¹, est facilitée par un vide d'autorité au niveau du CCES et de la section de propagande du parti,

¹ *La Croisière* (Mircea Daneliuc, 1981) ; *Problèmes personnels* (David Reu, 1981) ; *Séquences* (Alexandru Tatos, 1982) ; *Concours* (Dan Pița, 1982) ; *Glissando* (Mircea Daneliuc, 1984) ; *Falaises de sable* (Dan Pița, 1983), *La Saison des mouettes* (Nicolae Oprețescu, 1990) ; *Pourquoi on sonne les cloches, Mitică ?* (Lucian Pintilie, 1990).

corroboré avec l'obligation d'augmenter le nombre de films. La fonction de vice-président du CCES chargé de la cinématographie traverse une période de crise après le retrait de Dumitru Ghișe. Durant la période 1979-1982, la vice-présidence du ministère connaît des remplacements successifs de personnel et même une courte période où le poste est vacant¹. La place est occupée à tour de rôle par 4 vice-présidents : Dumitru Ghișe, Cristea Chelaru, Ladislau Heghedus et Ion Traian Ștefănescu.

Parallèlement avec la mouvance du CCES a lieu, au niveau du Secrétariat du parti et plus précisément dans la section de propagande, quelques changements de fond. A l'origine des mutations apparues à la charnière des deux décennies se trouve Elena Ceaușescu qui, depuis les années 1970, ne cesse de monter dans l'appareil du parti : membre du Comité Central, député de la MAN (Grande Assemblée Nationale), membre du Comité Politique Exécutif, chef de la Commission des Cadres du parti, président du Conseil National de la Science et de la Technologie, vice-premier ministre². Sa position stratégique en tant que chef de la Commission des Cadres lui permet de nommer et de promouvoir ses protégés. Les changements qui ont lieu au début des années 1980 sont le fruit de ses décisions. Le vide du pouvoir au niveau de la culture durant cette période la propulse comme responsable principale de ce domaine. Depuis 1980 et sa nomination en tant que vice-premier ministre, elle apparaît aux yeux du parti comme la principale responsable de la vie scientifique, culturelle et éducative³.

Ainsi, le souverain de la propagande, Dumitru Popescu et son adjoint Ilie Rădulescu sont écartés du Secrétariat en novembre 1981. Le premier est affecté au poste de recteur de l'Académie du parti « Ștefan Gheorghiu », tandis que le deuxième est nommé président de la Radiotélévision nationale. Cette mutation est interprétée par la majorité des observateurs de l'époque et par les analystes politiques comme un acte d'ostracisme. Leurs responsabilités sont reprises par Petru Enache qui est désigné comme membre du Secrétariat du parti en mars 1981. Sa nomination à la tête de la propagande et de la culture est révélatrice de la tournure que prend cette branche durant les années 1980. Tourneur de formation, Enache fit carrière politique en suivant les cours de l'Ecole Supérieure de Parti. Il devient ensuite secrétaire à UTC, premier secrétaire du département de Iassy, au début des années 1980 membre du

¹ En octobre 1980 le poste était vacant car les cinéastes ayant signé la lettre de revendications s'adressant à Ceaușescu sollicitent l'affectation d'un vice-président. ANIC, dossier 32/1980 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă cu principalele probleme ridicate și propunerile făcute de regizorii de film la întâlnirea de la CC al PCR », p. 2.

² Anneli Ute GABANYI, *Cultul lui Ceaușescu*, București, Polirom, 2003, p. 87.

³ *Ibidem*.

Secrétariat responsable des cadres, donc proche d'Elena Ceaușescu¹ et finalement, secrétaire responsable de la propagande jusqu'à sa mort en 1987. Cette recherche d'autorité dans les positions-clef de la culture et de l'idéologie est à la fois propice et néfaste pour l'industrie cinématographique. D'une part, cela permet aux réalisateurs de se soustraire aux expertises interminables du ministère ou de la section de propagande, de pouvoir négocier et convaincre un seul interlocuteur et non plus en se confrontant aux diverses opinions des bureaucrates précédents qui très souvent règlent des comptes internes en validant ou interdisant un film. D'autre part, ce dernier aspect représente le revers d'une conjoncture initialement favorable, mais qui dévoile rapidement son effet boomerang. Dans ce cadre, les cinéastes sont amenés à pratiquer un slalom tactique de persuasion, de pression et même de scandale². Leur démarche varie entre l'assaut individuel des institutions et les revendications collectives.

4.2.1.2 *L'échec du combat collectif*

En octobre 1980, mécontents des conditions dans lesquelles se déroulent la production de film et surtout du système de validation trop centralisé, concentré au sommet de la hiérarchie, ainsi que de la perte des nombreux avantages matériels, un groupe de réalisateurs demande à être reçus par le chef de l'État. Ils sont accueillis uniquement par la direction de la section de propagande du Comité Central, Dumitru Popescu³ et Ilie Rădulescu. La réunion a lieu le 7 octobre 1980, au siège du CC du PCR. Les enjeux de la rencontre semblent être majeurs pour les cinéastes qui espèrent ainsi résoudre un certain nombre des problèmes accumulés depuis quelques années. Pour la direction de la Propagande l'atmosphère frémissante qui se ressentait au sein des cinéastes est inquiétante, raison pour laquelle la confrontation est reportée et évitée le plus longtemps possible. Selon Dumitru Popescu, Ilie Rădulescu qui était responsable direct des questions de culture appréhendait un débat direct. Il raconte dans ses mémoires :

« Le territoire le plus délicat, au sujet duquel je me demandais pourquoi I.R. hésitait à m'entraîner, était celui des relations avec les unions de création. J'ai déduit que lui-même retardait le plus possible les contacts avec elles parce qu'il avait entendu toute sorte de rumeurs apparus dans leur sein, et pour lesquels il n'y avait pas de solution immédiate et

¹ Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se. Artele în mecenatul etatist. Memorii* vol. III, Cartea Veche, București, 2006, p. 349.

² Alexandru Tatos affirme dans son journal : « dans ce monde à nous c'est bien parfois de crier. Ça leur fait peur », Alexandru TATOS, *Pagini... op. cit.*, note du 18 mars 1979.

³ Alexandru Tatos note dans son journal avoir signé une lettre, aux coté de 11 autres réalisateurs, adressée « au grand chef » pour une audience. Ils sont reçus par Dumitru Popescu et non pas par Ceaușescu. Il ne mentionne pas la présence d'Ilie Rădulescu. *Ibidem*, note du 10 octobre 1980.

efficace. [Il] avait pris connaissance des démarches concrètes de leur part, mais il considérait qu'il était mieux tactiquement de s'abstenir, de faire semblant qu'il n'entendait pas, qu'il ne les comprenait pas¹ ».

Les signataires de la lettre cherchaient à rencontrer une personne avec un certain poids décisionnel comme Dumitru Popescu. Assailli par des questions similaires émanées des autres unions de création, celui-ci prend en charge, suivant les indications de Ceaușescu, uniquement les problèmes des artistes plastiques et ceux des écrivains². Quant au cinéma, il reste sous la responsabilité d'Ilie Rădulescu qui devient leur interlocuteur principal.

Par rapport à la mobilisation des cinéastes de mars 1971, le nombre de participants du côté des artistes en 1980 est deux fois moins important. De l'ancien groupe de signataires, seuls Andrei Blaier et Lucian Bratu ajoutent leurs noms à la lettre d'octobre 1980. Ils sont épaulés par la jeune génération affirmée dans la deuxième moitié des années 1970 : Doru Năstase, Mircea Moldovan, Adrian Petringenaru, Dinu Tănase, Alexandru Tatos, Alexa Visarion, Mircea Daneliuc, Stere Gulea, Timotei Ursu. Ultérieurement, la section de propagande du Comité Central organise des rencontres et des discussions avec d'autres réalisateurs qui n'avaient pas participé à la réunion du 7 octobre et qui n'avaient pas non plus signé la lettre de protestation. Ainsi, Ilie Rădulescu porte des discussions en décembre 1980 avec Ion Popescu-Gopo, le président de l'ACIN, Elisabeta Bostan, Sergiu Nicolaescu, Gheorghe Vitanidis, Petre Sălcudeanu, Pivniceru. Il met en place des rencontres séparées avec Malvina Urșianu, Dan Pița, Iulian Mișu et organise un dialogue au sujet des problèmes les plus difficiles avec Mircea Daneliuc, Stere Gulea, Mircea Mureșan, Ștefan Roman, Iosif Demian³. La diversification des discussions et la multiplication des rencontres avec différents professionnels du cinéma sont présentées par l'appareil de propagande comme un signe des pratiques démocratiques du régime, mais au fond, elles dévoilent l'éclatement du monde des cinéastes, le manque d'unité au sein de la profession. Dans le cadre de chaque groupe de discussion, les opinions sont différentes. Parfois, un groupe conteste les revendications d'un autre. Par exemple, le président de l'ACIN, Popescu-Gopo demande une audience à Ilie Rădulescu, le 6 juin 1981 dans laquelle il se dissocie de ses collègues, affirmant que les signataires de la lettre ne représentent pas le point de vue de l'Association⁴. Lucian Pintilie, l'un des plus prestigieux réalisateurs roumains et l'un des intellectuels les plus contestataires

¹ Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se... Memorii* vol. III, *op. cit.*, p. 286.

² *Ibidem*, p. 287.

³ ANIC, dossier 32/1980 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Raport cu privire la soluționarea problemelor formulate de unii regizori cu prilejul audienței de la CC du PCR du 7 octobre 1980 », p. 4.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

du régime n'inscrit pas son nom dans la liste des jeunes cinéastes ayant demandé l'audience à Ceaușescu. Quatre ans plus tard, Mircea Daneliuc lui demande de signer une pétition de protestation contre le blocage de son film, *Glissando*, mais Pintilie refuse de s'associer aux autres pour des raisons d'orgueil professionnel : il ne voulait pas compromettre sa réputation en rajoutant son nom à côté de Petringenaru, un réalisateur qu'il considérait comme médiocre¹. Essayant d'attirer le soutien des autres intellectuels, Daneliuc convoque à une réunion chez lui, aux côtés des autres réalisateurs engagés dans le mouvement, l'écrivain Octavian Paler (Maler dans le roman), qui esquive l'engagement.

Daneliuc présente la situation sous la forme d'un dialogue :

« Durant l'après midi, quand Maler est venu voir le film. J'avais chez moi tous les conjurés : Sandu, Papacioc et tous ceux qui avaient signé.

–Signez-vous monsieur Maler?

–Qu'est-ce que c'est ?

Il a pris le papier et commencé à le lire. Lentement. Après avoir fini, il recommence.

–Et qui d'autres encore l'a signé ? me demande-t-il, éclaircissant sa voix.

Je ne sais pas si vous avez remarqué mais dans les moments de confusion, la voix s'enroue brusquement.

–Ils sont sur le verso.

Il a lu les noms et n'a pas levé son regard vers les autres. Il m'a fait signe d'entrer dans la cuisine.

–Pourquoi Pintilie n'a-t-il pas signé ?

–Pintilie ne signe pas à cause de Petringenaru.

–Tu vois alors...

–Je ne comprends pas.

–Signer à côté de Petringenaru... et il avait l'air de ne plus pouvoir rien faire.

–Monsieur Maler, ça sera une protestation générale. Nous devons faire ça, nous ne pouvons pas foisonner comme ça, les uns sur les autres comme des vers.

–Mais qui vous a dit à vous que c'est comme ça qu'on fait les choses ?

–Comme faut-il les faire, alors ?

–Contre Dulea ? Rassembler autant d'intellectuels pour des bagatelles ! S'il faut le faire, autant le faire pour des choses sérieuses.

¹ Mircea DANELIUC, *Pisica ruptă*, Bucuresti, Univers, 1997, p. 230, 241.

- Vous voulez que nous le fassions contre Ceaușescu ? Faisons-le contre Ceaușescu.*
- Crois-tu que ce soit le bon moment ?*
- Mais c’est quand le bon moment ?*
- Ca viendra.*
- Et qui va nous l’annoncer, pour ne pas le louper ?*
- Voyons... pourquoi es-tu comme ça ? et il a adopté un air vexé qui lui a donné une allure raide.*
- Que va-t-on dire aux autres ?*
- Qu’on attend encore un peu.*
- [...]¹*

Le parti n’est pas étranger à cette situation et tente d’exploiter au maximum ce déséquilibre social, essayant de le déstabiliser davantage et ainsi d’affaiblir la potentielle cohésion entre les cinéastes. Ce n’est pas un hasard si la Section de Propagande se préoccupe de recenser les noms de tous les réalisateurs et techniciens ayant manifesté des mécontentements à l’adresse de l’organisation de la cinématographie, ainsi que leurs films en production, les scénarios en cours d’analyse et validation et leurs revenus annuels². Très souvent ces éléments constituent des moyens de pression ou tout simplement des modalités pour amener les personnes récalcitrantes à abandonner les protestations. Le service de la Securitate était chargé de connaître les besoins des sujets suivis, qui allaient du désir de réaliser un film ou de publier un livre, jusqu’au besoin d’une maison, d’une promotion professionnelle, d’un voyage à l’étranger, afin d’intervenir en cas de nécessité pour les satisfaire. Dans l’ouvrage *Les dossiers de la Securitate*, les auteurs Carmen Chivu et Mihai Albu présentent le cas de l’écrivain Dan Deșliu³ qui critique vivement et publiquement le régime roumain à plusieurs reprises durant les années 1960 et 1970. Afin d’exercer « une influence positive » sur son attitude, les officiers de la Securitate, les informateurs présents dans le cercle intime de l’écrivain, ainsi que ses supérieurs hiérarchique du CCES, passent de l’avertissement direct à l’aide d’acquisition d’une maison et au soutien pour obtenir des fonctions importantes dans les mass-médias⁴. Ces démarches semblent avoir un certain succès, car les commentaires

¹ *Ibidem*, pp. 241-242.

² ANIC, dossier 32/1980 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Raport cu privire la soluționarea problemelor formulate de unii regizori cu prilejul audienței de la CC du PCR du 7 octobre 1980. Annexes 2 et 3 », pp. 13-27.

³ Mihai ALBU, Carmen CHIVU, *Dosarele Securității... op. cit.*, pp. 61-71.

⁴ *Ibidem*, p. 70.

critiques à l'adresse du pouvoir diminuent et l'écrivain produit même des poésies à la louange du leader du parti¹. « L'attitude positive » manifestée par Deșliu détermine la Securitate à interrompre la poursuite et à clore son dossier. Cela n'a pourtant pas empêché l'écrivain de revenir en force vers la fin des années 1980 comme l'un des plus actifs critiques du régime de Ceaușescu.

Le réalisateur Lucian Pintilie se trouve également dans l'embarras en ce qui concerne ses actions de protestation contre l'arrêt de son film, *Mitică, pourquoi les cloches sonnent-elles ?* pour des raisons similaires à ses collègues : l'intervention du parti dans la résolution d'un problème personnel. Sa femme, l'actrice Clody Bertola, a besoin d'une opération chirurgicale aux États-Unis et Dumitru Popescu les aide à obtenir le passeport. Dans ces conditions, Pintilie se trouve dans l'impossibilité de poursuivre avec autant d'ardeur son combat pour le film². Il continue néanmoins à rester en contact avec l'immigration roumaine de Paris et décide finalement de s'exiler en France.

Les autorités du parti disposaient d'un moyen très fort de persuasion qui conduisait à miner l'unité, de toute façon fragile, des cercles de cinéastes : la validation des scénarios. Ainsi, Mircea Daneliuc raconte dans son roman autobiographique, *Pisica ruptă*, un épisode se déroulant vers le milieu des années 1980, lorsqu'un groupe de réalisateurs décide de convoquer à l'ACIN le vice-président du CCE, à ce moment-là Mihai Dulea, pour une discussion concernant la censure des films. Ce type de rencontre, organisée au siège de l'ACIN et non pas du Comité Central était considéré comme un avantage pour les professionnels du cinéma qui opéraient sur leur terrain. Selon l'auteur, quelques réalisateurs, dont Dan Pița, Andrei Blaier, ou Sergiu Nicolaescu, jouent un double rôle dans leurs rapports aux autorités. D'un côté, ils participent à la réunion depuis les barricades des contestataires, mais d'un autre ils neutralisent la force séditeuse des cinéastes par une attitude ambiguë vis-à-vis de leurs collègues et conciliante envers le pouvoir. Cette faiblesse est utilisée par les dirigeants qui étouffent ainsi ce type d'effusion protestataire. D'après Daneliuc, ce comportement des cinéastes est justifié par l'existence d'un scénario en cours de validation sur le bureau du vice-président ministériel³ et leur préoccupation liée à l'obtention d'un visa de mise en scène. Il conclut plastiquement les raisons de l'échec de la réunion :

¹ Monica Lovinescu, l'une des plus représentatives figures de l'exil roumain, note dans son journal, le 7 février 1982, les personnalités qui avaient apporté un hommage à Ceaușescu à l'occasion de son anniversaire ; Deșliu en fait partie. Elle déplore, dans ces moments, « les intermittences du courage » chez les écrivains roumains. Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984*, București, Humanitas, 2003, p. 64.

² *Ibidem*, p. 11.

³ Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, pp. 64-69.

« Pourquoi ne pouvons-nous pas, nous les Roumains, être unis une fois pour quelque chose, comme les Polonais, comme les Juifs, comme les Hongrois, comme qui vous voulez ; nous sommes condamnés à haïr éternellement l'autre, à nous marcher sur les crampons. Et voila pourquoi ! Parce que il y en a toujours qui ont un scénario à approuver¹ ».

D'un autre coté, Dan Pița manifeste, lui-aussi, une méfiance accrue envers ses collègues. Il les accuse, sans avancer de noms, de délation à l'égard de ses films. Il raconte, dans un ouvrage autobiographique, que le scandale déclenché en 1983 par son film *Falaises de sable* (1983), relégué dans les boites des archives après la projection officielle, a été causé par un rapport malveillant d'un de ses camarades auprès des autorités². Le même manque de solidarité est déploré par le réalisateur Lucian Pintilie qui rencontre l'opposition des autorités au sujet de son dernier film *Mitică, pourquoi les cloches sonnent-elles ?* et n'obtient aucun soutien de la part des intellectuels. Il dit à Monica Lovinescu, la rédactrice de Radio Free Europe, que « les Roumains ne sont bons à rien » ; et lorsqu'elle lui rappelle les dernières révoltes sociales, il rectifie son propos accusant particulièrement les intellectuels³.

4.2.1.3 Les stratégies du combat individuel : Lucian Pintilie et Mircea Daneliuc

Si la solidarité de groupe paraît plutôt un gaspillage d'énergie, les démarches individuelles produisent des résultats concrets. La grève, les lettres de protestation, la politique d'accommodement représentent des techniques utilisées par quelques cinéastes qui ont vu leur œuvre se faire amputer et leurs carrières raccourcies. Lucian Pintilie est reconnu pour sa combativité dès les années 1960, lorsqu'il doit se confronter aux bureaucrates pour *Dimanche à 6 heures* (1965) et *La Reconstitution* (1969). Malgré certains moments de mobilisation autour de son cas, la bataille de Pintilie est une bataille portée à titre individuel.

Après les difficultés rencontrées dans la production cinématographique, Pintilie, à l'instar de Ciulei, se dirige davantage vers le théâtre où les possibilités d'expression créative étaient plus larges. Ce nouvel envol ne dure pas, car en 1972 éclate le scandale autour de son spectacle *Le Revizor*. Cette fois-ci, l'interdiction est annoncée publiquement au journal de 20 heures⁴. Selon Pintilie c'est Ceaușescu personnellement qui interdit le spectacle. La suite de cet incident est l'écartement de Pintilie de toute activité artistique en Roumanie. Grâce à sa

¹ *Ibidem*. p. 69.

² Dan PITA, *Confesiuni cinematografice*, Editura Fudației Pro, București, 2005, p. 149-150 ; le réalisateur m'a fourni la même explication lors d'un entretien réalisé en août 2006.

³ Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984... op. cit.*, note du 20 novembre 1981, p. 36.

⁴ Lucian PINTILIE, *Bric-à-brac. Du cauchemar réel au réalisme magique*, Montpellier, l'Entretemps, 2009, p. 337.

réputation internationale, les autorités préfèrent lui accorder un statut spécial lui permettant de partir à l'étranger. Ceaușescu aurait dit lors qu'une séance du CC du PCR : « *qu'il aille travailler à l'Ouest, il verra comment c'est difficile, après il ne demandera pas mieux que de rentrer*¹ ». Le passeport offert par les autorités roumaines lui permet de quitter le pays, mais également d'y revenir, bien entendu sans avoir la possibilité de travailler en Roumanie. Pintilie reconnaît que son statut était particulier, que ce « *passeport à facilités extraordinaires* » lui a permis durant 17 ans « *de travailler en Occident alors que les collègues des autres pays socialistes sombraient dans l'alcoolisme et bataillaient pour avoir leur passeport*² ». Ainsi, durant huit ans, Pintilie se consacre exclusivement au théâtre et il met en scène des nombreux spectacles à Paris, à Londres et aux États-Unis. En revanche, le cinéma lui est moins accessible car les exigences financières du film sont insurmontables. Plus tard, il avouera à Monica Lovinescu qu'il « *ne voit pas comment il pourra encore faire des films en Roumanie* ». Lovinescu note dans son journal : « *à l'étranger ne l'intéresserait qu'un film sur Pitești [le phénomène « Pitești », un système de torture dans les années 1950. N.D.A.] Mais qui le financerait ? Les Roumains de l'exile ? –dit-il sarcastiquement*³ ».

Son retour en Roumanie en tant que réalisateur est dû aux interventions des hauts fonctionnaires culturels qui, connaissant le prestige international de Pintilie, veulent le faire travailler pour la culture roumaine. En même temps, par ce geste, ils se créent une double identité, l'une officielle et l'autre secrète, de « *résistants culturels* », « *de protecteurs de Pintilie* »⁴. L'un de ces personnes doit être Dumitru Popescu car il soutient Pintilie à plusieurs reprises, juste après « *lui avoir tiré dans les pattes des années durant*⁵ ». Pintilie qualifie cette ambiance de « *folie carnavalesque de masques*⁶ ». Il profite de ce snobisme « *bovaryque* » pour faire un nouveau film, une adaptation personnelle de l'œuvre de Caragiale, *Scènes de carnaval*. Sous le titre *Mitică, pourquoi les cloches sonnent-elles ?* le réalisateur prend des libertés avec le texte original, lui donnant une dimension contemporaine. Pintilie profite de l'instabilité administrative du CCES pour aboutir à ce projet. Le film entre en production en septembre 1979 et le réalisateur « *jouit des facilités inestimables* » et « *des conditions exceptionnelles, sans la moindre censure*⁷ ». La situation se dégrade au moment du montage,

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*

³ Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984,...* *op. cit.*, note du 2 novembre 1984, p. 331.

⁴ Lucian PINTILIE, *Bric-à-brac...* *op. cit.*, p. 337.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

au premier visionnement, le 19 juin 1981¹. Sa réalisation se déroule pendant la vice-présidence de Chelaru, connaît une période de liberté lorsque le poste est vacant, et fini verrouillé sous la direction de Ladislau Hegheduș, pour qu'enfin le montage reprenne au cours du mandat de Ion Traian Ștefănescu². Entre temps, Dumitru Popescu perd de son influence car il est retiré du Secrétariat du parti et il est affecté à l'Académie de parti, ce qui constitue une véritable perte de pouvoir et d'influence.

Le film déclenche, dès la phase de tournage, des rumeurs au sujet de son sens allégorique et de sa portée critique sur la société roumaine. La nouvelle se répand vite et les réactions sont partagées : les intellectuels proches de Pintilie apprécient son penchant pour la dérision et son courage, tandis que d'autres en profitent pour lancer des attaques violentes contre son film. L'écrivain Eugen Barbu, un des principaux représentants du protochronisme, partisan du régime de Ceaușescu et adversaire de l'équipe de Radio Free Europe, incrimine publiquement le film, sans l'avoir vu, et attire l'attention des autorités sur ce cas : « *Un détournement de Caragiale, sous une forme grossière, avec des personnages caricaturaux, devenus de véritables monstres. Le petit univers de Ploiesti est transformé en un véritable Dallas, avant la lettre*³ ». Suite à ces manifestations le matériel cinématographique est visionné dans son état « de travail » et bloqué avant son achèvement. Les autorités demandent à Pintilie des « *dizaines de pages de modifications*⁴ », mais il refuse de toucher un seul photogramme. Plus tard, il va expliquer son esprit de fronde : « *ma fermenté n'était pas dictée par un quelconque impératif moral, comme on le croit, ou si l'on veut, pour ne pas trop me noircir, cet impératif moral je n'en avais pas conscience. Ce dont j'étais profondément conscient c'était du contenu stratégique de cette attitude radicale, intolérante*⁵ ». En effet, ce type d'attitude était l'une des techniques pratiques par quelques cinéastes pour imposer leur film, leur style, leur vision de l'œuvre. Nous allons rencontrer cette attitude chez Daneliuc, et d'une manière plus atténuée, chez Tatos.

Monica Lovinescu conseille à Pintilie de rassembler les écrivains autour de son projet. A partir de l'automne 1981, le cinéaste commence une campagne de protestation par le biais des lettres envoyées aux personnalités politiques roumaines, à *Scînteia*, le journal officiel du parti, aux revues culturelles et au chef de la Securitate. Selon Monica Lovinescu, il avait écrit 500 lettres et était prêt à écrire encore 1000. Le ton général de la missive fut, semble-t-il, d'« une

¹ Călin CALIMAN, *Istoria filmului românesc 1897-2000*, București, Fundația Culturală Română, 2000, p. 398.

² Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984, ... op. cit.*, note du 10 novembre 1982, p. 147.

³ Daniela DUMITRESCU, « Zece ani de prohibiție pentru Pampon », *Jurnalul National*, 23 février 2004.

⁴ Lucian PINTILIE, *Bric-à-brac... op.cit.*, p. 338.

⁵ *Ibidem*.

violence indescrivable »¹, l'intention du réalisateur étant de provoquer des réactions vives et attirer l'attention du monde occidental sur un cas de violation des droits d'artiste.

Le sort de ces lettres est aujourd'hui oublié, mais son assaut épistolaire bouscule pour un temps la scène culturelle. L'écrivain Mircea Zaciuc consigne dans son journal l'épisode Pintilie. Son œuvre, certains témoignages consignés par les journaux postrévolutionnaires, ainsi que les quelques informations révélées par l'ouverture des archives de la Securitate et publiées par Mihai Albu, Carmen Chivu, éclairent un peu plus les moyens des artistes à se faire entendre, la faible réaction des destinataires, la faible solidarité des intellectuels, leurs querelles, mais également les techniques d'intimidations pratiquées par les autorités, étouffant ainsi toute initiative de mobilisation.

En 1981, le réalisateur Mircea Daneliuc, à la demande de Pintilie, signe une pétition contre le blocage du film de son confrère. L'année suivante, Daneliuc voit son propre film, *La Croisière* (1981), éliminé des écrans après un an d'exploitation régulière et même plusieurs sorties à l'étranger lors des festivals. Il interprète cette décision inopinée comme une dénonciation d'Eugen Barbu ou de son acolyte Corneliu Vadim Tudor auprès des dirigeants idéologiques du parti, en signe de vengeance pour sa prise de position en faveur de *Mitică, pourquoi les cloches sonnent-elles ?*²

Victor Rebeniuc raconta en 2004 que tous les comédiens du film avaient signé une missive en 1982³ adressée au CCES dans laquelle ils défendent le film et dénoncent la malveillance de Barbu et ses attaques illégitimes, surtout parce qu'il n'avait pas vu le résultat final⁴. Leur lettre, comme d'ailleurs celle de Pintilie, n'est pas publiée. Ion Traian Ștefănescu essaie d'éviter ainsi « le scandale autour du film » et un éventuel visionnement chez le couple Ceaușescu⁵. Ses attaques attirent des ennuis aux revues qui ont publié le moindre article consacré au sujet. Ainsi, Zaciuc mentionne le cas de la revue de l'Université de Cluj, *Echinoc*, qui est menacée de ne plus recevoir la quantité de papier demandée si l'interview avec Pintilie et son scénario d'après l'œuvre de Caragiale ne sont pas éliminés de ses pages⁶.

Les interventions ponctuelles de tel ou tel intellectuel sont neutralisées silencieusement, comme la réaction de l'écrivain Augustin Buzura. Ce dernier exprime sa solidarité avec le

¹ Appréciation faite par le peintre Ion Nicodim et consignée par Monica Lovinescu dans son journal. *Ibid.*, note du 11 septembre 1981, p. 11.

² Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, pp. 112.

³ *Ibid.*, note du 11 novembre 1982, p. 148.

⁴ Daniela DUMITRESCU, « Zece ani de prohibiție pentru Pampon », *op. cit.*

⁵ Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984... op. cit.*, note du 11 novembre 1982, p. 148.

⁶ Mircea ZACIUC, *Jurnal*, vol 1, Cluj-Napoca, Dacia, 1993, note du 17 avril 1981, p. 267.

réalisateur devant un des informateurs de la Securitate qui note dans son compte-rendu : « le 07.01.1985 j'ai eu un contact avec l'écrivain A.B. [...]. Au sujet de Lucian Pintilie, qui s'est fait une grande popularité à l'étranger, il a mentionné qu'il est chagriné parce qu'il n'est pas valorisé suffisamment en Roumanie, malgré le fait qu'il se sent en pleine force créatrice [...] Il a évoqué également le film D'ale carnavalului d'après I. L. Caragiale qui a été bloqué, sans comprendre ce qu'on lui reproche réellement. Il a vu ce film et l'apprécie comme une réalisation d'exception et reste surpris qu'on ne le laisse pas passer, ce qui est, selon lui, une grave erreur [...] »¹. La suite du rapport de la Securitate laisse entendre d'autres intentions pour Pintilie et son défenseur, à qui il est conseillé d'exercer une influence positive : « En vertu des relations qu'il a avec L.P., j'ai suggéré à A.B. de le convaincre de réaliser des films de commande sociale, et de renoncer à son orgueil et à sa vision trop personnelle parfois qui peut générer des confusions en ce qui concerne la compréhension correcte du message qu'il veut transmettre. A.B. reste en contact pour influence positive² ».

L'opposition des autorités à la sortie du film de Pintilie est encouragée par l'offensive critique des cinéastes ou d'autres intellectuels proches du régime dont la parole pèse lourdement dans les jugements des preneurs de décision. Ce fut le cas des articles virulents d'Eugen Barbu, mais également du réquisitoire du scénariste Titus Popovici. Ce dernier stigmatise violemment son ami l'écrivain Mircea Zaciu d'avoir défendu publiquement le film de Pintilie. Zaciu raconte dans son journal cet épisode :

« Je me rappelle de ma dernière visite chez lui [Titus Popovici N.D.A.] quand il s'est fâché fort contre moi parce que j'ai loué publiquement Pintilie pour son film d'après Caragiale. Il me disait avec un air inquisiteur, en tournant hystériquement dans la pièce : « tu vas rendre des comptes devant l'Organisation de base. Il est décidé que tous ceux qui ont écrit sur Pintilie soient appelés à l'O.b. pour répondre de leurs actes. Oui, oui, monsieur Zaciu ! » Je ne savais pas s'il fallait rire ou pleurer. Si 30 ans d'amitié pouvaient se dissoudre brusquement dans ce genre de tirades ! Evidemment, T. était furieux parce que ses films n'ont pas d'écho, que sa littérature ne passe plus, que bientôt il sera dévalorisé. En vain je lui disais (et pas pour la première fois) qu'il devait écrire sérieusement, que le temps dépensé pour les films de commande et les scénarios tv allait se retourner contre lui [...] Il ne voulait pas comprendre. Il continuait avec Pintilie : qu'il n'était qu'un raté, qu'à Paris il s'était dégonflé, qu'il n'avait plus la cote et, comme celle-ci était en baisse, il avait misé sur le

¹ Mihai ALBU, Carmen CHIVU, *Dosarele Securității...* op. cit., pp. 91.

² *Ibidem*, p. 92.

scandale afin de se faire de la publicité en occident. Et d'autres choses sur le même thème. Que d'ailleurs, ce Pintilie manquait de talent, qu'après La Reconstitution il n'avait plus rien fait de notable, que les Serbes et les Est-allemands, avec son film Le salon n° 6 avaient réalisé que ce mec était fini. Et ils poursuivit avec d'autres épithètes sur l'intimité de P. [...]»¹

Le résultat du remue-ménage initié par les lettres de Pintilie est l'organisation d'une commission de validation². La réponse est toujours négative, mais l'agitation créée par le milieu intellectuel, en le critiquant ou en le défendant, a comme résultat la permission de finir le montage et la sonorisation³. La version finale est présentée en 1984 pour visionnement à Elena Ceaușescu qui l'arrête définitivement. Monica Lovinescu note dans son journal : « Elena Ceaușescu a vu le film et n'a rien dit, tellement elle a été sidérée⁴ ». Mircea Daneliuc mentionne cet épisode dans son roman autobiographique. Son film et celui de Pintilie ont été vus en même temps, et selon le producteur délégué de Daneliuc, Elena Ceaușescu aurait détesté deux scènes en particulier : le drapeau roumain levé par des chiens et l'évocation d'une chanson révolutionnaire de 1848, *Deșteaptă-te române* (Éveille-toi, Roumain !)⁵. Vers le milieu des années 1980, Pintilie se résigne face à l'interdiction du film, ses tirades se font rares et il propose au ministère d'autres scénarios. Le successeur de I-T. Ștefănescu dans la fonction de vice-président du CCES, Mihai Dulea, est l'initiateur d'une ligne idéologique extrêmement rigide et dogmatique dans la culture et il rejette toutes les propositions de Pintilie⁶. Sa vie artistique sera dédiée essentiellement au théâtre jusqu'à la chute du régime de Ceaușescu, activité qu'il pratiquera surtout à l'étranger.

Si les démarches de Pintilie furent sans résultat pour son film, les protestations du réalisateur Mircea Daneliuc eurent un certain succès. Depuis le début de sa carrière en tant que metteur en scène (il débute en 1975 avec le film *La Course*) Mircea Daneliuc a rencontré systématiquement l'opposition des bureaucrates et celle des activités du parti à l'égard de ses films. Pour seulement une séquence, ou pour la vision d'ensemble du film, Daneliuc a été un des artistes les plus dérangeants pour le régime. Il dévoile très tôt son caractère tenace et l'acharnement pour ses œuvres. En tant que signataire de la lettre adressée au parti en octobre

¹ Mircea ZACIU, *Jurnal*, vol 1, *op. cit.*, note du 22 mars 1982, pp. 360-361.

² Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984... op. cit.*, note du 16 septembre 1981, p. 13.

³ La version finale est réalisée au début de l'année 1984 et en novembre 1984, la copie standard du film est déposée aux Archives Nationales de Films, sans aucune projection publique. Cristina CORCIOVESCU, Bujor T. RIPEANU, *Cinema...un secol și ceva*, București, Curtea Veche, 2002, p. 422.

⁴ Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984... op. cit.*, note du 7 juin 1984, p. 300.

⁵ Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, p. 244.

⁶ *Idem*, *Jurnal 1985-1988*, vol II, București, Humanitas, 2003, note du 30 janvier 1986, p. 104.

1980¹, Daneliuc fait note discordante, à côté de Stere Gulea, et proteste contre le blocage des scénarios tel qu'ils sont conçus par l'auteur². Leur revendication est rejetée promptement par le secrétaire de la propagande, Ilie Rădulescu.

Ses combats en tant que cinéastes, ainsi que le climat qui régnait dans la cinématographie à la fin des années 1970 et durant les années 1980, il les raconte dans un roman autobiographique, publié en 1997, *Pisica ruptă*³. Le sommet de ses confrontations avec les autorités a été le film *Glissando* (1984) au sujet duquel Daneliuc refuse de faire le moindre compromis. Le tournage commence probablement au début de l'automne 1981⁴ et finit vers la fin de l'automne de l'année suivante⁵. Le scénario est approuvé par Ilie Rădulescu, responsable de la section de propagande, mais la plus grande partie du tournage a lieu durant le mandat d'Enache. Le vice-président de la cinématographie, Ion Traian Ștefănescu est content du résultat final et envoie une lettre de félicitation à la maison de production et au réalisateur⁶. En revanche, le visionnement organisé dans le cadre de la Commission Idéologique avec la participation des responsables de la section de propagande connaît un autre dénouement.

A partir de novembre 1981, le responsable de la section de propagande est Petru Enache qui remplace Dumitru Popescu et Ilie Rădulescu. Le limogeage de Dumitru Popescu d'une des positions clé de la direction du parti, ne signifie pas sa disparition de la scène politique. Son implication dans la vie culturelle diminue considérablement, mais il continue à participer aux débats en tant que membre de la Commission Idéologique. Selon son propre témoignage, son évincement fut l'œuvre d'Elena Ceaușescu qui réservait ce poste à ses fidèles. Nicolae Ceaușescu donne satisfaction à son épouse, non sans regrets. Popescu agit par la suite en vertu de son sentiment de fidélité envers Ceaușescu. Il raconte comment le jour de son départ du Secrétariat, Ceaușescu exprime de manière voilée son désir de continuer la collaboration avec lui : « *Ecoute, mon cher, il faut que ce soit clair. [...] Ton travail principal sera toujours ici, au Comité Central. Tu ne vas quand même pas t'engourdir dans cette école-là, ni où que se soit. Tu sais bien que nous avons beaucoup de travail ici. [...] Du point de vue de*

¹ ANIC, dossier 32/1980 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă cu principalele probleme ridicate și propunerile făcute de regizorii de film la întâlnirea de la CC al PCR ».

² *Idem*, « Raport cu privire la soluționarea problemelor formulate de unii regizori cu prilejul audienței de la CC du PCR du 7 octobre 1980 », p. 7.

³ *Pisica ruptă* qui se traduit littéralement par « Chat déchiré » est une expression qui désigne l'acte de prendre une décision cruciale sans hésitation et avec des conséquences importantes.

⁴ Mircea ALEXANDRESCU, « Tribuna creatorului ». Interview avec Mircea Daneliuc, *Cinema*, n° 10 octobre 1981, p. 4.

⁵ En septembre 1982, le film était encore dans la phase de tournage. Voir le colloque « Să discutăm într-un spirit nou despre un subiect vechi : scenariul », *Cinema*, n° 9 septembre 1982.

⁶ Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, p. 176.

l'organisation, nous allons trouver une solution. Ce n'est pas un problème. Dès demain, je voulais t'appeler pour (et il a nommé un dossier important et urgent). On ne pourra pas travailler en t'appelant tout le temps à l'Académie, ou en faisant la navette...¹».

Lors des réunions de la Commission Idéologique, Popescu jouit encore de son ancienne réputation et dégage une allure d'autorité qui dépasse celle du véritable chef de la propagande. Ses commentaires semblent avoir plus de poids pour les membres de la Commission que ceux formulés par Enache. Soutenu dans son ascension par Elena Ceaușescu et tenant compte de l'antipathie qu'elle portait à Popescu, ce dernier n'apprécie pas particulièrement son remplaçant et cherche à le rabaisser en montrant subtilement l'écart de niveau d'éducation entre eux. Lorsque Nicolae Ceaușescu lui demande son opinion à l'égard du nouveau responsable de la propagande, Popescu répond : « Il n'est pas pire qu'un autre² ». Ainsi, ses gestes et déclarations sont souvent une manifestation de mépris envers son successeur. Le cas du film de Daneliuc *La Croisière* a été la première occasion pour une confrontation d'idées. La production sortie sur les écrans en avril 1981 fait l'objet en 1982 d'un retour à la Commission Idéologique. Enache critique le film pour son propos allusif au couple Ceaușescu. Ses subalternes suivent son exemple et amplifient les accusations blâmant les intentions subversives du réalisateur. La prise de parole de Popescu est perçue comme une onde de choc. Il écarte la version du message subversif, précisant que le film n'est qu'une critique des fonctionnaires mineurs et que le récit n'a pas de valeur universelle. Cette interprétation bouleverse le rapport de force entre les membres de la Commission, qui bascule alors en faveur de Popescu et de sa position. Par conséquent, tous les détracteurs se transforment instantanément en défenseurs³. L'attitude de l'ancien leader de la propagande a deux explications possibles : ou bien il tient à humilier Enache et son jugement obtus, ou bien il est obligé de défendre ce projet, car le scénario fut validé sous son mandat. La lutte entre les chefs est favorable cette fois-ci au réalisateur, mais quelques mois après, dans le cas de *Glissando*, le même combat dessert le film.

Glissando déplait à Popescu (selon Daneliuc pour des raisons idéologiques⁴, selon Popescu pour des raisons artistiques¹) qui montre son aversion au cours de la séance de visionnement.

¹ Dumitru POPESCU, *Cronos... Memorii* vol. III, *op. cit.*, pp. 350-351.

² *Ibidem*, p. 350.

³ Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, pp. 112-117.

⁴ Dans son livre *Pisica ruptă*, Daneliuc insiste sur les connotations antitotalitaires de son film, sur les messages subversifs de son œuvre qui devaient interpeller les chefs sans qu'ils l'admettent. La scène finale présente un groupe de malades dans un hospice en train de faire de la gymnastique et de claquer les paumes. La réaction de Popescu est présentée par Daneliuc de la manière suivante : « *je l'entends dans le noir : "ça c'est des applaudissements, non ? [allusions aux acclamations]" Cette fois-ci c'était grave. Il [Popescu N.D.A.] me*

Les autres participants saisissent l'irritation de l'ancien secrétaire et réagissent en résonance avec lui. Enache, en tant que responsable de la propagande, intervient en premier et montre son désaccord avec la vision du réalisateur. Il est apostrophé par Popescu, qui, bien que dépourvu de pouvoir de décision, le désigne principal responsable pour le résultat final. Daneliuc reconstitue la scène dans son roman :

- « *Ecroulé dans le fauteuil, Enache a eu juste le temps de gémir :*
- Bon, on va discuter. On va lire le scénario pour voir ce qui s'est passé.*
- Il avait levé la balle imprudemment et Popescu ne lui a pas pardonné :*
- Le lire maintenant ? Il fallait le faire au début. Combien de millions a coûté ce film ?*
- Autrement-dit, c'était ça : il frappait Enache avec mon film. Le fait qu'il le détruisait et qu'il enfonçait la cinématographie comptait peu. Ils avaient des dettes. Admirable duel de pouvoir. [...]*
- Combien d'argent a coûté ce film ? redemande Popescu, non pas parce que ça l'intéressait, mais parce qu'il voulait entendre une somme énorme.² »*

Suite au visionnement avec la Commission Idéologique, le film est complètement bloqué et son parcours relève d'un combat ardu entre Daneliuc et les autorités. Il est convoqué par le directeur de la maison de production, qui lui propose d'entreprendre quelques modifications dans le film et de le présenter une deuxième fois aux leaders de l'idéologie. Daneliuc refuse toute intervention dans la forme finale et entre dans une période de conflit profond avec le parti. Quelques semaines après, il est convoqué au CCES par un comité de décision présidé par Suzana Gâdea qui lui dicte une série de rectification exigées par la section de propagande. Encore une fois, Daneliuc rejette fermement l'ingérence dans le film et met dans embarras les autorités qui cherchaient à trouver une solution paisible et consensuelle. Le vice-président du

faisait le décodage devant les autres, suggérant comment le film devait être vu. Je préfigurais le désastre. "Non, camarade, ils font juste de la gymnastique" je bégaie [...] ». Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, p. 181. Le cinéaste insiste également sur l'ambiguïté des commentaires des autorités politiques qui n'évoquent pas clairement les significations cachées du film, mais plutôt les questions financières, techniques ou artistiques : « *on ne nommait rien explicitement, on ne parlait pas de la corde, l'idéologie violée n'était pas évoquée. Tout le monde paraissait savoir de quoi ça parlait et condamnait avec une haine prolétaire, ils savaient que le film était dans le corbillard, mais ils ne parlaient que des chiffres* », *Ibidem*, p. 194.

¹ Popescu soutient ses motivations de nature artistique même après la chute du régime : « *Je voyais Daneliuc irrésistiblement attiré par la grande expérience novatrice des réalisateurs occidentaux, essayant de la porter plus loin, mais on aurait dit qu'il s'enfonçait trop sur ce terrain. Ce constat, j'ai pu le faire au film Glissando, excessivement codifié, dilatant des scènes sans valeur symbolique éloquente. Je lui ai dit mon avis, mais toute atteinte portée à la représentation qu'il s'est fait du pouvoir de révélation de l'hermétisme, l'irritait* », Dumitru POPESCU, *Angoasa putrefacției. Memorii vol. IV.*, București, Curtea Veche, 2006, p. 125.

² Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, pp. 190-191.

CCES, Ion Traian Ștefănescu est chargé de persuader le réalisateur d'accepter les modifications suggérées, mais sa position reste immuable. Le cas de Daneliuc fait le tour de la cinématographie et bientôt l'équipe de Radio Free Europe signale et condamne la politique des autorités à son égard. Ainsi, les tentatives des dirigeants du parti d'étouffer l'affaire échouent et la nouvelle sur le film interdit de Daneliuc se répand rapidement. Puisque la réaction du parti n'est pas prompte et que la résistance opposée à la direction n'a pas de suite convenable, le réalisateur poursuit ses gestes provocateurs, dans l'espoir qu'ils soient plus efficaces. Son inquiétude principale est le silence des autorités qui ne font que jeter son film sous un cône d'ombre. Après les rencontres avec Ștefănescu et Suzana Gâdea, le parti suspend toute communication, ce qui effraie Daneliuc, car comme il en témoigne, « ils [le pouvoir N.D.A.] n'avaient pas peur que des choses bruyantes. Les cabinets, les bureaux, les sous-sols de la Milice leur donnaient une sécurité presque confortable, mais pas la place publique [...] Si les gens prenaient connaissance et l'histoire fuyait dans la rue, mes chances de m'en sortir augmentaient¹. » Lorsque l'attention des fonctionnaires du parti à l'égard de son film baisse, Daneliuc panique réellement : « *les négociations entrent dans un point mort et j'ai réalisé immédiatement que cela était pire que tout. Ça aurait pu durer longtemps. Je savais que c'était la dernière chose à accepter dans ce jeu, mais je ne pouvais rien faire. Comment provoquer une réaction d'opinion lorsque la balle était dans leur camp²* ». C'est pourquoi il entreprend une série d'action pour harceler la direction. A l'instar de Pintilie Daneliuc écrit une trentaine de lettres qu'il envoie aux revues du pays, il menace de commencer la grève de la faim, sollicite l'aide des confrères pour signer une lettre de protestation et en juin 1984, dépose le carnet du parti et renonce à la qualité de membre du Parti Communiste³. Toutes ces actions lui sont défavorables du point de vue professionnel, car ses autres projets sont rejetés et bientôt Daneliuc se voit obligé de pratiquer d'autres activités rémunératrices : au départ il réalise des films didactiques (sur la protection du travail pour différents ministères), des films de mariages ou d'autres événements familiaux et des photos pour des clients étrangers, mais le travail le plus rentable est le tricot (!)⁴. Au prix d'une précarisation inévitable, le cinéaste résiste à toute tentation de céder aux pressions du parti et

¹ *Ibidem.* p. 206.

² *Ibid.*, p. 207.

³ ANIC, dossier 37/1984 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă privind discuțiile purtate cu Mircea Daneliuc regizor de film », p. 1.

⁴ Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, pp. 190-191; le fait est rapporté par le secrétaire municipal du parti, Nicolae Croitoru, dans un compte-rendu d'une discussion avec le réalisateur. ANIC, dossier 37/1984... *op. cit.*, p. 1.

par surcroît entre en contact avec les quelques membres de la dissidence roumaine. Le scandale suscité par *Glissando* monte au cabinet d'Elena Ceaușescu qui demande à voir le film. Elle regarde également le film de Pintilie, *Mitică, pourquoi les cloches sonnent-elles ?* Le verdict des deux films tombe en même temps : *Glissando* passe, *Mitică* non. Les raisons exprimées par Elena Ceaușescu relèvent de la légende urbaine, car aucun document n'a prouvé ses prétendues attitudes et déclarations. Selon Daneliuc, qui évoque dans son roman ce moment, elle se serait endormie et à son réveil elle aurait dit : « *Pourquoi avez-vous bloqué cette connerie ? Sortez-la, je ne veux plus la voir*¹... » Selon Dumitru Popescu, qui affirme avoir envoyé lui-même le film vers la famille Ceaușescu, ils avaient délibéré longuement, mais la femme du président a donné l'accord avec un raisonnement simpliste : « *Je ne sais pas ce que Daneliuc a voulu dire, peut-être critiquer quelques chose, mais on ne comprend rien. Or, si nous ne comprenons pas, le public d'autant moins*² ».

Si le sort du film de Pintilie est différent, il ne faut pas s'y tromper : si les autorités acceptent après des longues disputes *Glissando* et pas *Mitică*, cela est possible parce que le film de Pintilie est plus franc et clair, plus offensif envers le régime et son acception du cinéma que le film de Daneliuc, caractérisé surtout par un encodage sophistiqué et abscons. D'ailleurs la réaction du couple présidentiel a scellé définitivement le destin des deux films pour ces mêmes raisons.

La victoire remportée par *Glissando* encourage Daneliuc à poursuivre l'assaut des institutions et des autorités afin de réaliser d'autres films. Après la sortie de *Glissando* le 3 septembre 1984, le comité municipal du parti approche le réalisateur pour le réintégrer dans le PCR, ce que Daneliuc continue de refuser. Nicolae Croitoru, secrétaire dans le comité municipal, neveu d'Elena Ceaușescu, selon Daneliuc³, rédige un rapport qui synthétise les discussions avec le réalisateur depuis sa démission de juin 1984⁴. Le 28 septembre, Daneliuc apprécie la réceptivité du parti envers les problèmes soulevés auparavant, mais il se considère encore « *un homme soumis aux tirs de la censure, la preuve étant le rejet sans explication de son scénario Lettres tendres [adaptation cinématographique de l'œuvre de Camil Petrescu, Le lit de Procuste / Patul lui Procust N.D.A.] du plan de production de la Maison n° 3*⁵ ». Par conséquent, il estime que les raisons qui l'ont déterminé à sortir du parti n'ont pas disparu et il

¹ *Ibidem*, pp. 244-245.

² Dumitru POPESCU, *Angoasa... Memorii* vol. IV, *op. cit.*, p. 125.

³ Mircea DANELIUC, *Pisica... op. cit.*, p. 241.

⁴ ANIC, dossier 37/1984 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă privind discuțiile purtate cu Mircea Daneliuc regizor de film », pp. 1-2.

⁵ *Ibidem*, p. 2.

décide de continuer son combat dans le même style : la provocation, le tapage. Daneliuc prévient le secrétaire municipal de ses techniques : grève de la faim, signalement de son cas au 13^e Congrès du parti (qui avait lieu en novembre 1984), demande d'exil. Monica Lovinescu prend connaissance des démarches de Daneliuc et considère cette stratégie comme la seule qui puisse déstabiliser le pouvoir¹. Il va jusqu'à demander une audience à Dumitru Popescu qui est seulement recteur de l'Académie du parti. L'épisode est raconté par Popescu dans le quatrième volume de ses mémoires². Selon Popescu, Daneliuc est venu le voir à l'Académie pour lui proposer la lecture d'un scénario, probablement *Lettres tendres*. L'ancien secrétaire de la propagande l'apprécie malgré sa vision peu orthodoxe du sujet et soutient le projet auprès d'Enache. Popescu affirme avoir pris position en faveur du film de Daneliuc lors du visionnement, mais il devait certainement faire une confusion avec une autre production (probablement *La Croisière* pour laquelle il a plaidé en effet favorablement), car *Lettres tendres* n'a jamais été réalisé.

Cette fois-ci, la politique de tourbillonnement de Daneliuc ne fonctionne plus. En dépit de ses efforts, son scénario n'est pas accepté et la proposition suivante de réaliser un film se produit 5 ans après le premier tour de manivelle de *Glissando*, en 1986 avec le projet *Iacob*.

4.2.2 La nouvelle offensive idéologique : 1982-1983

4.2.2.1 *La Réunion plénière et la Conférence Nationale du parti*

Onze ans après la première campagne idéologique lancée en juillet 1971, Ceaușescu revient sur la question de la formation des consciences et de l'homme nouveau lors de la réunion plénière du parti du 1^{er} et 2 juin 1982. La direction du parti constate que le développement des mentalités socialistes est encore lent en rapport avec le développement de l'économie ou des autres aspects de la « vie matérielle ». C'est pourquoi, la nouvelle directive officielle est de promouvoir pour la période suivante un militantisme idéologique renforcé³. Ce n'est pas le fruit du hasard si la mise en avant de l'éducation socialiste se produit au début des années 1980, la période où la crise mondiale frappait de plein fouet l'économie roumaine. Dans ce contexte, la propagande du parti est chargée de « renforcer moralement la population » et de

¹ Note du 27 octobre 1984 : « Daneliuc ne s'est pas montré content avec la sortie de *Glissando*. Il leur demande de faire d'autres films. Voilà un autre qui a compris ». Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984... op. cit.*, p. 330.

² Dumitru POPESCU, *Angoasa... Memorii* vol. IV. *op. cit.*, p. 126.

³ Anneli Ute GABANYI, *Cultul lui Ceaușescu... op. cit.*, p. 120.

« militer contre ceux qui empêchent l'avancement du socialisme »¹. La culture est définie aussi en termes utilitaires, comme une activité qui conduirait à mobiliser les gens à accomplir les missions de production².

La ligne idéologique établie lors de la réunion du début du mois de juin est réitérée durant le 2^e Congrès de l'Education Politique et de la Culture Socialiste, tenu entre 24 et 25 juin de la même année. L'événement produit un moindre impact que la réunion plénière qui l'a précédé, d'où l'absence des idées directives issues du congrès dans les documents ultérieurs du CCES. En revanche, le Congrès marque définitivement l'installation d'Elena Ceaușescu à la tête de la culture. Le durcissement de la politique idéologique est rappelé à la fin de l'année 1982, lors de la Conférence Nationale du Parti qui a lieu entre le 16 et 18 décembre. Les aspects économiques, le plan quinquennal, les programmes énergétiques sont les questions primordiales de la conférence, mais les directions idéologiques établies à la réunion plénière de juin sont reprecisées. L'offensive idéologique initiée en 1982 connaît une faible réverbération dans la société pour qui les indications ne représentent que d'autres « précieuses indications » de plus. Le véritable choc qui secoua le monde intellectuel allait se passer l'année suivante durant la conférence de Mangalia.

A la différence des intellectuels et des artistes, les institutions culturelles répondent avec plus de promptitude aux demandes formulées par le parti durant l'année 1982. A cela s'ajoute un épisode tendu passé dans la cinématographie au début de l'année 1983 : la sortie du film de Dan Pița, d'après un scénario de Bujor Nedelcovici, *Falaises de sable*, le 24 janvier 1983 et son interdiction après deux jours de projection. Le film raconte l'histoire d'un jeune ouvrier menuisier dont le destin est bouleversé par un médecin qui l'accuse de vol et qui, grâce à sa position sociale et professionnelle, se substitue aux organes d'enquête. A première vue, le sujet n'est pas plus incommode qu'un autre et les raisons qui ont déterminé les autorités à stopper si inopinément sa diffusion sont obscures. Bujor Nedelcovici affirme avoir été choqué³ et accepte comme justification le ressentiment de Ceaușescu pour le sujet traité, l'intuition d'une attaque du régime : « *Ceaușescu a vu non pas l'histoire en soi, mais son symbole. Un ouvrier qui se révolte contre un médecin qui représente le pouvoir et qui l'accuse injustement de vol. Cet ouvrier-là tue le médecin, c'est-à-dire qu'il tue le pouvoir.*

¹ *Ibidem*, p. 122.

² Discours d'Elena Ceaușescu à la réunion. *Ibid.* p. 123.

³ Ovidiu ȘIMONCA, « „In literatura las o portita de salvare“. Interviu cu Bujor NEDELCOVICI » *Observatorul cultural*, n° 378, juin 2007, en ligne à l'adresse suivante : http://www.observatorcultural.ro/In-literatura-las-o-portita-de-salvare.-Interviu-cu-Bujor-NEDELCOVICI*articleID_17856-articles_details.html [ref. du 2 juin 2009] et Serenela GHITANU, « Cine sunteți Bujor Nedelcovici ? », *România liberă*, 12 août 2005.

*Ceaușescu n'a pas admis qu'un représentant de la classe ouvrière tue un représentant du pouvoir politique*¹ ». Ce genre d'analyse est fréquent dans les récits des témoins de l'époque, mais le plus souvent il relève d'une surinterprétation du texte qui fait de l'auteur un héros de la résistance anti-communiste.

A la différence de son scénariste, Dan Pița désavoue une quelconque intention d'attaquer le pouvoir en place. Il est plutôt persuadé que la tempête qui s'abat sur son film a été le fruit des dénonciations de ses collègues jaloux. Il soutient la même position pour son film suivant, *Paso doble / Pas în doi* (1985) au sujet duquel les rumeurs véhiculaient l'hypothèse d'une ressemblance entre le jeune (partagé entre deux amours) et le grand fils de la famille Ceaușescu, Nicu. Pița dément toute intention de rapprochement².

L'affaire de *Falaise de sable*, qui éclate très peu de temps après la Conférence Nationale du parti, met en garde les autorités qui procèdent à la radicalisation de sa politique cinématographique afin d'éviter ce genre de déviations. Ainsi, la Commission cinématographie du CCES est réorganisée et ses membres proviennent exclusivement des activistes du parti, et d'autres organisations patronnées par le Parti Communiste. Les directeurs de trois maisons de production sont remplacés, dont le directeur de la maison n° 1, qui a produit *Falaises de sable*, Marin Teodorescu. Les producteurs délégués qui n'étaient pas membres du parti sont réorientés vers d'autres secteurs d'activité et dans les conseils des maisons de production sont introduits des cadres du parti ou d'autres organisations d'État³. Ces mesures déterminent Alexandru Tatos à affirmer dans son journal, non sans inquiétude : « ...malheureusement, tous cela a coïncidé avec le regard de plus en plus sombre jeté par le pouvoir sur le cinéma. Le premier moment a été le film de Pița, suivi par Daneliuc et une atmosphère de plus en plus pesante. « Le Killer », Ion Traian Ștefănescu, l'une des plus sinistres figures que j'ai jamais vues, a commencé à instaurer la terreur. Il a changé la composition des maisons de production et a mis ses fidèles, des incapables⁴ ».

Le CCES met en place un nouveau programme de travail et établit des objectifs précis pour la cinématographie. La première démarche est la réalisation d'un bilan général de la période 1949-1982 et la correction des films ou des thèmes insatisfaisants pour le parti⁵. Ensuite, le CCES élabore un programme thématique de perspectives censé canaliser le répertoire cinématographique des années à venir. Celui-ci comprend trois catégories : « problématique

¹ Ovidiu ȘIMONCA, « In literatura... » *op. cit.*

² Archive personnelle, entretien avec Dan Pița réalisé en juillet 2006.

³ AMC dossier 21247/1984, « Propuneri cu privire la proiectul de plan al filmelor artistice pe anul 1984 », p. 4.

⁴ Alexandru TATOS, *Pagini... op. cit.*, note du 31 décembre 1983, p. 395.

⁵ AMC dossier 26087/1983, « Program tematic orientativ al producției filmelor artistice de lung metraj », p. 1.

de l'actualité socialiste », « moments et personnalités de l'histoire du peuple roumain », « adaptation des œuvres de la littérature roumaine »¹, dans des proportions respectivement de 60%, 20% et 20%. Le CCES propose les sujets précis de plusieurs films et organise des concours afin de sélectionner les meilleures structures dramaturgiques. Le ministère avertit que ces thèmes seront prioritaires mais il reste ouvert aux propositions originales et méritoires dans la mesure des places encore disponibles dans le plan.

Le plan pour l'année 1984 s'adapte aux indications de la réunion plénière de juin 1982 et de la Conférence Nationale du parti. A la différence des années précédentes où la sélection des scénarios était réalisée en fonction d'un plan, qui donnait aux réalisateurs la possibilité de choisir le filon dramatique du récit, après juin 1982 les sujets commencent à être commandés. Le plan pour l'année 1984 inclut 9 films commandés expressément par le CCES, 8 scénarios sélectionnés suite aux concours organisés entre 1981 et 1983 et environ 10 autres films proposés par les auteurs, approuvés par le ministère². Le CCES se réserve le droit, en cas de situation exceptionnelle, de remplacer certains titres controversés. Ce fut le cas de Daneliuc qui ne réussit pas à mener à bout son projet d'après l'œuvre de Camil Petrescu *Le Lit de Procuste*³ (le film est présenté dans le plan sous le titre *Chaises longues en claies*, mais le titre du scénario est *Lettres tendres*), suite probablement à l'affaire *Glissando*. En revanche, si bizarre que cela puisse paraître, Dan Pița est accepté dans le plan de production de 1984 avec le projet *Les Célibataires (Nefamiliștii)*, devenu le film *Paso doble / Pas în doi* (1985). La question qui nous interpelle est de comprendre la présence de Pița dans les plans thématiques suivants après l'orage produit par son film. Une réponse cohérente est aujourd'hui presque impossible car ni le cinéaste, ni les archives n'en parlent davantage.

Le CCES conclue ainsi son rapport de mise en vigilance de ses services : « *le CCES va agir par la suite pour le renforcement de l'ordre et de la discipline dans le domaine de la cinématographie, pour une orientation ferme des créateurs et le développement de leur responsabilité, pour la réalisation de films sur des thèmes majeurs de la réalité socialiste, qui contribuent à l'esprit des orientations avancées par le secrétaire général du parti, le camarade Nicolae Ceaușescu, à la réunion plénière du CC du PCR de juin 1982 et à la Conférence Nationale du parti, concernant l'éducation socialiste des travailleurs*⁴ ». Ces

¹ *Idem*, p. 3.

² AMC dossier 21247/1984, « Propuneri cu privire la proiectul de plan al filmelor artistice pe anul 1984. Proiectul planului tematic al al producției de filme pe 1984. Anexa 1 », p. 1-6.

³ *Ibidem*, p. 3.

⁴ *Ibid.*, pp. 4-5.

directions idéologiques seront répétées et soulignées par Nicolae Ceaușescu à la Conférence de Mangalia.

4.2.2.2 *La conférence de Mangalia*

L'événement le plus marquant de la neuvième décennie est sans aucun doute la conférence de Mangalia du 2-3 août 1983 qui a laissé une empreinte très profonde dans la mémoire des intellectuels et des artistes. A la réunion de travail sont invités tous les responsables départementaux de la propagande, les représentants des institutions culturelles et des unions de création, les cadres du Conseil Politique de l'Armée et un Conseil Politique du ministère de l'Intérieur. Bien que les directives annoncées par Ceaușescu à Mangalia soient surtout un renouvellement des thèses annoncées lors de la Réunion Plénière du 1er et 2 juin 1982, cette conférence produit une onde de choc plus puissante et fut considérée comme le véritable changement idéologique dans la politique du parti. La brutalité du discours de Ceaușescu éveille les intellectuels.

Nombreux sont ceux qui considèrent ce moment comme encore plus dogmatique et contraignant que « les Thèses de juillet » de 1971¹. D'ailleurs, certains témoignages et même des articles scientifiques confondent les deux événements, et très souvent « les Thèses de juillet » de 1971 sont appelées « les Thèses de Mangalia » et vice-versa ; la conférence est associée aux « Thèses de Mangalia », alors que les conclusions de cette manifestation ne se concrétisent pas en « thèses » proprement dites. Les origines et la motivation de cette conférence sont à ce jour ignorées, mais il est certain que Ceaușescu prend l'initiative de son organisation dans des conditions tendues. La tonalité de ses interventions relève d'un état de mécontentement profond à l'égard du fonctionnement de la culture et de l'éducation. Le journal officiel du parti annonce l'événement avec beaucoup de faste et atténue les poussées de colère du chef de l'État².

Si le monde culturel est profondément secoué par cette conférence, il n'y a aucun doute que les cinéastes se sentent les premiers concernés. La cinématographie fait l'objet des plus véhémentes tirades prononcées par Ceaușescu. Il critique surtout la représentation de la jeunesse ouvrière dans les films et particulièrement la production *Falaises de sable*. Les

¹ Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984... op. cit.*, note du 1 septembre 1983, p. 227.

² « Conșfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative », *Scînteia*, 4 août 1983; « Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Conșfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative », *Scînteia*, 5 août 1983. Monica Lovinescu et Anneli Ute Gabany constatent que son discours est publié dans le journal *Scînteia* deux jours après l'événement afin de « brosser » la présentation du président. Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984... op. cit.*, note du 1 septembre 1983, p. 227 ; Anneli Ute GABANYI, *Cutul lui Ceaușescu... op. cit.*, p. 135.

raisons de cette attaque fulminante restent encore à élucider. Le film fut arrêté deux jours seulement après sa sortie officielle, en janvier 1983. Quels sont les motifs qui ont déterminé Ceaușescu à revenir sur un cas clos sept mois auparavant ? Pourquoi exprime-t-il sa fureur envers ce film en particulier, qui n'est pas des plus insidieux¹ ? Voilà des questions qui, malgré l'affluence des témoignages post-événementiels et postrévolutionnaires, n'ont pas trouvé de réponse satisfaisante. Quoi qu'il en soit, la conférence de Mangalia et le discours de Ceaușescu sont devenu des lieux communs de la mémoire sur la censure. Voici ci-dessous la partie de son discours consacrée aux arts :

« Une mission importante est détenue par la cinématographie. Nous avons besoin de bons films, des films révolutionnaires qui présentent les majestueuses réalisations de notre peuple, qui mobilisent et illustrent des héros modèles au travail et dans la vie. Or, camarades, j'ai vu quelques films qui, non seulement ne présentent pas des héros modèles, mais bien au contraire, présentent des héros qu'on peut peut-être rencontrer quelque part à la périphérie de la société. Mais ce n'est pas ce genre de héros que doivent présenter nos scénaristes et nos réalisateurs, ceux qui dirigent et organisent la production de films. On doit éliminer définitivement cet état des choses. J'ai vu, il n'y a pas très longtemps, un film qui présente un jeune ouvrier au bord de la Mer Noire. Mais le héros de ce film n'a rien en commun avec le jeune ouvrier d'aujourd'hui. Comment est-il, le jeune ouvrier dans notre pays ? Vous le savez, je rencontre en permanence des millions de jeunes. Je discute avec eux, je les connais. On peut voir chez eux l'amour pour le travail, pour le parti, pour la patrie et pour le socialisme. On voit leur détermination à tout faire pour réaliser des missions d'une grande responsabilité. Voilà, au Canal « Danube-Mer Noire » qui va entrer bientôt en fonction, des milliers de jeunes qui ont montré leur héroïsme, et ce genre d'exemple on peut en rencontrer dans des centaines et des milliers d'unités économiques et sociales. Mais le scénariste et le réalisateur qui ont réalisé ce film, ainsi que ceux qui l'ont approuvé, ne connaissent pas, me semble-t-il, la jeunesse de notre pays. On ne peut pas admettre de reproduire ce type de films. Où sont le CCES, la Section de Propagande, la Commission Idéologique du Comité Central qui doivent voir ces films ? Pourquoi met-on en scène et lance-t-on sur le marché ce genre de films qui présente de manière dénaturée les réalités de notre société socialiste, nos ouvriers, la jeunesse ou d'autres catégories de travailleurs. Nous n'avons pas besoin de ce genre de

¹ Le film du même réalisateur, *Concours* (1982), a fait l'objet d'un rapport de la Securitate. L'auteur signale la possibilité de lire dans ce film une attaque directe à l'adresse de Ceaușescu et de sa famille. Pourtant, *Concours* rencontre moins de difficultés lors de la diffusion. Mihai ALBU, Carmen CHIVU, *Dosarele Securității... op.cit.*, pp. 113-114.

films et de pièces de théâtre. Nous avons besoin d'un art et d'une cinématographie qui présente l'essence, le modèle de l'homme que nous devons construire. Même si parfois il faut embellir un héros, il est bien qu'il devienne un modèle pour que les jeunes sachent et comprennent que c'est comme ça qu'il faut être.

J'ai vu dans le passé des films dans lesquels les héros principaux constituaient un modèle, qui encourageaient : « voici les révolutionnaires que nous devons être ». Aujourd'hui certains disent qu'il n'est pas nécessaire de présenter ce type de modèles, qu'il faut éviter l'embellissement des choses. Bien sûr, il n'est pas nécessaire d'embellir, car notre société a obtenu des résultats si grands qu'il ne faut que les présenter tels qu'ils sont. Montrons la réalité, mais ne cherchons pas l'ivraie et la moisissure dans la forêt. Montrons les arbres jeunes, tout ce qu'il y a de meilleur et de plus digne dans notre société, dans le travail et dans la vie des constructeurs du socialisme. Le peuple, au sein duquel les jeunes ont un rôle important, est celui qui a réalisé tout ce que nous avons obtenu dans le développement du socialisme dans notre pays. Ce sont eux les héros qui doivent trouver une place dans le film, dans le théâtre, dans la poésie, dans l'art, dans la littérature, dans la peinture, dans tous les domaines de la création artistique. Ce sont eux que nous devons représenter. (Applaudissements prolongés)

Il est nécessaire que notre presse tienne compte de cela, qu'elle soit plus active. La littérature et l'art doivent répondre à cette demande. Comprendons que le travail de création de l'homme nouveau, de création d'un esprit révolutionnaire dans le travail, la vie, dans tous les domaines suppose que tous les organes du parti, dans le cadre de la propagande et de la culture, considèrent désormais le problème de l'activité politico-éducative comme une mission centrale.

Nous devons tirer des leçons de notre activité et nous devons agir avec toute notre responsabilité pour l'élimination de tout ce qui est négatif, et nous devons généraliser tout ce qui est positif, tout ce que nous avons souligné durant cette conférence. Agissons de manière à renforcer encore plus le rôle dirigeant du parti dans tous les domaines. Et j'insiste, camarades, cela ne regarde pas seulement l'économie, mais surtout et en premier lieu l'art, la culture, l'enseignement, des secteurs essentiels pour la formation et l'éducation de notre peuple comme un peuple libre, constructeur conscient du socialisme et du communisme. (Applaudissements prolongés)

J'ai la ferme conviction que nous allons tenir compte de tout ce qui s'est réalisé jusqu'à présent (bon ou mauvais) et qu'on va prendre toutes les mesures vers l'amélioration de nos activités organisationnelles et politiques pour que notre parti réponde à la confiance des

masses populaires, du peuple entier, et accomplisse sa grande mission historique, celle de diriger notre nation socialiste sur la voie du socialisme et du communisme et d'assurer pour la Roumanie une place digne et libre dans le monde¹».

L'événement produit des échos très forts chez les intellectuels qui regardent avec inquiétude l'avenir de la cinématographie et de la culture en général. Le réalisateur Alexandru Tatos note dans son journal : « *Le festival² a coïncidé avec la conférence de Neptun³, où notre cher dirigeant a donné probablement le dernier coup à la cinématographie. Désormais, au moins pour quelques années, on ne pourra plus faire de films chez nous. Ça, c'est la chose la plus grave, qui doit me faire réfléchir à ce qui se passera pour moi à l'avenir⁴* ». Les critiques à l'adresse du film de Pița furent, paraît-il, encore plus violentes que la version de Scînteia. Les images vidéo de la conférence qui ont circulé après la chute du régime⁵ révèlent davantage l'indignation, l'irascibilité et le ton fulminant de Ceaușescu. L'auditoire présent a révélé et répandu ensuite des détails jamais dévoilés publiquement du discours du chef de l'État, parsemé semble-t-il d'insultes⁶. Réelles ou non, ces rumeurs ont insufflé la panique chez les intellectuels, mais également dans les institutions culturelles qui ont procédé à des mesures radicales dans l'administration de la culture.

Monica Lovinescu consigne également dans son journal, depuis Paris, l'effet de la conférence sur les intellectuels et les artistes roumains : « *Pendant que j'étais tranquille à La Ciotat, à Mangalia a eu lieu une conférence de Ceaușescu avec les activistes qui n'est apparue que retouchée et édulcorée dans les journaux, ce qui explique pourquoi V. [Virgil Ierunca, son mari et collaborateur. N.D.A.] avec qui je parlais au téléphone tous les deux jours, n'a pas donné plus d'importance qu'aux autres discours [...] Alors, les deux Balotă [Nicolae et Bianca, écrivains N.D.A.] toute l'après-midi, Pintilie le 2 septembre et les deux Hăulică [Dan et Cristina, écrivains. N.D.A.], le même soir nous ont tout transmis fidèlement, tout ce qu'il ont vu et ont ressenti. La conférence est encore plus grave que les Thèses de juillet (l'embellissement de la réalité, le héros positif, l'amateurisme) [...] parce que devant*

¹ « Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative », *Scînteia* 5 août 1983, pp. 2-3.

² Il s'agit du Festival de film de Costinești qui a lieu annuellement au mois de juillet dans une station de vacance au bord de la Mer Noire.

³ Il s'agit de la conférence de Mangalia. Tatos a fait une confusion, car Neptun était la résidence d'été du président.

⁴ Alexandru TATOS, *Pagini... op. cit.*, note du 10 août 1983.

⁵ Voir une partie de ce discours en annexes vidéo n° 5 « Discours Ceausescu 1983 ».

⁶ Le réalisateur Mihnea Columbeanu affirme avoir entendu les récits des personnes ayant assisté à la conférence et les mots utilisés ont été encore plus durs que ce qui a été diffusé dans la presse. Interview personnel avec le réalisateur réalisée en août 2005.

l'offensive il n'y a plus comme en 1971 des institutions et des personnalités, qui par leur réaction, déterminerait C. de reculer...¹ » Effectivement, cette offensive idéologique ne suscite plus de réactions d'opposition ou d'inquiétude exprimées publiquement comme ce fut le cas dix ans auparavant. Mais, on ne saurait oublier que le climat des années 1980 s'endurcit, que Ceaușescu n'est plus ouvert aux discussions, aux commentaires, aux questionnements et qu'il entend diriger le pays d'une main forte. La violence de son discours à Mangalia devait impressionner l'auditoire sinon l'effrayer. Lors des réunions organisées par Ceaușescu entre les hauts fonctionnaires du parti et les écrivains au début des années 1970, nombreux sont ceux qui, bien qu'ils ne s'opposent pas directement aux thèses, manifestent un tant soit peu d'inquiétude et de méfiances. Dix ans après il n'est même plus question d'organiser des rencontres afin de débattre les nouvelles directives. L'opinion publique est amorphe, et rares sont les articles des journaux qui mettent en cause ce tournant idéologique². La majorité des publications reproduit la langue de bois des discours du chef de l'État. La revue *Cinema* n'est qu'une boîte de résonance des déclarations de Ceaușescu, animée dans les premières pages de la publication par les fidèles du régime. Ni en 1971, à la suite de la publication des « Thèses », la revue n'est un bastion de résistance ou de critique, mais certains des invités aux discussions détournent la signification de la mission éducative du film, entendue par le parti comme une éducation patriotique, vers une mission éducative esthétique. En 1983, à la suite, de la conférence de Mangalia, la première page du numéro du mois d'août s'ouvre sur les articles de salut signés par des cinéastes, écrivains ou acteurs à l'adresse des conclusions de Ceaușescu³. Dans les numéros suivants, jusqu'au mois de novembre, la rubrique habituelle « les débats de la revue *Cinema* » est consacrée aux ouvriers du chantier « Canal Danube-Mer Noire »⁴, de l'hydrocentrale de Caransebeș⁵ et aux mineurs de Suceava⁶ afin d'inciter les écrivains à proposer des scénarios sur ces sujets.

L'une des conséquences les plus importantes de la conférence est le remaniement de certains postes du parti ou des institutions culturelles importantes. Gabanyi suggère qu'il s'agirait

¹ Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1981-1984... op. cit.*, note du 1 septembre 1983, p. 227.

² Gabanyi mentionne le cas d'une interview publiée dans la revue *Flacăra*, avec l'écrivain Radu Boureanu qui tirait un signal d'alarme devant « la répétition de erreurs néfastes des années 1950 ». Anneli Ute GABANYI, *Cultura lui Ceaușescu... op. cit.*, p. 138.

³ « Avem nevoie de filme bune, revoluționare » *Cinema*, n° 8, août 1983, p. 2, 4, 5.

⁴ « Romantism revoluționar și personaje model la fața locului pe șantierul Dunăre-Marea Neagră », *Cinema*, n° 9, septembre 1983, p. 2, 3, 4.

⁵ « Acești oameni care mută la propriu munții din loc », *Cinema*, n° 11, novembre 1983, p. 2, 4, 5, 20.

⁶ « Avancronica unui film despre mineri care nu s-a realizat încă », *Cinema*, n° 10, octobre 1983, p. 2.

surtout des personnes qui avaient de la famille en Occident¹. Si dans les autres domaines de la culture les changements interviennent après Mangalia, la cinématographie connaît déjà le durcissement de la politique artistique quelques mois auparavant.

4.2.2.3 *La rigidité dogmatique post-Mangalia*

La deuxième moitié des années 1980 est marquée par l'apparition d'un personnage qui est associé dans la mémoire collective des artistes avec la conférence de Mangalia, très souvent évoquée dans les écrits autobiographiques des artistes : Mihai Dulea. Entre 1968 et 1971 il est adjoint du chef de section de la Section de Propagande, entre 1971 et 1979 il devient chef du secteur de propagande de la direction Relations Externes du CC et ensuite, entre 1983 et 1985, adjoint du chef de la Section de Propagande et Presse du CC². Il est nommé vice-président du CCES à la place de Ion Traian Ștefănescu en mai 1985 et préserve son poste jusqu'à la chute du régime de Ceaușescu. Dulea est resté dans la mémoire des cinéastes et des écrivains comme l'équivalent symbolique de Dumitru Popescu ou de Leonte Răutu, pour les années 1980. A la différence de Popescu, demiurge absolu de la culture en tant que secrétaire de la propagande et président du CCES, Dulea n'est que vice-président du CCES, donc subalterne du secrétaire de la propagande, Enache, mais tous les projets des cinéastes et des écrivains débouchaient au niveau de la vice-présidence.

Son empreinte cinématographique est révélée par les artistes et les écrivains qui l'ont approché durant leurs échanges professionnels. Sa rigidité dogmatique est interprétée par ses contemporains comme le résultat de son appréhension d'être rétrogradé. C'est pourquoi les films entrés en production arrivaient devant la commission idéologique bien purifiés de toute signification ambiguë. A la différence de ses prédécesseurs, Dulea montrait beaucoup de patience et de persévérance dans la communication avec les artistes, et ceux-ci, à leur tour, devaient se munir des mêmes armes que leur interlocuteur. Sa technique de travail préservait les apparences démocratiques et il se montrait ouvert à de multiples discussions qui se transformaient, au bout du compte, en négociation pour une scène, un cadre, un personnage, etc. Alexandru Tatos décrit une de ses rencontres avec Dulea : « *La discussion avec le camarade Dulea a été courte et protocolaire. « Le Cobra » - comme l'a bien surnommé Dan Pița- est très diplomate et n'est pas du tout sot. Il a commencé par m'encenser au sujet des*

¹ Anneli Ute GABANYI, *Cultul lui Ceaușescu... op. cit.*, p. 135.

² Ioana MACREA-TOMA, « Cenzura instituționalizată și încorporată. Regimul publicațiilor în Romani comunistă », in Ruxandra CESEREANU, *Comunism și represiune în România. Istoria tematică a unui fratricid național*, București, Polirom, 2006, p.228. En français : Ioana MACREA-TOMA, « La censure institutionnalisée et intériorisée », *Communisme – Roumanie : Un Totalitarisme Ordinaire* n° 91-92, 2007, p. 159.

qualités artistiques du film, mais il a gardé une réserve en ce qui concerne certains problèmes idéologiques. En fait, ce ne sont que des peurs qui font partie des préjugés stupides du terrible temps que nous vivons. En gros ses objections sont : le film [Crépuscule / Întunecare (1986) N.D.A.] est trop sombre, n'a aucun rayon d'espoir, la guerre de 1916 a été pour nous bénéfique, nous a apporté la Transylvanie et on ne voit pas l'héroïsme de l'armée. Le mouvement social est invisible. Certes je lui ai expliqué empiriquement qu'il s'agit de l'adaptation d'un livre [le roman avec le même titre de Cezar Petrescu. N.D.A.] et non pas d'une fresque historique. Je lui ai expliqué scrupuleusement les ressorts du film. Je crois qu'il les connaît très bien, mais dans son esprit ne résonne que ce que les autres, « plus grands » peuvent en dire. Peut-être qu'il a assimilé certains de mes arguments. C'est mon espoir. Il a décidé de revoir le film et de programmer une autre discussion. Une, deux... Je dois me préparer pour une guerre longue¹ ».

Malgré le foisonnement des témoignages autour de ce personnage, les historiens de la période communiste ne lui ont accordé que très peu de place dans leurs recherches. Les informations précises à son sujet sont très rares et se résument généralement à la succession de ses fonctions. La majorité des témoignages qui circulent dans les milieux culturels présentent des récits qui renforcent la légende du « censeur ». A cela s'ajoute sa disparition mystérieuse de la scène publique, ce qui empêche toute tentative de prendre contact avec lui. L'absence d'informations à l'égard de Mihai Dulea, mais également de Suzana Gâdea, ou de Ion Traian Ștefănescu est remarqué par de nombreux chercheurs². Les années récentes du régime communiste roumain ne bénéficient pas des mêmes facilités au niveau des fonds d'archives et les travaux scientifiques sont encore à l'état embryonnaire.

Après la conférence de Mangalia, la cinématographie sous la direction de Mihai Dulea semble encore plus surveillée. Pendant que les autres pays de l'Est se voient obligés d'entreprendre des réformes afin de sortir des crises qui les touchent, ou cherchent des solutions d'autonomisation institutionnelle³, la Roumanie suit impassiblement la voie stalinienne de la planification. Les documents produits par le CCES dans la deuxième moitié de la neuvième

¹ Alexandru TATOS, *Pagini... op. cit.*, note du 29 décembre 1985.

² Vladimir Tismăneanu admet le fait que certains aspects développés dans le Rapport de la Commission Présidentielle pour l'Analyse de la Dictature Communiste de Roumanie, ne sont pas menés jusqu'au bout et entend « réparer » ces lacunes. Marius VASILEANU, « Comunismul și nazismul au fost enorme prostii care au îmbracat haina cunoasterii absolute », interview avec Vladimir Tismaneanu, *Adevărul literar și artistic*, n° 854 du 17 janvier 2007.

³ En Pologne, les réalisateurs cherchent des formules administratives encore plus autonomes et intègrent le syndicat *Solidarność*. La Hongrie entreprend des démarches d'ouverture vers l'Occident. Kristian FEIGELSON, « Hongrie, Pologne, Tchécoslovaquie (1945-1995) » in Raphael MULLER, Thomas WIEDER, *Cinéma et régimes autoritaires au XX siècle*, Paris, Edition ENS, 2008, pp. 161-162.

décennie révèlent l'effort des bureaucrates de la culture pour satisfaire les exigences idéologiques formulées par le parti. En août 1987 Petru Enache vient de décéder et est remplacé par Constantin Mitea, ancien rédacteur-en chef de *Scînteia*, conseiller de Nicolae Ceaușescu. Les observateurs restent confus sur cet aspect. Par exemple, Anneli Ute Gabanyi affirme que le poste reste vacant après la disparition d'Enache, et ce vide du pouvoir créé à la fin de 1987 génère des petits accidents « libéraux » dans la presse¹. Cela peut s'expliquer également par la vision du nouveau secrétaire de la propagande qui est considéré par les intellectuels de la diaspora comme « le moins pire de tous² ».

Quant à la cinématographie, les rapports d'activité sont réalisés de manière à prouver à la Section de Propagande la fidélité des professionnels du cinéma envers le pouvoir. Généralement les formules employées par les fonctionnaires ministériels sont couvertes au niveau de la production par les films qui ne transgressent pas les limites établies officiellement. Sous la commande de Dulea, le répertoire cinématographique s'appauvrit visiblement. Les thèmes de prédilection tournent autour du héros positif dans un milieu de travail bien précisé : usine, chantier, champ agricole. La thématique déjà classique du « film d'actualité » se décline en 1988 en trois catégories, suivant la demande de Nicolae Ceaușescu dans la réunion du Secrétariat du CC, tenue en avril 1988 : « films consacrés aux transformations révolutionnaires de la construction socialiste, aux grandes fondations réalisées par le peuple roumain sous la direction du parti, durant l'époque Nicolae Ceaușescu » ; « films inspirés de l'activité créatrice, pleine d'abnégation patriotique des travailleurs pour la réalisation des programmes de développement économique-social du pays » ; « films avec des thèmes général-humain et moral-citoyens »³. Cela démontre l'immixtion de plus en plus profonde du secrétaire général du parti dans la planification cinématographique, et également son mécontentement à l'adresse des films d'actualité qui semblent ne pas satisfaire ses exigences thématiques. Sous la pression exercée par le parti pour l'accomplissement d'un plan d'environ 30 films, les bureaucrates du CCES réalisent un plan plus ou moins fictif. Le rapport envoyé à la Section de Propagande comprend 28 titres, dont 26 d'actualité⁴. Il est difficile d'identifier chaque titre du plan avec un film fini. Entre la

¹ Le vide du pouvoir est l'une des explications d'Anneli Ute Gabanyi, pour comprendre la publication d'un article critique à l'adresse du pouvoir dans le journal *România literară* par Ion Iliescu. Anneli Ute GABANYI, *Cultura lui Ceaușescu... op. cit.*, p. 183.

² Monica LOVINESCU, *Jurnal, 1985-1988*, București, Humanitas, 2002, note du 3 septembre 1987, p. 234.

³ AMC dossier 21313/1989, « Raport privind producția de filme artistice dina nul 1988 și proiectul de plan tematic al cinematografiei pe anul 1989 », p. 4.

⁴ AMC dossier 21313/1989, « Raport privind producția de filme artistice dina nul 1988 și proiectul de plan tematic al cinematografiei pe anul 1989 », pp. 8-24.

phase de production et la sortie, les titres changent souvent. Dans ce cas précis, aucun titre du plan thématique ne correspond à un film réel. En considérant la description du synopsis rattaché à chaque titre et les noms des réalisateurs et des scénaristes, nous avons pu identifier 6 titres devenus probablement des films.

Il s'agit de *Les Retrouvailles / Reîntâlnirea* converti en *Expédition / Expediția* (Mircea Moldovan, 1988) ; *Le Onzième jour de l'été / A unsprezecea zi a verii* devenu *Quelque part dans l'est / Undeva în est* (Nicolae Mărgineanu, 1991) ; probablement *Mission accomplie / Misiune îndeplinită* transformé en *Maria et la mer / Maria și marea* (Mircea Mureșan, 1988) ; *Une Chance pour Lia / O șansă pentru Lia* devenu *Parlons de moi / Sa-ti vorbesc despre mine* (Mihai Constantinescu, 1988) ; *Un Radeau sur le Danube / Cu pluta pe Dunăre* devenu certainement *L'Aigrette d'ivoire / Egreta de fildeș* (Gheorghe Naghi, 1988) ; et enfin, *Epaule contre épaule / Umăr lângă umăr* transformé soit en *Quelques bons gars / Niște băieți grozavi* (Cornel Diaconu, 1988), soit en *Pourquoi le renard a-t-il une queue ? / De ce are vulpea coada ?* (Cornel Diaconu, 1989).

Nous pouvons constater que la majorité de ces films sont sortis sur les écrans en 1988, donc la même année que la rédaction du projet. Le CCES introduit ces titres dans le rapport pour la Section de Propagande afin de combler théoriquement un plan sans couverture. La deuxième stratégie pour dilater les chiffres a été la proposition d'une série de films et scénarios sans demander l'accord des auteurs. C'est le cas d'Alexandru Tatos dont le nom est associé au projet *La Ville et ses gens / Orașul și oamenii săi*, à côté du scénariste Platon Pardău. Tatos ne mentionne même pas cette idée dans son journal. En revanche, il confirme que le directeur de la maison de production n° 4, Radu Stegăroiu lui a proposé, au choix, la mise en scène de trois scénarios choisis par le CCES. Tatos considère deux d'entre eux trop médiocres et refuse d'y collaborer, mais accepte le troisième à condition d'opérer des modifications significatives¹. Malgré le fait que l'initiative venait du ministère, le projet proposé et accepté sous conditions par Tatos est finalement refusé par Dulea. Le cinéaste interprète ce geste comme le résultat des antagonismes prolongés avec le vice-président et il est persuadé que le film sera accordé à un autre metteur en scène. Le projet n'est confié à personne d'autre, et la justification de ce geste réside peut-être dans le manque de ressources. Il ne faut pas oublier que le CCES réalise un plan fantôme et qu'une grande partie des idées cinématographiques ne se concrétiseront pas.

¹ Alexandru TATOS, *Pagini... op.cit.*, note du 30 novembre, 9 décembre 1988, pp. 519-520.

Stegăroiu lui propose ensuite un autre scénario *L'Alerte*, signé par Paul Everac, approuvé auparavant par Dulea, ce qui rassure le cinéaste quant à sa finalisation. Le titre cinématographique a été *Qui a raison / Cine are dreptate* et il est mentionné dans le plan thématique pour l'année 1989, mais conçu par le CCES à la fin de 1988¹. Tatos prend connaissance de l'existence du scénario en février 1989² et l'accepte sans savoir que son potentiel film faisait déjà partie du plan de production pour 1989. L'explication la plus plausible pour ce phénomène est l'embarras du ministère qui devait rendre des comptes au Secrétariat du parti et qui se trouve dans la nécessité de rajouter des titres afin d'arriver à 28, malgré le manque de scénarios intéressants, d'argent et d'un quelconque accord avec les auteurs.

4.3 *En guise de conclusions. Restrictions et divergences accrues*

Sur fond de problèmes économiques de plus en plus visibles et difficiles à endurer et dans un climat de restrictions idéologiques, la cinématographie à la fin des années 1980 se voit proche de la ruine. Les cinéastes travaillent dans des conditions extrêmement précaires et se retrouvent dans une situation de compétition au sein de la branche pour obtenir tout projet cinématographique qui leur permettrait la survie matérielle. Tatos notait dans son journal : « *L'envolée du temps ne me fait pas peur en elle-même, mais seulement dans la mesure où je réalise l'état de misère qui s'abat sur nous et qui implicitement étouffe toute perspective. C'est pourquoi je ne pense, comme tout Roumain, qu'à mon propre territoire, à tout ce qui m'aide à survivre*³ ». Il est tenté de faire des concessions à la qualité et d'accepter la réalisation des scénarios « romantico-socialistes » proposés par la maison de production, à condition d'intervenir dans l'écriture du scénario quand il lui paraît trop superficiel⁴. De surcroît, l'administration cinématographique connaît une période confuse de désorganisation, voire de chaos. Les changements produits au niveau des établissements chargés du cinéma (maisons de production, CCES, commission cinématographiques, etc.), l'avancement dans des postes importants de personnes sélectionnées en fonction de l'investissement politique ou de leur origine sociale au détriment de la compétence, la contrainte des thèmes « socialistes positifs » rappellent certaines caractéristiques de la culture du début des années 1950.

¹ AMC dossier 21313/1989, « Raport privind producția de filme artistice dina anul 1988 și proiectul de plan tematic al cinematografiei pe anul 1989 », p. 22.

² Alexandru TATOS, *Pagini...* *op. cit.*, note du 4 février 1989, p. 528.

³ *Ibidem*, note du 9 mars 1986, p. 453.

⁴ *Ibid.*, 9 décembre 1988, p. 520.

Les relations entre les professionnels du cinéma et les autorités se radicalisent durant les années 1980. Au tout début de la décennie, le nombre de films bloqués se multiplie, des réalisateurs comme Pintilie et Daneliuc mènent individuellement des campagnes de protestation, et d'autres cinéastes signent des lettres communes de revendication. La réunion plénière du CC des 1^{er} et 2 juin 1982 et la conférence de Mangalia des 2 et 3 août 1983 scellent définitivement la conception du parti (représenté presque en exclusivité par la famille Ceaușescu) sur la mission des arts. Suite à ces événements idéologiques, les bureaucrates des institutions culturelles cherchent des modalités pour forcer les artistes à participer par leurs œuvres à la « formation de l'homme nouveau ». Compte-tenu des conditions matérielles précaires, de nombreux artistes sont obligés faire des concessions aux demandes du pouvoir, contre leur intégrité artistique. La fin des années 1980 est effectivement un combat mené par de nombreux réalisateurs, non pas contre le pouvoir, mais contre leur propre tentation de céder aux exigences du pouvoir, sous la pression des besoins quotidiens. Les compromis fonctionnent jusqu'à certaines limites, au-delà desquelles, de plus en plus de cinéastes s'opposent avec fermeté. Même les réalisateurs réservés et prudents auparavant arrivent à la fin des années 1980 à rejeter certaines demandes des bureaucrates. Alexandru Tatos, Constantin Vaeni, Sergiu Nicolaescu, Titus Popovici montrent des signes d'opposition et de mécontentement. La tension générale couve dans le milieu cinématographique et s'apprête à éclater.

Partie 2

1 Du social au national : Tudor, Les Daces, La Colonne, Michel le Brave

Contrairement aux pays socialistes voisins¹, en Roumanie, depuis la nationalisation et jusqu'au début des années 1960, le film historique et en particulier l'évocation des symboles nationaux brillent par leur absence. Seule la Yougoslavie, et cela jusqu'en 1955-1956, a connu une situation similaire². L'historien américain Michael J. Stoil remarque dans sa thèse de doctorat sur le cinéma des pays balkaniques, l'absence de films historiques chez les Yougoslaves et les Roumains et explique ce phénomène par l'association de facteurs politiques et ethniques. Puisque ces deux pays, à la différence de la Bulgarie ou de l'Albanie, intégraient de multiples ethnies, les films à forte tendance nationale peuvent être interprétés comme un affront à l'adresse des autres. En Yougoslavie, les premiers films historiques réalisés à partir de 1956 mettent en évidence l'unité des différentes ethnies yougoslaves

¹ En Tchécoslovaquie, Martin Frič tourne en 1953 *Le Mystère du sang* (*Tajemství krve*), la biographie de Jan Janský (1873-1921), le savant qui a découvert les groupes sanguins. D'autres réalisateurs se penchent sur les biographies des artistes, savants et inventeurs de l'époque de la renaissance nationale tchèque du XIX^{ème} siècle. Míra et Antonín LIEHM, *Les Cinémas de l'Est*, Paris, les éditions du CERF, 1989, p. 109. Václav Krška réalise un film sur Chopin et Paganini, *The Violin and the Dream* (*Housle a sen*, 1947) et *Bohemian Rapture* (1948), évoque la révolution de 1848 dans *Revolucni rok 1848* (1949), la vie de l'ingénieur Josef Bozek (1782-1835) dans *Messenger of Dawn* (*Posel úsvitu*, 1951), la vie du dessinateur Mikoláš Aleš (1852-1913) dans *Mikolas Ales* (1952) et d'autres encore. Malgré les sujets d'inspiration nationale, ces biographies sont réalisées selon le modèle soviétique. Après la mort de Staline, le cinéma tchèque aborde des sujets reculant dans le temps : la trilogie hussite d'Otakar Vávra (*Jan Hus*, 1954 ; *Jan Zizka*, 1955 et *Contre tous / Proti vsem*, 1957). Galina KOPANĚVOVÁ, « Un quart de siècle de métamorphoses », in Eva ZAORALOVÁ, Jean-Loup PASSEK, *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996, pp. 99-100.

Dans le même esprit, le cinéma polonais connaît également des films qui tracent la vie des grandes personnalités culturelles nationales : *Première à Varsovie* (*Warszawska premiera*, Jan Rybkowski, 1951) dépeint la vie du compositeur Stanisław Moniuszko.

Le cinéma des pays socialistes balkaniques, comme la Bulgarie ou l'Albanie, se nourrit des sujets d'histoire nationale. Certes, l'approche dramatique est clairement d'inspiration jdanovienne, mais il n'en demeure pas moins que les personnages et les événements du passé, y compris du passé éloigné comme le Moyen Age, figurent dans le répertoire thématique dès les années 1950. Le premier film bulgare après la nationalisation est *Kaline l'Aigle* (*Kalin orelat*, 1950, Boris Borozanov,) qui met en scène un haïdouk de la fin du XIX^{ème} siècle, dans le contexte de la domination turque en Bulgarie. La rébellion contre les Turks fait l'objet d'un autre film bulgare, *Sous le joug* (*Pod igoto*, 1952, Dako Dakovski). Mais la production la plus « nationale » est *The Great Warrior Skanderbeg* (1952, Sergei Yutkevich), une mise en scène du héros national albanais du XV^{ème} siècle, le légendaire Skanderbeg.

Le cas de la Hongrie est encore plus porté vers l'authenticité des valeurs nationales, car si les autres pays adaptent un sujet du passé national aux exigences esthétiques et dramatiques de nature jdanovienne, le héros hongrois (comme Lajos Kossuth ou le prince Racoczi II) hérite de la tradition nobiliaire hongroise. Paul GRADVOLH, Arpad V. KLIMO, « Représentations et usages de l'histoire » in Kristian FEIGELSON, *Théorème. Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

² Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 64.

devant un danger extérieur ou évitent d'aborder frontalement le problème des nationalités¹. Pour ce qui est du cas roumain, il est encore incertain que le manque de sujets historiques soit le résultat de la pression exercée par les autres ethnies. En revanche, il est sûr que le sentiment national, corroboré par l'antisoviétisme profond de la société roumaine, détermine les dirigeants politiques, supervisés durant les années 1950 par les conseillers soviétiques, à bloquer l'expression de ce type de discours. Quelques tentatives d'approche des sujets d'histoire nationale émergent dès l'installation d'un tant soit peu de libéralisation idéologique. Entre 1954 et 1957, certains écrivains produisent des œuvres littéraires centrées sur des événements ou des personnalités du passé national. L'éclosion d'un certain dégel dogmatique dans « les pays de l'est » après la mort de Staline, détermine l'apparition des premières manifestations culturelles d'inspiration nationale. La Pologne est particulièrement marquée par le romantisme des approches historiques. Alexandre Ford impose les sujets traditionnels de l'histoire polonaise dès 1950 et poursuit ce style jusqu'aux années 1960. Le sommet est atteint par le film spectacle *Les Chevaliers teutoniques* (*Krzyzacy*, 1960), réalisé dans le style pratiqué par Eisenstein dans *Alexander Nevsky* (1938)². Les représentants des superproductions historiques ont conquis le marché polonais et est-européen durant les années 1960, juste après le déclin de l'« école polonaise »³. Toutefois, le film d'inspiration nationale est sublimé dans les œuvres d'Andrzej Wajda et d'Andrzej Munk. L'approche est un peu différente, car ces films se nourrissent des expériences historiques de la Pologne, des composantes du caractère national polonais, des mythes et des réflexions sur l'histoire, alimentés par le peuple polonais tout au long du XX^e siècle⁴. Quant au monde culturel roumain et à la cinématographie, ils doivent attendre jusqu'au début des années 1960 pour exprimer pleinement leurs désirs et affirmer une partie de leur identité.

1.1 Tudor : le premier volet de l'épopée nationale

Tudor Vladimirescu, celui qui a donné son nom au film, est le chef du mouvement de contestation nationale et sociale déclenché en 1821 en Valachie, plus précisément au sud-ouest de la Roumanie. Sa révolte a mis fin au règne de phanariotes dans les pays roumains,

¹ Le film *Le faux Tzar / Lazni cari* (1955, Velimir Stojanovic) fait l'éloge de l'unité entre Monténégro et Serbie et *Les chansons de Kumbara / Pesma sa Kumbare* (1956, Rados Novakovic) a plus les caractéristiques d'un conte folklorique des Balkans qu'un véritable film historique. *Ibidem*, p. 65.

² Michal J. STOIL, *Cinema beyond the Danube. The Camera and Politics*, Metuchen, the Scarecrow Press, 1974, p. 134.

³ Mira et Antonin LIEHM, *Les Cinémas...*, *op.cit.*, pp. 190-191, 195.

⁴ Jacek FUKSIEWICZ, *Le Cinéma polonais*, Paris, Cerf, 1989.

mais la bivalence de ses objectifs conduit à des confusions d'interprétation sur la nature du mouvement¹. Le débat commence au XIX^e siècle et se poursuit pendant l'époque communiste. L'événement est appelé « révolte » dans les années 1950 jusqu'au début des années 1960², et « révolution » à partir des années 1970³. Entre les deux périodes existent des formules de « transition » par l'utilisation des deux termes, parfois sans véritable souci de démarcation, ce qui contribue encore plus à la confusion.

1.1.1 La redécouverte du héros national : mise en œuvre artistique et administrative

Les projets artistiques autour de la personnalité de Tudor Vladimirescu héritent de cette réalité manifestée au cours des années 1950 et au début des années 1960. L'idée mûrit dès 1953 lorsque Mihnea Gheorghiu écrit le volume de poésies *Aventures de la grande révolte (Întâmplări din marea răsccoală)*. A la fin de l'année 1955, il transpose ses vers d'inspiration folklorique dans une pièce de théâtre écrite à la manière d'une épopée romantique, appelée *Tudor din Vladimiri*⁴, qui se joue pour la première fois sur scène le 2 octobre 1957 au Théâtre National de Craiova⁵. Ce même travail dramaturgique se trouve à l'origine du scénario *Tôt le printemps (Primăvară timpurie)* proposé par Mihnea Gheorghiu au Studio « București ». Le contrat d'acquisition est réalisé très tôt, en mars 1956, et l'entrée en production est envisagée pour 1958⁶. Comme nous pouvons le remarquer, parmi les genres qui abordent les symboles nationaux, le cinéma arrive en dernier, après la littérature et le théâtre. C'est un aspect caractéristique de la culture roumaine pendant toute la période du régime communiste, qui démontre la prudence des autorités à l'égard du cinéma, considéré, selon le dicton léniniste, comme « l'art le plus puissant ». C'est pourquoi, il est le dernier des arts à payer son tribut aux valeurs nationales. L'exemple de Tudor illustre parfaitement le statut des arts dans la vie

¹ Pour l'évolution du mythe au XIX^e et au XX^e siècle, voir Andrei OȚETEĂ, « Tudor Vladimirescu dans la perspective de l'historiographie roumaine » in *Revue roumaine d'histoire*, vol. X, n° 1, 1971, pp. 3-24. Ce type d'analyse est prolongé pour toute la période communiste par Milviuța CIAUȘU, « Tudor Vladimirescu – între mit și realitate » in Lucian BOIA (dir.) *Mituri istorice românești*, București, Editura Universității București, 1995, pp. 120-139.

² Mihai ROLLER, *Istoria RPR, Manual pentru învățământul mediu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1952, p. 292 ; Le traité *Istoria României*, București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1960.

³ Parmi les premières études à noter dans ce sens, voir le volume hommage, *150 de ani de la mișcarea revoluționară condusă de Tudor Vladimirescu*, 1973. Les manuels et les ouvrages de la fin des années 1970 et 1980 n'hésitent plus sur la terminologie, tranchant définitivement pour « révolution ».

⁴ « Gânduri pentru anii ce vin », *Film*, année VI, n° 1, janvier 1956, p. 48.

⁵ Medeea IONESCU, Préface à « Zodia Taurului », Mihnea GHEORGHIU, *5 lumi ca spectacol*, București, Eminescu, 1980, p. 307.

⁶ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1, București, Fundația Pro, 2004, p. 112.

politique. Au moment où l'évocation de la Nation était un sujet délicat, encore tabou, la littérature est le seul domaine qui permettait aux artistes d'exprimer quelques sentiments nationaux. Mihnea Gheorghiu s'investit dans ce type de sujets à cause du contexte politico-idéologique des années 1950 et de la stratégie des Soviétiques pour « *dépersonnaliser la culture roumaine, l'éloigner de ses sources réelles [...] afin d'annexer les Roumains à leur pensée*¹ ». En parlant de toutes ses créations, il déclare que son intention n'était pas d'idéaliser ses personnages, de créer des monographies ou d'exploiter les ressources épiques, bien que fortes, de ces moments historiques, mais de révéler « *la signification des personnages roumains sur le plan politique et culturel européen* », de relier « *nos hommes de l'Europe, une Europe formidable*² ». Outre la motivation idéologique de l'approche, le choix du scénariste pour Tudor et non pour un autre héros relève d'une pensée profondément attachée à un héros populaire. Originaire d'Olténie, tout comme Tudor Vladimirescu, il puise dans le folklore de sa région pour construire le personnage³. De plus, le nom de Tudor n'est qu'une forme affective donné par le peuple, tandis que le nom utilisé dans les actes officiels, Theodor, n'est même pas employé par les historiens⁴. Cela prouve la pénétration profonde du mythe dans la conscience publique, d'où la nature de l'inspiration de Gheorghiu. Sa fin tragique (interprétée comme une trahison par ses alliés, les représentants du mouvement grec l'Hétairie) contribua par la force symbolique d'un tel moment, au renforcement de cette image légendaire.

Initialement, la DGC prévoit au moment de l'acceptation du scénario une coproduction avec l'Union Soviétique, sous la direction du réalisateur roumain Aurel Miheleş⁵. Le climat de tension et de terreur qui s'instaure dans la culture à partir de 1958 bouscule le monde cinématographique et provoque un certain ralentissement du rythme de production. Entre 1958 et 1961 le projet n'a plus de visibilité dans les archives. Il est repris en 1961 sous une autre formule : l'idée de coproduction est abandonnée et Lucian Bratu prend la place de Miheleş à la direction du film. Malgré une intention visible de se détacher de la tutelle soviétique, l'adaptation cinématographique du scénario est officiellement supervisée par le conseiller russe J.M. Jejenko. Mihnea Gheorghiu se rappelle de la collaboration avec l'écrivain soviétique qui s'est montré particulièrement mécontent de la présentation superficielle de la relation entre Tudor et le tzar. Jejenko écrit des scènes supplémentaires,

¹ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*

⁴ Andrei OȚETEĂ, *Tudor Vladimirescu și mișcarea eteristă (1821-1822)*, București, 1945, p. 10.

⁵ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. ... op.cit.*, vol. 1, p. 112.

ce qui dérange le scénariste roumain qui voit ainsi son œuvre dénaturée. Gheorghiu raconte avoir réussi à l'éloigner du projet en lui promettant ses honoraires avant l'entrée en production du film. Jejelenko aurait accepté la proposition substantielle de Mihnea Gheorghiu, et selon ce dernier, il aurait acheté du mobilier¹. De surcroît, Gheorghiu aurait bénéficié de la complicité tacite du ministre culturel de l'époque, Constanța Crăciun qui a approuvé l'arrangement du scénariste roumain². La situation créée autour de cette collaboration permet de prendre la mesure des rapports roumano-soviétiques au début des années 1961. Il est évident que la création cinématographique était sous l'emprise de l'idéologie du grand voisin socialiste, car du point de vue strictement officiel la mise en place d'un projet de cette envergure nécessitait la présence d'un conseiller soviétique, mais la position du scénariste et du ministre de la Culture roumaines démontre une certaine attitude centrifuge vis-à-vis de cette collaboration. A partir de la fin des années 1950, les dirigeants communistes roumains manifestent déjà des gestes d'éloignement de l'Union Soviétique mais se sont les intellectuels, par leurs œuvres et par des différentes formes d'expression publique, qui renforcent cette tendance exprimée au niveau politique. Mihnea Gheorghiu est d'ailleurs l'un des écrivains qui se positionne sur les barricades antisoviétiques en mettant en avant les valeurs traditionnelles roumaines et en particulier la figure des grands hommes.

Par sa thématique issue des légendes nationales, *Tudor* représente la naissance de ce qui a été appelé par la suite « l'épopée nationale cinématographique ». La majorité des sources indique Mihnea Gheorghiu comme l'inventeur du concept de « épopée nationale cinématographique³ ». Pourtant, d'autres personnes s'approprient l'idée. L'écrivain Eugen Barbu déclare en 1965, lors de la réunion du Conseil artistique du studio au sujet du film *Les Daces*, avoir salué la mise en œuvre de « l'épopée », pour laquelle il a milité depuis 10 ans⁴. Il n'est pas étonnant de retrouver Eugen Barbu, un écrivain nationaliste et protochroniste, auteur de nombreux scénarios d'inspiration historique, en tant que partisan ou même promoteur de cette idée, mais sa mise en scène cinématographique revient à Gheorghiu. Il imagine un ample projet de reconstitutions cinématographiques des figures légendaires roumaines. Le succès du

¹ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

² *Ibidem*.

³ Mihnea Gheorghiu affirme avoir voulu, en tant que président du Conseil, que la cinématographie renoue avec « le fil naturel et traditionnel de la pensée des artistes sur leur nation » et « faire l'épopée nationale cinématographique » qui a été, dit-il, reprise par ses collègues. Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005. L'initiative de Mihnea Gheorghiu dans la promotion de l'épopée est confirmée par le réalisateur Gheorghe Vitanidis dans le discours prononcé lors de la réunion de travail du 5 mars 1971 entre les cinéastes et Ceaușescu. ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, p. 73.

⁴ ANF « Dacii », « Stenograma ședinței Consiliului Artistic ținută în ziua de 6 septembrie 1965 », p. 16.

film et la forte résonance des valeurs nationales déterminent l'écrivain à envisager plus sérieusement cette perspective. Sa nomination dans la fonction de président du Conseil de la Cinématographie du CSCA, en 1963, prolongée en 1965 par celle de vice-président du CSCA, constitua l'occasion pour Gheorghiu de mettre, enfin les bases du projet.

Les conditions de réalisation du film démontrent l'enthousiasme pour le sujet non seulement de l'équipe de tournage, mais également des simples citoyens. Le réalisateur Lucian Bratu raconte comment les habitants et les cadres dirigeants de l'Olténie (région d'origine de Tudor Vladimirescu) ont apporté leur contribution à l'aboutissement de certaines séquences¹. Tenant compte de la complexité de ce type de film, pratiquement une superproduction, les coûts ont été estimés à environ 40 millions de lei, une somme nécessaire pour la réalisation de 10 longs métrages. Le studio est alors mis en difficulté et quelques professionnels, dont le chef de production Sideriu Aurian, le réalisateur et le chef du studio Paul Cornea, proposent de faire appel au financement des départements locaux. La ville de Craiova et le département afférent, sous la direction du premier secrétaire du parti, Cornel Fulger, sont réceptifs à l'idée de « patronner le film ». Bratu explique leur engagement par la passion que réveillait la mise en scène d'un héros local : « *Tant monsieur Fulger que ses collaborateurs ont reçu la sollicitation avec une adhésion qui nous a surpris aussitôt, mais que plus tard nous avons comprise. L'idée que la région d'Olténie allait patronner la réalisation du film sur le héros historique né sur leurs terres leur a beaucoup plu. Plus tard, ce travail allait être vu comme un devoir d'honneur de la région entière*² ». Le premier secrétaire prend en charge les besoins d'hébergement et de transport, la figuration et les chevaux. Les coûts du film se réduisent à 19 millions de lei, selon l'affirmation de Bratu (le chiffre exact donné par le CSCA est 18 425 000 de lei³). La déclaration de Padeș, un moment important du mouvement de Tudor, est reconstituée avec 25 000 figurants, paysans de la région, convoqués pour une journée par les autorités locales. L'un d'entre eux, témoigne Lucian Bratu, s'adressait à l'acteur Emanoil Petruș avec le nom du personnage qu'il interprétait⁴, ce qui prouve la force symbolique de Tudor Vladimirescu pour la population d'Olténie. Ce phénomène est similaire à d'autres productions historiques qui sont réalisées dans les régions d'origine des héros évoqués.

¹ Lucian BRATU, *Cu mine în rolul principal*, Filipeștii de Târg, Antet, 2009, pp. 98-99.

² *Ibidem*.

³ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Situația economică a filmelor din producția națională până la 30 septembrie 1970 » p. 145.

⁴ Lucian BRATU, *Cu mine în rolul ... op.cit.*, p. 109.

1.1.2 Cinéma et perspective historique

La production du film *Tudor* témoigne de l'ambivalence du discours officiel qui s'ouvre au début des années 1960 à d'autres idées et valeurs que celles du communisme, comme les symboles nationaux et l'affirmation de l'identité roumaine. Le consultant historique du film fut Andrei Oțetea, une personnalité importante du milieu universitaire et académique roumain¹. Il a consacré une grande partie de ses recherches à la question des relations entre le mouvement dirigé par Tudor Vladimirescu et la société grecque d'émancipation nationale, l'Hétairie. En 1960, il fait partie du comité de coordination et de rédaction du deuxième et du troisième volume de la grande synthèse d'histoire roumaine publiée par l'Académie. Ses mérites scientifiques sont reconnus dans le monde savant. Au moment de la réalisation du film, il était incontestablement le grand spécialiste de la question. Sa cooptation en tant que conseiller démontre la volonté des réalisateurs de respecter les détails historiques et une vision tant soit peu scientifique. Oțetea écrit son rapport sur le scénario avant l'entrée en production, probablement en janvier 1961². Il ne remet pas en cause les quelques libertés prises par Mihnea Gheorghiu pour mieux dépeindre le personnage, mais apporte ses critiques là où la fantaisie du scénariste dépasse les limites acceptables. La scène qui présente Tudor rentrant de la guerre et les retrouvailles avec sa mère ne constitue pas, dans l'acception de l'historien, une erreur malgré l'absence des sources à cet égard. Généralement, l'éloignement par rapport aux informations historiques certifiées est permis pour les scènes de vie privée qui apportent une dimension humaine au héros. En revanche, sa stratégie politique, ses pensées, ses actions, ses déclarations, fondées souvent sur des sources historiques qui se prêtent à des interprétations, constituent l'objet des interventions critiques d'Oțetea. Nous n'avons pas connaissance de la forme du scénario qui a été présenté à l'historien, mais le produit cinématographique final nous indique les moments et les scènes qui ont été corrigés d'après ses observations. Suite à la comparaison entre le film et le rapport de l'historien, nous avons constaté que le studio a pris en compte les remarques concernant les noms des personnages et a procédé à un léger ajustement chronologique. Par exemple, le nom du prétendant au trône, après la mort d'Alexandru Șuțu, est passé de Mihai à Nicolae, conformément aux observations de

¹ Lucian Bratu affirme que le consultant historique du film a été Nicolae Stoicescu, mais nous n'avons trouvé aucune prévue jusqu'à présent qui confirmerait la déclaration du réalisateur. *Ibidem*, p. 95.

² AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document « Referat asupra scenariului Tudor Vladimirescu », pp. 11-13. Le document ne contient pas la date, mais le résumé qui accompagne le découpage envoyé par le studio « București » au ministère, en janvier 1961, précise que le scénario a reçu déjà l'avis de l'historien. *Idem*, « Referat », p. 16. Pour l'intégralité du rapport, voir annexes 11.

l'historien. De même, l'indication « octobre 1814 » pour la présence de Tudor à la douane d'Ada Kaleh est remplacée dans le film par « 1814. Le poste de la douane. Bord du Danube » car Andrei Oțetea précise que Tudor était à Vienne en octobre 1814.

En contrepartie, les considérations de fond sont mises en œuvre avec moins de scrupules. La partie la plus controversée du scénario est l'épisode montrant Tudor à Vienne pendant le Congrès de 1814-1815. Les intentions de Mihnea Gheorghiu étaient claires : amener le héros roumain dans la cour des grandes décisions et en contact avec les hommes politiques les plus puissants de son époque. Il veut le sortir du folklore pour lui donner une importance politique et historique réelle. Lors de l'interview de Gheorghiu réalisée en août 2005, il a précisé sa conception : « *En créant ce personnage, en suivant ses pensées, qui étaient les pensées de la Révolution française, [j'ai voulu] le situer en relations avec des personnages qui le sortent de l'état de haïdouk, comme l'avait placé la légende, et le mettent sur le plan d'un visionnaire politique d'envergure européenne. Partant de ses relations politiques et sociales avec le monde, un monde conservateur, rétrograde et pro-impérial, [j'ai fait] ressortir cette idée neuve : que nous avons un héros d'origine populaire qui s'est élevé au niveau de son temps, de la pensée de certains leaders de révolutions (avec une plus grande envergure parce qu'ils faisaient partie des régions géographiques et politiques « en vue » ; je parle de l'Hétairie). Mon Tudor entreprend ses actions sur la base d'une pensée européenne, sinon universelle¹.* »

Il n'hésite pas à adapter les sources et même à inventer des situations improbables pour atteindre son but. C'est le cas du Congrès de Vienne de 1814-1815 où Tudor est présenté comme une personne connue dans la haute société politique et en contact permanent avec les participants aux conférences : le tsar Alexandre I^{er}, le diplomate Capo d'Istria, le ministre anglais William Ewart Gladstone (il est né en 1809, mais le scénariste le prend en considération pour le récit), le chancelier autrichien Metternich, etc. Le scénariste précise clairement : « *J'ai inventé une chose qui a fait l'objet de multiples discussions dans notre historiographie, à savoir si Tudor a eu ou pas des relations avec les grands hommes de son temps [...] et je l'ai envoyé ainsi au Congrès de Vienne où il a rencontré le tsar².* » Ce type de rencontre n'est attesté par aucune source et les historiens sont réservés à ce sujet. C'est pourquoi Andrei Oțetea désapprouve sans équivoque cette partie du scénario : « *Les scènes du Congrès de Vienne et le rôle de Tudor sont trop bizarres et difficiles à accepter même pour un*

¹ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

² *Ibidem.*

*simple spectateur*¹ ». D'ailleurs, le réalisateur lui-même témoigne avoir lu un scénario où « *il ne manquait aucune des grandes figures de l'Europe*² ». La reconstitution cinématographique des séquences montrant Tudor à Vienne et la version de la pièce de théâtre sur le même sujet, *Le Signe du Taureau (Zodia taurului)* publiée en 1972, nous déterminent à supposer que le studio a éliminé certaines scènes. Par rapport à l'étendue de cet épisode dans la pièce de théâtre, l'illustration cinématographique du Congrès paraît réduite.

Outre la question de sa présence à Vienne, ce qui préoccupe davantage l'historien roumain est la relation de Tudor Vladimirescu avec le mouvement grec l'Hétairie. Il a consacré une grande partie de ses recherches à démontrer que la révolte de Tudor se produisit en étroite liaison avec la stratégie politique de l'Hétairie et va jusqu'à dire que Tudor faisait partie de ce mouvement. En résonance avec ses découvertes, Oțetea propose au studio sa version de l'histoire : « *Tudor a été hétairiste et a été chargé de lever le peuple d'Olténie par les boyards Brîncoveanu, Barbu Văcărescu et Gr. Ghica. Il n'a donc pas rencontré par hasard les membres de l'Hétairie*³ ». Cette position de l'historien n'a jamais été acceptée par le discours officiel et en conséquence, la cinématographie rejette cette « déviation ». Le ministre Constanța Crăciun reçoit un courrier daté du 5 avril 1961 dans lequel l'auteur, dont la signature est illisible, conteste les opinions d'Oțetea : « *Si Tudor Vladimirescu n'avait été qu'un agent de l'Hétairie, alors il n'est pas un héros national et ce n'est pas nécessaire de faire un film sur lui. Mais ce « si » me paraît plus que douteux*⁴ ».

Une partie des remarques d'Oțetea sont revues par le studio qui sollicite à l'équipe du film de procéder aux modifications, mais aucune des interventions de fond formulées par l'historien n'est prise en considération⁵. De plus les représentants du studio suggèrent une liste de modifications de nature artistique, dramatique ou idéologique. Ils proposent, par exemple, de motiver la trahison du boyard Brîncoveanu pas uniquement par la peur des Turcs, mais plus encore, par une stratégie politique, ce qui apporterait au personnage une complexité d'ordre idéologique⁶. La mort du héros, ainsi que la rupture entre Tudor, l'Hétairie et les boyards ne satisfont pas les autorités qui considèrent le traitement de ces aspects trop superficiel. Bien

¹ AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document « Referat asupra scenariului Tudor Vladimirescu », p. 12.

² Lucian BRATU, *Cu mine în rolul... op.cit.*, pp. 94.

³ AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document « Referat asupra scenariului Tudor Vladimirescu » signé par Andrei Oțetea, p. 12.

⁴ *Idem*, Lettre adressée à Constanța Crăciun le 5 avril 1961, p. 10.

⁵ *Idem*, document « Referat » réalisé par le Studio « București », signé probablement par G. Paizi, le 23 janvier 1961, p. 17.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

que moins chargée de significations idéologiques, la signification des personnages féminins a une importance majeure pour le studio qui insiste sur la création d'une héroïne avec des vertus nobles (Tinca) afin de contrecarrer le poids du personnage féminin principal (Aristița) qui avait un comportement immoral¹.

Ces commentaires sont appuyés par la section de propagande, plus précisément la section science et culture du parti qui rajoute ses propres observations et sa propre logique. Le représentant du parti insiste pour modifier le scénario en soulignant la mission de libération sociale entreprise par Tudor. Le 17 mars 1961, les instructeurs de la section rédigent une note dans laquelle est précisé le type d'événements à faire ressortir : « *Tudor Vladimirescu apparaît comme un représentant et un défenseur des masses de paysans exploités et d'une partie des commerçants mécontents des lois féodales des boyards. Nous considérons que cet aspect doit être souligné avec plus de force. Dans le scénario, Tudor commence sa révolte avec une armée de Pandouri, des haïdouks, des charbonniers et des paysans des deux villages où les gens ont été torturés par les boyards. Nous suggérons, qu'en plus de la réplique d'un capitaine qui dit que le peuple est exploité, le dialogue souligne une ou deux fois que les masses paysannes sont arrivées au bout de leur patience et qu'elles sont prêtes pour la révolte. Dans le discours de Tudor devant la foule, il est nécessaire qu'il se réfère à la révolte du peuple entier*² ». La section de propagande demande également de modifier quelques scènes afin de mieux comprendre la relation entre Tudor et l'Hétairie, ou sollicite l'introduction des épisodes supplémentaires montrant la foule qui acclame leur héros.

Le mouvement de Tudor Vladimirescu, par sa nature si complexe (nationale, sociale, internationale) se prête à des interprétations différentes et parfois opposées. C'est tantôt une révolution d'émancipation nationale, tantôt une révolte contre le système féodal, tantôt une opération locale d'un mouvement international, etc. Les histoires officielles des années 1950 ont insisté surtout sur la partie sociale de son action car elle correspondait mieux à la conception du parti communiste sur l'évolution des événements historiques.

Malgré le fait qu'une partie de ces corrections sont proposés par le parti, l'équipe du film n'opère pas la totalité des modifications. A l'exception des éléments de nature sociale, qui sont devenus obligatoires et incontournables, les autres suggestions ne sont pas prises en compte pour la version finale du film. Ce constat, si paradoxal que cela puisse paraître,

¹ *Ibid.*, p. 16.

² AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », « Notă privind scenariul regizoral «Tudor Vladimirescu » de Lucian Bratu dupa un scenariu literar de Mihnea Gheorghiu », p. 1. Pour l'intégralité de la note voir annexes 12.

démontre surtout que la réalisation d'un film, comme d'ailleurs de toute œuvre culturelle, était un processus plus complexe qu'au premier regard et que le rapport entre le pouvoir et les producteurs de culture ne fonctionnait pas toujours selon un régime de contrôle absolu.

1.2 *Les films sur les Daces et les Romains*

Arrivé à la direction des différentes institutions cinématographique (Conseil de la Cinématographie de 1963 à 1965 et vice-président du CSCA de 1966 à 1968), Mihnea Gheorghiu prône passionnément le projet de « l'épopée nationale » qu'il soumet à l'approbation de ses supérieurs. La nouvelle équipe politique installée à la tête du parti en 1965, formée en Roumanie et héritière en grande partie des traditions nationales de la période de l'entre-deux-guerres, apprécie et encourage cette idée¹. Après Tudor, le sujet qui paraissait s'imposer de soi dans la thématique de l'épopée nationale fut la redécouverte des origines nationales, les Daces et les Romains. La perspective de consacrer à ce thème les ressources du studio enthousiasme et mobilise les fonctionnaires de la cinématographie qui veulent porter à l'écran des personnages et des situations importants pour l'histoire des Roumains. Initialement, 3 films différents ont été prévus pour suivre l'histoire des Daces et de leur dirigeant Décébale jusqu'à la conquête romaine et à la formation du peuple roumain². Finalement, ce projet est réduit à 2 films : *Les Daces* et *La Colonne*. La mise en scène du premier est confiée en 1966 à un réalisateur débutant, qui sera consacré, par la suite, comme le spécialiste des superproductions en Roumanie, Sergiu Nicolaescu. Le deuxième est réalisé en 1968 par un réalisateur avec une expérience accumulée dans des films à thématique historique, Mircea Drăgan. Les deux films ont porté la signature du scénariste Titus Popovici. Le premier scénario a été probablement écrit durant l'année 1964, car en septembre 1965 il est débattu par le Conseil artistique du studio et les premiers essais avec des acteurs roumains sont réalisés par Sergiu Nicolaescu à la fin de l'été de 1965³.

¹ La Section « Littérature et Art » approuve cette proposition et demande un meilleur investissement des autorités culturelles pour sa promotion. ANIC, dossier 67/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Referat privind activitatea Centrului de Producție Cinematografică Buftea în perioada 1960-1965 », p. 51.

² ANF « Dacii », « Stenograma ședinței Consiliului Artistic ținută în ziua de 6 septembrie 1965 », p. 19.

³ Dan ARNĂUTU, « Dacii la Buftea. Șantier » in *Cinema*, n° 11, novembre 1965, p.10.

1.2.1 Les Daces et les Romains : un sujet d'intérêt pour la cinématographie européenne

La mise en œuvre de ce projet profite de l'ouverture du studio pour les coproductions internationales avec les pays occidentaux. Fortes de l'expérience acquise suite aux prestations de services pour des maisons de production étrangères, les institutions cinématographiques roumaines engagent des négociations pour le cofinancement des films sur les Daces.

Les discussions avec la maison française « Franco-London Film » pour le premier volet de cette épopée se déroulent tout au long de l'année 1965. Le directeur de la société française était Henry Deutschmeister (1903-1969), un producteur d'origine juive né en Roumanie, probablement à Brăila¹. Il fuit la montée du fascisme et l'expansion allemande pour se réfugier en France. D'ailleurs, il fait partie d'une génération de producteurs et de réalisateurs immigrants d'Union Soviétique ou d'Europe Centrale, poussée vers Paris pour les mêmes raisons durant les années 1930². Le lieu de développement de leurs sociétés était les Champs-Élysées. Marcel l'Herbier note dans ses mémoires, non sans irritation, la multiplication de leurs compagnies et les scripts d'inspiration communiste apportés de Russie³. Colin Crisp considère qu'ils étaient moins intéressés par le profit que par les projets artistiques stimulants⁴. Vers 1964, la compagnie d'Henry Deutschmeister « croulait sous les dettes⁵ ». C'est probablement à ce moment-là qu'il se tourne vers les coproductions avec les pays socialistes.

En ce qui concerne *Les Daces*, il est clair que la société française cherche à financer des productions à grand succès d'après le modèle des péplums franco-italiens de la fin des années 1950 et du début des années 1960. Nous pouvons même considérer ces productions roumaines comme le dernier souffle du deuxième « âge d'or » du péplum⁶. En même temps, « Franco-London Film » porte d'autres négociations pour la réalisation d'une deuxième coproduction avec une participation majoritaire française, *Sept gars et une garce* (Bernard Borderie, 1966). Les contacts noués au cours des années 1965 et 1966 se finalisent par un accord de principe, signé en mars 1966 entre la France et la Roumanie, valable pour deux ans, avec des

¹ Sergiu NICOLAESCU, *Cartea revolutiei române decembrie '89*, București, All, 2005, p. 514.

² Colin CRISP, *The Classic French cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana university press, pp. 168-170.

³ Marcel L'HERBIER *La tête qui tourne* cité par Colin CRISP, *The Classic French cinema...op.cit.*, p. 170.

⁴ *Ibidem*, p. 169.

⁵ Ulli PICKARDT, *Travelling arrière : mémoires d'un cinéaste*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 138.

⁶ Michel ÉLOY « Rome », *CinémAction. Le Péplum : l'Antiquité au cinéma*, n° 89, 1998, p. 57.

prérogatives générales sur la coproduction et sur l'échange de films¹. Le contrat pour le film *Les Daces* prévoit pour la partie roumaine une participation de 60 %, tandis que les représentants occidentaux imposent la distribution des rôles principaux². Ce choix indique clairement l'intention et l'espoir des Occidentaux de réaliser une production selon le modèle des péplums classiques en exigeant des acteurs connus pour ce genre de rôles³ : Pierre Brice, George Marshall pour *Les Daces* et Richard Johnson, Amedeo Nazzari et Antonella Lualdi pour *La Colonne*.

L'équipe de réalisateurs, écrivains et d'autres professionnels du cinéma, convoquée pour débattre du scénario *Les Daces*, oscille entre le désir d'aligner ce film sur les productions occidentales du même genre et le souci de conférer une image positive aux Daces et d'explorer l'univers politique de l'époque. Ils sont contemporains et spectateurs des superproductions au sujet de l'Antiquité, ils font partie probablement de ceux qui ont été impressionnés par les amples déploiements de forces armées. Le film historique sur l'Antiquité fait partie de l'actualité, de l'univers cinématographique des années 1955-1965.

L'un des films occidentaux vu comme modèle par la majorité des intervenants est *Les Vikings* (Richard Fleischer, 1958). Petre Sălcudeanu considère que *Les Vikings* est un des meilleurs films du genre parce qu'il met en scène une confrontation entre des caractères très puissants, et il conseille à l'auteur du scénario d'organiser le fil dramatique du récit autour de deux personnages masculins : Décébale et Severus⁴. Le directeur de la photographie Aurel Samson soutient le propos de Sălcudeanu concernant la comparaison avec *Les Vikings* et la nécessité d'accentuer le conflit dramatique du film⁵. Ion Popescu-Gopo suggère également de prendre le film américain comme exemple artistique pour le film roumain. Le potentiel de péplum de ce film détermine Gopo à apprécier que c'est le genre de film à être réalisé par les Italiens avec la perfection qui leur est connue⁶.

La perspective de produire un péplum autochtone d'après les codes spécifiques du genre détermine la majorité des participants aux discussions à contrebalancer le poids des éléments spectaculaires par l'exigence de rigueur historique, afin de mettre en évidence les aspects politiques et ethnographiques de la vie des Daces. Petre Sălcudeanu voit dans le sujet du film

¹ ANIC dossier 18/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Angajament cinematografic de coproducție și schimb de filme între RSR și Republica Franceză. Proiect. », pp. 26-30.

² Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România...op.cit.*, vol.1, p. 139

³ Voir la liste des acteurs renommés pour la participation à des péplums. Laurent AKHNIN, « Dicoépélum », *CinémAction ... op.cit.*, pp. 100-125.

⁴ ANF « Dacii », « Stenograma ședinței ... » *op.cit.*, p. 5.

⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁶ *Ibid.*

des résonances contemporaines. Il ne le considère pas uniquement comme « *un film sur les Daces et d'une certaine manière sur les Romains* », mais également comme une illustration de « *l'unité des différentes régions qui étaient à cette époque-là divisée entre plusieurs leaders, l'unité nécessaire pour qu'un état puisse survivre et vaincre les différents intempéries*¹ ». Cette résonance contemporaine est-elle une allusion aux discours successifs des membres du parti communiste au sujet de l'unité, suite à la disparition du leader Gheorghiu-Dej ? Les parallèles avec les temps modernes ne sont pas uniquement l'apanage du film roumain. La majorité des péplums font des renvois aux situations contemporaines et parfois l'Antiquité n'est qu'un prétexte pour mettre en scène de manière voilée une réalité actuelle². Quoi qu'il en soit, les significations contemporaines des films roumains, recherchées ou pas par leurs auteurs, sont saisies, évoquées, sous-entendues par tous les spectateurs, les critiques et les hommes politiques.

1.2.2 Les Daces et les Romains : plus qu'une confrontation cinématographique

La nouveauté apportée par ce film roumain réside d'un côté dans le souci de respecter autant que possible les sources historiques, afin de créer une base réelle aux personnages et aux événements et de l'autre côté dans l'identification des Roumains avec les Daces et par conséquent, la légitimation de leurs actes. Le film bénéficie des conseils d'un historien professionnel, l'un des spécialistes roumains les plus connus sur la question, Constantin Daicoviciu. Son rapport n'a pas été retrouvé, mais la section de propagande du parti atteste sa contribution et précise qu'il « *a apprécié la valeur du texte littéraire et a proposé des modifications au sujet des coutumes, de la dénomination et de l'âge de certaines personnages*³ ». Selon la note du rapport de la section de propagande, les modifications ont été opérées et l'historien restera près de l'équipe de tournage durant la réalisation du film. Selon l'auteur des décors, Liviu Popa, Daicoviciu a été assisté par d'autres professeurs : Florea Barbu Florescu (ethnologue) et Lidia Musculiu. Moins réputés, ces conseillers ont probablement apporté une contribution au niveau des détails techniques : armures, décors⁴, etc. La reconstitution des éléments figuratifs (costumes, décors, armes, accessoires) constitue l'une des préoccupations majeures des auteurs. Nicolaescu affirme que la source d'inspiration a

¹ *Ibid.*, p. 1.

² Michel ÉLOY « Rome », *op.cit.*, pp. 56-62.

³ ANIC, dossier 31/1966, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Dacii » p. 49.

⁴ « Panoramic peste platouri : Anul 87 e.n. : Dacii », *Cinema*, n° 7, juillet 1966, p. 4.

été la Colonne de Trajan et le monument d'Adamclisi¹. Ileana Oroveanu, la réalisatrice des costumes du film *La Colonne*, témoigne, en effet, d'avoir pris des nombreux photos de la Colonne de Trajan qui a constitué la base de la création².

Il y a un esprit nationaliste dans la façon d'approcher le sujet, comparable probablement, à un certain niveau, avec les mises en scènes françaises des Gaulois³. De manière évidente tous les participants au film voient dans les Daces les véritables ancêtres des Roumains. Les costumes des Daces constituent pour les réalisateurs l'un des éléments qui prouve l'identification des Daces au peuple roumain contemporain : « *lorsque nous avons habillé les figurants dans ce costumes, nous nous sommes retrouvés devant un group de paysans tels que nous pouvons rencontrer aujourd'hui dans Oaş ou dans d'autres région du pays*⁴ ». Ileana Oroveanu fait des appréciations similaires : « *en examinant les portraits de la Colonne de Trajan, j'ai eu tout le temps la surprise de trouver des éléments vestimentaires qui se sont perpétués jusqu'à nos jours. Les chaussures avec pointe se portent même aujourd'hui dans la région dans la région de Cărbunari, les pantalons longs, la chemise en l'in se portait alors longue et avec des manches longues*⁵ ». De plus, l'acteur Amza Pellea, en parlant de son personnage, il le considère comme « *le prototype des meilleurs traits de notre peuple qui ont traversé les siècles et qui vont faire partie de l'esprit national roumain pour toujours [...] Il représente l'essence de notre esprit national sur lequel la superposition romaine a généré des combinaisons heureuses et a accentué les qualités des Daces jusqu'à la brillance*⁶ ». Ainsi le Romain est qu'un élément qui, non seulement met en évidence les qualités des Daces, mais les accentue, les améliore : « *sur la bravoure des Daces s'est superposée l'audace calculée, méthodique des Romains, et sur la soif de liberté, la persévérance*⁷ ». Il est intéressant de remarquer que cette construction fonctionne selon un schéma inversé du même processus du XIX^e lorsque les qualités des Daces et de Décébale sont mobilisées pour valoriser les Romains et l'empereur Trajan⁸.

¹ « Panoramic peste platouri : Mihai Viteazul – un nou film românesc de Sergiu Nicolaescu », *Cinema*, n° 3, mars 1968.

² « Panoramic peste platouri : Zărnești secolul XX. Dacia Secolul II », *Cinema*, n° 1, janvier 1968, p. 28.

³ Krzysztof POMIAN, « Francs et Gaulois » in Pierre NORA (dir.) *Les Lieux de mémoires*, vol. III, Les France, pp. 41-105.

⁴ « Panoramic peste platouri : Mihai Viteazul – un nou film românesc de Sergiu Nicolaescu », *Cinema*, n° 3, mars 1968.

⁵ « Panoramic peste platouri : Zărnești secolul XX. Dacia Secolul II », *Cinema*, n° 1, janvier 1968, p. 28.

⁶ « Panoramic peste platouri : cu Decebal despre Decebal », *Cinema*, n° 8 août 1966, p. 7.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Mirela Luminița MURGESCU, *Intre « bunul creștin » și « bravul român »*. Rolul școlii primare în construirea identității naționale românești (1831-1878), Iași, Editura A 92, 1999, p. 138.

Le projet cinématographique autour des Daces rassemble des nombreux acteurs de la vie culturelle roumaine : historiens, écrivains, cinéastes, journalistes, comédiens et autres professionnels du cinéma. Chacun d'entre eux exprime un avis particulier sur ce peuple et sur la manière de le mettre en scène. Malgré la pauvreté des sources, ils sont capables de proposer des descriptions assez détaillées. Le responsable des décors, Liviu Popa, est conscient de « la pauvreté des sources » et de ses conséquences sur la reconstitution, mais il déclare convaincu : « *Il est connu que les Daces étaient très riches, ils avaient de l'or. L'or appartenait à l'Etat et l'Etat était Décébale [...] Tout ce qu'il y avait de meilleur dans le monde à ce moment là se trouvaient chez les Daces [...] Il est connu que les Daces possédaient un bon goût légendaire. Les formes primitives de leur architecture étaient très raffinées. Rien de mauvais goût. Rien surchargé, tout était fonctionnel, beau et utile [...]*¹ ». De même, au sujet des problèmes de reconstitutions des décors pour le film *La Colonne*, Liviu Popa, témoigne avoir été mis dans la situation de « *faire un grand effort d'imagination, de « fantaisier » de manière réaliste à partir des peu nombreux documents historiques*² ». Le manque de sources est remplacé un autre type d'inspiration : « *l'inimaginable héritage laissé par les ancêtres*³ », plus précisément par « *leur formidable force de création, prouvée pleinement au cours des deux millénaires, héritage que nous aimerions faire connaître au monde entier*⁴ ».

A son tour, l'acteur Amza Pellea qui incarne le leader dace Décébale, s'exprime au sujet de son personnage : « *c'est un rôle très intéressant parce que Décébale était un type intéressant. J'aimerais pourvoir redonner toute la sagesse, la profondeur de jugement de ce dirigeant qui a réussi à faire des Daces une force effrayant l'Empire Romain même. J'aimerais harmoniser la sagesse avec la force, avec l'impulsivité et le caractère volcanique d'un homme ayant vécu en plein air et avec la grandeur simple propre à Décébale [...] j'aimerais redonner tous ces qualités qui font de lui le héros si aimé par les spectateurs*⁵ ». Moins visibles que dans le film *Les Daces*, les voix qui s'expriment au sujet du film *La Colonne* créent toutefois des visions similaires sur les caractéristiques morales ou physiques de ces ancêtres et sur leur ressemblance avec le peuple roumain. Ștefan Ciubotărașu, en référence à son personnage, le dace Ciungu, il témoigne vouloir « *l'amener au dénominateur commun avec les traits de*

¹ « Panoramic peste platouri : Anul 87 e.n. : Dacii », *Cinema*, n° 7, juillet 1966, p. 5.

² « Panoramic peste platouri : Zărnești secolul XX. Dacia Secolul II », *Cinema*, n° 1, janvier 1968, p. 28.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Panoramic peste platouri : Anul 87 e.n. : Dacii », *Cinema*, n° 7, juillet 1966, p. 2.

notre peuple, à savoir la bonté, l'hospitalité, le bon sens et une grande expérience filtrée, à travers les siècles, par les larmes¹ ».

Cette préoccupation pour l'idéalisation du monde des ancêtres est doublée par un souci d'authenticité au vue de la diffusion internationale du film et de l'apparition pour la première fois sur la scène du cinéma mondial, à coté des Vikings et des Mongoles, des Daces. Le soin spécial accordé au film est saisissable dans la manière dont fut construit, dans une première phase, le scénario. Titus Popovici consacre une grande partie de l'action aux controverses entre les différentes tribus daces et à la politique interne d'unification portée par Décébale. En choisissant cette direction, l'écrivain démontre avoir consulté les sources et s'est intéressé au détail historique. L'opinion de ses collègues rejoint la sienne vis-à-vis de l'image des Daces. Le réalisateur Ion Popescu-Gopo résume la situation : *« Ce qui est nouveau dans ce film, ce sont les Daces. Les Romains nous les avons vus, les Mongols nous les avons vus ; pour les Daces ça va être la première apparition et il est très important de savoir comment ils vont se comporter. Je pense aux Daces comme à des demi-dieux. Qu'ils ne soient pas conçus comme les haïdouks [allusion au film d'aventures Les Haïdouks, Dinu Cocea, 1965 N.D.A.] ! Le scénario est bon, mais si vous ne faites pas attention à ce détail, ça va être laid et de mauvais goût [...] Il est nécessaire de réaliser ce genre de film, que nous attendons tous avec passion et impatience, mais je recommande de faire de ces Daces des idoles et non pas comme pour Les Haïdouks, où on a mis quelques mèches de cheveux et des moustaches et voila tout. Je dis tout cela pour apprendre des erreurs passées² ».* L'écrivain Eugen Barbu exprime un avis similaire bien que dépourvu de la dimension mythologique évoquée par Gopo : *« Nous devons apparaître sur le marché avec quelque chose de sérieux. Il ne faut pas faire de nos ancêtres des dieux, mais les données historiques existent et nous devons montrer de l'estime envers eux³ ».* Petre Sălcudeanu sollicite des auteurs l'introduction des éléments originaux dans les coutumes des Daces, même si elles ne sont pas attestées historiquement, afin de ne pas répéter des scènes déjà vues dans d'autres films comme *Les Cosaques (Tikhiy Don/The Cossacks of the Don, Ivan Pravov, Olga Preobrazhenskaya, 1931, N.D.A.)*, ou *Les Vikings⁴*. La présence des Daces et leur image à l'étranger semblent préoccuper les participants à la réunion et certainement le scénariste.

¹ « Panoramic peste platouri : Zărnești secolul XX. Dacia Secolul II », *Cinema*, n° 1, janvier 1968, p. 27.

² ANF « Dacii », « Stenograma ședinței ... », *op.cit.*, p. 13.

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

A part la question de l'image des Daces et de leur leader, le Conseil artistique est préoccupé par les aspects d'ordre dramatique et narratif. Le Studio « București » a tenté de jongler entre deux registres : d'une part le spectacle, l'héroïsation, la confrontation dramatique des personnages et d'autre part la reconstitution d'un savoir historique à travers la présentation monographique du monde des Daces (stratégie politique, coutume, croyances, etc.) et la mise en évidence d'une pensée nationale chez les ancêtres antiques. Travaillant dans un climat culturel et politique qui a favorisé une approche mercantile du cinéma (comme nous l'avons démontré dans la première partie) et probablement influencés par les demandes du partenaire français de coproduction, les membres du Conseil artistique cèdent au niveau du contenu. Toute la partie du scénario consacrée aux luttes entre les leaders des tribus daces est éliminée. En revanche, les scènes de combat sont exploitées pleinement et certains pays occidentaux, comme la RFA, demandent « des scènes de combat supplémentaires¹ ».

Au-delà des enjeux idéologiques, le film *Les Daces* a été un véritable défi pour le studio roumain car pour la première fois depuis sa création il était confronté à une superproduction de taille. Le seul film comparable était *Tudor*, mais certains participants à la réunion du Conseil artistique considèrent que *Les Daces* est plus difficile et plus complexe. Aurel Samson, paraît même inquiet de la responsabilité que le studio roumain devait assumer : « *Il y a une chose sur laquelle je me permets d'attirer l'attention du réalisateur et de la direction du studio : ce film implique, et je ne le dis pas pour démoraliser, un appareil de production et des moyens que notre studio n'a jamais eu, ou plus précisément n'a jamais mis à la disposition d'un seul film*² ». Eugène Mandric, directeur du studio, affirme catégoriquement que ce projet est plus difficile que celui de *Tudor*. L'ingénieur du son Dan Ionescu est du même avis que son collègue : « *Ce qu'a voulu faire Sergiu Nicolaescu et ce que nous voulons faire maintenant ce n'est pas une blague. On peut être accusé de légèreté si on ne voit pas tous les problèmes importants qui vont surgir [...]*³ ». Pour sa part, Ion Popescu-Gopo est inquiet du fait qu'une production de cette dimension pourrait bloquer les équipements du studio et affecter la réalisation des autres films. En effet, la préoccupation de Gopo n'est pas sans fondement, car l'aménagement des décors occupe tous les plateaux de tournage de Buftea⁴. L'équipe du film dispose de 20 000 figurants, 12 000 costumes, 40 cascadeurs et les coûts pour la partie roumaine s'élèvent à 20 millions de lei, un record du studio.

¹ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România...op.cit.*, vol. 1, p. 139.

² ANF « Dacii », « Stenograma ședinței ... », *op.cit.*, p. 8.

³ *Ibidem*, p. 20.

⁴ « Panoramic peste platouri : Anul 87 e.n. : Dacii », *Cinema*, n° 7, juillet 1966, p. 5.

Fort de l'expérience acquise lors de la production de la première partie de l'histoire des Daces, le studio est prêt à réaliser la suite des événements, à savoir la conquête de la Dacie et la cohabitation des deux peuples. Pendant la réunion du Conseil artistique au sujet du scénario *Les Daces*, le directeur du studio, Eugen Mandric demande au réalisateur de mettre en évidence à la fin du film « la victoire amère » de Décébale pour permettre ainsi la continuation de l'épopée avec la victoire romaine, si nécessaire à la formation du peuple roumain¹. Le titre du deuxième film est *La Colonne (Columna)* nom qui désigne la colonne construite par l'empereur Trajan pour célébrer sa victoire contre les Daces. A l'exemple du premier film, il est réalisé en coproduction, cette fois-ci avec une compagnie ouest-allemande, le « Central Cinema Company Filmkunst ». Comme dans le cas du film *Les Daces* la participation financière est majoritairement roumaine. Le Studio « București » contribue avec 21 millions de lei, le « CCC Filmkunst » avec 1 million de marks allemands, apporte la pellicule, choisit et rémunère les interprètes principaux et se charge de l'exploitation internationale². A l'instar du partenaire français dans le film précédent, l'intérêt de l'entreprise berlinoise est purement commercial, raison pour laquelle ses représentants exigent la réécriture du scénario afin d'élargir les partitions des trois vedettes internationales³. Le scénario est signé par le même Titus Popovici, mais la réalisation est confiée à Mircea Drăgan. L'entrée en production a lieu en janvier 1967, un mois avant la sortie officielle à Bucarest du film *Les Daces*. Faute de sources, la poursuite des investigations dans les coulisses du film *La Colonne* nous est, à ce jour, difficile.

1.2.3 Accueil roumain et international

A sa sortie, en février 1967 à Bucarest, le film *Les Daces* est reçu avec des ovations tant par la presse que par le public. Nombreux sont ceux qui saisissent la portée nationale de ce film. Popescu-Gopo loue la capacité du studio à réaliser un film d'une telle dimension, mais surtout, il apprécie les significations patriotiques du film : « *Ce sujet nous est proche, nous est cher. Les luttes des Daces avec les Romains nous ont rempli l'âme de courage, dès les années d'école. C'est l'image des ancêtres qui, grâce à ce film, renforce encore dans le cœur de tous les Roumains, la fierté patriotique [...] J'ai aimé ce film et j'aimerais revoir ce genre de*

¹ ANF « Dacii », « Stenograma ședinței ... », *op.cit.*, p. 22.

² ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Proiectul planului tematic de perspectivă », p. 210.

³ AMC, carton CSCA Dispoziții vol.XVII, 1968, pp. 12-13.

*films*¹ ». Dans le même esprit s'exprime Francisc Munteanu : « *En regardant le film Les Daces il est impossible de ne pas avoir ce sentiment profondément patriotique et tellement nécessaire à l'éducation de la jeune génération. L'admiration pour les ancêtres que la pellicule de Nicolaescu et Popovici inspire est noble*² ». Les commentateurs roumains sont impressionnés par la puissance symbolique du film mais également par les qualités techniques et artistiques attribuées au couple Nicolaescu – Popovici. Le message patriotique du film résonne fortement chez les spectateurs. A l'instar de Mihnea Gheorghiu qui considérait le film *Tudor* comme le début du courant national dans la cinématographie, Sergiu Nicolaescu estime que « *le film Les Daces est la première manifestation publique dans l'art du nationalisme roumain après 1947*³ ». A ce type d'affirmation, Monica Lovinescu, depuis Paris, oppose une pensée radicalement différente : « *Film nuisible pour l'évolution de la cinématographie roumaine et pour le prestige culturel, auquel Les Daces de Sergiu Nicolaescu et Titus Popovici donne le coup de grâce*⁴ ».

Contrairement à l'enthousiasme roumain, en France, à l'avant-première de mai 1967, l'accueil est moins chaleureux. Robert Chazal dans *Paris Presse l'Intransigeant* est impitoyable : « *Ce n'est pas tout d'avoir des dizaines de milliers de figurants, des décors naturels grandioses [...] faut-il encore s'en servir. Les intrigues dans les camps romains sont traitées avec autant de naïveté que les scènes d'amour entre Marie José-Nat, jeune dacienne un peu perdue, et Pierre Brice [...]. Il manque le souffle épique indispensable qui seul pourrait donner à cette entreprise l'intérêt qui lui manque*⁵ ». Un autre journaliste français, cité par Bujor Rîpeanu, apprécie le film en des termes très durs : « *Film ennuyeux, avec des prétentions de grand spectacle d'une désolante pauvreté intellectuelle et artistique*⁶ ». Malgré la mauvaise critique, le film est considéré comme un succès commercial car à la différence de *Tudor* qui enregistre des pertes, *Les Daces* fait des bénéfices de 4 million de lei et la majorité des recettes proviennent de l'exploitation occidentale (17 millions de lei contre 14 millions du marché interne⁷). Sorti en 1967, il atteint 8 millions de spectateurs jusqu'en septembre 1970⁸ et

¹ Ion POPESCU-GOPO, « Sentimentul mândriei naționale », *Cinema*, n° 2, Février 1967, p. 10.

² Francisc MUNTEANU, « Pentru educația generațiilor tinere », *Cinema*, n° 2, Février 1967, p. 10.

³ Sergiu NICOLAESCU, *Cartea revoluției ...op.cit.*, p. 498.

⁴ Monica Lovinescu citée par Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România...op.cit.*, vol. 1, p. 140.

⁵ ANF « Dacii », Dossier de presse du film, p. 2.

⁶ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România...op.cit.*, vol. 1, p. 140.

⁷ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Situația economică a filmelor din producția națională până la 30 septembrie 1970 » p. 147.

⁸ *Ibidem*.

jusqu'en 2004 il arrive à 13 millions de spectateurs¹. *La Colonne* a eu un destin presque similaire à son prédécesseur, à savoir un grand succès populaire et en plus il obtient en 1968 un diplôme de mérite au festival de film d'Adelaïde². Quant aux nombre de spectateurs, selon les statistiques enregistrées en 1970, *La Colonne*, dont la sortie récente (novembre 1968) est défavorable par rapport au film *Les Daces*, atteint 3 millions de spectateurs³, ou 5 millions selon d'autres sources⁴.

1.3 *Michel le Brave : l'apogée de la superproduction*

1.3.1 Mise en production

Le film *Michel le Brave* marque le passage de l'Antiquité au Moyen Age dans l'épopée cinématographique. Par le sujet, il s'approche des films réalisés tout au long de la huitième décennie ; par le style artistique et par la vision sur l'histoire, le film descend de la vision historico-spectaculaire pratiquée dans *Les Daces*. Il est prévu dans le plan thématique du studio dès 1966, d'après un scénario de Mihnea Gheorghiu, *La Tête (Capul)* et une mise en scène signée par Mihai Iacob⁵. Finalement, le film est repensé sous une autre formule en 1967 lorsqu'il est inclus dans le plan thématique de l'année 1968 : scénario – Titus Popovici, réalisation – Sergiu Nicolaescu⁶. Il est difficile de savoir précisément les raisons qui ont amené le studio à changer la planification initiale. Mihnea Gheorghiu était à ce moment-là le vice-président du CSCA et aurait pu imposer son scénario. Quant au changement de réalisateur, le succès fulgurant obtenu par *Les Daces* a probablement déterminé les autorités roumaines à préférer Nicolaescu à la place de Iacob. Encore une fois, la question reste sans réponse à ce jour. Nicolaescu se rappelle qu'il y avait une « forte concurrence » entre Gheorghiu et de Iacob et suggère que l'intervention de Titus Popovici, devenu fraîchement membre du Comité Central, auprès des instances de décision a fait pencher le sort du film en leur faveur⁷. Au moment où Nicolaescu est désigné comme metteur en scène, la conception du film entrait dans la catégorie du grand spectacle.

¹ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op.cit.*, vol. 1, p. 139.

² *Ibidem*, p. 161.

³ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Situația economică a filmelor din producția națională până la 30 septembrie 1970 » p. 148.

⁴ *Anuarul cinematografic 1969*, București, Arhiva Națională de Filme, 1970, p. 149..

⁵ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol. 2, București, Fundația Pro, 2005, p. 24.

⁶ AMC, dossier 26054/1968, « Proiectul planului tematic al anului 1968 », p. 1.

⁷ Sergiu NICOLAESCU, *Cartea revoluției... op.cit.*, p. 514.

Dans une première phase, le studio envisage une coproduction avec « Franco-London Film », la société qui avait participé à la réalisation du film *Les Daces*. Les conditions de collaboration sont similaires. La direction du parti annonce la coopération comme certaine : « *Le film sera réalisé en 1969 sous la forme d'une coproduction roumano-italienne [« Franco-London Film » était une société française. La raison pour laquelle le parti indique une coopération avec l'Italie n'est pas claire. N.D.A.], avec une participation majoritairement roumaine. Le partenaire étranger va apporter une contribution d'environ 1 million de francs, va assurer l'adaptation italienne, la distribution de 3 ou 4 acteurs, la pellicule, le tournage à l'étranger, le doublage et la diffusion du film à l'étranger*¹ ». La signature du contrat est prévue pour le mois de mai ou de juin 1968. Bujor Rîpeanu indique comme date du début des négociations janvier 1969². La société française s'engage à participer avec un million de dollars pour financer une partie du film à condition que le studio accepte de collaborer avec l'équipe française pour la réalisation d'une série de télévision adaptée d'après les romans de Fenimore Cooper : *Bas de cuir* (1969)³. La série est réalisée à la fin de l'année 1968, mais la disparition d'Henry Deutschmeister au début de l'année 1969 fait ressortir les difficultés financières de la société « Franco-London Film ». Elle est incapable de payer au partenaire roumain les 61 000 francs restant pour les prestations de services pour la série⁴ et se retire de l'engagement vis-à-vis de la production de *Michel le Brave*.

Sergiu Nicolaescu a raconté moult fois d'avoir mis les bases d'une coproduction avec la société américaine « Columbia » et d'avoir obtenu un engagement écrit de participation de la part des acteurs américains Laurence Harvey et Orson Welles sur les plateaux de tournage du film *Pour la conquête de Rome* (1968, 1969) où Nicolaescu les a dirigés en tant que réalisateur second⁵. Nicolaescu raconte que même Richard Burton et Elisabeth Taylor lui avaient confirmé par écrit leur participation au film *Michel le Brave*. Il précise qu'il a envoyé une lettre au Comité Central pour obtenir l'approbation. Malgré ces déclarations, qu'il a répétées à presque chaque interview publiée en Roumanie, aucune preuve écrite n'a fait surface pour soutenir ses affirmations. Certains auteurs l'ont même cité comme une source de

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Proiectul planului tematic de perspectivă », p. 211.

² Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op.cit.* vol.2, p. 24.

³ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Proiectul planului tematic de perspectivă », p. 214.

⁴ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op.cit.* vol.1, p. 167.

⁵ Archives personnelles, entretien avec Sergiu Nicolaescu réalisé en août 2007.

confiance¹, mais les contre-vérités exprimées à plusieurs occasions imposent maintenant un peu plus de précaution au regard de ses déclarations. Il a ajouté que son projet de « réaliser le plus grand film du monde » a été empêché par l'intervention de Titus Popovici qui voulait en totalité un film roumain². Une fois de plus, cette déclaration n'est pas soutenue par d'autres sources.

En revanche, au sujet de la distribution il est certain qu'il a réalisé des tests avec plusieurs acteurs roumains. Même Nicolaescu passe le casting pour le rôle de Michel le Brave. Le scénariste Titus Popovici intervient auprès du nouveau secrétaire de la propagande, Dumitru Popescu, pour empêcher Nicolaescu de s'adjuger le rôle principal et non pas pour le soutenir comme le pense Marian Țuțui³. Cette fois-ci, l'information est mentionnée par Dumitru Popescu dans ses mémoires⁴. Il se montre méfiant vis-à-vis de la demande de Popovici et n'est pas prêt à lui donner cours. En revanche, au visionnement avec le CSCA, Dumitru Popescu considère l'interprétation d'Amza Pellea, celui qui interprétera au final Michel, plus convaincante bien que pas idéale. Selon Popescu, Nicolaescu a fait appel au président du Conseil des Ministres, Ion Gheorge Maurer pour intervenir auprès de Ceaușescu afin de garder le rôle principal. Ceaușescu a considéré cela comme un problème mineur et a demandé que le rôle soit joué par un acteur professionnel. La version de Nicolaescu de l'épisode de la distribution est racontée de manière à faire comprendre que le choix de Pellea a été sa propre décision. Lors de l'entretien personnel réalisé en août 2007, il a même déclaré qu'il y avait une troisième version de travail : Nicolaescu – le rôle principal et la mise en scène des scènes de combat, et Liviu Ciulei – la réalisation générale. Encore une fois l'information n'est pas confirmée par d'autres sources.

Le film entre enfin en production durant l'hiver de 1969, se finit au printemps de l'année suivante. Il dépasse tous les records de moyens de production offerts par le studio bucarestois pour un film. Le budget atteint 33 millions de dollars⁵, voire 40 millions de dollars selon Nicolaescu⁶. Les autorités roumaines montrent par cette voie la puissance de l'industrie cinématographique roumaine et la place qu'elle veut occuper sur le marché mondial de film.

¹ Marian ȚUȚUI, « Mihai Viteazul », in Dina IORDANOVA, *Cinema of the Balkans*, London, Wallflower press, 2006, p. 82.

² Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2007.

³ Marian ȚUȚUI, « Mihai Viteazul », ...*op.cit.*, p. 82.

⁴ Dumitru POPESCU, *Angoasa putrefacției. Memorii* vol. IV, București, Curtea Veche, 2006, p. 102.

⁵ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România...* *op.cit.* vol. 2, p. 25.

⁶ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 8.

La proposition de la candidature de *Michel le Brave* au prix du film étranger offert par l'Académie Américaine du cinéma renforce cette idée.

1.3.2 Vision historique et artistique

Le film raconte les confrontations du voïvode valaque Michel le Brave avec l'Empire Ottoman et ses démarches militaires et diplomatiques pour la conquête des principautés de la Transylvanie et de la Moldavie, à la fin du XVI^e siècle. Au long du XIX^e siècle, cet événement fut investi du symbole de l'union de toutes les principautés roumaines, comme l'accomplissement historique d'un idéal national. Popovici reprend cette vision romantique pour lui donner toute son ampleur au niveau cinématographique. Le plan thématique, proposé en juin 1967 par le Conseil de la Cinématographie à l'approbation du CSCA, comprend la description du film et quelques précisions concernant la vision artistique et idéologique des auteurs au sujet du personnage. Nous allons sélectionner quelques passages de ce rapport afin de rendre compte de sa principale caractéristique : « *Le scénario est inspiré de la vie tumultueuse de Michel Voïvode, surnommé le Brave, le dirigeant qui, pour la première fois, a réussi à réunir les armées roumaines et à les mener vers la victoire contre les envahisseurs ottomans [...]. Le scénario peut être divisé en trois parties. La première étape : les tentatives de Michel le Brave pour obtenir le trône de Valachie. Deuxième étape : [...] ses conquêtes victorieuses, la réunion de tous les Roumains sous le même étendard de guerre. Troisième étape : les intrigues des boyards effrayés par la possibilité que Michel le Brave se précipite pour libérer le peuple du joug interne. Les intrigues des boyards culminent avec la mort du voïvode¹* ». Ce fragment illustre de manière claire la position de l'idéologie officielle vis-à-vis du projet de Michel le Brave : il a réuni les trois pays roumains (mais l'auteur utilise la formule « les armées roumaines » et non pas les pays) afin de créer un système défensif plus efficace contre l'ennemi ; les boyards effrayés par le succès du voïvode, craignent une potentielle action de celui-ci en faveur du peuple, c'est-à-dire les paysans opprimés ; sa mort est due à leurs complots.

Cette description du film est compréhensible à l'aune des évolutions culturelles qui ont eu lieu dans la dernière moitié des années 1960. Le rédacteur de cette note est visiblement influencé par le discours historique officiel pratiqué durant cette période² : l'union est motivée par un

¹ AMC, dossier 26054/1968, « Proiectul planului tematic al anului 1968. Mihai Viteazul », p. 7.

² La position officielle de Mihai Viteazul sur la question de l'union est résumée par les manuels scolaires. Dans les manuels de 1967, l'union des pays roumains est justifiée par le besoin de lutter contre les Turcs. Mirela Luminița MURGESCU, « Trecutul între cunoaștere și cultul eroilor patriei. Figura lui Mihai Viteazul în

besoin défensif, les rapports entre classes dominantes et classes dominées prennent une place importante dans la démonstration. Ce point de vue résumé dans le synopsis de 1967 et semblable en quelque sorte à une partie du film *Tudor*, devient obsolète au moment de l'entrée en production du film, et cet aspect est finalement éliminé de la version finale. En dépit du point de vue exprimé dans le synopsis, le scénario de Titus Popovici et le résultat cinématographique final laisse entrevoir l'apparition d'une autre tendance culturelle, anticipée d'ailleurs dans les productions historiques sur les Daces : la valorisation des héros nationaux au détriment de la lutte des classes. A la fin de son scénario, Titus Popovici propose une note d'explication afin de justifier ses choix dramatiques et historiques : « *Je crois qu'il est essentiel pour caractériser Michel de définir sa principale obsession : l'union dans un État puissant des trois principautés, de tous ceux du même « neam¹ » et de la même langue, séparés par les turpitudes des temps, mais qui ont gardé inaltérée la conscience de l'appartenance à la même famille² »*. La vision de Popovici, telle qu'elle est exprimée dans cette note finale s'approche visiblement des significations plus nationalistes que celle du plan thématique officiel.

Les options de nature dramatique et artistique s'inscrivent dans la ligne des films précédents signés par Popovici. Sa manière de figurer l'histoire n'a pas comme point de départ une approche documentaire, mais plutôt une approche dramatique. Tout en respectant les grandes lignes du parcours de Michel le Brave, il ignore délibérément certains détails historiques (la signature de l'acte de vassalité réalisée par les boyards proches au voïvode, ou les conflits internes entre les familles des boyards valaques) « *en faveur de la fidélité pour l'essence et le sens des faits historiques³ »*. Pour Popovici, « *la vérité essentielle de l'histoire⁴ »* ne réside pas dans la reproduction fidèle des informations des documents, mais dans l'interprétation des données historiques et même dans leur omission. La sélection réalisée par le scénariste suit le modèle d'Eisenstein qui arrive « *à rendre l'histoire intelligible avec des faits imaginaires⁵ »*. C'est une opération à travers laquelle l'auteur cherche une certaine vérité ou authenticité du

manualele școlare de istorie (1831-1994) » in. BOIA, Lucian (dir.) *Mituri istorice românești*, București, Editura Universității București, 1995, p. 64.

¹ Le terme « neam » est analysé par Catherine DURANDIN, Despina TOMESCU, *La Roumanie de Ceaușescu*, Saint-Ouen, édition. G. Epaud, 1988, p. 149 « NEAM, concept pour lequel la langue française ne dispose pas d'équivalent. Le NEAM c'est la race liée à la terre, au sol national et à la fois, la spiritualité et la culture de ce peuple ». Le terme est signalé également par Guy HERMET, *Histoire des nations et du nationalisme en Europe*, Paris, Seuil, 1996, p. 209.

² Titus POPOVICI, *Mihai Viteazul*, scénario, București, Editura Militară, 1969, p. 215-216.

³ Titus POPOVICI, « Opțiunile scenaristului », in *Cinema*, nr. 1, 1971, p. 5.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Marc FERRO, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Edition du Chêne – Hachette, 2003, p. 51.

passé. Chez Popovici cette recherche passe par la « fictionalisation de l'histoire¹ », à travers l'usage d'omissions, de détournement d'éléments documentaires, d'imagination de nouvelles situations. Sa vérité sur Michel le Brave prend la forme d'un héros tragique d'épopée. Nicolaescu partage le point de vu du scénariste et choisit une mise en scène fortement axé sur les codes du film épique.

1.3.3 Accueil et débat

Le film est salué comme « l'événement cinématographique le plus important de l'année » et comme « le film historique roumain ayant le niveau le plus élevé »². Il ne connaît presque aucune critique négative et probablement l'appréciation publique montrée par Ceaușescu pour le film décourage les commentateurs d'exprimer clairement le désaccord avec le film. A vrai dire, la manière dont il s'exprime ne laisse pas vraiment le choix aux critiques : « *Nous avons évidemment de bons films. Entre autres le film Michel le Brave. Parce que je ne serai pas ce soir à la sortie officielle, mais ayant vu le film avant, je veux anticiper les appréciations de la critique et dire que j'ai aimé cette œuvre cinématographique*³ ». En revanche, comme dans le cas du film *Les Daces*, la presse étrangère n'a pas de complexe à reprocher aux réalisateurs les ambitions spectaculaires dépourvues, pourtant, de force épique⁴.

La revue *Cinema*, propose en janvier 1971, juste après l'avant-première, une table ronde afin de débattre des significations du film à laquelle participent des scénaristes, des réalisateurs, des journalistes et des historiens. Les conclusions sont élogieuses : « *C'est une œuvre d'art qui par ses qualités et par l'effet éducatif qu'elle aura au sein du public, correspond entièrement aux objectifs principaux de la cinématographie roumaine et contribue à la formation de la conscience socialiste*⁵ ». Les discussions portent sur la dimension artistique du film mais, dans une égale mesure, sur celle historique.

Le point névralgique est évidemment la question des motivations qui ont poussé le voïvode valaque à conquérir ou unir les autres pays. L'historien présent au débat, Virgil Cîndea, explique ouvertement l'existence de cette controverse : « *Quant à l'Union, la question qui se*

¹ Formule employée par Paul Ricœur pour désigner un processus interne à tout « travail de réfiguration » du passé. RICŒUR, *Temps et récit*, vol. III, Le temps raconté, Paris, Seuil, 1991, pp. 331-342.

² Ștefan OPREA, *Statui de celuloid*, cité par Bujor RIPEANU, *Filmat in Romania. Un repertoriu filmografic 1970-1979*, vol. II, București, Editura Fundația PRO, 2005, p. 25.

³ Nicolae CEAUȘESCU, *Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de arta și cultura, 10 februarie 1971*, București Editura Politică, 1971, p. 21.

⁴ Derek Elley, « Films and filming », cité par Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România... op. cit.* vol. 2, p. 26.

⁵ « Un succes al filmului nostru istoric : Mihai Viteazul » débat, Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinema*, n° 1, janvier 1971, p. 7.

pose sur le plan historique est de saisir si Michel – au-delà de la stratégie de lutte contre les Ottomans, la nécessité d'une unité militaire – avait la conscience de l'unité de « neam », de langue, s'il avait l'image humaniste de la vieille Dacie, qui nous fut révélée par les humanistes italiens et s'il luttait pour cet idéal¹ ». Si l'historien soulève des interrogations, en conformité avec la spécificité de son métier, les cinéastes semblent avoir des réponses plus certaines. D.I. Suchianu invoque l'autorité scientifique de Nicolae Iorga, s'appuyant sur une citation de celui-ci : « Il tenait à l'idée de diriger les deux pays roumains, comme le résultat d'une conscience naturelle, au sens moderne, mais d'un autre côté il se sentait voïvode de la Transylvanie au sens dace ; à ce sujet il s'était inspiré des idées de la Renaissance, par le biais du Sigismond² ». Sergiu Nicolaescu, en revanche, a sa propre version des faits : « Un seul détail m'a convaincu que dans la tête de cet homme il y avait l'idée de l'unité. C'est la commande qu'il fait en Transylvanie pour l'emblème des trois pays roumains. Pour moi, cette médaille représente plus que tout autre document [...]. Cette idée qu'il a communiquée à un artisan a été sa pensée la plus intime. Moi, je me suis guidé par cette pensée. L'union, c'était son désir³ ». Bien que le réalisateur soit convaincu des intentions de Michel, les opinions autour des significations nationales de l'union, révélées a posteriori, sont ouvertement affirmées, mais sans pour autant les considérer comme une erreur politique ou historique. C'est le cas du discours d'Ov. S. Crohmălniceanu : « Vous, camarade Suchianu, vous avez cité Nicolae Iorga, mais lui avait écrit avant 1918, avec l'intention de préparer le peuple roumain pour l'accomplissement de l'unité nationale [en 1918 a lieu l'intégration de la Transylvanie au territoire de la Roumanie. N.D.A.]. Le mythe de Michel le Brave a fonctionné dans cette direction à l'époque. Le mythe fonctionne aussi aujourd'hui, dans le même sens, mais avec des significations supplémentaires, plus contemporaines : sa lutte pour l'indépendance, pour l'unité nationale, pour l'égalité sociale, pour la défense des intérêts du peuple. Par ce film, le public roumain a la satisfaction de constater qu'on lui parle des problèmes qui se trouvent au centre de sa conscience⁴ ». L'utilisation du terme mythe est faite sans complexe et avec une parfaite lucidité vis-à-vis d'un détournement des dates historiques au service des significations plus actuelles pour le monde moderne. Ce constat n'est pas perçu comme une faute méthodologique, mais comme un aspect consubstantiel aux grandes personnalités : « Il est incontestable que la vie de Michel constitue, au-delà des faits et des

¹ « Un succes ... » *Op.cit*, Virgil Căndea, p. 4

² « Un succes ... » *Op.cit*, D.I. Suchianu citant Iorga, p.4

³ « Un succes ... » *Op.cit*, Sergiu Nicolaescu, p. 4.

⁴ « Un succes ... » *Op.cit*, Ov. S. Crohmălniceanu, p. 5.

*documents certifiés historiquement, un mythe national, et comme tout mythe, a la faculté d'irradier à différents moments historiques et de secouer des couches très profondes de la conscience nationale¹ ». Les propos tenus par les historiens, les critiques et les cinéastes démontrent l'existence en 1971 d'une diversité d'opinions au sujet de Michel le Brave, surtout que quelques années après, la remise en cause de la motivation unitaire de l'acte du voïvode est blâmée et disparaît de la scène publique. Ainsi, Nicolae Ceaușescu ouvre de manière officielle cette voie lors de son discours de 1975, à l'anniversaire des 375 années depuis « la première unification politique des pays roumains », discours tenu à Alba Iulia : « *Malgré les réalités historiques et nationales évidentes, certains historiens affirment que par l'union des trois pays roumains, Michel le Brave aurait mené une politique de conquête. La réalisation pour la première fois de l'union de tous les pays roumains en un seul État – nécessité objective de l'histoire – ou, au contraire, la domination des différents empires sur les territoires roumains a représenté une politique expansionniste de conquête ? L'histoire elle-même a confirmé la justesse et la nécessité objective de l'acte de Michel le Brave, par la réalisation ultérieure de son idéal, par l'accomplissement à l'époque moderne de l'État national unitaire roumain² ».**

1.4 Art du spectacle et manifestation du nationalisme : le langage séduisant pour le spectateur roumain

Les quatre films historiques imaginés et réalisés durant la septième décennie témoignent chacun d'une idéologie politique bien particulière. *Tudor* est le film qui a donné l'occasion à ses réalisateurs de montrer pour la première fois dans un film de fiction la figure d'un héros local et de lui donner les dimensions d'un héros national, voire universel. Parler des grandes figures du passé constitue pour Gheorghiu une forme de courage, une forme de rébellion contre le pouvoir soviétique.

Avec les sujets consacrés aux origines du peuple roumain, puisant dans l'Antiquité, le message de liberté s'exprime autant par la représentation des événements historiques, en identifiant le peuple roumain avec les Daces, que par le type de réalisation, à savoir la coproduction avec des pays capitalistes, il n'y a pas si longtemps des pays ennemis. Par la mise en scène de *Les Daces*, la cinématographie roumaine espère trouver une place

¹ *Ibidem*, p. 5.

² Nicolae CEAUȘESCU, *Cuvântare a grandioasa adunare populară consacrată împlinirii a 375 de ani de la prima unire politică a țărilor române și sărbătoririi orașului bimilenar*, Alba Iulia, 28 mai 1975, București Editura Politică, 1975, p. 8.

importante dans la production mondiale des grands spectacles, apporter un profit substantiel au studio et se développer. Les films sur l'Antiquité, suivis par le premier film dédié à l'époque médiévale, *Michel le Brave* - productions qui ont coûté au studio environ 80 millions de lei - démontrent que les autorités culturelles, mais également politiques, ont considéré le film historique plus important que celui sur l'actualité. Soit parce qu'ils rencontrent moins de difficultés au niveau des différents échelons de décision, soit par adhésion intime au sujet exaltant le sentiment national, les cinéastes abordent avec plus d'enthousiasme le passé que le présent.

De surcroît, le public vient à la rencontre des héros vivants de la Nation et assurent ainsi les producteurs de la justesse de leur choix. La collaboration internationale, parfois sous la pression des partenaires occidentaux, ajoute à ces films un surplus de spectacle, d'aventure, de combat ce qui contribua à un certains succès international. Ce type de cinéma produit par le Studio « București » semble séduire d'abord les spectateurs¹ et ensuite certains studios voisins qui tentent quelques productions du même genre. Michael J. Stoil estime que les superproductions réalisées en Roumanie à cette époque influencent les Bulgares² et les Hongrois³ qui envisagent une série de films similaires.

¹ Nicolaescu a mentionné que son film *Les Daces* a eu un succès important particulièrement en Hongrie. Sergiu NICOLAESCU, *Cartea revolutiei ...op.cit.*, p. 497.

² Michael J. STOIL, *Balkan Cinema....op.cit.*, p. 68.

³ *Idem*, *Cinema beyond the Danube. ...op.cit.*, p. 138.

2 Le cinéma commémoratif. Le cinéma de l'emphase

Les changements idéologiques, politiques et administratifs survenus dans le monde culturel et en particulier cinématographique au tout début des années 1970 influencent visiblement la nature des films, leur conception et le système de validation. Suite à la rencontre du 5 mars 1971 entre les cinéastes et la direction du parti, les nouvelles directives d'État sont l'augmentation du nombre de films et la sélection des sujets afin de répondre aux exigences du parti. Afin d'accomplir ces demandes, le budget du studio, transformé maintenant en quatre maisons de production, doit être distribué de manière à produire, au départ, un minimum de 20 films par an. Cette mesure affecte en premier lieu le film historique qui ne bénéficie plus des sommes impressionnantes accordées auparavant. On peut même dire que les restructurations de 1971-1972 marquent la fin des superproductions. Néanmoins, la thématique historique devient plus importante que jamais. Seulement maintenant, elle sort du domaine du spectacle pour pénétrer dans celui de l'académisme. Les fonds investis dans les reconstitutions historiques baissent de moitié, mais le parti insiste pour augmenter leur nombre. Ainsi, la somme avec laquelle était financé un film historique dans les années 1960, revient à trois ou quatre films dans les années 1970. Le système de coproduction n'est plus aussi recherché qu'auparavant. La collaboration avec les maisons de production occidentales constituait une source importante de financement, de succès et de profit. La disparition des partenaires occidentaux, qui exigeaient des éléments commerciaux dans le récit, et l'arrivée à la direction du CCES de Dumitru Popescu qui prônait un cinéma sobre et pudique, libéré des accessoires marchands, plonge le film historique dans l'emphase. L'heure est grave et les quelques imperfections acceptées pour les héros nationaux avant 1971 sont maintenant bannies. La combinaison entre le spectacle et la leçon d'histoire pratiquée jusqu'alors est remplacée à partir de 1971 par le film de commémoration.

Après Tudor, Décébale, Trajan et Michel le Brave, d'autres personnalités frappent à la porte du studio. Elles étaient prévues dans le plan thématique dès 1967, alors que le vice-président du CSCA Mihnea Gheorghiu était le plus fervent défenseur du projet de l'épopée nationale cinématographique. Cuza était planifié pour 1969 d'après un scénario d'Eugen Barbu et une mise en scène de Dinu Cocea, Etienne le Grand sur un scénario de Horia Lovinescu et une mise en scène de Mihai Iacob, Horea et Mircea l'Ancien sont envisagés pour l'année 1970,

Avram Iancu et Vlad l'Empaleur pour 1971-1973¹. Aucun de ces projets ne voit le jour de la manière dont ils ont été conçus en 1967. Au début des années 1970, le péplum semble révolu et l'époque des aventures médiévales en ascension. Au milieu des années 1970 l'envolée du film « de cape et d'épée » est contaminée par l'introduction d'éléments fortement nationalistes et protochronistes et vers la fin de la décennie, les films historiques sont purifiés de toute graine « d'aventure ».

2.1 *La réorientation du film d'aventure : Etienne le Grand et Dimitrie Cantemir*

2.1.1 De Frères Jderi à Etienne le Grand

La première personnalité historique qui connaît l'écran après les changements produits au début des années 1970 est Etienne le Grand. La sortie officielle du film qui porte le nom du voïvode moldave a lieu en janvier 1975, assez tard après le dernier film épique, *Michel le Brave*. Ce retardement est provoqué par un changement de paradigme au niveau politique et idéologique qui se répercute sur la structure et la conception des films présentant les héros nationaux.

2.1.1.1 *Un film « de cape et d'épée » et l'embaras financier*

Le metteur en scène Mircea Drăgan propose au studio un sujet adapté du roman historique de Mihail Sadoveanu *Les Frères Jderi*, publié entre 1935 et 1942. Sadoveanu avait consacré au voïvode moldave un autre ouvrage, inspiré du folklore moldave, *La Vie d'Etienne le Grand*, publié en 1934. Ses écrits sont de facture romantique, fondés sur de grandes évocations épiques des batailles, des figures héroïques et d'histoires sentimentales. L'action se déroule en Moldavie au XV^e siècle, pendant le règne d'Etienne le Grand. L'intrigue est centrée sur les aventures des frères Jderi, alors que le voïvode est plutôt un personnage « d'appui ». L'intention de Mircea Drăgan est de réaliser un film d'aventures médiévales, respectant l'esprit du roman. Il avait déjà connu une expérience similaire avec une autre adaptation de Sadoveanu, *Les Faucons* (*Neamul Șoimăreștilor*, 1964). De plus, le genre commence à avoir un certain succès si l'on tient compte des séries romantico-médiévales polonaises du début

¹ AMC, dossier 26054/1968, « *Proiectul planului tematic al anului 1969-1970* », pp. 1-2.

des années 1970¹ ou des films français de « cape et d'épée » de la deuxième moitié des années 1960. Dans la première phase de conception, le récit des frères Jderi est imaginé aussi comme une série de télévision (jusqu'en novembre 1972, les scénaristes avaient rédigé 4 épisodes²). Le sujet apparaît dans le plan de production tant controversé pour l'année 1972³. Comme nous l'avons expliqué dans la première partie, le plan de production pour 1971 et 1972 a suscité un grand débat au début de la décennie et a conduit aux restructurations de 1972. Des 23 scénarios proposés pour l'année 1972, seulement cinq entrent en production, dont deux signés par Mircea Drăgan : *Les Frères Jderi* et *L'Explosion*. Si l'on tient compte des films confiés à Drăgan dans le plan de 1971 (encore deux : *B.D. en alerte* et *B.D. à la montagne et à la mer*), il est certain qu'il fait partie des préférés du parti. Si *Les Frères Jderi* est inclus dans le plan pour 1972, débattu à la réunion du 5 mars 1971, cela signifie que le synopsis a été proposé et accepté en 1970. Drăgan envoie au studio une proposition qui date probablement de 1970. Son intention est de réaliser un film « de cape et d'épée », un genre très populaire auprès du grand public.

Afin de convaincre le studio de soutenir le projet et surtout pour éliminer les craintes des coûts trop élevés, Drăgan propose un film « de recyclage ». En effet, il exprime l'intention de valoriser les éléments de décors, les armes et les costumes restés après la réalisation des films historiques précédents. Il fait surtout référence au film *Michel le Brave* au sujet duquel il pense « amortir les coûts » par la réutilisation de sa scénographie⁴. Un autre moyen de réduire les frais est l'utilisation des décors naturels (monastères, châteaux) afin d'éviter la reconstitution de nouveaux décors. De plus, il s'engage à filmer « en direct » les scènes de masses en profitant des fêtes traditionnelles organisées en Moldavie à diverses occasions. En effet, la question du financement peut être un argument sérieux pour l'approbation du scénario. Drăgan estime le devis à environ 8 millions de lei et joue sur la balance entre les coûts minimaux et le potentiel de succès du film d'aventure adapté du roman de Sadoveanu. Armé de ces arguments, le réalisateur persuade le studio de lui confier la direction du film. Il s'engage également dans l'écriture du scénario aux côtés de la fille de l'écrivain, Profira Sadoveanu et son secrétaire, devenu son beau-fils, Constantin Mitru.

¹ Dina IORDANOVA, *Cinema of the other Europe. The Industry and Artistry of East Central European*, London, New York, Wallflower press, 2003, pp. 49-53.

² ANF, dossier « Frații Jderi », « Notă », signée Lidia Popiță, Mircea Drăgan, 16 novembre 1972, p. 150.

³ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Proiect de plan tematic pe anul 1972 », pp. 165-168.

⁴ ANF, dossier « Frații Jderi », « Notă privind unele aspecte de producție ale filmului Frații Jderi », p. 182. Pour l'intégralité du document voir annexes 13.

Jusqu'à la fin de l'année 1972, le studio prépare, en collaboration avec les auteurs, une adaptation cinématographique de plusieurs épisodes du roman *les Frères Jderi*. Etant donné ce projet, le personnage d'Etienne le Grand s'estompe au profit des héros romantiques et de leurs aventures. Néanmoins, la productrice déléguée Lidia Popiță, chargée d'analyser le scénario, accorde une attention particulière à la présentation du voïvode qui devait être, à son sens, le résultat d'une synthèse entre les données historiques et les traits mythologiques¹. C'est pourquoi elle sollicite des auteurs de nombreuses modifications pour affiner son portrait. Le scénario est approuvé par Dumitru Ghișe le 2 décembre 1972² et le film entre en production le 15 décembre 1972³.

2.1.1.2 *Etienne le Grand : du film d'aventure au film de commémoration*

Quelques jours après la mise en production du film *Les Frères Jderi*, le 26 décembre 1972, le Secrétariat du CC rend public, par la décision 4760/4731, le plan d'anniversaires pour les années à venir⁴. Entre autres événements importants est mentionné l'anniversaire des 500 ans d'histoire depuis la bataille de Vaslui menée par Etienne le Grand contre les Ottomans. Cette décision interpelle Valeria Sadoveanu, Constantin Mitru et Mircea Drăgan qui proposent en mars 1973, comme réponse spontanée à l'annonce du parti, un deuxième scénario, issu du même roman, mais centré sur la figure d'Etienne et sur la bataille de Vaslui⁵ : *Les Hommes de sa majesté / Oamenii Măriei sale*. Les trois scénaristes avaient l'intention d'écrire l'adaptation cinématographique de l'intégralité du roman avant la publication du plan d'anniversaire⁶ et le scénario complet était probablement prêt à la fin de 1972. La maison de production n° 5, sous la direction de Dumitru Fernoaga soutient le nouveau projet auprès des instances de décision : « *La maison n° 5 considère la proposition des auteurs opportune parce que le film répond aux indications du Secrétariat [...]. Le projet présenté par les auteurs possède toutes les garanties pour un travail idéologique et artistique d'exception*⁷ ». Le film allait s'appeler *Etienne le Grand – Vaslui 1475*, un titre destiné à rappeler l'événement célébré en 1975. Par

¹ ANF, dossier « Frații Jderi », « Referat la scenariul regizoral Frații Jderi de Mircea Drăgan », p. 176.

² *Ibidem*, p. 112.

³ Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania. Un repertoriu filmografic 1970-1979*, vol. II, București, Editura Fundația PRO, 2005, p. 86.

⁴ AMC, dossier 21123/1975, « Planul principalelor aniversări și comemorări pe anul 1975 », p. 13.

⁵ ANF, dossier « Ștefan cel Mare », Lettre adressée par Dumitru Fernoagă et Lidia Popiță à la Centrale « Româniafilm », 27 mars 1973.

⁶ ANF, dossier « Frații Jderi », « Referat la scenariul regizoral Frații Jderi de Mircea Drăgan », p. 178.

⁷ *Ibidem*.

ailleurs, la sortie est anticipée pour la même année que l'inauguration de la statue équestre d'Etienne le Grand de Podul Înalt, le lieu de la bataille¹.

La nouvelle politique du parti pousse les cinéastes et les autres professionnels du cinéma à adopter une attitude plus radicale vis-à-vis des demandes officielles. Certains abandonnent la cinématographie (Ciulei, Pintilie, Săucan) d'autres, au contraire, se précipitent au devant des exigences du parti. Drăgan fait sans doute partie des derniers. Compte tenu des films réalisés pendant sa carrière, et malgré le nombre important de films historiques qu'il réalise, Drăgan ne semble pas avoir la vocation de l'épopée nationale. Certes il a réalisé *Lupeni '29*, *Les Faucons*, *La Colonne*, *Les Frères Jderi*, *Etienne le Grand*, mais il cherche surtout le genre populaire, l'épique et pas forcément l'analyse historique, la reconstitution rigoureuse. C'est pourquoi, sa proposition pour Etienne le Grand relève plutôt de l'opportunisme. De son côté, Dumitru Fernoagă suit l'exemple du réalisateur et, sans être convaincu de la valeur du film, continue d'encourager le projet au nom de son succès auprès des dirigeants du parti. A la fin, il apprécie le film *Les Frères Jderi* comme « *long et bousillé sous les auspices de notre maison de production*² ». D'ailleurs, cette attitude apporte ses bénéfices, car il garde son poste de directeur de la maison n° 5 depuis sa création et jusqu'à la chute du régime.

Le film *Etienne le Grand* apparaît à la lumière de cette perspective comme un accident, comme un produit forcé par les circonstances idéologiques et non pas une œuvre mûrie longuement. Le sujet en soi faisait partie des objectifs thématiques de la cinématographie depuis la fin des années 1960. Le studio avait sélectionné le scénario de Horia Lovinescu, mais les lenteurs administratives, la restructuration de la cinématographie, les priorités portées sur d'autres sujets et le changement de perspective sur les personnages historiques conduisent à la dévaluation du premier scénario. Les nouvelles directives officielles ouvrent la porte à Drăgan et à son équipe qui saisissent l'occasion sans plus attendre.

Les liens du parti avec le cinéma historique et le cinéma en général changent après 1971. Aucun des quatre films de l'épopée nationale réalisés dans les années 1960 ne subit d'intervention directe et catégorique des dirigeants du parti. Avec la nomination de Dumitru Popescu à la tête du CCES, le parti est plus présent dans la réalisation des films. Popescu est chargé par Ceaușescu de veiller à la réalisation des œuvres conformes aux directives générales formulées en juillet 1971. Ainsi, presque tous les films des années 1970 connaissent la marque de Dumitru Popescu, ou sinon, en son absence, de son adjoint, le vice-président de la

¹ AMC, dossier 21123/1975, « Planul principalelor aniversări și comemorări pe anul 1975 », p. 13.

² Citation extraite par Bujor Rîpeanu de l'agenda de travail de Dumitru Fernoagă. Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania...*, op.cit., vol. II, p. 86.

culture, responsable de la cinématographie, Dumitru Ghișe. Au sujet d'*Etienne le Grand*, Popescu demande après la séance de visionnement du 16 septembre 1974, la réalisation de nouvelles séquences. Entre autres, il sollicite l'introduction d'une scène montrant la conversation entre Etienne le Grand et Manole Jder, boyard fidèle au voïvode. La discussion devait être centrée sur « *le destin du pays et la nécessité de préserver l'indépendance*¹ ». La scène de proximité entre le dirigeant et son conseiller devait être accompagnée par une autre scène montrant la réaction du peuple à l'annonce de la guerre. Par ces indications, la direction du CCES précise sa position et la position du parti vis-à-vis du traitement des récits historiques et de l'image des voïvodes qui doit être transmise aux spectateurs : proches du peuple, autoritaires mais confiants dans le jugement populaire. Le poids des éléments nationalistes est plus important que dans les années 1960 et les dirigeants du parti en demandent davantage. Si pour le film *Tudor* la section de propagande du CC exigeait des scènes montrant l'antagonisme des classes, dans *Etienne le Grand*, le CCES veut introduire à différents moments du film (générique, départ au combat et victoire finale) la chanson légendaire *Ștefan, Ștefan domn cel mare (Etienne, Etienne, grand seigneur)*.

La sortie officielle du film a lieu à Vaslui en janvier 1975. Il est réalisé avec 12 millions de lei et l'accueil est fait en fonction des attentes du parti. Généralement, les œuvres de l'épopée nationale connaissent une réception assez favorable et systématiquement, la commission qui établissait la catégorie de qualité accordait aux films historiques le qualificatif maximal.

2.1.2 Cantemir / Le Mousquetaire Roumain

2.1.2.1 L'émergence du projet

A l'instar du personnage Etienne le Grand, Dimitrie Cantemir fait l'objet d'une idée cinématographique dès 1968. Mihnea Gheorghiu propose au studio un projet sous le titre *Un Homme de l'Orient est arrivé (A venit un om din răsărit)*. La vision de Cantemir et de son époque convient aux autorités qui contractent en janvier 1969 le scénario². Le sujet est conçu comme un éloge romanesque du savant et de l'homme politique Cantemir. Le fil narratif tourne autour du manuscrit du livre sur l'histoire de l'Empire Ottoman, (*Incrementa atque decrementa aulae othomanicae*), convoité par toutes les grandes puissances d'Occident. Selon le récit, seul Cantemir a accès aux informations sur l'Empire puisqu'il étudie à la cour du sultan. Comme dans le cas de son précédent scénario historique centré sur Tudor, Mihnea

¹ ANF, dossier « Ștefan cel Mare », « Notă », signée Dumitru Fernoagă, 15 octobre 1974.

² Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania...*, op.cit., vol. II, p. 103.

Gheorghiu utilise ses armes littéraires pour mettre le héros roumain dans une perspective européenne. A la différence de Tudor, dont la présence au Congrès de Vienne était plutôt une fabulation, dans le cas de Cantemir, Gheorghiu s'appuie sur la réputation internationale réelle de l'érudit moldave. Toutefois, il profite du pouvoir de la littérature pour surenchérir sur les faits historiques. La manière dont il résume le récit indique sa perspective sur le sujet : *« L'Empire Ottoman préoccupait sans cesse toutes les têtes couronnées de l'Europe. Le mystère qui entourait la politique de cette grande puissance, les intrigues de la cour, la force militaire [...] étaient la cible de tous les services secrets. Un seul homme avait le pouvoir de pénétrer dans le labyrinthe de l'État major ottoman. Il avait accès aux archives secrètes de l'empire [...]. A Constantinople, Cantemir passait son temps aux « fêtes philosophiques », où s'étaient donné rendez-vous les plus brillants ambassadeurs de l'Europe [...] »*¹. Il imagine ensuite une intrigue autour du vol de son manuscrit, perpétré par des « espions sans patrie », intéressés uniquement par le profit obtenu suite à la vente de l'ouvrage. La récupération du livre fait l'objet de la partie d'aventures du scénario, fondée sur un ensemble plus important d'éléments fictifs. La recherche du livre est confiée à Mihuş, un personnage imaginaire, autour duquel se déroule la partie « de cape et d'épée ». Même ici, Gheorghiu insiste pour placer Mihuş auprès des célébrités européennes de l'époque. Il précise son intention : *« Ses péripéties en Europe deviennent instructives et palpitantes parce qu'elles le mettent en contact avec des gens et des événements sur lesquels on a écrit énormément durant les deux derniers siècles. N'oublions pas que c'était le monde de Leibnitz et de Pierre le Grand, de Swift et de Louis XIV, de Rembrandt et bien sur de Cantemir »*².

Le projet est promu par le studio auprès des institutions supérieures de décision en le décrivant comme un film d'aventure. Il n'était pas uniquement un film d'aventure, mais en 1968 au moment de la déposition de l'idée, la perspective de rentabilité était une priorité pour les dirigeants culturels. C'est pourquoi Mihai Opreş, l'un des rédacteurs du studio, devenu après 1972 producteur-délégué du film *Cantemir*, souligne le possible succès du film : *« L'action et les personnages fonctionnent, comme nous assure le projet, conformément aux exigences spécifiques du genre d'aventures. Ainsi, le film sera porté par l'adhésion d'un public large »*³. Il n'oublie pas non plus de mentionner la vocation éducative du film qui va montrer *« aux jeunes l'image de l'Europe de Leibnitz, de Pierre le Grand, de Swift, de Louis XIV, mais également celle de la Moldavie, dominée par la personnalité de notre grand*

¹ ANF, dossier « Cantemir », « A venit un om din răsărit. Proiect de scenariu », 14 décembre 1968, pp. 1-2.

² *Ibidem*, p. 2.

³ ANF, dossier « Cantemir », « Referat » signé par Mihai Opreş, non daté.

*érudit*¹ ». Malgré ces deux perspectives, le facteur « divertissement » devait jouer un rôle majeur dans le financement du film car le modèle du film historique à la fin des années 1960 était celui des coproductions et des récits épiques. La question du profit était un élément important dans le choix du sujet. De plus, à la réception du scénario, Mihai Opriș remarque l'oscillation de la narration entre le film d'aventure et le film d'évocation historique et demande à son auteur de déplacer le poids du récit sur la partie spectaculaire. Afin de respecter l'unité et le style du récit, il propose d'éliminer la bataille de Stăniliești. Même si cette bataille était un des moments importants de la vie de Cantemir du point de vue narratif, elle venait en contradiction avec l'aspect spécifique du film. Opriș propose, en revanche, de développer la relation d'amour entre Mihaș et Anca et de chercher des solutions plus subtiles aux scènes d'aventure². Mihnea Gheorghiu confirme également son intention de reconstituer l'histoire dans un style romanesque : « *C'est un film d'action dramatique, un film « de cape et d'épée », presque un film historique d'aventures. Pourquoi ? Parce qu'aujourd'hui les films historiques ne peuvent plus rencontrer le public s'ils retournent à la conception périmée de promenade documentaire parmi les statues*³ ». Les motivations du studio pour la partie romantique de l'action correspondent aux particularités du cinéma roumain de la fin des années 1960. Elles s'intègrent également dans une tendance cinématographique ressentie au niveau européen qui se manifeste par la production d'un cinéma chevaleresque qui semble remplacer le péplum sur la scène du genre populaire.

2.1.2.2 Coproductions

La perspective de réaliser une coproduction détermine les autorités roumaines à défendre davantage le scénario romantique. *Cantemir* est pensé en janvier 1969 comme une coproduction entre l'Union Soviétique et la RDA⁴. En décembre 1969, le CSCA contacte les représentants de Mosfilm qui donnent leur accord de principe⁵. Les Soviétiques désignent même un scénariste, l'écrivain C.F. Isaiev, qui devient le collaborateur de Mihnea Gheorghiu et du réalisateur Gheorghe Vitanidis. Le scénario obtenu de cette collaboration est avisé

¹ *Ibidem.*

² ANF, dossier « Cantemir », « Referat » signé par Mihai Opriș, 14 janvier 1969.

³ N.C. MUNTEANU, « Cantemir, contemporanul nostru », Interview avec Mihnea Gheorghiu, *Cinema*, n° 4, avril 1974, p. 33.

⁴ ANF, dossier « Cantemir », « Referat » signé par Mihai Opriș, 14 janvier 1969.

⁵ ANF, dossier « Cantemir », « Referat » signé par un rédacteur du studio (illisible), 19 décembre 1969.

également par un historien soviétique, L. Nikiforov, le 2 juillet 1970. Il apprécie le scénario comme irréprochable du point de vue de la chronologie et des noms des personnages¹.

La mise au point des détails artistiques et de la construction liés au scénario a lieu au printemps et à l'été de 1970 à Bucarest et à Moscou. Le rapport de Gheorghe Vitanidis au sujet de son déplacement à Moscou (du 13 mai au 3 juin) est le seul document qui retrace les étapes des négociations². En collaboration avec le représentant soviétique, Vitadinis réalise la version russe du scénario de Gheorghiu. Il effectue des repérages à Saint-Petersbourg (Leningrad à l'époque), Riga, Talin pour choisir les lieux de tournage. La possibilité de filmer dans ces villes est considérée comme une occasion unique, car cela apportait une dimension originale et attractive au film, sans coûts exceptionnels. De plus, « Mosfilm » propose au réalisateur roumain de financer une petite équipe de 5 ou 6 personnes pour filmer quelques jours à Vienne ou à Amsterdam.

Le conseil artistique du studio soviétique réclame néanmoins quelques modifications dans le scénario, appréciées par Vitanidis comme « *des précisions de détails qui contribueraient à une meilleure intelligibilité du sujet pour le spectateur contemporain*³ ». Du témoignage du réalisateur roumain, il ressort que le film est inclus dans le plan thématique du studio « Mosfilm » pour l'année 1971. Vitanidis se montre extrêmement intéressé par cette collaboration. Le ton de son rapport dévoile la sympathie qu'il éprouve pour ses collègues soviétiques et les relations amicales et professionnelles très solides qui s'établissent entre les deux parties. Il insiste auprès des autorités roumaines pour accorder autant d'importance au film que les professionnels du studio « Mosfilm ». Pour appuyer sa plaidoirie il ajoute que même le ministre de la cinématographie, Romanov, s'est intéressé personnellement au destin du film⁴ et que la direction de « Mosfilm » est prête à « discuter des conditions avantageuses » pour la partie roumaine qui était en difficulté suite aux inondations du début de 1970.

Les premiers détails de nature organisationnelle sont établis en août 1970 entre Marin Stanciu et Corneliu Leu d'une part, et le scénariste Constantin Fedorovich Isaiev (1907-1977) d'autre part. Ils décident l'organisation de plusieurs rencontres entre les représentants des deux cinématographies, déployées dans la deuxième moitié de l'année 1970. Dans le cas où les

¹ ANF, dossier « Cantemir », « Referat la varianta refăcută a scéniului despre Dimitrie Cantemir », signé L. Nikiforov, 2 juillet 1970, p. 1.

² ANF, dossier « Cantemir », « Rapport de activitate », Gheorghe Vitanidis, non daté, mais rédigé probablement au début du mois de juin 1970. Pour le document en intégralité voir annexes 14.

³ *Ibidem*, p. 2.

⁴ *Ibid.* p. 3.

deux parties allaient être consentantes et le contrat de collaboration signé, l'entrée en production est prévue pour le mois d'avril 1971¹. Les préconisations formulées par les représentants de la cinématographie roumaine ne se réalisent pas. En dépit de toutes les démarches entreprises de part et d'autre dans la deuxième moitié de l'année 1970, en décembre 1970 le film est enlevé du plan de production soviétique pour l'année suivante². Le projet de coproduction est arrêté.

Les raisons qui ont menées à cette situation sont confuses et se réduisent surtout au stade d'hypothèses. Un premier élément d'éclaircissement pourrait être la lettre du 17 juillet 1970, adressée à Lucia Olteea, la directrice du Studio « București », par le directeur adjoint de « Mosfilm », Vladimir Beleav (1909-1990) et par le rédacteur du groupe de création chargé de la coproduction. La partie soviétique insistait auprès des organes de décision roumains de procéder à une série de changements afin d'« *accentuer l'importance de la lettre que Pierre le Grand envoie à Cantemir et les conséquences tragiques que cette lettre aurait pu entraîner en cas de disparition*³ ». « Mosfilm » justifie ce changement par des améliorations au niveau narratif : « *Alors, les événements décrits dans le scénario peuvent gagner en importance et l'action deviendrait plus tendue*⁴ ». Ce fragment dévoile tout d'abord que la version initiale du scénario de Gheorghiu avait été modifiée substantiellement. L'introduction d'une intrigue autour d'une lettre envoyée par Pierre à Cantemir était le résultat des négociations développées durant l'année 1970. L'équipe roumaine aurait pu interpréter ces modifications comme un égarement du but initial de l'œuvre et la mise en avant de Pierre comme une offense apportée au prince roumain qui était le héros central. De leur côté, les fonctionnaires de « Mosfilm » semblent surtout intéressés par l'amélioration de la partie spectacle. Ils sollicitent également un changement dans le comportement de Mihaïl : « *Nous voulons voir dans le héros l'homme qui agit par conviction. La lutte contre les ennemis doit être pour lui acharnée, comme si c'était un problème personnel. C'est l'expression de sa nature humaine*⁵ ». Mihnea Gheorghiu n'a pas donné de détails concernant cette collaboration, bien qu'il y ait été très impliqué. Sa version des faits se limite aux problèmes de politique étrangère posés par une certaine partie de son scénario, plus précisément l'annonce du traité de Lutsk, à la suite duquel les frontières de la Moldavie jusqu'au Dniestr étaient garanties par la Russie⁶.

¹ ANF, dossier « Cantemir », « Minuta », non signé, 18 août 1970.

² Bujor RÎPEANU, *Filmul în România...*, op.cit., vol. II, p. 104.

³ ANF, dossier « Cantemir », Lettre adressée par Mosfilm à Lucia Olteanu, 17 juillet 1970.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*

⁶ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

Bujor Rîpeanu considère que l'initiative d'abandonner la coproduction appartient aux Soviétiques, qui ont considéré ce film comme inutile car le studio soviétique de Chisinau préparait une production similaire à l'occasion de son centenaire¹. Un autre élément qui pouvait conduire à l'interruption du projet de collaboration est le manque de promptitude des bureaucrates roumains qui n'ont pas répondu à temps aux termes de l'accord. Vitanidis, conscient des problèmes socio-économiques que traversait la Roumanie à ce moment-là (les inondations), mais également la cinématographie (n'oublions pas qu'au cours de l'année 1970 éclate le scandale du plan thématique) insiste auprès des instances de décision roumaines de prendre au sérieux cette coproduction. La réponse la plus probable, car elle est doublement confirmée, réside dans la conception différente du film par les deux équipes : les Roumains voulaient un film éducatif, les Soviétiques demandaient une approche divertissante. Dumitru Ghișe répond à une sollicitation de l'Ambassade roumaine à Moscou de poser les bases d'une collaboration culturelle. Au sujet des coproductions cinématographiques, Ghișe propose de trouver des scénarios acceptables par les deux parties afin de ne plus refaire les erreurs du film *Cantemir*. Selon le vice-président du CCES, le film a été rejeté par Romanov qui a apprécié que « *nos cinématographies doivent penser également à la rentabilité de leurs coproductions*² ». Ce passage nous détermine à croire que, malgré l'intention du producteur-délégué et du scénariste de réaliser un film « de cape et d'épée », le résultat n'était pas à la hauteur d'un véritable film d'aventure. D'ailleurs, le résultat final a confirmé la crainte de Romanov.

Puisque la tentative de coproduction avec « Mosfilm » a échoué, le studio roumain se dirige vers une autre collaboration, qui avait été fructueuse auparavant, la DEFA. Les négociations sont portées au cours de l'année 1972. Une équipe roumaine formée de Constantin Pivniceru, le nouveau directeur du Studio « București », Gheorghe Vitanidis et Mihai Opriș se déplacent en mai 1972 à Berlin. La partie allemande a été représentée par le directeur général de la DEFA Albert Wilkening et par le directeur artistique Günter Schröder et le rédacteur en chef d'un groupe de création. La DEFA accepte difficilement la proposition des Roumains, car la version du scénario ne justifiait pas, à ses yeux, l'implication allemande. Le film est considéré comme un épisode d'histoire roumaine malgré le fait qu'une grande partie de l'action se déroule en Allemagne. C'est pourquoi, la DEFA ne veut s'investir que pour des prestations de services. A l'insistance de l'équipe roumaine, la DEFA accepte une coproduction à condition

¹ Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania...*, op. cit., vol. II, p. 104.

² AMC, dossier 22063/1972, « Notă referitoare la telegrama nr. 053969 a Ambasadei române la Moscova », p. 17.

d'élargir la relation entre Cantemir et Leibnitz. De plus, la DEFA sollicite du studio roumain la réalisation d'une coproduction sur un sujet désigné par la partie allemande : *1001 nuits*¹, deuxième condition probable pour la participation au film.

Comme dans le cas de la relation avec « Mosfilm », la DEFA propose un scénariste, Manfred Richter, pour apporter au texte de Gheorghiu les éléments de connexion entre les deux personnages et la vision allemande sur le sujet. La nouvelle version du scénario est centrée davantage sur la figure de Mihuț et sur la dimension romanesque de la trame. Le script, retravaillé par Richter entre août et octobre 1972², est vivement critiqué par l'écrivain Iordan Chimet. Il a été sollicité par le studio pour réaliser un compte rendu à ce sujet. Chimet désapprouve à la fois l'effacement de la personnalité de Cantemir devant les éléments d'aventures et les scènes d'actions, conçues de manière naïve et sans imagination : « *L'accent mis sur l'aventure et sur les scènes de poursuite laissent dans l'ombre Cantemir. Bien sûr, ce n'est pas lui le personnage principal, mais le résultat est le même : le caractère vague, manquant de relief, de couleur et de personnalité du futur voïvode [...] Il faut accorder plus d'attention aux éléments spécifiques du genre de l'aventure. Plus de fantaisie et plus de rigueur [...] On aimerait plus d'inventivité dans les moments de pure aventure. Les poursuites à cheval, l'escalade de murs et les duels font partie de l'inventaire usé maintenant du genre*³ ». Très peu de temps après la note de Chimet, le Studio « București » change radicalement de perspective au sujet du film.

2.1.2.3 L'apparition du film « hommage »

Entre février et mars 1973 le Comité Central du PCR décide d'organiser « *des grandes manifestations d'hommage* » pour célébrer les 300 ans de la naissance de Cantemir, et la cinématographie est invitée à proposer un film dédié « *à la vie et à l'œuvre du grand érudit et patriote roumain* »⁴. A cause de ces nouvelles directives idéologiques, le studio préconise de changer l'orientation du scénario et de développer davantage la personnalité de Cantemir. Dans ces conditions, les projets de coproduction avec la DEFA sont annulés. Dumitru

¹ ANF, dossier « Cantemir », « Notă », signé par Constantin Pivniceru, non daté, mais rédigé probablement à la fin du mois de mai 1972, p. 1.

² Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania...*, op. cit., vol. II, p. 105.

³ ANF, dossier « Cantemir », « Referat », Iordan Chimet, 14 février 1973, p. 2.

⁴ ANF, dossier « Cantemir », Lettre adressée par Dumitru Fernoagă au studio DEFA, non datée mais rédigée probablement au mois de mai ou juin 1973.

Fernoagă annonce à son homologue en mars 1973 le changement de scénario et demande seulement un soutien minimal pour le tournage de quelques scènes en Allemagne¹.

La conception finale du scénario autour d'éléments de divertissement détermine le studio à imaginer une solution de compromis afin de ne pas perdre le travail investi. C'est ainsi qu'a été décidée la réalisation de deux films. En octobre 1973, le CCES annonce que la maison de production n° 5 va soutenir l'entrée en production de *Cantemir*, un film focalisé sur la vie du savant et de *Le Mousquetaire roumain*, film d'aventure centré sur le personnage fictif Mihuş². Le coût initial du film, de 10 millions de lei, est partagé entre les deux productions : *Cantemir* reçoit environ 5,1 millions de lei et *Le Mousquetaire roumain* environ 4,8 millions de lei. Puisque le budget est extrêmement bas par rapport aux exigences du genre et que la perspective de coproduction est annulée, le studio désigne la même équipe pour la réalisation des deux films et cherche des solutions pour diminuer davantage les coûts. A titre d'exemple, le directeur de la Direction de la cinématographie, Gheorghe-Radu Chirovici propose de placer les discussions entre *Cantemir* et les ambassadeurs européens non pas à la « fête du comte Tolstoi », mais dans un cadre intime³. Probablement la disparition de la bataille de Stănilăşti, prévue dans toutes les versions du scénario, est-elle due aux mêmes difficultés financières.

Le film *Cantemir*, dans la version imaginée en 1973, est débarrassé de toute influence du film d'aventure. Il devient un film sobre, un éloge à la personnalité du savant et du voïvode. Le synopsis apparaît en 1974 comme suit : « *Le film va révéler son patriotisme ardent, ses conceptions philosophiques et sociales avancées, sa persévérance à démontrer l'idée d'unité nationale*⁴ ». Les séances de visionnement réalisées avec la direction du CCES et les modifications qui en résultent démontrent l'intention très claire des dirigeants politiques d'imprégner le film d'un message fortement nationaliste et conforme à la politique contemporaine du parti. Suite aux observations du CCES formulées lors du visionnement du 11 février 1975, la maison de production propose plusieurs modifications. Elle introduit un dialogue entre le roi Charles VI d'Autriche et Eugen de Savoie lors d'un congrès de guerre : « *Les illusions romano-moldo-valaques du prince Cantemir commencent à nous nuire sur*

¹ *Ibidem*.

² Bujor Rîpeanu annonce la division du scénario en deux films pour le 9 octobre 1973. Le premier document qui mentionne clairement l'entrée en production des deux films date du 17 Octobre 1973. ANF, dossier « Cantemir », lettre adressée au CCES par Marin Stanciu, le directeur de la Centrale « Româniacfilm ».

³ ANF, dossier « Cantemir », « Referat cu privire la decupajul *Muşchetarul român* partea I » signé G. R Chirovici, 8 octobre 1973, p. 1.

⁴ AMC, dossier 21135/1975, « Plan thematic al filmelor artistice de lung metraj pentru anii 1974-1975 », p. 13.

tous les plans. *La réunion de la Dacie affectera l'équilibre des grandes puissances. Cela ne convient ni au sultan, ni au tzar*¹ ». Parallèlement avec ces répliques qui soulignent l'importance du prince Cantemir et de son pays aux yeux de grandes puissances occidentales, a lieu l'élimination d'autres propos qui mettent en avant la Russie. C'est le cas de la réplique d'un officier russe : « *Nous défendons le monde chrétien et sous le sceptre du tzar nous allons libérer tous les peuples soumis par les Turcs*² ». Dans le même sens, les autorités décident d'éliminer la séquence musicale « Gloire au basileus » au moment de l'apparition du tzar et de choisir comme motif musical pour la fête organisée en l'honneur du tzar une chanson du folklore roumain et non pas russe, comme dans la version initiale³. Ces changements apparaissent sur le fond de la prise de distance des autorités politiques roumaines vis-à-vis de Moscou. L'annulation de la coproduction avec Mosfilm encourage les auteurs et les politiciens roumains à pousser leur émancipation, par le biais de ce film. Plus encore, afin de répondre aux indications de la direction du CCES, l'équipe du film rajoute un passage au moment du départ de Cantemir en Russie, vers la fin du scénario : « *Les grands empires ont une autre mesure de l'histoire, la mesure de leurs grands intérêts qui marchent sur les petits, mais les empires vont et viennent, alors que les peuples restent*⁴ ». Ces propos correspondent à la rhétorique nationaliste roumaine depuis le XIX^e siècle et elle est redécouverte par le national-communisme roumain sous la forme de l'anti-impérialisme. D'ailleurs le phénomène est commun à tous les pays de l'Europe centrale et Orientale qui connaissent « *la peur de l'anéantissement et le souvenir des humiliations*⁵ », ce qui a favorisé le développement de ce mythe.

On pourrait conclure de prime abord que la décision du Comité Central oblige les réalisateurs à changer la perspective du film. Nous devons toutefois souligner que l'histoire de Cantemir semblait passionner les élites culturelles avant l'intervention du parti. Ainsi, l'historien Virgil Căndea, dès juin 1972 (à ce moment-là, le film était en procédures de négociation avec la DEFA et le scénario était construit sur la structure d'un film d'aventure), écrit un article dans la revue *Cinema*, mis en évidence par le titre : « *Dimitrie Cantemir : en 1973 on célèbre 3 siècles depuis sa naissance et 250 années d'histoire depuis sa mort. Que dites-vous,*

¹ ANF, dossier « Cantemir », « Notă », signé par Dumitru Fernoagă, 17 février 1975, p. 3.

² *Ibidem*.

³ ANF, dossier « Cantemir », Lettre envoyée au Centre de Production Cinématographique par Dumitru Fernoagă et Mihai Opreș, 25 novembre 1974, p. 2.

⁴ ANF, dossier « Cantemir », « Notă », signé par Dumitru Fernoagă, 17 février 1975, p. 5.

⁵ Pierre KENDE, « Du nationalisme en Europe Centrale et Orientale », in Alain GRESH (dir.) *A l'Est les nationalismes contre la démocratie ?*, Bruxelles, Paris, Edition Complexe, 1993, p. 18.

camarades, d'un film dédié « au conseiller secret de l'empereur » ?¹ ». L'intervention de Căndeia fait partie des multiples discours sur l'histoire nationale qui règnent dans le paysage culturel roumain et qui ont poussé le parti à vouloir contrôler cette rhétorique.

Le renversement de perspective sur le film survient à un moment où le discours sur l'histoire commence à prendre une place de plus en plus importante dans l'idéologie du parti. Après l'officialisation de la nouvelle conception de la culture par la publication des « thèses de juillet », a lieu la programmation d'anniversaires, des centenaires de personnalités et d'événements historiques. Tant le projet du film sur Cantemir que celui sur Etienne le Grand témoignent du changement de la politique du parti qui fait basculer le film historique d'un film « de cape et d'épée » à un film de commémoration.

2.2 L'histoire à l'heure de l'académisme : La Massue aux trois sceaux, Vlad l'Empaleur

L'année 1974 marque définitivement l'orientation idéologique du parti. Au mois de mars le secrétaire général du parti communiste, Nicolae Ceaușescu, devient président de l'État et est couronné comme un roi. Le passé et les héros nationaux occupent une place de plus en plus importante dans les discours officiels. Le numéro d'avril de la revue *Cinema* affiche sur sa couverture un portrait de Ceaușescu, en l'honneur de sa récente nomination. L'année 1974 semble être l'année de l'histoire, car la revue *Cinema* publie dans chaque numéro à partir d'avril des articles consacrés aux héros du passé et aux rapports des cinéastes avec ce sujet. Jusqu'alors, les scénaristes, les réalisateurs, les directeurs des maisons de production avaient un rapport mitigé avec la représentation de l'histoire, vue comme une combinaison de trames héroïques et de reconstitutions à résonance contemporaine. Dans ce nouveau climat idéologique, la position des professionnels du cinéma se radicalise, se referme autour d'une conception nationaliste des personnalités historiques².

En avril 1974, Ceaușescu organise une rencontre avec les cinéastes destinée à faire le bilan des réalisations cinématographiques et à établir les lignes programmatiques futures. A la différence de la rencontre de mars 1971 où les indications officielles avaient plutôt une valeur générale, en 1974 Ceaușescu fait des propositions précises : « *La cinématographie doit s'occuper davantage des grandes moments de l'histoire de notre peuple. Dans les années à venir nous allons célébrer les 375 années d'histoire depuis la réalisation du premier État*

¹ Virgil CANDEA, « Dimitrie Cantemir », *Cinema*, n° 6, juin 1972, p. 20.

² « Filmul istoric, o dimensiune a prezentului nostru », *Cinema*, n° 6, juin 1974, p. 263.

unitaire des Roumains. Nous avons un film sur Michel le Brave, mais je considère que ce moment d'importance majeure de notre histoire doit être représenté de manière appropriée. Je suppose que certains réalisateurs y ont déjà réfléchi. Je voulais juste leur rappeler. On va célébrer en 1977, 100 années d'histoire depuis la guerre d'indépendance. Si nous voulons réaliser une œuvre de valeur, il ne reste pas beaucoup de temps [...]. Je considère que l'acte de l'union n'a pas été bien illustré dans la cinématographie, pas plus que dans le théâtre. Nous ne pouvons pas être contents avec ce que nous avons. Donc, il est nécessaire d'accorder une plus grande importance à la lutte du peuple roumain contre la domination étrangère, pour la libération nationale et sociale, pour le développement démocratique et socialiste de notre patrie¹ ». Si l'on ajoute à ce type d'indications les autres thématiques précises proposées par le chef de l'État, le répertoire des maisons de production est jalonné pour quelques années.

2.2.1 Un nouveau Michel le Brave

Pourquoi Ceaușescu demande-t-il un autre film sur Michel le Brave, 3 ans seulement après la sortie du film de Nicolaescu ? Jusqu'en 1974, le film *Michel le Brave* se réjouit d'un réel succès, y compris auprès des activistes du parti. Ceaușescu lui-même déclare ouvertement et publiquement son appréciation. Bujor Rîpeanu considère que le chef de l'État a envisagé la possibilité d'un nouveau « Michel le Brave » dès la sortie du film de Nicolaescu qui, bien qu'il l'ait apprécié, ne correspondait pas « à son idéal cinématographique »². Comme dans le cas de la célébration des 500 ans de la bataille de Vaslui, la décision de célébrer l'union de 1600 est rendue publique en 1972 par la disposition 4760/4731 du Secrétariat du CC³. Au même moment sont décidés les types de manifestations qui devaient être organisés en l'honneur de l'événement. Entre autres est prévue la réalisation d'un film de fiction qui célèbre l'union de 1600 et qui devait sortir en 1975⁴. Puisque ni les maisons de production ni le CCES n'ont pris des mesures pour démarrer le projet, le Comité Exécutif officialise la requête par la décision 1560/1356 du 15 avril 1974 et Ceaușescu fait l'annonce publiquement lors de la rencontre avec l'ACIN le 20 avril 1974.

La raison principale pour cette décision est certainement la manière dont fut représentée la question de l'unité dans le film de Nicolaescu, et la nature même du film qui s'inscrivait dans

¹ Nicolae CEAUȘESCU, « Cuvântare la primirea membrilor consiliului asociației cineaștilor, aleși în cadrul cei de-a II-a conferințe nationale a lucrătorilor din cinematografie » dans *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, București, Editura Politică, 1974, p. 121.

² Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania...*, op. cit., vol. II, p. 149.

³ AMC, dossier 21123/1975, « Planul principalelor aniversări și comemorări pe anul 1975 », p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 16.

les lignes formelles d'une superproduction. Si en 1970 cette manière de reconstituer de l'histoire était tout à fait acceptable, en 1974 Ceaușescu a une autre approche de l'histoire. Il exige des films historiques débarrassés des artifices du film spectacle. L'obligation de répondre à la célébration de 375 d'années d'histoire depuis l'union de 1600 indique la nature du nouveau film : le concept d'union entre tous les Roumains.

2.2.1.1 *Enjeux financiers*

Le film *La Massue aux trois sceaux (Buzduganul cu trei peceți)*, est réalisé d'après un scénario d'Eugen Mandric, le directeur de la maison de production n° 3, appelé *Au Nom du peuple roumain (În numele poporului român)*¹. La double fonction d'Eugen Mandric (scénariste et directeur de la maison de production n° 3) devait certainement jouer en faveur du film. Il entre en production en septembre 1975 avec un devis de 9 millions de lei, mais les coûts de production arrivent finalement à 14 millions de lei². Malgré cette augmentation importante, le prix du film de Vaeni est loin des sommes investies dans les productions historiques à la fin des années 1960. La réalisation est confiée initialement à la maison de production n° 3, mais l'ampleur du film nécessite l'intervention d'une deuxième maison, celle dirigée par Ion Bucheru, la maison n° 1. Dans la deuxième moitié des années 1970 la cinématographie commence à connaître les premiers signes d'affaiblissement économique. Les directeurs des maisons de production se heurtent à des problèmes financiers de plus en plus importants. C'est un aspect qui est visible dans la manière dont ils essayent de faire des économies à chaque détail du film. Pour *La Massue aux trois sceaux*, le réalisateur et le directeur de la maison n° 3 cherchent une solution bon marché pour la fin du film et qui puissent en même temps « *agrandir le sentiment d'unité des trois principautés roumaines sous un seul règne*³ ». La maison de production se trouve³ dans l'impossibilité de respecter le découpage initial car trop coûteux. Il nécessitait le déplacement de l'équipe de tournage dans plusieurs endroits du pays afin de souligner l'union des trois principautés. A la place de cette succession de cadres le réalisateur et le producteur proposent d'inviter un groupe de paysans moldaves habillés dans les costumes traditionnels et de tourner une seule scène avec la même signification⁴.

¹ Archives personnelles de Dinu C. Giurescu, professeur universitaire consultant, Faculté d'histoire, Université de Bucarest, et membre titulaire de l'Académie roumaine, « Referat », 10 juin 1976.

² Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania... op.cit.*, vol. II, p. 149.

³ ANF, dossier « Buzduganul cu trei peceți », « Referat », signé par le réalisateur second et approuvé par Eugen Mandric, 10 décembre 1976.

⁴ *Ibidem*.

Le choix des lieux de tournage implique des problèmes similaires. L'équipe du film se confronte à l'impossibilité de trouver un château fort en Moldavie qui puisse représenter le décor des scènes moldaves. Ils refusent de filmer les châteaux transylvains, trop reconnaissables, et craignent l'infidélité à l'époque historique. C'est pourquoi, ils sollicitent de la centrale « Româniafilms » la construction d'un mur fortifié et d'un enclos de type médiéval d'une valeur de 1,5 millions de lei¹. Puisque la sollicitation aurait pu paraître exagérée auprès des autorités, Eugen Mandric, le signataire de la lettre de demande, propose de partager les frais de construction entre toutes les maisons de production qui vont réaliser des films historiques avec des héros moldaves et qui vont se servir du même mur. Ainsi, il propose la distribution de la somme de 1,5 millions comme suit : 500 000 lei – *La Massue aux trois sceaux* ; 200 000 lei – *Mircea L'Ancien*, 200 000 lei – *Ioan Vodă le Brave*, 200 000 lei – *Vlad l'Empaleur* et 200 000 lei – *Petru Rareș*². Dumitru Fernoaga et Ion Bucheru donnent leur accord pour partager la somme. Au passage nous tenons à remarquer que la nécessité de construire un mur est due à une réalité qui contredit le message même du film, à savoir l'unité et le destin commun des trois pays roumains. L'équipe du film a constaté que la Moldavie et la Valachie n'avaient pas les châteaux forts nécessaires au tournage d'un film médiéval. Mandric considère que pour des sujets comme Vlad l'Empaleur ou Petru Rareș, ce manque peut mettre en infériorité les civilisations moldave et valaque par rapport à celle de Transylvanie. Son constat est justifié, mais le scénario qu'il vient d'écrire tente précisément d'occulter ces différences.

2.2.1.2 Constantin Vaeni et la nouvelle vision de Michel le Brave

Si dans le cas des autres sujets de l'épopée nationale, le scénariste a été l'initiateur du projet, le nouveau Michel le Brave est une première car le sujet est commandé par le chef de l'État. D'ailleurs, le fait est admis comme tel par toute la communauté du cinéma. Le réalisateur Constantin Vaeni déclare dans une interview publiée dans la revue *Cinema* : « *Le sujet est, comme nous le savons tous, une indication directe donnée par le camarade Nicolae Ceaușescu. Pas un film qui répète la réalisation antérieure de Nicolaescu, donc pas un film sur tout son règne, mais un débat politique, focalisé sur l'idée de l'union*³ ». Cependant, trente ans après, Constantin Vaeni a une autre version des faits. Il affirme s'être interrogé à l'époque

¹ ANF, dossier « Buzduganul cu trei peceți », Lettre adressée par Eugen Mandric à la Centrale « Romaniafilms », 15 mai 1976.

² *Ibidem*.

³ Valerian SAVA, « Interview avec Constantin Vaeni », *Cinema*, n° 6, juin 1976, p. 6.

sur les raisons qui ont conduit les dirigeants de la cinématographie à soutenir une nouvelle production sur Michel le Brave. Il insiste sur le fait que le film n'a pas été commandé par Ceaușescu, mais a été proposé au studio par le scénariste : « *Ceaușescu a commandé des choses, mais il n'a pas commandé ce film. De plus, il a aimé le premier. C'était un film réalisé dans le contexte de l'épopée nationale, très bien mis en scène par Sergiu Nicolaescu, avec de grands déploiements de moyens, de très bons acteurs, et sous forme de coproduction. Le film a plu au public, ainsi qu'au couple présidentiel et à la direction idéologique du parti. Donc, je ne vois pas pourquoi il en aurait commandé un autre. C'est illogique. Pendant que je tournais mon film, celui de Nicolaescu passait encore au cinéma¹ ».*

Il accepte en revanche la possibilité selon laquelle le sujet aurait été introduit dans le plan thématique par un fonctionnaire fidèle au parti, comme une offrande à Ceaușescu. En effet, la pratique d'anticiper les attentes du parti ou de Ceaușescu afin d'obtenir en retour des avantages et des privilèges, était très répandue dans la société ; mais dans le cas du film *La Massue aux trois sceaux*, le discours de Ceaușescu démontre clairement que le chef de l'État en était à l'initiative.

Outre les motivations et l'origine du projet, Vaeni déclare que le sujet l'a intéressé car il s'agissait d'un nouveau type de personnage, moins axé sur ses capacités de combattant, mais centré sur sa stratégie politique. La technique de Vaeni et d'Eugen Mandric a été l'exploration approfondie des documents dans le but de réaliser une reconstitution fidèle aux sources historiques. Selon le témoignage de Vaeni, Mandric s'est inspiré de l'ouvrage de Petre P. Panaitescu, *Mihai Viteazul*, qu'il considère comme une étude sérieuse, porteur de la vérité sur le règne du voïvode, contrairement aux travaux de Roller et des historiens des années 1950². La pertinence scientifique de l'analyse de Panaitescu est reconnue dans le monde savant, mais *La Massue aux trois sceaux* ne garde plus rien de la rigueur scientifique de l'historien. Si le film a été inspiré par ce livre, comme le prétend le réalisateur, cela ne concerne que quelques citations, une chronologie stricte et une présentation précise des faits et des personnages. De plus, Vaeni revendique une collaboration sérieuse avec les conseillers historiques du film, Dinu C. Giurescu, Constantin Stoicescu et Ion Ardeleanu, l'historien officiel du parti. Si Ardeleanu ne s'est pas impliqué particulièrement dans le film, Giurescu et Stoicescu ont participé activement au scénario et au film par des commentaires efficaces³. Si la contribution de Stoicescu n'a laissé aucune trace dans les archives de la production, celle de Giurescu nous

¹ Archives personnelles, entretien avec Constantin Vaeni, réalisé en août 2005.

² *Ibidem*.

³ Archives personnelles, entretien avec Constantin Vaeni, réalisé en août 2005.

est connue grâce à l'amabilité avec laquelle l'historien a communiqué ses archives personnelles. Sa participation au film s'est réduite à un compte-rendu du scénario. Après la confrontation entre les observations de Giurescu et le découpage du film, nous pouvons affirmer sans l'ombre d'un doute que les remarques de l'historien ont été ignorées en totalité. Néanmoins, Vaeni prétend respecter les sources historiques à la lettre, essayant d'éviter même les petites licences de forme et de décor afin de ne pas sacrifier la vérité au sensationnel. Comme nous l'avons vu ci-dessus, il sollicite la construction d'un mur fortifié afin d'utiliser un cadre inédit et ne pas être obligé de faire appel aux châteaux transylvains, ce qu'il considérerait comme une erreur historique. C'est pourquoi, la version de Nicolaescu lui semble incorrecte de ce point de vue car il choisit ses lieux de tournage en fonction de la monumentalité des cadres cinématographiques et non pas de leur plausibilité¹. A l'instar de Mihnea Gheorghiu, Vaeni cherche à mettre en évidence les relations que le voïvode Michel a eues avec les grandes puissances de son temps : « *C'est un film dans lequel il envoie des messagers dans les capitales des grands empires, dans lequel le nonce du pape se trouve à sa cour. Il a été reçu par l'empereur, ce qui n'est pas rien ; j'ai voulu faire de Michel un personnage des relations européennes*² ». Comme Mihnea Gheorghiu et comme d'ailleurs la plupart des cinéastes préoccupés par les films historiques, Vaeni veut démontrer la place européenne des Roumains en faisant appel au passé.

L'intervention du parti dans le film a été moindre par rapport à d'autres films historiques. Le nouveau secrétaire de la propagande, Cornel Burtică, qui remplace Dumitru Popescu, sollicite uniquement l'élimination de certaines scènes trop religieuses et des moments de violence crue³. Le seul épisode majeur désiré par Burtică avec des implications idéologiques est l'entrée de Michel le Brave dans Alba-Iulia. La raison en était de « *finir le film en apothéose*⁴ ». Constantin Vaeni n'avait pas prévu de filmer ce moment, encore pour des considérations de fidélité historique. Alba-Iulia telle qu'elle a été au XVI^e siècle n'existait plus. Il accepte néanmoins la directive du secrétaire du parti comme la seule concession faite au pouvoir⁵. Il est intéressant de remarquer que malgré les difficultés financières évidentes, les maisons de productions impliquées dans la réalisation débloquent sans plus attendre environ 500 000 lei, 100 m de pellicule et mobilisent 1000 paysans roumains, allemands et

¹ *Ibidem.*

² *Ibid.*

³ ANF, dossier « Buzduganul cu trei peceți », lettre adressée par le CCES à la maison de production n° 3, 16 mai 1977.

⁴ *Ibidem.*

⁵ Archives personnelles, entretien avec Constantin Vaeni, réalisé en août 2005.

hongrois¹. Vaeni filme la séquence à contrecœur, persuadé que tout spectateur la verra comme une entorse à la logique de l'œuvre. Il considère cette scène, visiblement « collée », comme une forme de résistance au pouvoir coercitif. La Massue aux trois sceaux ne connaît pas le même succès que Michel le Brave de Nicolaescu. Il enregistre environ 4 millions de spectateurs. Sans contester le film, ni la presse spécialisée ni les représentants du parti ne se montrent véritablement enthousiastes.

2.2.2 Vlad l'Empaleur

2.2.2.1 *La naissance d'un projet*

Du moment où l'image de la Roumanie et surtout l'image de son passé à l'étranger devient une préoccupation d'État, le sujet sur Vlad l'Empaleur était inévitable. Les films et les récits inspirés de la légende de Dracula qui circulaient en Occident et qui faisaient du prince valaque du XV^e siècle un vampire, déterminent les autorités roumaines à agir. L'Office National de Tourisme commande d'abord un film documentaire au studio « Sahia » parce que le sujet redevient « à la mode »². Le film, appelé *Dracula – légende et vérité*, est réalisé par Ion Bostan et obtient en 1973 le prix national « La coupe de cristal » pour le meilleur documentaire. Un moyen plus efficace, cependant, que les campagnes de promotion touristique pour populariser cette personnalité, est le cinéma de fiction. Probablement dans la même période a été décidé de réaliser un film de fiction, car le sujet de Vlad l'Empaleur est prévu dans le plan thématique pour l'année 1974, d'après un scénario et une mise en scène de Lucian Pintilie³. Le nom du réalisateur de *La Reconstitution* à côté d'un projet de l'épopée nationale semble pour le moins surprenant, sinon absurde. Le synopsis du film tel qu'il a été enregistré dans le plan thématique ne correspond nullement au profil artistique de Pintilie. Voici à titre d'exemple un passage de ce texte : « *Les personnages, choisis dans les rangs de la paysannerie, des citadins et des boyards vont symboliser la continuité des idéaux politiques de Vlad, à savoir un pays indépendant, organisé pour se défendre, avec une culture, un artisanat et un commerce florissant. La figure du voïvode va être un mélange de romantisme et de dureté. La figure de Vlad l'Empaleur va être grandiose dans sa pensée politique et tragique dans la solitude de l'exercice de son pouvoir*⁴ ». Cette vision du film semble plutôt la

¹ ANF, dossier « Buzduganul cu trei peceti », lettre adressée par le CCES à la maison de production n° 3, 16 mai 1977.

² Val. S. DELEANU, « A nu se uita documentarul », *Cinema*, n° 1, janvier 1974, p. 32.

³ AMC, dossier 21135/1975, « Plan thematic al filmelor artistice de lung metraj pentru anii 1974-1975 », p. 1.

⁴ *Ibidem*, p. 16.

création d'un fonctionnaire de la section idéologique. Il nous est impossible de connaître l'origine de cette proposition de film, mais il est possible que Pintilie ne soit pas au courant. Finalement, le projet est mis en œuvre plus tard, entre 1976 et 1978, et fut réalisé par Doru Năstase d'après un scénario de Mircea Mohor. La nouvelle formule du scénario est une réponse au plan d'anniversaires pour l'année 1976¹. Le script est apprécié par la maison de production n° 5 comme « *un scénario qui répond aux demandes thématiques et idéologiques actuelles, qui prévoient de compléter la galerie des figures lumineuses de notre histoire. Le brave Vlad Țepeș, animé par la soif de justice et par le désir de libérer le pays du joug ottoman, est montré en respectant la vérité historique. Fondé sur une documentation sérieuse, le scénario offre un matériel dramaturgique d'une grande valeur artistique et idéologique pour un film historique d'envergure et avec un possible succès au public. Le scénario a le mérite d'offrir la vraie image de Vlad et de combattre l'image dénaturée tendancieusement par une fausse historiographie et par la série des films « d'horreur » qui portent le titre générique de Dracula² ».* Le film Vlad l'Empaleur est imaginé dans la même ligne rhétorique que *La Massue aux trois sceaux* ou *Etienne le Grand - Vaslui 1475*.

2.2.2.2 Scénario ou mise en scène ?

La réalisation de ce film est un cas exemplaire pour la complexité des problèmes sociaux, professionnels et idéologiques que pouvait rencontrer un film. Premièrement, *Vlad l'Empaleur* est l'exemple parfait de l'ambiguïté de la formule « film d'auteur » dans le contexte d'une cinématographie contrôlée par l'État. Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à la soviétisation, la conception des autorités sur l'auteur au début des années 1950 provient de la théorie jdanovienne selon laquelle le scénario est la base du film et le scénariste son véritable auteur. Cette vision est relativisée dans la deuxième moitié des années 1950, alors que dans les années 1960, les réalisateurs tentent de démontrer que la mise en scène est la véritable nature du film. Malgré ce changement, les autorités politiques ont toujours considéré le scénario comme la plus importante partie du film. Après 1971 et la mise au pas de la cinématographie, le scénario regagne sa première place dans la réalisation du film. Toutefois, les metteurs en scène ne sont pas prêts à céder leur position, d'où l'apparition de nombreuses tensions entre les deux types de créateurs. L'intervention de Titus Popovici contre

¹ AMC, dossier 21123/1975, « Planul principalelor lucrări de artă, literar-artistice editoriale și de cercetare științifică ce vor fi realizate cu ocazia aniversării evenimentelor istorice mai importante și a unor personalități în anii 1976-1980 », 11 mai 1975, pp. 56-57.

² ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Referat », signé par Lidia Popiță, 28 juin 1976.

l'interprétation de Michel le Brave par Nicolaescu est un exemple parfait pour démontrer l'incompatibilité de la vision du scénariste et du réalisateur sur le film. Si dans ce cas la divergence entre Popovici et Nicolaescu s'estompe au service du film, dans *Vlad l'Empaleur*, les tensions issues des optiques différentes sur l'approche du sujet ont failli mener à l'abandon du film.

Le 27 avril 1978, le réalisateur Doru Năstase accuse le scénariste du film, Mircea Mohor et le producteur-délégué, Lidia Popiță, d'avoir « forcé » le monteur du film à raccourcir certaines séquences ou à en remplacer d'autres, et d'avoir soumis le résultat à une séance de visionnement restreinte, dans le cadre du Centre de Production Cinématographique. Năstase invoque son statut de metteur en scène pour défendre ses droits : « *On le sait et c'est préconisé par la loi, que tant que le réalisateur est en vie personne ne peut faire aucune modification dans le matériel filmé par lui qu'avec son accord ou en sa présence¹* ». A son tour, Mircea Mohor conteste le travail du réalisateur, l'accusant d'avoir parodié son scénario et d'avoir changé le sens de ses phrases. Il considère que la mise en scène a dénaturé même la signification idéologique de certaines séquences et a transformé le voïvode en « *un lâche qui a peur et qui fuit les Turcs²* ». Comme dans le cas des controverses des années 1950, le réalisateur et le scénariste s'accusent réciproquement pour les erreurs du film, contestant les techniques de travail de son partenaire. Mircea Mohor en l'occurrence met en cause les aptitudes professionnelles du réalisateur : « *Il est évident même pour un amateur que le mouvement dans le cadre, l'interprétation, les angles de vue, le cadrage, le mouvement de l'appareil, des éléments qui relèvent de l'art de la mise en scène, sont simplistes, didactiques, sans justification propre, et créent un langage cinématographique primitif et pauvre sans force de suggestion³* ». Par ses commentaires, Mohor se disculpe d'une des accusations les plus fréquentes adressées à ce type de film, la discursivité : « *Certaines séquences, avec leurs dialogues clairs et directs, sont construites de telle manière que leur signification est évidente. Le réalisateur est porté par le scénario et par les acteurs qui récitent correctement le texte, par les décors et les costumes. Ses mérites sont alors minimaux s'il ne propose pas des exercices de virtuosité professionnelle ou s'il ne fait pas un effort pour éviter de rendre le group de boyards amorphe⁴* ». Il conteste également la distribution des acteurs choisis par le

¹ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », Lettre adressée par Doru Năstase au directeur de la maison de production n° 3, 27 avril 1978.

² ANF, Dossier « Vlad Țepeș », Lettre adressée par Mircea Mohor au directeur de la maison de production n° 3, 3 mai 1978.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*

réalisateur malgré sa ferme opposition. Mais l'aspect que le scénariste considère comme inconcevable est le tournage des scènes extérieures qui sont, à son sens, irrécupérables et représentent des rebuts à 90%¹. C'est pourquoi, Mohor sollicite de la maison de production le remplacement du réalisateur par Sergiu Nicolaescu qui pouvait, selon lui, mener à bien ce projet. Le film s'annonçait comme une autre pièce de l'épopée nationale, dans le style déclamatoire employé dans *Etienne le Grand* et les deux piliers du film (le scénariste et le réalisateur) cherchent à se rejeter la faute sur l'autre.

La situation devient conflictuelle car la qualité du film était un enjeu important autant pour les autorités que pour les deux cinéastes. La préconisation de distribuer le film à l'étranger apportait une pression supplémentaire aux réalisateurs pour qui la diffusion internationale du film était une rampe de lancement, une manière d'augmenter leur notoriété. Dans ce conflit, la position de la maison de production était déterminée par la contrainte de respecter le plan de production. C'est pourquoi le directeur Dumitru Fernoagă propose une rencontre entre les deux parties, y compris avec le producteur-délégué, pour décider d'un commun accord d'intervenir dans le texte du scénario et dans le film afin de donner satisfaction à tous les plaignants². Cette démarche est surtout une solution de compromis pour achever le film qui avait accumulé un retard significatif par rapport à la planification initiale.

2.2.2.3 *Du montage au jugement dernier*

Le film est soumis à deux séances de visionnement, le 17 et le 18 octobre 1978. Les participants à la première réunion sont des scénaristes de films historiques (Titus Popovici et Mihnea Gheorghiu), ainsi que des fonctionnaires du CCES (Aurel Duca, Ladislau Hegheuş), des membres du CC (Ion Traian Ştefănescu, responsable de la jeunesse communiste, et Titus Popovici) et l'adjoint au ministère de la Défense nationale, Gheorghe Gomoiu. La commission approuve la vision d'ensemble du film qui ne pêche par aucune erreur d'ordre idéologique, historique ou politique. En revanche, le portrait de Vlad l'Empaleur semble construit avec des touches si grossières que les participants soulignent à l'unanimité ce défaut majeur du personnage. La préoccupation constante des réalisateurs de créer un héros qui fasse contrepoids au vampire de l'imaginaire occidental a conduit à la création d'un personnage tourmenté par ses actes de violence et qui, en conséquence, justifie en permanence ses gestes. L'intention des auteurs est appréciée, mais pas les résultats. Ion Traian Ştefănescu

¹ *Ibid.*

² ANF, Dossier « Vlad Ţepeş », Lettre adressée par Dumitru Fernoagă à l'équipe du film, 10 mai 1978.

désapprouve « *l'effort obsessif de présenter un Vlad qui se justifie de manière trop appuyée, ainsi que l'accentuation de ses traits positifs et de son humanitarisme de type socialiste*¹ ». Du même avis est Titus Popovici qui constate l'intention exagérée de « démythiser » le mythe de Dracula et l'« *intention de démontrer à tout prix quelque chose*² ». Mihnea Gheorghiu se montre le plus exigeant, en critiquant d'abord la construction du scénario et ensuite l'approche du metteur en scène. Il apprécie le film comme « *terriblement simpliste et les moyens utilisés font qu'il est une démonstration excessive, embarrassante, qu'on n'a jamais rencontré depuis Etienne le Grand - Vaslui 1475*³ ». Il poursuit : « *Le film est une illustration de l'histoire racontée aux enfants* », « *l'excès d'affirmation dans le dialogue est gênant, les idées sont patriotiques et patriotardes* », « *parfois le dialogue est d'une actualité bizarre*⁴ ». Les commentaires de Mihnea Gheorghiu, bien que justes, sont surprenants car ils peuvent être utilisés de la même manière pour décrire son propre scénario sur Cantemir, qui comporte de nombreux passages « actualisés ». Dans la tradition de sa pensée, Mihnea Gheorghiu insiste sur une idée qui lui est chère : le placement du personnage dans un cadre politique international d'élite. Il regrette que de grandes personnalités historiques comme le Pape et Matei Corvin apparaissent dans le film comme des figures d'« *athénée populaire (sic!)* »⁵. L'image du film à l'étranger semble pour Gheorghiu la priorité absolue : « *Je sais que nos films historiques se font avec très peu de moyens, mais il faut penser à ce qu'on va dire au-delà des frontières. Il faut voir ce qu'on peut faire encore. Mon appréhension est de compromettre un sujet qui nous tient à cœur sur un personnage historique (d'ailleurs le seul) qui intéresse l'étranger*⁶ ». Tous les participants proposent quelques solutions pour sauver le film d'un désastre. Ils recommandent le raccourcissement des scènes qui embellissent exagérément Vlad, l'élimination « *des choses naïves, déclaratives, des séquences qui présentent Vlad comme « un gars gentil »*⁷ ».

A la réunion du 18 octobre participent les deux fonctionnaires du CCES, Aurel Duca et Ladislau Hegheduș, mais les travaux sont dirigés par Dumitru Popescu qui prend les décisions. A l'instar de ses prédécesseurs, Popescu demande d'« *atténuer les tentatives trop évidentes d'idéalisation et d'humanisation de Vlad dans la séquence qui le montre comme une*

¹ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Observații făcute cu prilejul vizionării filmului Vlad Țepeș în ziua de 17 octombrie 1978 », p. 1.

² *Ibidem*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 1.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, pp. 1-2.

*conscience ultra-sensible*¹ ». Il trouve exagérés « son monologue intérieur et les moments où Vlad « philosophe » », surtout « lorsque ses actes et ses mesures sont justifiés suffisamment dans le film² ». Si l'on ajoute la demande de limiter les références élogieuses du sultan à l'adresse de Vlad³, l'effort de Popescu de tempérer l'élan patriotardo-académique des créateurs nous paraît significatif. Suite aux observations réalisées pendant les deux réunions, mais surtout après l'intervention de Dumitru Popescu, la maison de production et l'équipe du film proposent des changements dans le texte.

A la différence des interventions de 17 octobre, Popescu accorde une attention particulière au sous-texte de nature politique et idéologique ou qui peut être interprété de la sorte. Ainsi, il remarque et désapprouve l'insistance du récit sur « la polémique avec la Hongrie » et recommande de renoncer aux scènes qui évoquent la thèse de l'appartenance de la Transylvanie aux Roumains⁴. La réaction de Popescu est une précaution nécessaire pour empêcher un éventuel incident diplomatique avec la Hongrie. Il justifie cette décision par un argument de nature historique, considérant que cette thèse est prématurée pour le XV^e siècle. La potentielle sensibilité de la Hongrie et de la minorité hongroise de Roumanie à ce type d'approche semble constituer une préoccupation pour Popescu qui avertit les réalisateurs des autres films historiques d'éliminer les séquences-problème⁵. Malgré ces preuves de prudence de la part des autorités, l'image des Hongrois dans les films historiques n'est guerre positive. Si dans le film de Vaeni, la méfiance envers les allusions anti-hongroises est minimale et ne se concrétise pas par des modifications, dans *Vlad l'Empaleur*, la maison de production élimine ou rectifie de nombreuses séquences. Par exemple, les scènes qui se déroulent en Transylvanie entre les commerçants et les boyards sont réécrites dans sens suggéré par Dumitru Popescu, à savoir la présentation de « *la situation trouble de Transylvanie non pas comme un conflit entre les Hongrois et les Roumains, mais comme un résultat des complots des boyards*⁶ ».

¹ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Notă », 19 octobre 1978, non signée, p. 1. Pour l'intégralité du document, voir annexes 16.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Notă », 19 octobre 1978, non datée, non signée, p. 1.

⁵ Sergiu Nicolaescu raconte comment le secrétaire du CC lui a demandé de remplacer les Hongrois par les Allemands dans la bataille de Șelimbăr dans *Michel le Brave* (Sergiu NICOLAESCU, *Cartea revoluției române decembrie '89*, București, All, 2005, p. 498). Constantin Vaeni témoigne également de la vigilance particulière manifestée par la Commission Idéologique vis-à-vis des scènes susceptibles de déranger les voisins hongrois dans son film *La Massue aux trois sceaux* (Archives personnelles, entretien avec Constantin Vaeni, réalisé en août 2005).

⁶ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Notă », 20 octobre 1978, non signée, p. 3.

En plus des corrections demandées par Popescu le 19 octobre 1978, la maison de production n° 5 consigne le 22 novembre 1978 d'autres modifications non spécifiées auparavant. On constate que non seulement la Hongrie, mais également la Russie est un sujet sensible. Les autorités demandent d'enlever la réplique prononcée par Etienne le Grand : « *J'ai une chaîne de châteaux-forts qui surveillent les terres désertes d'au-delà du Dniestr¹* ». A la différence des films des années 1960, les productions des années 1970 et 1980 obéissent de manière plus stricte aux recommandations formulées par les autorités.

2.2.2.4 *L'accueil du film*

Vlad l'Empaleur est le seul film de l'épopée nationale pour lequel les archives dévoilent l'avis de certains spectateurs. La maison de production n° 5 est sollicitée par différents foyers culturels et cinématographiques du pays pour organiser des spectacles de gala en présence de l'équipe du film. Ainsi ont lieu des rencontres avec les spectateurs de Galați, Tulcea, Pitești, Arad, Brașov, Târgu-Mureș, Zalău, Alba-Iulia, Iași, Lupeni. Le producteur-délégué, Lidia Popiță, synthétise les opinions des spectateurs². Si l'on tient compte du fait que ces spectacles sont suivis par des débats avec les réalisateurs et les acteurs, il est compréhensible que la majorité des opinions soient positives. Outre l'appréciation immédiate, les remarques des spectateurs renforcent l'idée que nous avons déjà exposée, selon laquelle la société roumaine baigne dans une culture profondément nationaliste. Cette mentalité ancrée dans la conscience collective se renforce à partir de la deuxième moitié des années 1970, à cause de l'amplification du discours sur la Nation et de son appropriation par le parti. Le film est vu comme une « *une histoire du XV^e siècle lue avec les yeux d'aujourd'hui* ». Certains disent que « *le film rattache l'histoire à l'actualité* », « *qu'il nous aide à nous découvrir nous même et à montrer au monde qui nous sommes³* », « *que c'était un devoir des cinéastes de remettre dans ses droits un personnage mal jugé par la postérité⁴* ». Les participants aux discussions apprécient la démarche des réalisateurs de créer un film-débat et non pas une superproduction : « *Le film est un équilibre parfait entre ce qu'on appelle film historique et film politique. On a renoncé au caractère de superproduction pour gagner du sens politique, ce qui est une étape artistique supérieure* » ; « *J'ai trouvé qu'il était meilleur que Michel le Brave et La Massue aux trois sceaux* » ; « *Je ne m'attendais pas à un film de cette taille. C'est*

¹ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », lettre adressée par Dumitru Fernoagă au Centre de Production Cinématographique, 22 novembre 1978.

² ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Notă », signé par Lidia Popiță, non daté. Voir annexes 17.

³ *Ibidem*, p. 1.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

un film d'action. Les répliques sont courtes, concises, pleines de sagesse roumaine. C'est normal, Vlad l'Empaleur n'avait pas le temps du verbiage » ; « Le dialogue n'ennuie pas. On dit de grandes choses avec peu de mots. Il est important de procéder ainsi pour montrer aux autres en deux heures qui nous sommes¹ ».

Ainsi les participants n'hésitent pas à surenchérir leurs sentiments patriotiques. Le passé n'est décidément pas un domaine anodin. Les gens se rapportent physiquement à l'histoire, ils semblent s'identifier avec les héros médiévaux et leurs idéaux : *« J'ai été impressionnée jusqu'à la douleur par ce film. Je suis rentrée à la maison et j'ai cherché d'autres informations sur cette époque, sur Vlad. Je souffrais en apprenant que toute notre histoire a été une lutte pour défendre l'Occident »*. Un autre spectateur déclare : *« La plus grande qualité du film est la conformité à l'histoire. J'ai été tout le temps habité, pendant la séance, par un fort sentiment de haine contre tous ceux qui veulent nous occuper, qui veulent asservir notre pays. Je n'ai qu'une chose à dire : merci pour ce film² »*. Ces témoignages confirment l'idée que ce type de film fonctionne comme un moyen d'éducation complémentaire à l'école. De plus, le mythe de « la cité assiégée », si exploité par le discours nationaliste semble fonctionner sur la pensée des spectateurs.

La nature du spectacle et l'approche sobre et didactique du sujet obligent le public à avoir un rapport plus cérébral avec le film. C'est pourquoi, la majorité de ces témoignages sont dans l'adhésion avec les réalisateurs. En revanche, les statistiques concernant le nombre de spectateurs démontre qu'il ne fait pas partie des films historiques les plus aimés. Il enregistre environ 5 millions de spectateurs³.

La destination principale du film a été le marché occidental. D'ailleurs, le succès de la légende de Dracula éveille la curiosité des distributeurs occidentaux pour la version roumaine. La rumeur concernant la production du film *Vlad l'Empaleur* par les studios roumains commence à se répandre avant la fin du tournage. Les journaux italiens rendent public le projet roumain de réaliser un film sur Vlad l'Empaleur et leur intention *« de présenter la vérité historique au sujet du voïvode, et de combattre l'interprétation Vlad l'Empaleur-Dracula⁴ »*. Le ministère des Affaires Extérieures annonce à la Centrale « Româniafilm » que la télévision italienne veut diffuser un reportage au sujet du film et demande de fournir la documentation nécessaire. De plus, les Italiens dévoilent l'intention de venir à Bucarest

¹ *Ibid.*, p. 4.

² *Ibid.*, p. 3.

³ Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania...*, *op.cit.*, vol. II, p. 202.

⁴ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », Lettre adressée par le ministère des Affaires Extérieures à la Centrale « Româniafilm », 27 septembre 1977.

réaliser un documentaire plus ample¹. Nous ne connaissons pas la suite de ces contacts, mais l'Italie ne fait pas partie des pays de distribution. En revanche, il est diffusé dans d'autres pays occidentaux (Angleterre, Australie, Autriche, France, Japon, Luxembourg, Portugal, RFA²), à la différence de *Cantemir* ou d'*Etienne le Grand* qui ne sont visionnés par aucun spectateur de l'Ouest.

2.3 *Un cas particulier : Alexandru Lăpușneanu*

Le film de 1978 de la réalisatrice Malvina Urșianu, *Le Retour de Vodă Lăpușneanu* (*Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*) a l'ambition de la réflexion historique qui le sépare du reste des productions en majorité épiques. Il se veut un « essai philosophique³ », modèle qui a animé quelques grands cinéastes : Roberto Rossellini (*La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966), Eric Rohmer (*Perceval*, 1979, *L'Anglaise et le duc*, 2001)⁴. Pour la réalisation du film, Malvina Urșianu s'inspire de la nouvelle *Alexandru Lăpușneanu*, publiée en 1840 par Costache Negruzzi et de la nouvelle *Doamna Chiajna* d'Alexandru Odobescu publiée en 1860, tout en évitant de réaliser des adaptations littéraires. Questionnée au sujet de la manière dont elle envisage cette reconstitution historique par la revue *Cinema*, elle affirme vouloir « mettre en discussion l'idée de pouvoir, comprise comme en énorme sacrifice ». Dans sa conception, « le film historique ne doit pas être une leçon qui épargnerait les jeunes de lire les manuels d'histoire⁵ ». Elle entend son personnage non pas comme une effigie symbolique, mais comme un être humain avec « des lumières et des ombres⁶ ». De plus, elle déclare son intention d'éviter la fidélité vis-à-vis du XIX^e siècle et de la vision de Negruzzi ou Odobescu, et chercher une compréhension de l'époque de Lăpușneanu, à savoir la deuxième moitié du XVI^e siècle⁷.

Le contrat pour le scénario est signé en décembre 1976⁸ et en octobre 1977 le film entre en production⁹. Durant l'année 1977 des différentes versions du scénario sont soumises à l'approbation des historiens et de la commission idéologique. C'est la vision historique des trois acteurs (les historiens, les idéologues du parti, l'auteur et parfois même les responsables

¹ *Ibidem*.

² Pour la liste des films et des pays d'exportation voir annexes 1.

³ Eva SIRBU, « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu » interview avec Malvina Urșianu, *Cinema*, juillet 1978.

⁴ Antoine DE BAECQUE, *Histoire et cinéma*, Paris, Edition Cahiers du cinéma, 2008, p. 12.

⁵ Eva SIRBU, « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu » interview avec Malvina Urșianu, *Cinema*, juillet 1978.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*

⁸ Bujor RÎPEANU, *Filmul în România... op. cit.*, vol. II, p. 215.

⁹ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », « Referat », signé par Dumitru Alexe, 26 décembre 1977.

administratifs), leurs dits et non-dits et la rencontre des trois points de vue qui nous préoccupe par la suite. Premièrement, la maison de production garde dans son fond documentaire un résumé du film écrit généralement par l'auteur même. Le document semble constituer un point de repère artistique et idéologique du futur projet destiné aux autorités supérieures idéologiques ou administratives. Dans le cas du film sur Lăpușneanu, le document n'est ni signé, ni daté, mais à l'instar des rapports similaires d'autres films, il est très probable que l'auteur soit Malvina Urșianu. A la différence des déclarations pour la revue *Cinema*, les intentions artistiques sont formulées dans d'autres termes. Selon le rapport destiné aux autorités, le film « évoquera la figure du voïvode Alexandru Lăpușneanu et ses efforts de créer une Moldavie unie, freinant la succession de princes incapables, détraqués et serviles, les marionnettes des boyards corrompus¹ ». Ainsi, le film s'annonce comme une tentative de mettre en scène un souverain centralisateur et « cruel avec les traîtres et les pilliers du peuple », un voïvode « avec la vocation des actes historiques, imprégné par l'idée que tout doit être subordonné aux intérêts du pays »². Ce résumé transmet l'image d'un héros descendant de la même ligne mythologique que Vlad L'Empaleur : justicier cruel, symbole de l'autorité suprême. C'est la deuxième partie du film qui semble apporter une nuance dans l'évolution dramatique du personnage qui le distingue de Vlad : « l'accentuation des actions répressives contre les boyards mène à des actes violents et injustes » et les suspicions du voïvode feront des victimes parmi ses proches³. Ces derniers aspects individualisent le personnage et constituent le fondement d'un film « philosophique » autour de la question du pouvoir. Au final Lăpușneanu est assassiné et le l'auteur du rapport explique sa fin tragique comme la conséquence de ses actes cruels et également comme l'effet de ses intentions de centraliser le pays et de limiter le pouvoir des boyards. Sur ce dernier point, la mort du prince moldave est vue encore dans une lumière patriotique : le souverain est victime, non pas de ses propres angoisses, mais d'un conflit d'intérêts avec les boyards et de son désir de centraliser le pouvoir. Malgré le court passage dans lequel Lăpușneanu est présenté comme un prince troublé, le projet cinématographique semble vouloir convaincre le lecteur qu'il s'agira d'un film aligné sur les mêmes archétypes historiques que les autres productions de l'épopée nationale. La véritable intention de l'auteur est légèrement occultée probablement dans l'espoir d'obtenir plus facilement l'accord de production. La mission de la réalisatrice est

¹ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu și Ultimii Mușatini. Scenariul și regia Malvina Urșianu », p. 1.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 2.

d'autant plus difficile que Lăpuşneanu est un dirigeant atypique à côté des grandes figures du panthéon national. Il n'est pas un représentant illustre de la lutte pour indépendance, ni un allié solide dans la coalition anti-ottomane.

Les rapports historiques réalisés par Constantin Rezachevici¹ et Ştefan S. Gorovei² dévoilent d'autres aspects de la vision de la réalisatrice et, en plus, fait connaître la position de des historiens vis-à-vis du sujet et vis-à-vis de l'approche artistique de l'époque dépeinte dans le scénario. Si le rapport de la maison de production reste assez ambiguë sur la nature du personnage créé par Urşianu, et sur les ressorts dramatiques du récit, le comte-redu de Rezachevici révèle, et par la même occasion, condamne, à maintes reprises l'intérêt particulièrement vif manifesté par la réalisatrice pour le côté sombre et cruel du héros, pour le climat de violence instauré par le voïvode³. L'historien proscrit l'image « sanglante » attribuée à Lăpuşneanu, dont l'origine est la nouvelle de Negruzzi, qu'il considère « sans correspondant dans la réalité⁴ ». En revanche, Gorovei voit dans le personnage d'Urşianu, « un homme politique accablé par les responsabilités auxquelles il doit faire face⁵ », image qu'il considère authentique et similaire à sa propre vision de Lăpuşneanu dépeinte dans son livre *Muşatinii*.

Contrairement à l'intention de la réalisatrice, intéressée par le fonctionnement psychologique du personnage qui représente selon elle un élément de compréhension du passé, Rezachevici suggère une approche plus sociale (l'approfondissement de la relation boyards-voïvode) qui expliquerait davantage les mesures impitoyables de Lăpuşneanu. Selon lui, le message du scénario pourrait être « la lutte du voïvode pour l'affermissement de l'autorité centrale⁶ ». Cette idée est partagée par les autorités du parti qui, suite à une réunion autour du scénario, suggère « d'éliminer les éléments qui dénature la vérité historique » « afin d'offrir au public et en particulier aux jeunes l'image réelle du voïvode et non pas l'image déformée d'un

¹ Historien médiéviste, chercheur à l'Institut Nicolae Iorga de Bucarest, membre de l'Académie Roumaine, il a été l'auteur de nombreux ouvrages consacrés au Moyen-Age roumain. Ses études ont été fondées sur des analyses critiques et approfondies des sources, essayant d'éviter l'approche mythologisante de l'histoire (Voir ses commentaires au sujet de l'union de Michel le Brave, partie3, chapitre 2, p. 519).

² Historien médiéviste, spécialisé en questions de généalogie et héraldique, chercheur à l'Institut Alexandru Xenopol de Iasi, l'auteur en 1976 d'un ouvrage portant sur la période décrite dans le film, *Muşatinii*.

³ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu », « Referat. Intoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu scenariu de film », signé Constantin Rezachevici, 5 février 1977.

⁴ *Ibidem*, p. 11.

⁵ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu », « Intoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu-scenariu. Referat », signé Ştefan S. Gorovei, 23 février 1977, p. 1.

⁶ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu », « Referat. Intoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu scenariu de film », signé Constantin Rezachevici, 5 février 1977, p. 11.

*personnage sanglant et psychotique*¹ ». La complexité psychologique proposée par Urșianu met dans l'embarras les autorités du parti qui demandent des explications concrètes et factuelles pour la démonstration historique : « *que les faits soient interprétés dans la lumière des circonstances historiques objectives et expliqués par des mobiles politiques : Lăpușneanu a lutté pour la centralisation du pouvoir sous l'autorité du souverain, contre les tendances factionnelles de l'oligarchie boyarde*² ». Bien que défendant une position historique similaire, la vision de l'historien et du parti (représenté ici par la voix d'une commission idéologique) a des origines différentes : analyse de sources chez le premier, instrumentalisation du savoir historique dans un but de légitimation du centralisme contemporain chez le deuxième.

Malgré l'assaut scientifique et idéologique, la version finale du film préserve les motivations psychologiques annoncées par Urșianu dans le scénario, mais accorde un espace plus important aux motivations de nature politique et sociale³. Le film est d'ailleurs le résultat d'une succession d'au moins deux scénarios qui ont fait l'objet des différentes interventions (historiques et idéologiques). En dépit de la plaidoirie de la réalisatrice pour un film différent, philosophique, elle inscrit son personnage dans les mêmes structures archétypales présentes dans les autres films historiques. A part l'image du souverain et de son autorité, la vocation de l'union chez Lăpușneanu par l'appellation de « *Princeps Daciae* » et par les références à la Transylvanie comme un territoire lui appartenant de droit représente un élément d'interprétation historique de type nationaliste que la réalisatrice adopte sans contrainte. A cet égard, la position de l'auteur, des historiens et du parti se configure selon d'autres règles que la question de la psychologie. Premièrement, le choix pour la formule « *Princeps Daciae* » appartient entièrement à Malvina Urșianu qui l'utilise plusieurs fois dans la première version du scénario. Cette expression suscite l'opposition des deux historiens qui considèrent que le titre « *ne s'applique pas n'importe comment et n'importe quand*⁴ » (Gorovei) et que Lăpușneanu « *ne pouvait pas s'intituler Princeps Daciae car aucun des princes moldaves n'a porté un tel titre*⁵ » (Rezachevici). Si ce dernier apporte des arguments supplémentaires de nature historique pour soutenir son affirmation (le projet étatique d'une Dace unitaire n'est

¹ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », « Sinteza observațiilor Comisiei ideologice la scenariul Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », non datée, non signée, p. 1.

² *Ibidem*.

³ Aspect remarqué par Rezachevici à l'occasion de la rédaction d'un deuxième compte-rendu au sujet d'une deuxième version du scénario. ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », « Referat. Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu scenariu cinematografic », signé Constantin Rezachevici, 1 février 1978.

⁴ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu-scenariu. Referat », signé Ștefan S. Gorovei, 23 février 1977, p. 2.

⁵ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », « Referat. Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu scenariu de film », signé Constantin Rezachevici, 5 février 1977, p. 3.

imaginé qu'au XVIII^e siècle par les princes russes et autrichiens et l'utilisation du terme de « daces » avait une autre signification au XVI^e siècle¹), Gorovei se montre séduit par la formule de *Princeps Daciae* qu'il apprécie comme « belle et suggestive² ». C'est pourquoi, il propose à la réalisatrice une formule plus appropriée pour accommoder cet anachronisme en l'attribuant de manière informelle aux boyards et aux rumeurs du temps. Il est possible que les deux opinions encouragent la réalisatrice à préserver son choix initial au nom de l'alibi scientifique fourni par Gorovei. De plus, cette version nationaliste convient aussi à la position officielle du parti. De ce fait, Rezachevici a beau revenir et insister, dans le rapport au deuxième scénario, sur les anachronismes autour de la question dace³, les passages initiaux ne subissent aucune modification. A travers les deux aspects du projet sur Lăpușneanu (éléments psychologico-philosophiques et les éléments nationalistes) nous pouvons constater des prises de position différentes sur la manière de comprendre le film. Si sur le premier point, le parti et Rezachevici semble faire front commun (pour des raisons différentes, certes) contre la vision trop ensanglantée de l'histoire et contre les justifications psychologiques des faits, au niveau de l'introduction d'éléments nationalistes anachroniques, la réalisatrice est soutenue tacitement par le parti, car aucune des corrections suggérées par les historiens ne sont mises en œuvre. Le résultat final est un produit artistique issu de la confrontation de ces points de vue. Les résistances, les négociations et les compromis, ainsi que les idiosyncrasies du moment des leaders idéologiques du parti⁴ ont conduit à la création d'une œuvre hybride et par endroit ambiguë.

2.4 *L'approche du XIX^e siècle : Romance de janvier, Pour la Patrie, Bûcher et flamme*

L'histoire du XIX^e siècle est visiblement sous-représentée au cinéma par rapport à l'engagement des cinéastes du côté du Moyen Age ou de l'Antiquité. Pourtant, si l'on prend en considération strictement le nombre de films dédiés à chaque époque, le XIX^e siècle détient un avantage considérable. Une grande partie des scénarios est réalisée d'après les

¹ *Ibidem*.

² ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu-scenariu. Referat », signé Ștefan S. Gorovei, 23 février 1977, p. 2.

³ ANF, Dossier « Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu », « Referat. Intoarcerea lui Vodă Lăpușneanu scenariu cinematografic », signé Constantin Rezachevici, 1 février 1978, pp. 1-2.

⁴ Selon le témoignage de Malvina Ursianu le film *Le Retour de Vodă Lăpușneanu* « a été sauvé par le nouveau secrétaire de la section de propagande ». Magda MIHĂILESCU, *Aceste gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu*, București, Curtea Veche, 2006, p. 84.

romans du XIX^e siècle ou du XX^e siècle dont l'action se déroule durant les années 1800. En revanche, les événements et les personnalités traités n'ont pas la puissance symbolique et historique des faits et des héros des époques précédentes. Bien que les aspects sociopolitiques et culturels du XIX^e siècle constituent les fondements de la Roumanie moderne, la cinématographie n'accorde pas les mêmes moyens financiers, techniques et artistiques pour la mise en scène de cette partie de l'histoire. La production cinématographique peut être ainsi considérée comme « *un bon baromètre de la cote des personnalités historiques*¹ » durant le régime communiste. L'investissement de sommes importantes dans la réalisation de films implique une sélection rigoureuse des sujets de la part des autorités. Si les auteurs de littérature ont à choisir dans un éventail plus large de périodes historiques, les cinéastes réalisent des films historiques en accord avec les priorités officielles. La nature du cinéma de l'épopée nationale démontre la préférence pour les héros du Moyen Age. De plus, même du point de vue professionnel, les figures légendaires médiévales offrent au cinéma une meilleure source d'inspiration. Les événements politiques du XIX^e siècle considérés comme majeurs par l'historiographie (le mouvement de Tudor Vladimirescu de 1821, la révolution de 1848, la création de la Roumanie en 1859 et la guerre d'indépendance de 1877²) connaissent des périodes d'ascension et de déclin dans l'attention des autorités. Le cas de Nicolae Bălcescu, le révolutionnaire de 1848, est l'exemple parfait pour illustrer ce type d'évolution³.

A l'exception de la guerre d'indépendance de 1877, pour laquelle le CCES approuve la mobilisation des moyens importants, les autres événements bénéficient d'une attention réduite. Ni le scénario, ni la mise en scène, ni la production ne prétendent s'élever aux dimensions des films sur le Moyen Age. Ces productions perdent de l'aura mythique qui alimentait la reconstitution de l'époque des voïvodes et ils sont aujourd'hui presque oubliés.

2.4.1 *Pour la Patrie* et le mythe de l'indépendance

Depuis la déclaration d'indépendance du parti de 1964 et le discours de Ceaușescu contre l'invasion de la Tchécoslovaquie de 1968, l'idée d'indépendance revient comme un leitmotiv sur la scène politique et dans les discours officiels. Même le passé est réinterprété comme une permanente lutte pour l'intégrité du territoire. Malgré la maigre importance accordée aux événements du XIX^e siècle, l'obtention de l'indépendance de la Roumanie en 1877-1878 ne

¹ Lucian BOIA, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas, 2002, p. 339.

² *Programul Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism*, București, Editura Politică, 1975, pp. 31-34.

³ Adrian DRĂGUȘANU, « Nicolae Bălcescu în propaganda comunistă (1848-1898) », in Lucian BOIA (dir.), *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998, pp. 98-132.

pouvait pas échapper aux cérémonies grandioses. En 1977 sont célébrés les 100 ans de la guerre d'indépendance menée par l'armée roumaine aux côtés de l'armée russe contre l'Empire Ottoman. La cinématographie, dans l'esprit de la tradition qui s'est instaurée depuis quelques années, se fait un devoir d'apporter sa contribution. De plus, l'événement est tellement important que même la télévision décide de réaliser un film en plusieurs épisodes, appelé *La Guerre de l'indépendance (Războiul independenței / Eroi au fost, eroi sunt încă)*. Les réalisateurs de la série télé ont été Gheorghe Vitanidis, Doru Năstase et Sergiu Nicolaescu.

Pour la cinématographie fut acquis, dans une première phase, un scénario signé par Mihnea Gheorghiu, *L'Indépendance / Ici dans l'éternité (Independența / Aici în eternitate)*, une suite au film *Un Conte d'été (Tănase Scatiu, Dan Pița, 1975)*. En octobre 1975, ce scénario est confié à Dan Pița¹. Cette version du projet est abandonnée rapidement et une deuxième proposition bénéficie de plus de crédit. Le scénario appartient à Titus Popovici et d'après ses propres aveux, il lui avait été commandé personnellement par Ceaușescu². Popovici accepte le travail exigé par le chef de l'État à condition que soit approuvée sa vision des événements : « *Je lui ai dit que j'étais disposé à faire ce travail à condition que l'on puisse parler de l'indépendance nationale de 1877, sans porter préjudice aux intérêts de l'État, comme d'un moment où le principal obstacle n'a pas été la Turquie, mais notre allié russe*³ ». Ceaușescu ne l'encourage pas expressément dans cette direction, mais il lui dit d'écrire et de « voir à la fin ». Par ces propos, Popovici se fait un titre de gloire de son attitude rebelle vis-à-vis de l'URSS, car il est clair que son rapport au XIX^e siècle et à la guerre d'indépendance n'est qu'une projection de ses sentiments contemporains envers le voisin soviétique. En dépit de sa déclaration de courage, témoignée toutefois après la chute du régime, son acte est banalisé à l'époque car l'aversion allusive à l'adresse de l'Union Soviétique se manifeste de manière plus ou moins voilée particulièrement dans les fictions historiques. Mihnea Gheorghiu procède de la même manière en écrivant le scénario de *Cantemir* quelques années auparavant. De plus le parti même, par la voix de Dumitru Popescu, sollicite expressément l'élimination des passages louant les caractères russes dans le film *Cantemir*. Titus Popovici réalise un scénario en deux parties (*Grivița* et *Plevna*), très dense, qui est accepté par la maison de production n° 3 en mai 1976.

¹ Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania... op. cit.*, vol. II, p. 161.

² Titus POPOVICI, *Disciplina dezordinii*, București, Mașina de scris, 1998, p. 205.

³ *Ibidem*.

Le scénario de Popovici est un débat d'idées politiques, vues d'une perspective nationaliste roumaine, entre les diplomates roumains, russes, occidentaux et ottomans. Les porte-paroles roumains sont le roi Charles I^{er}, le premier ministre Ion C. Brătianu, le ministre des affaires extérieures Mihail Kogălniceanu et du côté russe, le tzar Alexandre II, le Grand-duc Nicolas Nikolaïevitch de Russie, le général Ignatiev. Son texte reçoit des commentaires positifs de la part du conseiller historique du parti, Ion Ardeleanu¹. Le film, préconisé comme une ample reconstitution en quatre parties, entre en production sous la direction du réalisateur Manole Marcus. Pour les travaux de préparation (costumes, décors, éléments de pyrotechnie, musique) ont été dépensé environ 9 millions de lei, sur un devis total de 43 millions de lei². Vers la fin de l'année 1976, le CCES informe la maison de production « *des modifications essentielles dans la dramaturgie des films* » et de la concentration de l'action dans un seul film en deux parties³. Mais le changement le plus important est l'institution d'une toute nouvelle équipe pour la réalisation du film. Cette décision est certainement due au remplacement de Dumitru Popescu en novembre 1976, à la fois à la direction du CCES par Miu Dobrescu, et à la Section de Propagande dans le Secrétariat du parti par Cornel Burtică. Titus Popovici qui était un ami proche de Dumitru Popescu⁴, travaillait en confiance sous sa protection. L'arrivée de Burtică bouleverse ses projets car entre les deux il y avait une ancienne animosité⁵. Popovici le décrit comme « malin et insolent » et l'accuse d'avoir déclaré « dans son cercle d'amis » qu'un film sur l'indépendance roumaine ne pouvait pas être réalisé par un juif⁶. De plus Burtică aurait justifié officiellement la décision, selon Popovici, disant que le parti « *désirait un autre film, non pas avec Charles I^{er} et Brătianu au premier plan, mais avec le peuple, et au final le film devait montrer que la véritable indépendance nationale fut parachevée à l'époque de Ceaușescu grâce à son apport*⁷ ». Cette déclaration, attribuée par Popovici à Burtică, est le seul indice qui propose une explication à l'interruption du film. Sans nier les paroles de Popovici, nous devons tenir compte d'autres éléments qui renforcent, mais également qui remettent en question son point de vue. En effet,

¹ ANF, dossier « Pentru Patrie », note manuscrite à l'encre verte, non datée, non signée. D'après les indications de Bujor Rîpeanu et d'après le contenu de cette note, il très probable qu'elle appartienne à Ardeleanu.

² Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania...*, op. cit., vol. II, p. 162.

³ *Ibidem*.

⁴ Dans ses mémoires, Dumitru Popescu déclare : « *En ce qui concerne Popovici, il a été un ami ou m'a laissé l'impression de l'être pendant longtemps* ». Dumitru POPESCU, *Cronos autodevorându-se. Artele în mecenatul etatist. Memorii* vol. III, București, Cartea Veche, 2006, p. 22.

⁵ Déclaration de Sergiu Nicolaescu disponible aussi en ligne à l'adresse suivante : http://www.sergiunicolaescu.ro/filme_detaliat.php?id=103 [ref. du 30 juillet 2009]

⁶ Titus POPOVICI, *Disciplina...*, op. cit., p. 211.

⁷ *Ibidem*.

les deux personnalités mentionnées par Burtică sont devenues problématiques pendant la période communiste : Charles I^{er} était un roi allemand de la famille de Hohenzollern et Brătianu faisait partie de la bourgeoisie « réactionnaire » et considérée comme l'ennemi des couches populaires. Le scénario bénéficie des conseils de spécialité d'un historien. Le document existant dans le carton du film *Pour la Patrie* ne nous permet pas de connaître son nom et la date de sa rédaction. Toutefois, nous pouvons certifier que le rapport concerne le scénario de Popovici et non pas la version ultérieure grâce aux références précises auxquelles l'historien fait appel. Il innocent le scénariste de toute potentielle accusation de Burtică, ce qui infirme les paroles formulés a posteriori par Popovici : « *Suite à la consultation presque en totalité des documents de l'époque, l'auteur considère qu'à ce moment précis Charles de Hohenzollern a joué un rôle objectivement progressiste ; il a été un défenseur intransigeant de l'idée que l'armée roumaine ne pouvait et ne devait lutter que sous commandement roumain direct ; ses relations de famille avec la Cour impériale allemande ont freiné, jusqu'à un certain point, les intentions impérialistes du gouvernement tzariste*¹ ». Au sujet de Brătianu il utilise des arguments similaires : « *L'auteur considère également que I. C. Brătianu, représentant les intérêts de la bourgeoisie roumaine avec toutes ses graves contradictions qui ont conduit peu après à la « monstrueuse coalition », a rempli à ce moment précis un rôle objectivement progressiste*² ». De plus, selon les observations du même conseiller historique, Popovici n'avait pas ignoré le rôle du peuple : « *Conformément aux documents, il présente la position des cercles socialistes roumains montrant que tout le poids de la guerre pesait abusivement sur les épaules du peuple [...]. Les contradictions sociales internes de la Roumanie sont bien mises en évidence. Il montre que les masses populaires se sont dédiées avec héroïsme et abnégation à la cause de l'indépendance, espérant qu'une fois gagnée par leur propre sang, on allait leur rendre justice. Le résultat a été la révolte de 1907, dont les signes sont anticipés dans le scénario*³ ». Comme nous pouvons le constater du rapport historique, Titus Popovici respecte les grandes lignes de l'idéologie officielle concernant la guerre d'indépendance, donc l'argument de Burtică, tel qu'il est présenté par le scénariste, ne semble pas entièrement justifié. De plus, la commande du scénario par Ceaușescu lui-même devait donner à Popovici un avantage très fort par rapport à Burtică. Comme nous l'avons vu, au moins dans le cas de *La Massue aux trois sceaux*, et comme nous pouvons le constater plus tard par rapport à *Mircea* (1989), l'avis de Ceaușescu prime sur

¹ ANF, dossier « Pentru Patrie », note manuscrite à l'encre verte, non datée, non signée, pp. 4-5.

² *Ibidem*, p. 5.

³ *Ibid.*, pp. 3-4.

celui de ses subordonnés. Le film de Popovici est arrêté dans le mois qui a suivi l'installation de Burtică dans la fonction de responsable de la propagande, entre novembre et décembre 1976. C'est pourquoi, il n'est pas absurde d'interpréter l'écartement de Popovici et de l'équipe du film *Pentru Patrie* comme une question de querelles et d'orgueil entre les deux personnalités plutôt que comme une approche incorrecte idéologiquement.

Presque en même temps, en décembre 1976, Sergiu Nicolaescu est sollicité pour reprendre la production du film¹. Il est autorisé à utiliser une partie du scénario de Popovici et des séquences du film pour la télévision *La Guerre de l'indépendance*. Comme son prédécesseur, Nicolaescu déclare avoir insisté auprès des autorités pour garder dans son film le personnage de Charles I^{er} et Burtică non seulement ne s'oppose pas, mais il propose au réalisateur d'interpréter le rôle². Encore une fois, la déclaration de Nicolaescu n'est pas suffisante pour accorder plein crédit à ce fait. La manière dont Nicolaescu s'autodistribue dans les rôles de souverain nous détermine à croire que l'initiative n'appartenait pas à Burtică, mais au réalisateur même.

Le film de Nicolaescu, par rapport au projet précédent, semble plus axé sur l'aspect combatif que sur l'aspect politique. C'est pourquoi ni Brătianu, ni les autres diplomates roumains ou étrangers ne sont mis en évidence. En revanche, il est amené à introduire des épisodes très consistants autour de la question sociale et du sacrifice du peuple. Ces scènes, récupérées de la partie filmée par Nicolaescu pour la télévision, sont reniées aujourd'hui par leur auteur car il dit avoir « du mentir beaucoup³ ».

L'anniversaire des 100 ans de la guerre d'Indépendance inflige une pression assez forte aux autorités qui exigent l'achèvement du film pour l'année 1977. Bien que tous les films historiques soient contraints de célébrer un anniversaire et de sortir à l'écran pendant l'année de la commémoration, certains d'entre eux, en raison des complications de tournage, sont autorisés à apparaître les années d'après. *Vlad l'Empaleur* a été un de ces cas. En revanche, la guerre d'indépendance, peut-être à cause de l'anniversaire du centenaire, est soumise à des exigences plus strictes. L'annulation du projet de Popovici en plein déroulement, en décembre 1976, complique davantage la situation et réduit les chances de terminer le film durant l'année 1977. Le nouveau scénario est déposé à la maison de production au mois d'avril 1977 et est validé par le CCES le mois suivant. Selon Nicolaescu le temps idéal pour finir le film est

¹ ANF, dossier « Pentru Patrie », lettre adressée par Sergiu Nicolaescu à Miu Dobrescu, 13 juillet 1977.

² Déclaration de Sergiu Nicolaescu disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.sergiunicolaescu.ro/filme_detaliat.php?id=103 [ref. du 30 juillet 2009]

³ Interview de Sergiu Nicolaescu pour la sortie en DVD du film *Pentru Patrie*, disponible en ligne à l'adresse suivante <http://www.filmeleadevarul.ro/movie/12/> [ref. du 30 juillet 2009]

mars-avril 1978¹. Néanmoins, il s'engage à terminer le film avant la fin de l'année : « *Je considère la finalisation de ce film au cours de l'année 1977 comme un devoir de parti, comme un devoir d'honneur pour le cinéaste que je suis [...]. Avec quelques dépassements de devis pour certains chapitres (transport, éclairage) j'ai la conviction que nous pouvons nous inscrire dans les délais qui aujourd'hui paraissent impossibles, mais que les communistes de l'équipe du tournage pourront les transformer en réalité*² ». Il demande la mobilisation de toutes les forces de la cinématographie, le renforcement de l'équipe et sa concentration exclusive sur ce film. Le CCES et la maison de production n° 3 cherchent des solutions rapides d'exécution. Ils sollicitent l'aide des autres institutions comme la télévision, l'armée ou le Musée du village. A la télévision, Miu Dobrescu demande de récupérer 50 minutes du film *La Guerre de l'indépendance*³. Le ministre de la Défense nationale, Ion Coman, est sollicité pour soutenir la réalisation du film avec des soldats et l'équipement nécessaire. Le CCES espère que cette coopération sera gratuite en échange de la mention au générique du film de la phrase : « Réalisé en collaboration avec le ministère de la Défense nationale⁴ ». Le tournage de quelques scènes dans le Musée du village est entrevu comme une solution rapide, pas chère et pratique pour les acteurs. L'éventuelle dégradation des lieux détermine la direction du musée à manifester réticence vis-à-vis de l'aménagement de l'espace. Dans cette situation, la maison de production intervient auprès de la présidence du ministère pour convaincre le musée d'ouvrir ses portes au tournage⁵. Toutes ces démarches finissent par aboutir, ce qui prouve l'importance du film historique non seulement pour le studio, mais pour les institutions culturelles et pour l'armée qui considère ce travail comme un devoir patriotique. Le tournage est fini en novembre 1977, la copie standard est approuvée par le CCES le 29 décembre 1977, mais la sortie officielle a lieu en mai 1978. Pour créer l'impression que le film a répondu à l'anniversaire prévu pour 1977, la revue *Cinema* lui consacre un ample reportage dans son numéro de décembre⁶.

Le visionnement final avec le chef de la propagande se concrétise par des changements minimaux que le réalisateur opère sans protester. Les modifications consistent surtout dans l'élimination des séquences religieuses ou trop violentes et la réduction des scènes de combat. Idéologiquement le film semble correspondre aux attentes du parti. La vigilance de la

¹ ANF, dossier « Pentru Patrie », lettre adressée par Sergiu Nicolaescu à Miu Dobrescu, 13 juillet 1977.

² *Ibidem*.

³ ANF, dossier « Pentru Patrie », « Notă » signée par Marin Stanciu et Eugen Mandric, 15 août 1977.

⁴ ANF, dossier « Pentru Patrie », lettre adressée par Miu Dobrescu à Ion Coman, 14 juillet 1977.

⁵ ANF, dossier « Pentru Patrie », lettre adressée par Eugen Mandric à Miu Dobrescu, 14 novembre 1977.

⁶ Bujor RÎPEANU, *Filmul în România...*, op. cit., vol. II, p. 163.

commission idéologique se dirige souvent vers les allusions directes ou sous-entendues à l'adresse de voisins hongrois ou soviétiques. L'action récurrente est de tempérer l'élan contestataire et chauvin des auteurs roumains.

En revanche, l'image des autres nations les inquiète moins et le conflit diplomatique éclate à un endroit inattendu. Le 18 mai 1978, le directeur général des relations culturelles du ministère des Affaires étrangères turc convoque l'ambassadeur roumain à Ankara. Il est informé que le film *Pour la Patrie* « présente les commandants turcs comme des barbares, lâches et rapaces, en parlant d'eux avec une nuance péjorative prononcée¹ ». L'Ambassade turque informe « qu'au lieu de² parler des commandants de l'empire et des troupes ottomanes dans le film on prononce de manière appuyée et répétée commandant turc, soldats turcs ». Le ministère des Affaires étrangères turc désapprouve cette manière de présenter l'image de l'empire et surtout l'utilisation du terme « turc » qui peut créer « des réactions négatives à l'adresse du peuple turc au sein de la jeune génération roumaine³ ». Il considère ces approches comme graves et demande de retirer le film des écrans : « La sortie sur les écrans de ce genre de film ne peut pas aider aux renforcement des relations bilatérales. Le MAE turc est d'autant plus surpris que le film est présenté au public autour de la visite en Roumanie du président de la Turquie, ce qui est contre l'esprit de coopération des deux pays⁴ ». La maison de production, par la voix d'Eugen Mandric, ne cherche pas à se disculper ou à se défendre, mais insiste sur le fait que l'ambassade turque a fait une confusion entre le film pour la télévision *La Guerre de l'indépendance* et le film pour le cinéma *Pour la Patrie*. De plus, Mandric cherche à expliquer l'intention des auteurs dans la réalisation des scènes sensibles et propose une interprétation opposée à celle de l'Ambassade turque : « Les troupes roumaines et russes ont lutté contre des troupes ottomanes très bien équipées, décidées à résister jusqu'au bout, commandées par des officiers de grande qualité, sous la commande suprême d'un grand dirigeant, Osman Pasha⁵ ». Le conflit latent est étouffé rapidement, mais cette situation a montré aux institutions de production cinématographique que le cinéma peut avoir des répercussions au-delà de l'espace de divertissement.

¹ ANF, dossier « Pentru Patrie », télégramme adressé au secrétaire d'État, Ladislau Hegheduş par George Eftimie, 18 mai 1978.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ ANF, dossier « Pentru Patrie », « Notă explicativă privind telegrama 013750 a Oficiului nostru diplomatic din Ankara », 7 juin 1978, p. 1.

2.4.2 1848 et 1859 : deux moments inéluctables mais amorphes

La révolution de 1848 et l'union des Principautés roumaines de 1859 ne bénéficient pas du même traitement fastueux que le Moyen Age ou l'Antiquité. La manière dont la cinématographie approche les sujets d'histoire nationale en dit long sur leur pouvoir symbolique à un moment donné. Pendant les années 1970, l'histoire est vue surtout comme une succession de monarques, chacun avec une fonction et une mission particulière. La révolution de 1848 est un événement atypique dans ce schéma. Elle réunit plusieurs personnalités avec un statut presque similaire : des jeunes boyards éduqués dans l'esprit des idées de la Révolution française. L'événement est éclipsé dans l'imaginaire nationaliste par la montée en force des héros singuliers. Nicolae Bălcescu, l'une des figures emblématiques de la révolution, a eu son moment de gloire pendant les années 1950 et 1960. Les institutions cinématographiques ont envisagé dès le début des années 1950 la réalisation d'un film sur la vie et l'activité de Bălcescu¹. Malgré la grande réputation de la pièce de théâtre de Camil Petrescu d'après laquelle fut adapté le scénario, le film n'aboutit pas. Les raisons résident surtout dans les tensions créées entre le scénariste et les fonctionnaires du Comité pour la Cinématographie². Le sujet est abandonné un temps et repris en 1968 grâce à Mircea Zăciu qui propose au Studio un scénario sur Bălcescu³. Le film n'entre pas en production car le scénario était en cours d'achèvement en 1968, mais il peut être retrouvé dans le plan thématique de 1972 avec une mise en scène attribuée à Horea Popescu⁴. Ce projet ne se réalise pas plus que les deux premiers. Déjà en 1971, l'idéologie officielle favorise davantage les voïvodes. C'est pourquoi, à la suite du tamisage du répertoire pour l'année 1972, le scénario *Bălcescu* est éliminé au profit des sujets sur Cantemir et Etienne le Grand.

¹ En février 1952, le film *Bălcescu*, d'après le scénario de Camil Petrescu est annoncé comme un projet en production dans le cadre du Studio « București ». Geo BOGZA, « Scenariul literar, baza ideologică și artistică a filmului », *Probleme de cinematografie*, an II, n° 2-3, février-mars 1952, p. 12.

² Ovid. S. Crohmălniceanu mentionne l'immixtion injustifiée des différentes personnes et organismes dans la rédaction du scénario : « *Le camarade Dinu Negreanu a demandé à l'académicien Camil Petrescu d'introduire dans le scénario un épisode de cette importance : Ana Ipatescu, aidée par Toma Firului, devait attaquer, à la tête d'une troupe de partisans, le bateau dans lequel il y avait Bălcescu malade, désirant avant la mort revoir une dernière fois sa patrie. Puisque l'auteur a refusé de faire certaines modifications, le Comité pour la Cinématographie a fait une grave erreur, inadmissible dans le travail de création, en se substituant à l'écrivain et en rédigeant plusieurs scènes à sa place* ». Ovid. S. CROHMĂLNICEANU, « Despre unele probleme ale dramaturgiei cinematografice », *Probleme de cinematografie*, an IV, n° 4, mai-juin 1954, p. 88.

³ Mircea Zăciu propose un scénario fondé sur le mythe romantico-révolutionnaire de Bălcescu. AMC, dossier 26054/1968, « Notă privitoare la proiectul planului tematic al filmelor artistice de lung metraj pe anul 1968 », pp. 9-16.

⁴ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Proiect de plan tematic pe anul 1972 », p. 165.

A la fin de la huitième décennie, les films sur la révolution de 1848, et implicitement sur Bălcescu, relèvent plutôt d'un sentiment de devoir inaccompli. L'événement est rappelé régulièrement dans les plans d'anniversaires (dans le plan pour 1981-1982 apparaît le film *Bălcescu* d'après un scénario et une mise en scène de Malvina Urșianu¹), mais il n'a pas la force séduisante d'un héros médiéval et les cinéastes l'approchent difficilement. Ce thème ne suscite plus l'enthousiasme. L'absence d'une figure souveraine majeure, la complexité politico-sociale et culturelle de la période, la multiplication des sources historiques éloignent les réalisateurs de ce type de sujet ou les déterminent à opter pour des thèmes marginaux. Ainsi, la révolution de 1848 fait l'objet d'une approche directe dans deux films : *Les Montagnes en flammes* (*Munții in flăcări*, Mircea Moldovan, 1980) et *Au Carrefour des grandes tempêtes* (*La răscrucea marilor furtuni*, Mircea Moldovan, 1980). L'effervescence révolutionnaire de 1848 partage la trame de *Une Romance de janvier* (*Vis de ianuarie*, Nicolae Opreșescu, 1978) avec une histoire d'amour entre la fille d'un boyard et Franz Liszt. Le même événement est submergé, devenant ainsi cadre de mise en scène, par les aventures de Mărgelatu dans une suite cinématographique de cinq films : *Le Chemin des os* (*Drumul oaselor*, Doru Nastase, 1980), *La Rose jaune* (*Trandafirul galben*, Doru Nastase, 1982), *Les Mystères de Bucarest* (*Misterele Bucureștilor*, Doru Nastase, 1983), *Le Masque d'argent*, (*Masca de argint*, Gheorghe Vitanidis, 1985), *Le Collier de turquoises* (*Colierul de turcoaze*, Gheorghe Vitanidis, 1985), *Tout se paye* (*Totul se plătește*, Mircea Moldovan, 1987).

De tous ces films, les plus représentatifs pour notre sujet sont les trois premiers, mais faute de source dans le cas de *Les Montagnes en flammes* et de *Au Carrefour des grandes tempêtes*, nous analyserons la naissance et la réalisation du film *Une Romance de janvier*. Réalisé d'après le scénario d'Anda Boldur, il constitue l'œuvre de début du metteur en scène Nicolae Opreșescu. L'entrée en production a lieu en décembre 1977 et le tournage prend fin en novembre l'année suivante. Le film illustre le statut défavorisé de la révolution de 1848 en tant qu'objet cinématographique par rapport aux sujets d'inspiration médiévale ou antique. Cet aspect est révélé d'un côté par la controverse entre le réalisateur et la scénariste et de l'autre côté par la rébellion du réalisateur qui ne se soumet pas à certaines directives des autorités.

La conception d'Opreșescu concernant le film est conforme à l'interprétation officielle des événements et rien ne laisse entendre un quelconque désaccord : « *Dans ma conception, le film Une Romance de janvier est destiné à permettre au spectateur contemporain de regarder*

¹ ANF, dossier « Casa 3. Plan tematic 1981-1982 », p. 28.

une époque historique avec de profondes significations pour le présent. Il s'agit de l'époque de préparation de la révolution de 1848 que les livres d'histoire, en l'appelant « la révolution bourgeoise-démocratique » définissent comme précurseur de la révolution socialiste que nous accomplissons aujourd'hui. C'est pour cela que le film est appelé *Rêve de janvier* (littéralement du roumain. N.D.A.). Il s'agit d'un double rêve : celui de l'amour vécu par Dafina, une jeune et belle moldave, combattante quarante-huitarde, et le compositeur Franz Liszt présent à un tournoi musical dans notre pays durant l'hiver 1847 ; et celui d'un « autre type d'amour », plus douloureux et plus profond, l'amour pour la patrie, pour la Roumanie, qui en 1847 n'existait pas encore mais dont tous les révolutionnaires rêvaient¹ ». C'est seulement à la fin de son résumé qu'Oprîtescu trahit sa véritable intention : « J'espère la réussite de ce film d'amour romantique, destiné au grand public, à une large masse de spectateurs dans la mémoire desquels le film doit laisser quelques images de la bouillonnante et pathétique histoire de la naissance de cette patrie...² » Il aspire tout d'abord à réaliser un film d'amour et par cette voie de transmettre un message patriotique. Cette hypothèse est confirmée par l'ajout dans le document original dactylographié, après la formule « ce film d'amour romantique » d'un complément écrit à la main : « et en même temps profondément patriotique³ ». Que ce soit la correction du réalisateur même ou d'un directeur, il est indéniable que dans le texte original, le film est vu d'abord comme une histoire d'amour. Oprîtescu s'engage auprès de la maison de production n° 5 à respecter une certaine idée artistique et thématique : « de créer l'image d'une Moldavie des contrastes », où « la misère des paysans opprimés » s'oppose « à l'opulence de la classe exploitante, en pleine décadence morale⁴ ». Il s'oblige également à accorder une attention « spéciale », « aux grandes figures historiques qui dominent le monde des personnages du film : Nicolae Bălcescu, le cerveau et l'âme de la révolution de 1848, les écrivains progressistes Costache Negruzzi et Alecu Russo, Gheorghe Asachi, le fondateur du premier journal en langue roumaine, Barbu Lăutaru, le barde des douleurs qui ne peuvent pas être dites, le voïvode Sturdza⁵ ».

Malgré la signature de cet accord avec la maison de production, Oprîtescu prend des libertés avec le scénario et, selon le producteur-délégué Cornel Cristian, il « improvise au cadre, change au dernier moment les endroits de tournage, filme des variations des mêmes

¹ ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Concepție regizorală », p. 1.

² *Ibidem*, p. 4.

³ *Ibid.*

⁴ ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Minuta între Casa de filme 5 și regizorul Nicolae Oprîtescu privind realizarea filmului Vis de ianuarie », non datée, p. 1.

⁵ *Ibidem*.

*cadres*¹ ». Il ne faut pas voir dans cette déviation de la ligne du scénario un acte de rébellion contre les autorités ou une fuite des idées politiques officielles. Il s'agit plutôt de décisions d'ordre artistique que le réalisateur adopte pendant le tournage en raison d'une nouvelle perspective sur les scènes. Il change les acteurs et le poids de certains moments narratifs. La dimension historique et politique du film est diminuée considérablement. Une grande partie des discours nationaux imaginés par Anda Boldur disparaît au tournage. Les personnages créés par la scénariste sont des figures révolutionnaires véridiques, solidement construits, alors que le réalisateur les transforme en personnages dépourvus d'identité, presque anonymes. D'ailleurs, le rapport historique au sujet du film, signé probablement par Berindei², remarque la faiblesse des idées nationales dans le film aux dépens de la trame sentimentale. Le rapporteur estime « *qu'il est nécessaire d'établir un ordre dans la valeur des mobiles qui animent les personnages (la lutte pour l'unité nationale, l'amour pour la patrie), qui sont estompés par l'histoire sentimentale de Liszt*³ ».

Oprîtescu exécute des changements avec ou sans l'autorisation de la maison de production et il rédige des rapports de justification. Le remplacement d'un des acteurs (Mircea Cosma) est motivé par le fait que celui-ci n'a pas respecté les indications du réalisateur et s'est rasé la moustache, ce qui venait en contradiction avec la spécificité du rôle⁴. Pour sa défense, il ajoute que « *la cinématographie est pleine d'exemples mémorables : Orson Welles, Buñuel, Ciulei et Nicolaescu*⁵ ». Le réalisateur propose également, par l'intermédiaire d'une lettre adressée à la maison de production, le changement du final qui présenterait deux avantages : l'un de nature dramaturgique (par l'élimination de deux éléments presque identiques : les concerts de Liszt) et l'autre de nature idéologique (dans la nouvelle version, « *Liszt comprend seul la situation et se solidarise de sa propre initiative*⁶ » aux idéaux révolutionnaires).

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, la production cinématographique fonctionnait d'après un système très rigoureux de planification. Toute dérive du plan initial, ou modification non-autorisée conduisait à des pressions administratives très importantes et entraînait des sanctions qui pouvaient aller jusqu'au

¹ ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Referat », 27 juin 1978, p. 1.

² La signature du rapport manque, mais les observations détaillées de nature historique nous déterminent à croire que le document a été rédigé par un historien et que celui-ci ne pouvait être que Dan Berindei car il est le seul historien mentionné pour ce film.

³ ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Observații la filmul *Vis de ianuarie* », non signé, non daté.

⁴ ANF, dossier « Vis de ianuarie », lettre adressée par Nicolae Oprîtescu au producteur délégué, Cornel Cristian, 8 avril 1978.

⁵ *Ibidem*.

⁶ ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Propunere pentru o nouă variantă de final la filmul *Vis de ianuarie* », Lettre adressée par Nicolae Oprîtescu à la direction de la maison de production, 28 juin 1978.

remplacement du réalisateur (Iulian Mișu fut remplacé par Sergiu Nicolaescu à la réalisation de *La Dernière cartouche*) ou à l'arrêt du film (le cas du *100 lei* de Mircea Săucan). Vlad l'Empaleur connaît une situation similaire due au retardement du tournage et aux controverses entre le réalisateur et le scénariste. Oprețescu est averti par le producteur-délégué « *de ne pas occuper le temps de tournage avec des scènes ou des actions qui ne sont pas prévues dans le découpage validé, de ne pas filmer des variantes, de respecter la liste des endroits de tournage et le calendrier approuvé*¹ ». L'éloignement des étapes prévues dans le découpage représente surtout une consommation de pellicule supplémentaire, ce que les autorités craignent encore plus que les erreurs d'ordre idéologique. Cornel Cristian, le producteur-délégué montre une véritable inquiétude à ce sujet et « *attire sérieusement l'attention* » précisant que « *le devis sera dépassé ; la consommation de pellicule négative sera dépassée de 7000 à 8000 mètres ; la façon du réalisateur de filmer présente le danger d'avoir à la fin un autre film*² ». Oprețescu est également mis en garde au sujet du dépassement du métrage utile et de son possible remplacement en cas de continuation³. De surcroît, le producteur-délégué propose d'imputer au réalisateur le coût du dépassement de pellicule, et « *d'adopter des mesures fermes pour assurer le respect des clauses du contrat, car tous les avertissements et les engagements du réalisateur se sont montrés inopérants*⁴ ». Il informe le metteur en scène de cette décision : « *La responsabilité matérielle et morale de ce dépassement, dont nous vous avons averti maintes fois, vous revient en intégralité*⁵ ». Oprețescu accuse le producteur-délégué d'exagération et rassure la maison de production qu'à l'exception d'une scène au début du film, où il a filmé de manière « dilatée », les autres séquences sont filmées selon le métrage prévu dans le découpage⁶.

En dépit de ces avertissements, le réalisateur continue à s'écarter de la ligne du scénario. Il profite de la perturbation créée par les modifications du découpage, entreprises à son tour par Anda Boldur, pour mettre en œuvre sa vision du film. La scénariste enlève quelques scènes du script après que le réalisateur les ait déjà filmées, selon la première version⁷. La confusion

¹ ANF, dossier « Vis de ianuarie », lettre adressée par la maison de production n° 5 à Nicolae Oprețescu, 5 avril 1978.

² ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Referat », 27 juin 1978, p. 1.

³ ANF, dossier « Vis de ianuarie », lettre adressée par la maison de production n° 5 à Nicolae Oprețescu, 5 avril 1978.

⁴ ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Referat », 27 juin 1978, p. 2.

⁵ ANF, dossier « Vis de ianuarie », lettre adressée par la maison de production n° 5 à Nicolae Oprețescu, 15 juillet 1978.

⁶ ANF, dossier « Vis de ianuarie », lettre adressée par Nicolae Oprețescu à la direction de la maison de production, 22 juillet 1978.

⁷ *Ibidem*.

générée par cette situation a laissé le champ libre au réalisateur pour manipuler un peu plus l'ordre et le contenu des séquences. Le tournage est achevé au début du mois de novembre 1978 et le visionnement officiel a lieu le 2 décembre 1978. A cette occasion, Oprețescu prend connaissance de l'avis de la scénariste et de celui de « la direction supérieure ». La différence de vision entre le scénario et le film est soulignée par Anda Boldur. Elle estime que « *l'effervescence révolutionnaire est estompée*¹ », que les figures des patriotes ne sont pas mises en évidence. L'un des personnages symboliques du film, Nicolae Bălcescu, est réduit à un simple moteur narratif, ce qui vient à l'encontre des intentions de la scénariste : « *Alors que des fragments du discours de Bălcescu devaient traverser le récit comme un fil rouge, dans le film sa figure est inconsistante et fugitive et il apparaît seulement au début du film*² ». La reconstitution de l'esprit révolutionnaire est considérée comme la défaillance principale du film. Les réunions conspiratrices des jeunes, les projets concrets de diffusion des messages subversifs, en l'occurrence le discours de Bălcescu, n'ont pas la force dramatique appropriée. Dans ce sens, Boldur remarque la disparition d'une scène essentielle à ses yeux : le moment où les paysans chantent des chants de Noël avec des messages subliminaux contre le pouvoir. Elle considère l'élimination de cet épisode, comme « *une déviation grave de l'idée et de la ligne principale du scénario, d'autant plus que ces moments, non seulement illustraient une des plus belles et anciennes de nos coutumes héritées des Daces, mais ils se déroulaient en contrepoint avec le discours que Nicolae Bălcescu tenait à la veille du Nouvel An de 1847 devant les étudiants roumains de Paris*³ ». La scénariste se montre également mécontente de la présentation du personnage féminin qui est dépourvu, dans la version d'Oprețescu, de conviction patriotique⁴. Elle lui reproche aussi d'avoir ignoré les aspects du scénario concernant « *la vie culturelle de la Moldavie, le haut niveau des intellectuels progressistes* » et d'avoir éliminé des répliques les noms de certains établissements et d'autres références culturelles de l'époque comme le nouveau Théâtre de Copou, l'Académie Mihăileană, le premier spectacle roumain, *La Bataille des Moldaves contre les Teutons*, les journaux *Gazeta Transilvaniei*, *Curierul Românesc*, *Curierul de ambele sexe*, *Dacia Literară*, *Magazinul istoric pentru Dacia*, qui devaient « *à tout prix apparaître – comme c'était indiqué dans le scénario – au moins sur les murs de l'imprimerie* »⁵. Toujours dans l'intention de montrer

¹ ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Observații cu privire la realizarea filmului *Vis de ianuarie* », 4 décembre 1978, p. 1.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 1.

l'avancement de la société roumaine, Anda Boldur est mécontente de la manière dont est introduit le personnage de Frantz Liszt, qui est amené à entrer en Moldavie en traversant l'eau d'une rivière, « *comme si à cette époque-là entre la Valachie et la Moldavie il n'y avait pas de pont*¹ ». Elle interprète de la même manière la scène qui montre le compositeur voyager avec son propre piano : « *Cela laisse la désagréable impression que Liszt, venant dans Pays Roumains pour faire des concerts, amène son piano comme si chez nous il n'y avait pas encore ce type d'instrument*² ».

Anda Boldur propose, en conclusion, une réorganisation du matériel filmé afin de remettre au premier plan le personnage de Nicolae Bălcescu, d'introduire obligatoirement la scène du chant de Noël afin « *d'illustrer le lien entre Bălcescu et le peuple*³ ». Les remarques de la scénariste et l'intention du réalisateur démontrent clairement que les visions des deux créateurs sur le sujet n'étaient pas convergentes. La première envisageait une approche plus engagée du côté des événements politiques et idéologiques, tandis que le deuxième était préoccupé par les relations sentimentales et par l'observation des deux cultures (Occident et Orient). La position d'Anda Boldur était beaucoup plus proche de la vision officielle de l'événement, et pourtant ses commentaires ne bouleversent pas le film.

Certaines de ses remarques se retrouvent dans les indications formulées par « la direction supérieure » suite au visionnement du 2 décembre 1978⁴. L'équipe du film est sommée d'éliminer un certain nombre d'éléments, parmi lesquels nous sélectionnons les suivants⁵ : la couverture du journal de mode ; les répliques : « *coureur de jupons* », « *Liszt est un hongrois qui ne connaît pas le hongrois* », « *les Turcs qui depuis 500 ans nous prennent tout* » ; la référence à la Dame aux camélias, le tutoiement des jeunes par le douanier, le discours final de Bălcescu, une scène burlesque dans le dortoir du voïvode Sturdza ; la réduction des saluts révolutionnaires « *justice et fraternité* »⁶. De plus, il est demandé au réalisateur d'ajouter quelques séquences : l'arrivée de Barbu Lăutaru à la frontière, la conviction patriotique du personnage féminin, etc⁷. De toutes les modifications demandées, Oprițescu n'en exécute pour le début de février 1979 que cinq : l'élimination du discours de Bălcescu, de la scène de Sturdza et des répliques « *justice et fraternité* », le final du film en stop-cadre sur l'héroïne et

¹ *Ibid.*, p. 2.

² *Ibid.*, p. 3.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ ANF, dossier « Vis de ianuarie », deux lettres adressées par la maison de production n° 5 à l'équipe du film, l'une datée du 4 décembre 1978, l'autre non-datée, signées par Dumitru Fernoagă.

⁵ Pour le texte intégral voir annexes 18-a, 18-b, 18-c.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibid.*

le montage de certains dialogues¹. Nous avons pu remarquer l'esprit rebelle du réalisateur dès l'entrée du film en production. Il n'est pas étonnant de constater ses actes de désobéissance à la fin du tournage. Le 6 février 1979, le directeur de la maison de production, Dumitru Fernoagă note dans son agenda de travail : « *Oprițescu exécute seulement une partie des observations. Que diable dois-je faire ?*² ». La sortie officielle du film a lieu le 4 avril 1979 dans la forme établie par le réalisateur. Entre février et avril ont lieu probablement d'autres négociations, mais l'obstination d'Oprițescu détermine les autorités à accepter sa version pour éviter tout scandale public.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré au fonctionnement de la cinématographie durant les années 1980, l'agitation créée autour de l'interdiction d'un film était nocive pour le pouvoir. C'est pourquoi, les organes de décision du CCES ou de la section de propagande font des concessions aux réalisateurs, et si le film ne comporte pas de graves erreurs idéologiques, il reçoit le visa de diffusion. Ce fut le cas de l'œuvre *Une Romance de janvier*. Oprițescu non seulement ne s'oppose pas à la vision officielle des événements traités, mais préserve des répliques avec une signification profondément nationaliste comme « *les Turcs qui depuis 500 ans nous prennent tout* », que les autorités ont demandé d'enlever. En revanche, de manière générale, le film d'Oprițescu renonce à la plupart des moments chargés de significations révolutionnaires. Ni Bălcescu, ni les autres quarante-huitards n'apparaissent au premier plan. L'effervescence révolutionnaire est suggérée discrètement, de manière totalement opposée au style grandiloquent pratiqué dans les autres films historiques. Puisque la conception d'ensemble ne contredit pas la ligne officielle, la direction approuve la diffusion nationale. Néanmoins, la réaction indulgente des autorités s'explique non seulement par la résistance affichée par le réalisateur, mais également par la diminution du pouvoir symbolique de la révolution de 1848, qui ne justifie pas de polémiques supplémentaires. De plus, dès 1976 le CCES approuve l'entrée en production d'une série de films pour la télévision sur la révolution de 1848³, ce qui accomplissait proprement la mission de célébration de l'anniversaire de 130 années d'histoire.

La véritable reconstitution du moment 1848 est le projet de 6 épisodes pour la télévision et deux long-métrages pour le cinéma (*Les Montagnes en flammes* et de *Au Carrefour des grandes tempêtes*), réalisés par Mircea Moldovan, d'après un scénario de Petre Sălcudeanu.

¹ ANF, dossier « Vis de ianuarie », lettre adressée par la maison de production n° 5 au CCES, 6 février 1979.

² Citation extraite par Bujor Rîpeanu de l'agenda de travail de Dumitru Fernoagă. Bujor RÎPEANU, *Filmul în România... op. cit.*, vol. II, p. 200.

³ AMC, carton CSCA Dispoziții, vol. 584-627, 1976, lettre adressée par Vasile Potop, le directeur général de la Radiotélévision roumaine, à Dumitru Ghișe, le vice-président du CCES, 29 octobre 1976.

Le réalisateur explique ses intentions et sa manière d'approcher le sujet : « *La complexité des films sur 1848 nécessite une production colossale : 300 personnages, des dizaines d'endroits de tournage, décors réels en toutes saisons. Mais je ne veux pas que le film ressemble à ce qu'on entend couramment par superproduction. Chacun des 300 personnages est un caractère qui a quelque chose à dire d'absolument nécessaire, même s'il n'apparaît qu'une ou deux fois. Je ne veux rien d'illustratif et de conventionnel. Les grands moments ne vont pas manquer : le champ de la liberté de Blaj, Filaret, Dealul Spirii. L'époque de 1848 est pour la première fois portée à l'écran (un début a déjà été fait avec Une Romance de janvier) et la responsabilité est immense¹ ». Moldovan envisage d'apporter au premier-plan les personnalités connues, Bălcescu, Avram Iancu, Ion Heliade Rădulescu et de les mettre en accord avec « leur image accréditée par les manuels scolaires et les livres d'histoire² ». D'après les déclarations du réalisateur, ces films sur la révolution de 1848 sont imaginés comme de véritables leçons d'histoire en images. Malgré le but déclaré de l'auteur de ne pas reconstituer un monde de manière illustrative et conventionnelle, le résultat s'inscrit dans la ligne stylistique des films commémoratifs précédents (*Vlad l'Empaleur, Etienne le Grand, La Massue aux trois sceaux*). Contrairement à *Une Romance de janvier*, la révolution de 1848 est abordée ici de manière frontale et même totale, car les événements et les personnalités mis en scène couvrent les trois Pays : Moldavie, Valachie et Transylvanie. Malgré cette mobilisation de forces humaines et de ressources financières, le film n'a certainement pas l'ampleur des films sur le Moyen-Age et ne produit pas la résonance escomptée.*

La situation se répète dans le cas du film *Bûcher et flamme*, réalisé par Adrian Petringenaru en 1979 d'après le roman d'Eugen Uricaru. Par rapport à l'imaginaire national-communiste, *Bûcher et flamme* traite d'une période politique et historique marginale : l'effervescence révolutionnaire après l'union de 1859. Petringenaru déclare sa confiance en « un fil historique où le personnage principal est un homme simple, normal et non pas une grande figure³ ». Il a la conviction que ce type de héros, « sollicité dans des situations d'importance historique, gagne en grandeur et en vérité humaine ce qu'aucun piédestal romantique ne peut lui offrir⁴ ». La grande personnalité historique du film est Alexandru Ioan Cuza, le voïvode élu par la Moldavie et la Valachie en 1859, moment qui marque la création des Principautés Unies, État précurseur de la Roumanie. Cuza clôt le défilé des grands héros de la nation

¹ Roxana PANĂ, « 1848 și Munții în flăcări film de anvergură dar nu superproducție », interview avec Mircea Moldovan, *Cinema*, n° 4, avril, 1979.

² *Ibidem*.

³ Cité in Bujor RÎPEANU, *Filmat in Romania...*, op. cit., vol. II, p. 228.

⁴ *Ibidem*.

pendant la période communiste¹. Et pourtant, la cinématographie ne lui consacre pas un film en exclusivité, comme cela fut fait pour Etienne, Vlad ou Michel. A la fin des années 1960, Cuza avait le même statut que Vlad l'Empaleur et Etienne le Grand, car ils font l'objet des scénarios cinématographiques qui devaient entrer en production en 1969². Dix ans après, dans le film de Petringenaru, bien que programmé pour célébrer l'anniversaire de l'événement en 1979, Alexandru Ioan Cuza est un personnage secondaire. Certes, Petringenaru a déclaré qu'il était intéressé par l'humanisme et la vérité d'un personnage de moindre importance, et à l'instar d'*Une Romance de janvier*, les autorités valident un projet traitant le XIX^e siècle par le biais des « petits hommes », mais la figure de Cuza n'a pas été un objectif primordial.

Après l'affaiblissement du moment Burebista vers le milieu de la neuvième décennie, les historiens et les artistes tentent une réactualisation de la question de l'union et de ses représentants. Le ton a été donné en 1983 par le 65^e anniversaire de l'union de la Transylvanie, de la Bessarabie et de la Bucovine avec la Roumanie en 1918. Gheorghe Vitanidis écrit un article à ce sujet dans la revue *Cinema* dans lequel il réalise un bilan des représentations de « l'union » au cinéma³. Le début est marqué par le leader gète, Dromichaetes et la fin, par l'union de 1918, le seul moment de l'histoire roumaine qui n'est pas abordé par le film de fiction. Au sujet de Cuza et de 1859, Vitadinis affirme que « *la cinématographie est encore redevable* ». La question revient en 1986 à l'occasion de l'anniversaire des 127 d'ans d'histoire depuis l'union des Principautés roumaines. Cette fois-ci, l'historien et universitaire Dan Berindei, spécialiste dans la question de l'union, considère que la cinématographie « *n'a pas accordé l'attention adéquate⁴* » à l'événement. Il manifeste « *de sérieuses réserves* » vis-à-vis du film de Petringenaru auquel il reproche des erreurs de chronologie et d'interprétation historique. Il conclut : « *Nous attendons encore un grand film historique consacré à l'Union de 1859 et à la constitution de l'État national. Il est nécessaire car ce moment ne peut pas être passé sous silence et notre cinématographie nationale est redevable car elle doit répondre à une demande d'importance patriotique [...]. L'Union doit à tout pris être incarnée sur pellicule, dans un film à message [...]. C'est un événement désiré, attendu, absolument nécessaire [...]; la cinématographie ne peut pas attendre trop longtemps pour réaliser le film de l'Union. Elle est redevable à la nation d'une œuvre de haut*

¹ Lucian BOIA, *Istorie și mit... op cit.*, p. 341.

² AMC, dossier 26054/1968, « *Proiectul planului tematic al anului 1969-1970* », p. 1.

³ Gheorghe VITANIDIS, « De la Burebista un singur ideal : Unirea », *Cinema*, n° 11, novembre 1983, pp. 4-5.

⁴ Dan BERINDEI, « Unirea Națiunea a făcut-o », *Cinema*, n° 1, janvier, 1986, p. 8.

*niveau*¹ ». Le discours de l'historien trahit un certain mécontentement car l'époque à laquelle il a consacré la plupart de ses recherches ne bénéficie pas du même traitement et de la même attention qu'un film dédié au Moyen Age, ou plus récemment à l'Antiquité. L'acharnement de Berindei pour la réalisation d'autres films sur l'Union semble une stratégie pour revigorer ce sujet sur la scène publique, pour imposer cette période du XIX^e siècle comme une valeur essentielle du champ de la recherche, pour attirer l'attention du pouvoir central et le convaincre ainsi de rediriger les ressources vers son univers scientifique. La manière la plus efficace d'accorder une certaine notoriété à son sujet est le film de fiction. Malgré les tentatives de réouverture des dossiers de l'Union de 1859 et de la révolution de 1848, sur la scène politico-idéologique apparaît un autre personnage providentiel du passé qui mettra à nouveau dans l'ombre le XIX^e siècle : Mircea l'Ancien.

2.5 *L'histoire : un sujet trop grave pour le réduire à la cape et à l'épée*

Les préparatifs de production des films historiques à l'aube de la huitième décennie dévoilent une continuité du style pratiqué par les réalisateurs dans la deuxième moitié des années 1960, soutenu en cela par le studio. Tant *Etienne le Grand* que *Cantemir* sont conçus comme des superproductions combinant les éléments de spectacle avec la rigueur documentaire des reconstitutions. Les directives idéologiques annoncées tout au long de l'année 1971 apportent deux changements majeurs dans le développement du cinéma : d'un côté la redécouverte de sa mission éducative et de l'autre la création d'une institution destinée à veiller à l'accomplissement des indications du parti. Ainsi, les films historiques centrés sur les héros du Moyen-Age sont débarrassés de leurs moments divertissants pour ne garder que la partie de reconstitution éducative. Cette tendance bouleverse la production des films *Etienne le Grand* et *Cantemir* dont l'initiative professionnelle est réinvestie en enjeux politique. Elle est un signe de l'isolement vers lequel se dirigeait la cinématographie roumaine et en particulier le film d'inspiration historique qui, après une courte période de synchronisation avec les tendances internationales, sombre dans des productions festives. Sur ce point, le cinéma historique roumain rejoint le modèle albanais fondé sur la glorification du passé national². Le style déclamatoire abordé par le héros du Moyen-Age est démenti dans les films sur le XIX^e

¹ *Ibidem.*

² Michael J. Stoil, *Cinema beyond the Danube. The Camera and Politics*, Metuchen, the Scarecrow Press, 1974, p. 133.

siècle car, comme nous avons essayé de le démontrer, l'importance symbolique de certains événements de cette période sont dépassés par l'apparition d'un autre personnage historique, puisé dans l'Antiquité, Burebista.

L'initiative de ces projets cinématographique appartient en égale mesure au parti et aux scénaristes, aux réalisateurs et aux maisons de production. *La Massue aux trois sceaux* et *Pour la Patrie* sont des commandes du chef de l'État, alors qu'*Etienne le Grand*, *Cantemir*, *Vlad l'Empaleur* ou les films sur la révolution de 1848 représentent plutôt des initiatives des scénaristes ou des réalisateurs. Bien entendu, leurs propositions viennent à la rencontre d'un plan thématique proposé par le parti, mais la conviction avec laquelle ils développent ces sujets devancent les attentes du parti et dépassent surtout les limites du nationalisme officiel contribuant ainsi à le surenchéris. La position des responsables de la section de propagande, Dumitru Popescu, Cornel Burtică, Ilie Rădulescu vis-à-vis des créations cinématographiques est ambiguë : tantôt ils sollicitent l'augmentation des propos nationalistes (voir *Cantemir*), tantôt ils demandent la diminution de l'élan patriotard des créateurs (voir *Vlad l'Empaleur* et par endroits *Romance de janvier*). La voie ouverte dans la deuxième moitié des années 1970 arrive à son comble au début de la décennie suivante lorsque l'Antiquité est redécouverte.

3 Les anniversaires historiques : un phénomène de masse

L'importance accordée aux reconstitutions historiques durant les années 1970 et 1980 isole la production cinématographique roumaine qui ne connaît pas d'équivalent en Europe. Même l'Albanie, dont le régime politique était le plus proche de celui de Bucarest, n'accorde pas une telle dimension au cinéma. C'est probablement la cinématographie bulgare qui s'approche le plus du cas roumain. Elle investit dans ce type de productions commémoratives au début de la neuvième décennie car en 1981 la Bulgarie célèbre les 1300 ans de la fondation de l'État bulgare. L'événement se produit presque simultanément avec les festivités roumaines concernant la célébration des 2050 ans de la création du « premier État dace unitaire et centralisé ». L'historien Florin Constantiniu considère même que le « néothraco-dacisme » roumain a pris cet envol spectaculaire sous l'éperon de l'anniversaire bulgare qui a mis en évidence une série de « records » historiques bulgares, comme l'existence du plus ancien État d'Europe en 681¹. Entre les deux historiographies officielles apparaît un esprit de compétition sur l'ancienneté dans l'espace est-européen. A cette occasion, l'industrie cinématographique bulgare se mobilise pour réaliser une fresque en trois parties autour du Khan Asparoukh (*Le Khan Asparoukh*, Ludmil Staikov, 1981) que Todor Jivkov qualifiera de « plus grande réalisation du cinéma bulgare² ». Les sujets de prédilection tournent autour de l'histoire des protobulgares et de leurs relations avec la population slave (*Le jour des maîtres* (Vladislav Ikononov, 1986)), la christianisation des bulgares (*Boris I* (Borislav Charaliev, 1985)), l'invention de l'alphabet slave par les saints Cyrille et Méthode, revendiquées par les Bulgares comme appartenant à leur culture et comme initiateurs de l'Etat bulgare (*Constantine le Philosophe* (Gueorgui Stoianov, 1983))³ auxquels j'ajoute un film sur Georgi Dimitrov (*The Warning/ Preduprazhdenieto*, Juan Antonio Bardem, 1982). Les auteurs de l'ouvrage *Les Cinémas de l'Est*, Mira et Antonin Liehm, considèrent que la cinématographie bulgare « n'avait foi que dans le passé revu et contrôlé⁴ ». Les studios yougoslaves, dans le même esprit commémoratif, s'intéressent également aux sujets historiques et en particuliers à la représentation du Moyen Age et à la résistance des Serbes contre les attaques ottomanes. Le film *La bataille de Kosovo Polje* (*Boj na Kosovu*, Zdravko Šotra, 1989) célèbre 600 ans

¹ Florin CONSTANTINIU, *De la Răutu și Roller la Mușat și Ardeleanu*, București, Editura Enciclopedică, 2007, p. 391.

² Mira et Antonin LIEHM, *Les Cinémas de l'Est*, Paris, les éditions du CERF, 1989, p. 337.

³ Marian ȚUȚUI, *Orient Express. Filmul românesc și filmul balcanic*, București, Noi Media print, 2008, p. 200.

⁴ Mira et Antonin LIEHM, *Les Cinémas de l'Est*, op. cit., p. 337.

depuis le conflit et exalte l'héroïsme serbe¹, anticipant le nationalisme montant des années 1990.

A partir de 1980, la cinématographie roumaine connaît un tournant significatif suite aux directives de la réunion du Bureau Permanent du CPEX du PCR d'avril 1978 et du XII^{ème} Congrès du PCR de novembre 1979. Entré dans une spirale de la productivité, le parti impose aux maisons de production l'augmentation du nombre de films de 25-27 dans la deuxième moitié des années 1970 à 50-60 jusqu'en 1985. Le principal obstacle pour la mise en œuvre d'un tel projet est l'insuffisance des fonds. Le CCES adopte une politique d'économies et de restrictions qui affecte en premier lieu le film historique. Malgré le besoin accru d'illustrer les grands anniversaires par des films historiques, la cinématographie ne peut plus répondre avec promptitude à chaque commémoration. En revanche elle concentre tous ses moyens pour la réalisation de deux ou trois films majeurs qui marquent mieux les grands événements célébrés. Ainsi, la neuvième décennie est délimitée par deux grands anniversaires qui conduisent à la réalisation de deux films : *Burebista*, sorti en 1980 et *Mircea* en 1989. Entre les deux a lieu la réalisation d'un troisième film, *Horea* (1984), qui ne suit pas la logique des grands anniversaires, ou en tout cas dont la grandeur ne s'élève pas au niveau atteint par les deux autres films, mais qui est un exemple parfait des multiples niveaux d'interprétation des événements.

3.1 *Burebista : un projet incontournable*

Sur fond d'apparition de la « dacomanie », le courant historiographique prônant l'importance des Daces dans l'origine du peuple roumain, le parti cherche à s'approprier ce concept unificateur et l'impose dans les manifestations culturelles et éducatives. L'événement majeur qui illustre cette tendance est la décision du CC du PCR du 26-27 octobre 1977, de célébrer en 1980 l'anniversaire des 2050 ans de la création du « premier État dace centralisé et indépendant » par le roi Burebista². La même année est organisé à Bucarest le Congrès mondial d'histoire. Les institutions culturelles et éducatives liées au parti prennent des mesures pour mettre en œuvre la décision du parti. Le CCES suggère aux maisons d'édition d'orienter le plan éditorial pour la période 1979-1980 vers la publication des œuvres dédiées à l'événement. Quant à la cinématographie, le CCES approuve le démarrage d'un film de

¹ Marian ȚUȚUI, *Orient Express...*, op.cit., p. 207.

² AMC dossier 21162/1977, « Măsuri pentru aplicarea sarcinilor revin CCES din planul aprobat de Plenara CC al PCR din 26-27 octombrie privind aniversarea a 2050 de ani de la crearea primului stat dac, centralizat și independent », pp. 26-27.

fiction sur Burebista, dont l'entrée en production est prévue pour 1977¹ et la sortie pour juillet-août 1980 afin d'être débattu au Congrès mondial d'histoire². Le climat de la réalisation du film est imprégné par la rhétorique historique. La culture roumaine baignait au début des années 1980 dans une ambiance exaltée par le discours nationaliste. En 1976 a lieu le début du projet d'élaboration d'un grand traité d'histoire de la Roumanie, en 10 volumes. La synchronisation du film *Burebista* avec toutes ces manifestations culturelles est un objectif primordial du ministère³.

La réalisation de ce film est un cas symptomatique des rapports entre les cinéastes, les bureaucrates et le parti. Cette pellicule est le lieu de convergence du centralisme du régime et de la libre initiative des cinéastes. Le scénariste du film, Mihnea Gheorghiu, a été président de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques entre 1972 et 1989. Il assiste aux débats autour des Daces et soutient la « dacomanie » portée dans les débats publics par des historiens rattachés à l'institution qu'il présidait. Il se rappelle, lors d'un entretien qu'il nous a accordé⁴, les controverses autour de la question des Daces et la force avec laquelle il a appuyé le projet. L'Académie d'Etudes Sociales et Politiques publie en 1976 un volume, *Thraco-Dacica*, qui prône la descendance dace et même thrace des Roumains. Plus encore, Mihnea Gheorghiu accompagne l'ouvrage d'une préface dans laquelle il affirme que même le processus d'anthropogénèse aurait commencé sur le territoire de la Roumanie⁵. La « dacomanie », doublé par le « thracisme », est le résultat des débats entre les intellectuels, réitérant un courant similaire de la période de l'entre-deux-guerres.

Dans ce contexte, Mihnea Gheorghiu écrit le scénario du film *Burebista*. Il démarre ce projet probablement à la fin 1975⁶. D'ailleurs, son projet n'est pas l'unique. Radu Theodoru propose également un scénario pour la télévision dès 1975 intitulé *Burebista*⁷. A ce moment-là, le parti ne s'est pas encore emparé du personnage. C'est pourquoi, une fois le scénario cinématographique fini, la rédaction l'accepte, mais annonce l'impossibilité de procéder à

¹ *Ibidem*, p. 26.

² ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Dumitru Fernoagă à la Centrale « Romaniafilm », 21 janvier 1971.

³ Roxana PANĂ, « Burebista de la istorie la film », *Cinema*, n° 6, juin 1980, p. 8.

⁴ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

⁵ Vlad Georgescu, *Politică și istorie... op. cit.*, p. 99.

⁶ Le travail d'écriture du scénario est annoncé par le directeur de la Maison de production n° 3, Corneliu Leu. « Sub semnul epeiei naționale », *Cinema*, n° 2, février 1976, p. 3.

⁷ Dinu C. Giurescu réalise un compte-rendu de spécialité au sujet du scénario en décembre 1975. Archives personnelles de Dinu C. Giurescu, professeur universitaire consultant, Faculté d'histoire, Université de Bucarest, et membre titulaire de l'Académie roumaine, « Referat », 22 décembre 1975. Pour l'intégralité du rapport, voir annexes 15.

l'entrée en production faute de financement¹. D'ailleurs le sujet n'est intégré dans aucun plan thématique. Les directives du CC du PCR à la fin de 1977, concernant la célébration de l'anniversaire des 2050 ans de la création de l'État de Burebista, changent la donne et réactualisent l'idée de Mihnea Gheorghiu. Malgré la volonté de son auteur, il est évident que le projet n'aurait pas pu se réaliser sans l'intervention du parti, pour qui l'image de Burebista devient une priorité à partir de 1977. Le problème des ressources financières, auparavant manquantes, est maintenant résolu.

A l'instar de ses projets précédents, Mihnea Gheorghiu cherche à placer ses personnages dans un contexte européen illustre, afin de leur conférer une importance et une reconnaissance internationale. Cette entreprise est faite au prix d'inventions narratives et de surinterprétations des sources historiques ; ce qui n'est pas un obstacle pour un créateur de littérature. Il motive sa démarche : « *La réalité d'une culture nationale, ainsi que l'authenticité du sentiment national, sont inséparables de la projection du national dans l'universel. J'ai vécu le temps de l'inculture sectaire et agressive où une telle opinion intellectuelle pouvait t'exposer à la qualification de « cosmopolite sans patrie » et à d'autres attributs aussi absurdes et injustes (allusion à l'idéologie internationaliste des années 1950. N.D.A.) [...] En conséquence, je me suis senti obligé de relever le gant afin de démontrer le niveau européen de nos valeurs historiques, leur authenticité et leur modernité dans un contexte universel² ».*

3.1.1 Facettes administratives et financières d'un film d'importance nationale

A partir d'octobre 1977, le film sur Burebista devient une priorité pour la cinématographie. Les autres personnalités historiques prévues dans les plans thématiques, comme Mircea l'Ancien, Constantin Brâncoveanu³ et probablement Petru Rareș sont redirigées vers le studio de films documentaires « Sahia », en attendant « *des conditions matérielle appropriées⁴ »* pour la réalisation de fictions.

La production du film est confiée dans une première phase à la maison de production n° 4, dirigée par Corneliu Leu, et les premières démarches administratives datent du mois de septembre 1978. Le premier souci de Leu est le financement du film car *Burebista* s'annonce une superproduction d'ampleur et la cinématographie roumaine n'est pas prête à supporter un

¹ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

² « În 1980. Burebista, eroul din filmul *Fierul și aurul* », interview avec Mihnea Gheorghiu réalisée par Adina Darian, *Cinema*, n° 1, janvier 1979, 11.

³ AMC dossier 21162/1977, « Măsuri pentru aplicarea sarcinilor revin CCES din planul aprobat de Plenara CC al PCR din 26-27 octombrie privind aniversarea a 2050 de ani de la crearea primului stat dac, centralizat și independent », p. 27.

⁴ *Ibidem*.

tel coût. Dans les lettres adressées à la Centrale « Româniafilm », l'institution qui gère la distribution des ressources, Corneliu Leu trahit un certain empressement et de l'inquiétude à cet égard, et sollicite du Bureau Exécutif, au nom « *de la résolution des problèmes les plus importants et les plus urgents* » d'analyser « *le plus rapidement les solutions possibles*¹ ». Il annonce un devis d'environ 35 à 40 millions de lei, somme qui paraît exorbitante pour le capital de la cinématographie roumaine à la fin des années 1970, surtout qu'après *Michel le Brave* aucune autre production n'a atteint un tel niveau d'investissements. Corneliu Leu demande également à la Centrale de réfléchir à une modalité d'organisation pour assurer une équipe constante de professionnels pendant le tournage et de trouver éventuellement un partenaire de coproduction². La réponse de la Centrale est négative quant au devis avancé et la maison de production se voit obligée de revoir ses calculs. D'ailleurs, le ministre Miu Dobrescu annonce que le film ne doit et ne peut pas dépasser la somme de 24 millions de lei³. Deux mois après le premier devis, Corneliu Leu fait pression sur la Centrale « Româniafilm » pour trouver la différence de 6 millions afin d'arriver au devis estimé par le réalisateur, à savoir 30 millions de lei⁴. Il suggère à la Centrale de faire appel au soutien de la télévision qui avait déjà participé à la réalisation de certains films pour le cinéma.

La réponse de la Centrale est très sévère : les démarches auprès de la télévision n'ont pas porté leurs fruits, le devis de 24 millions de lei est impossible à respecter. La Centrale reproche à la maison de production de n'avoir réalisé qu'un simple découpage du scénario original, sans modifications pour alléger les dépenses, et le verdict financier est implacable : 7 millions pour un film d'une série et 14 millions pour un film de deux séries⁵. Le ton employé par la Centrale nous fait penser qu'entre les directeurs de deux institutions existait une certaine tension : « *La grande différence entre les deux budgets estimés par vous est due au fait que vous n'avez eu que le scénario littéraire comme base de calcul. Il n'existe d'ailleurs pas actuellement de découpage qui permette la réalisation de calculs plus précis. Le découpage que vous nous avez présenté est en fait une partition en séquences de la partie littéraire. Il ne possède pas suffisamment d'indications et ne donne pas la possibilité d'établir les indicateurs de production. Tant le scénario que le découpage sont conçus en deux parties*

¹ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Corneliu Leu à la Centrale « Româniafilm », 19 septembre 1978.

² *Ibidem*.

³ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Corneliu Leu à la Centrale « Româniafilm », 16 janvier 1979.

⁴ *Ibidem*.

⁵ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Alexandru Marin, directeur de la Direction technique et de production de la Centrale « Româniafilm » à Corneliu Leu, 2 février 1979.

sans savoir s'il s'agit de deux parties du même film ou si le film est en deux séries [...] Tenant compte de l'importance de ce film, nous vous demandons de prendre des mesures pour que le découpage « Burebista » soit revu, chronométré et adapté aux possibilités de financement¹ ».

Les frictions entre les deux institutions se confirment par la décision de juillet 1979 de transférer le film à la maison de production n° 5², sous la direction de Dumitru Fernoagă, l'un des producteurs de films historiques les plus expérimentés. D'ailleurs Corneliu Leu, ainsi que tous les autres directeurs des maisons de production à l'exception de Fernoagă, sont renvoyés en décembre 1980³.

Un mois seulement après le changement produit au niveau des maisons de production, un remaniement a lieu à un plus haut niveau : l'arrivée sur le poste de président du CCES à la place de Miu Dobrescu, de Suzana Gâdea. Presque au même moment, le vice-président responsable de la cinématographie, Dumitru Ghișe, est remplacé par Cristea Chelaru. Ces changements coïncident avec, ou sont à l'origine (les preuves sont ambiguës) de l'établissement du plafond de subvention à 14 millions de lei⁴.

Le deuxième problème important qui préoccupe la maison de production dès l'apparition de l'idée d'un film sur Burebista est le choix d'une équipe stable capable de mener à bout un projet en régime d'urgence et au meilleur niveau artistique. Et qui d'autre pouvait mieux assurer cette mission que Sergiu Nicolaescu, qui avait déjà fait ses preuves dans les superproductions ? En effet, à la fin de l'année 1978, Nicolaescu présente sa version du découpage du scénario de Mihnea Gheorghiu⁵ et d'après ses estimations le film s'élèverait à 30 millions de lei⁶. Il prend contact avec le ministère de la Défense Nationale afin obtenir 2000 à 3000 militaires pour le tournage⁷, ce qui démontre l'implication de Nicolaescu dans le projet. Comme nous l'avons vu, en août 1979, le CCES établit un nouveau devis à 14 millions de lei et l'on invite le réalisateur à refaire le découpage dans la limite de cette somme. Le film entre en production le 7 août 1979 sous la direction de Sergiu Nicolaescu, secondé par

¹ *Ibidem.*

² ANF, dossier « Burebista », Procès-verbal n° 257, 3 juillet 1979.

³ ANIC, dossier 32/1980 Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Raport cu privire la soluționarea problemelor formulate de unii regizori cu prilejul audienței de la CC du PCR du 7 octobre 1980 », p. 5.

⁴ Dumitru Fernoagă annonce la validation de l'entrée en production du film pour le 7 août 1979 par la Centrale « Româniafilm » avec un devis de 14 millions de lei. ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Dumitru Fernoagă au Centre de Production Cinématographique de Buftea, 7 août 1979.

⁵ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Corneliu Leu à Miu Dobrescu qui accompagne le découpage du film, 12 décembre 1978.

⁶ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Corneliu Leu à la Centrale « Româniafilm », 16 janvier 1979.

⁷ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Victor Stănculescu, adjoint du chef de l'État-major à Dumitru Ghișe, 2 août 1979.

Doru Năstase¹. La présence de Năstase en tant que réalisateur s'explique par l'incertitude qui planait sur Nicolaescu quant à son investissement total et dans les plus courts délais. Entre 1978 et 1980 il s'était engagé dans 5 projets cinématographiques, certains simultanés : *La Revanche* (1978), *Qui est donc le milliardaire ?* (1978), *Mikaël, chien de cirque* (1979), *La Dernière nuit d'amour* (1979), *Le Piège des mercenaires* (1980). L'indisponibilité de Nicolaescu se confirme en octobre 1979 lorsque, selon Dumitru Fernoagă, il « *n'avait pas fini encore les films pour lesquels il s'était engagé et n'avait pas encore élaboré le nouveau découpage pour un film de 14 millions de lei*² ». Dans ces conditions le film est confié à Gheorghe Vitanidis qui s'engage à réaliser un film selon les « *paramètres économiques et financiers approuvés par la maison de production n° 5 et la Centrale « Româniafilm* »³ ».

Malgré les explications solides fournies par la maison de production, l'histoire racontée par Nicolaescu après la chute du régime de Ceaușescu nous amène à nous interroger sur les raisons qui ont poussé le maître des superproductions hors du projet sur Burebista. Il affirme : « *Le scénariste Mihnea Gheorghiu m'a montré son scénario pour que je le réalise. A la lecture, j'ai pleuré de rire en voyant comment l'auteur faisait des efforts pour ennoblir les Daces et comment il a amené Burebista à s'exprimer comme à la tribune des congrès du parti, à l'exemple d'un bon diplômé de l'Académie Ștefan Gheorghiu*⁴ ». Ridicule ou pas, le scénario intéresse Nicolaescu qui, la larme à l'œil ou souriant, accepte la réalisation du film. Mais en octobre 1979 il n'a toujours pas écrit le nouveau découpage, et le devis de 14 millions de lei aurait pu ruiner son projet. Bien que cette variante reste possible, nous croyons que les limitations financières et temporelles constituaient pour Nicolaescu plutôt une provocation qu'un obstacle. A l'instar du film sur l'indépendance de 1877, où il considère l'engagement pour la réalisation, dans des conditions extrêmes, *comme un devoir de parti*⁵, *Burebista* aurait pu être un autre défi dans sa carrière. Ses déclarations postrévolutionnaires relèvent de cette attitude opportuniste qui a aidé certains à préserver une position dominante dans les structures de la nouvelle société.

Quant au film *Burebista*, la situation reste inchangée jusqu'en janvier-février 1980, lorsque la Centrale « Româniafilm », probablement après les indications du CCES ou même du

¹ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Dumitru Fernoagă au Centre de Production Cinématographique de Buftea, 7 août 1979.

² ANF, dossier « Burebista », « Notă », signée Dumitru Fernoagă, 5 janvier 1980. *Idem*, 9 janvier 1980.

³ ANF, dossier « Burebista », « Minuta » signée par Dumitru Fernoagă et Gheorghe Vitanidis, 19 novembre 1979.

⁴ Sergiu NICOLAESCU, *Cartea revoluției române decembrie '89*, București, All, 2005, p. 498.

⁵ Voir partie 2, chapitre 2, le cas du film *Pour la patrie*, p. 382

Secrétariat du parti¹, approuve un nouveau devis de 20 millions de lei². Les étapes qui ont conduit à la majoration des fonds ne sont pas encore clarifiées. Le nouveau découpage de Vitanidis est présenté au CCES pour validation le 3 janvier 1980. La « direction supérieure » sollicite d'autres modifications qui se répercutent sur la longueur du film et ainsi sur le niveau des allocations³. Il se peut que le résultat obtenu avec un devis de 14 millions de lei le fût sous les auspices des autorités qui sont amenées à augmenter les fonds.

Les éléments évoqués ci-dessus démontrent que, malgré le rassemblement de forces attendu et espéré, le chemin concret pour arriver à bonne fin passait par un enchevêtrement de relations sociales et professionnelles loin de l'idéal d'unité imaginé. La Télévision refuse la collaboration, Corneliu Leu n'est pas à la hauteur de sa mission et est remplacé, Nicolaescu ne finalise pas le travail commencé, la succession des présidents et des vice-présidents du CCES produit des remous du budget.

Il n'en demeure pas moins que la production du film *Burebista*, sous la pression du temps, connaît une mobilisation et une frénésie particulière. Dans la première phase du travail de prospection, Corneliu Leu entreprend des démarches pour la réalisation d'une coproduction. Il profite de la présence en Roumanie de l'homme d'affaire installé en Italie, Iosif Constantin Drăgan, pour lui solliciter un soutien, matériel ou autre. Drăgan, qui a été attiré par l'idéologie fasciste de la Garde de Fer pendant l'entre-deux-guerres, continue à promouvoir les valeurs nationalistes roumaines. Il a des préoccupations semi-culturelles, entretient des relations avec les promoteurs du protochronisme roumain, exalte le rôle des Thraces dans l'histoire européenne et publie en 1976 un livre, *Noi tracii și istoria noastră multimilenară (Nous, les Thraces et notre histoire multimillénaire)*, publié en français sous le titre *Les Roumains, peuple multimillénaire de l'Europe*, que Lucian Boia qualifie de « divagation scientifique⁴ ».

Corneliu Leu espérait prendre contact, par son intermédiaire, avec les studios italiens intéressés par un péplum. Dans ce cas, le sujet proposé n'est plus Burebista, mais Burebista et César. Drăgan informe les Roumains, par le biais d'une lettre envoyée le 26 février 1979, qu'il a approché les milieux cinématographiques italiens et en particulier la société « Clesi Cinematografica »⁵. Le président de la compagnie italienne, Silvio Clementelli, se trouve dans

¹ La note réalisée par la maison de production qui présentait un bilan financier (14 millions de lei) et artistique du film est censée être arrivée dans le bureau d'Ilie Rădulescu, le secrétaire au niveau de la propagande. *Idem*, 9 janvier 1980.

² ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Dumitru Fernoagă à la Centrale « Româniafilm », 26 février 1980.

³ *Ibidem*.

⁴ Lucian BOIA, *Istorie și mit în conștiința românească*, Bucuresti, Humanitas, 2002, p. 168.

⁵ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Iosif Constantin Drăgan à Corneliu Leu, 26 février 1979.

l'impossibilité d'initier tout processus de production en raison de « *la crise politique italienne* » et d'« *une décision judiciaire sur la loi cinématographique qui a mis en danger toute la cinématographie italienne, qui doit verser des milliards d'impôt sur 5 ans* ». « *Aucune maison de production italienne* », annonce encore Drăgan, n'est capable d'investir 3 à 5 millions de dollars, ni même un million de dollars, pour un film de telle ampleur. Un autre aspect souligné par l'homme d'affaire est la nature de ce spectacle qui « *aujourd'hui n'intéresse plus* » les spectateurs et surtout les jeunes, attirés particulièrement « *par les films de science-fiction, créateurs de grandes émotions* ». En conséquence, Drăgan propose de contacter une compagnie américaine, à l'occasion de son futur voyage aux États-Unis. Puisque, comme nous le savons, le film a été réalisé exclusivement avec des fonds roumains, ses démarches ont forcément échoué. D'autre part, il est certain que le scénario de Gheorghiu n'aurait pas convenu aux producteurs américains à la recherche du spectaculaire, tandis que le partenaire roumain n'aurait pas fait de concessions au divertissement. Si à la fin des années 1960, la cinématographie roumaine combine de manière plus ou moins équilibrée le récit romancé et la leçon d'histoire, en 1980 il ne reste qu'une place modique pour la fantaisie.

Après l'insuccès des formalités pour la coproduction, la maison de production et l'équipe de tournage se mobilisent pour réaliser le film par leurs propres moyens. Ils semblent subjugués par une volonté de vaincre tous les obstacles matériels, et la première démarche est la dépense parcimonieuse des matières premières. Le directeur de la maison de production rapporte à ses supérieurs : « *A la réalisation du devis nous avons pris en considération l'utilisation au maximum de toutes les ressources dont dispose le Centre de Production Cinématographique, et en particulier des films similaires réalisés antérieurement ou qui sont en production, comme Les Daces, La Colonne, 1848, Les Montagnes en flammes ; l'utilisation des objets qui peuvent être employés dans leur état ou reconditionnés et adaptés à la spécificité de l'époque (costumes, armes)¹* ». La récupération des accessoires des films dont l'action se passe au XIX^e siècle pour les réutiliser dans un film sur l'Antiquité prouve l'état extrêmement précaire de la cinématographie. D'un autre côté, l'équipe du film, dont le réalisateur Gheorghe Vitanidis en premier lieu, préfère le tournage dans l'espace réel des cités daces, « *par respect pour la vérité historique* ». Selon Fernoagă cela entraîne des coûts supplémentaires de déplacements². La maison de production devait avoir un rôle décisif, apportant régulièrement des arguments concernant les difficultés de réalisation et la nécessité de garder un standard qualitatif assez

¹ ANF, dossier « Burebista », « Notă privind verificarea devizului Burebista », signée Dumitru Fernoagă et Marin Stanciu, 27 février 1980.

² *Ibidem*.

élevé. Au moment de l'entrée en production, Fernoagă annonce que la zone du déroulement des événements n'est pas uniquement l'espace thrace, et que le film doit proposer « *une image d'ensemble du contexte européen de la première moitié du I^{er} siècle av. J-C., ce qui entraîne la construction de décors d'ampleur comme Argedava, Callatis, un village scythe, le sanctuaire de Cagaion, d'une multitude de costumes, d'armes et de harnais*¹ ». Afin d'assurer une reconstitution optimale de l'époque, qui nécessite « *un grand volume de travail et un complexe effort de création* », Fernoagă propose de rémunérer le personnel au tarif maximal prévu par la loi².

Les difficultés financières sont évidentes, mais l'urgence et l'importance politique du film déterminent les autorités à débloquer plus rapidement des fonds pour venir au besoin de la production. Le film entre en production en août 1979 et doit être fini pour août l'année suivante. Le temps très réduit de réalisation oblige la maison de production à engager un personnel plus nombreux. Ainsi, dès janvier 1979 Fernoagă demande à la Centrale « Româniacfilm » d'intervenir auprès du CCES pour obtenir « *par dérogation de certaines décisions* », « *l'augmentation des honoraires pour le créateur des costumes* » afin d'engager un spécialiste de l'armement et du harnais³. De même, en juillet 1979 Fernoagă, sollicite un acompte de 150 000 lei pour l'élaboration à l'avance « *des schémas des costumes et des décors* » et pour « *le choix des lieux de tournage, la réalisation de la distribution, l'établissement des paramètres de production*⁴ ».

La production des films et surtout des films historiques est dépendante de la collaboration avec d'autres établissements connexes au sujet traité. En Roumanie l'institution qui s'est fait une tradition de la participation à la réalisation des films est le ministère de la Défense Nationale. L'Armée devient au fil du temps un partenaire constant de la cinématographie. Comme pour les autres productions, le président du CCES entreprend personnellement des démarches auprès du chef de l'État Major ou du ministre de la Défense Nationale dans le but d'obtenir un certain nombre de militaires et l'armement sans frais. En échange, la maison de production devait inscrire sur le générique « *film réalisé en collaboration avec le ministère de la Défense Nationale* ». Quant à *Burebista*, suivant la tradition déjà instaurée depuis deux décennies, Suzana Gâdea fait appel au général ministre Ion Coman. Puisque la participation de l'armée aux tournages commençait à être problématique pour des raisons économiques,

¹ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Dumitru Fernoagă à la Centrale « Româniacfilm », 15 août 1979.

² *Ibidem*.

³ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Dumitru Fernoagă à la Centrale « Româniacfilm », 21 janvier 1979.

⁴ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Dumitru Fernoagă à Miu Dobrescu, 9 juillet 1979.

Suzana Gâdea insiste dans sa lettre sur l'importance de ce film pour l'image de l'armée roumaine : « *[Le film] va mettre en évidence le haut niveau de la civilisation géto-dace et sa grande puissance militaire, estimée par certaines sources historiques à 200 000 combattants¹* ». Nous devons préciser que la référence aux « forces militaires géto-daces » n'existe que dans le texte adressé à l'Armée, alors que dans les autres documents de présentation il disparaît. Le but de Gâdea est d'intéresser le ministère de la Défense, (comme si l'histoire de l'armée roumaine était le sujet du film) afin d'obtenir sa participation volontaire à la production. Et elle en rajoute : « *La force militaire géto-dace est capable non seulement d'écraser les tentatives d'invasion des puissantes tribus voisines, mais est aussi la seule puissance qui aurait pu oser affronter les redoutables légions romaines²* ».

Non seulement l'armée, mais également les Conseils locaux et le ministère de l'Agriculture et de l'Industrie Alimentaire, sont contactés pour apporter leur soutien au film. A la différence du ministère de la Défense qui offre ses services gratuitement, le ministère de l'Agriculture demande 200 lei par jour pour chaque cheval prêté³. De même, les Conseils locaux ne manifestent pas la même ouverture et disponibilité que pour les films ayant comme sujet des héros populaires. Dans le cas de *Tudor*, *Michel le Brave*, *Etienne le Grand*, et *Au Carrefour des grandes tempêtes* (où le personnage est Avram Iancu), les organisations locales sont plus réceptives et les figurants rassemblés pour le tournage sont plus enthousiastes pour participer au film.

L'atmosphère du tournage et la pression ressentie par toute l'équipe du film sont résumées par le réalisateur Gheorghe Vitanidis dans une interview pour la revue *Cinema* : « *A la différence des conditions dans lesquelles ont été réalisés ces films (Les Daces et La Colonne. N.D.A.), nous devons dans quelques mois épuiser toutes les étapes : préparation, tournage, montage, mixage, dans l'espoir de déposer la copie standard au début du mois de juillet. Si l'on prend en compte les normes habituelles du studio, cela paraît impossible. Je ne sais pas si nous allons y arriver, mais nous allons essayer. Même si cela doit nous coûter du travail intensif, les nerfs, la santé, la vie⁴* ». La déclaration de Vitanidis démontre encore une fois que les producteurs et les réalisateurs de films historiques se sentaient investis d'une mission nationale et patriotique par la transposition en images du passé. Comme réponse à cette

¹ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Suzana Gâdea à Ion Coman, 16 janvier 1980.

² *Ibidem*.

³ ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Angelo Miculescu, le ministre de l'Agriculture et de l'Industrie Alimentaire à Suzana Gâdea, 16 février 1980.

⁴ « Burebista. Fierul și aurul », interview avec Gheorghe Vitanidis réalisée par Roxana Pană, *Cinema*, n° 4, avril 1980, p. 8.

attitude, les spectateurs convoqués à la sortie officielle partagent l'avis des créateurs. Le film participe à des spectacles de gala dans plusieurs villes du département de Hunedoara, le lieu contemporain du siège de Burebista. Comme dans le cas de *Vlad l'Empaleur*, les spectateurs sont invités à exprimer leurs opinions et malgré quelques critiques inoffensives, le film crée une forte impression¹.

Les efforts réalisés pour la finalisation à temps sont récompensés par les remerciements du ministre, Suzana Gâdea, qui envoie une lettre de félicitation à la maison de production². Ce geste est une première dans la production cinématographique, d'après nos connaissances.

3.1.2 Nouvelle conception des Daces et contribution des historiens

L'unicité et l'importance du film *Burebista* par rapport aux autres productions de l'épopée nationale est visible dans la manière de convoquer et de contractualiser les conseillers historiques. Premièrement, leur nombre est plus important qu'auparavant. Il passe de deux conseillers maximum pour les films des années 1970 à quatre, sans compter les conseillers militaires, pour *Burebista* : Dumitru Berciu, Constantin Preda, Hadrian Daicoviciu et Florian Georgescu. Deuxièmement, si pour les films précédents la contribution de l'historien se résumait surtout à des rapports de « conformité historique » du scénario, dans *Burebista* la mission des historiens est plus complexe et ne se réduit pas à un simple rapport, mais à une observation « de terrain ». A l'exception de Georgescu, tous les autres écrivent au minimum un rapport sur le scénario.

Parmi les quatre historiens, Hadrian Daicoviciu et Florian Georgescu ont une mission supplémentaire, celle de participer aux travaux de préparation et même au tournage. Ils doivent « *assurer la documentation nécessaire à la reconstitution de la civilisation pontique* », « *indiquer au réalisateur les accessoires caractéristiques de cette civilisation qui se trouvent dans les musées de Roumanie, afin de réaliser de copies* », « *donner aux créateurs de costumes la documentation nécessaire pour reconstituer les costumes spécifiques de cette civilisation* », « *participer aux prospections pour le choix des lieux de tournage et valider après leur réalisation les intérieurs prévus dans le découpage* », « *valider les esquisses de costumes et de décor* », « *regarder le matériel filmé avec la maison de production et proposer si c'est le cas les corrections nécessaires* », « *participer aux visionnements du film, ainsi qu'à*

¹ ANF, dossier « Burebista », « Informare privind prima filmului *Burebista* în județul Hunedoara », 22 septembre 1980. Roxana PANĂ, « Despre daci în străvechea vatră dacilor », *Cinema*, n° 10, octobre 1980, p. 2.

² ANF, dossier « Burebista », lettre adressée par Suzana Gâdea à la maison de production n° 5, septembre 1980.

la conférence de presse¹ ». Les deux historiens ont la même mission, avec la seule différence que Daicoviciu est engagé pour offrir ses services au sujet de l'espace dace et rémunéré 4000 lei, alors que les compétences de Georgescu sont utilisées pour l'espace de Scythie Mineure. Il est rétribué 1000 lei de moins que son collègue en raison de l'action plus restreinte qui se déroule en Scythie mineure. Si le recrutement de Daicoviciu est justifié scientifiquement, la collaboration avec Georgescu, spécialiste en histoire moderne, semble être déterminée par son autorité administrative en tant que directeur du Musée national d'histoire.

Le grand changement qu'essaie d'apporter le scénariste dans la représentation de l'Antiquité est l'image de la société dace. Bien que la décision du parti de célébrer la création de l'État de Burebista soit accompagnée d'une description insistant sur « le fleurissement socio-économique² » de la société dace, Mihnea Gheorghiu avait construit cette image dès 1975. Chez Gheorghiu, le fort développement de la civilisation dace est doublé par la conscience politique transcendante de Burebista. Cette interprétation suscite des réactions, au demeurant faibles, chez un de ses interlocuteurs, Adina Darian, lors d'une interview pour la revue *Cinema* : « *Il est visible que vous avez investi les personnages, et en particulier Burebista, de qualités visionnaires ; ils vivent dans leur époque, conscients du rôle qu'ils ont dans la société et dans la perspective de l'histoire. Ne croyez-vous pas que dans le contexte du déroulement de l'action, ce niveau de conscience peut paraître exagéré aux yeux du spectateur contemporain ? Avez-vous cherché expressément ces grossissements étant donné la personnalité du héros principal ?*³ ». A cette occasion, Gheorghiu explique sa vision des faits et surtout sa totale confiance en la vérité de son approche : « *Je vous assure de l'authenticité historique absolue de la narration et des personnages qui composent le sujet de mon récit cinématographique et j'invoque pour cela l'autorité des derniers documents révélés par les plus distingués thracologues roumains et étrangers. La civilisation géto-dace se porte étonnamment très bien, en tous cas, mieux que dans les films antérieurs sur le sujet*⁴ ». Les nouvelles découvertes dont parle Gheorghiu consistent surtout en de nouvelles interprétations données aux anciennes sources, car la civilisation gète était surtout une « *civilisation orale et essentiellement aniconique*⁵ ». Un exemple de surinterprétation des sources est la pensée du réalisateur Gheorghe Vitanidis qui s'inspire des analyses des historiens les plus

¹ ANF, dossier « Burebista », « Referat », signé Mihai Opreș, le producteur délégué, non daté.

² Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 14, București, editura Politică, 1977, p. 317.

³ « În 1980. Burebista, eroul din filmul *Fierul și aurul* », interview avec Mihnea Gheorghiu... *op. cit.*, 11.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Zoe PETRE, « Le Mythe de Zalmoxis », in *Analele Universității București*, XLII-XLIII, 1993-1994, p. 24.

nationalistes : « *Au sujet de la personnalité de Burebista on ne connaît que quelques données morales. Mais on voit qu'il était un grand homme politique, un grand commandant. Le grand géographe et historien grec Strabon disait qu'il avait réussi à élever son peuple et à créer l'un des plus puissants États de l'Europe par trois principes fondamentaux : l'instruction, la modération et le respect des lois. Il existait une instance législative et une autre instance qui vérifiait leur application. Donc, une forme d'organisation supérieure qui dépasse de loin la notion de tribu. Sans engager une polémique avec les films précédents, nous voulons soumettre au public un nouveau point de vue. Nous sommes convaincus que les Daces connaissaient un état avancé de civilisation, ils n'étaient pas un peuple d'analphabètes, mais un peuple qui avait la capacité de communiquer en grec et en latin. Ils connaissaient la philosophie, les sciences astronomiques. Hérodote disait qu'ils étaient les plus braves et les plus droits des Thraces, mais Hérodote avait dit cela 300 ans avant Burebista. Alors vous pouvez penser que depuis, ils ont évolué encore davantage [...]*¹ ».

Afin de soutenir de ce type d'affirmation les créateurs de discours historiques de la cinématographie font appel à des savants ayant un statut scientifique reconnu. Le rôle des historiens professionnels, dont la qualité des travaux jouit d'une certaine réputation internationale, se réduit parfois à une couverture formelle pour ceux qui produisent des divagations semi-scientifiques. Mihnea Gheorghiu invoque pour le chroniqueur méfiant de la revue *Cinema*, l'autorité scientifique de Mircea Eliade : « *Nos ancêtres connaissaient également une philosophie avancée. Je me rappelle une conversation que j'ai eue, il n'y a pas très longtemps pendant la rédaction du scénario, avec Mircea Eliade concernant leur croyance sur Zamolxes. Le fait que lui aussi m'a approuvé en observant la relation entre le politique et le religieux à cette époque-là va vous rassurer*² ».

Le positionnement scientifique des quatre historiens vis-à-vis de la question des origines imprègne le scénario d'une orientation spécifique. Dumitru Berciu, archéologue, directeur de l'Institut de Thracologie de Bucarest, est séduit par les théories diffusées à travers la revue d'Iosif Constantin Drăgan, *Noi Tracii*, concernant l'importance des Thraces dans l'histoire européenne. Malgré une réputation scientifique reconnue par le milieu académique grâce à ses recherches des années 1960 sur le Néolithique, Dumitru Berciu soutient à partir du milieu des années 1970 les théories thracomanes. Il applaudit l'auteur du scénario qui réussit à créer

¹ « Burebista. Fierul și aurul », interview avec Gheorghe Vitanidis... *op. cit.*, p. 8.

² « În 1980. Burebista, eroul din filmul *Fierul și aurul* », interview avec Mihnea Gheorghiu... *op. cit.*, 11.

« l'atmosphère véridique du grand roi Burebista¹ ». Berciu apprécie également « la figure majestueuse du grand roi en tant qu'homme politique, diplomate, dirigeant de troupes et stratège, défenseur des traditions » et « la société géto-dace, structurée unitairement autour d'une organisation non-esclavagiste comme le montre correctement le scénario ». Le thracologue conclue : « Le film ne contient aucune erreur de chronologie où d'autre ordre. Les licences poétiques sont permises et même recommandées dans de telles situations car elles donnent plus de dynamisme et d'attraction au film² ». L'avis favorable de l'archéologue n'est pas étonnant si l'on tient compte des affinités idéologiques communes entre les deux humanistes roumains. Dumitru Berciu a fait partie des historiens que Mihnea Gheorghiu a contactés pour soutenir sa démarche³. Le scénariste, qui était à l'époque président de l'Académie des Sciences Sociales et Politique, a remarqué les tendances centrifuges de certains historiens qui refusaient les interprétations de type « dacomanes » au sujet de Burebista. C'est pourquoi, il avait besoin du soutien de quelques spécialistes. En tant que président d'une institution ayant une influence considérable, la confrontation entre les idées de Gheorghiu et celles des autres historiens, opposés aux visions protochronistes, donne raison au premier. Il ne donne pas les noms des « rivaux », mais ajoute que « si Boia avait été puissant à cette époque-là, il aurait certainement arrêté le film⁴ ». Ce témoignage confirme les thèses de Katherine Verdery au sujet de la compétition sur la scène culturelle pour la représentativité du discours national et en conséquence pour les ressources⁵.

Mais la collaboration qui constitue pour Gheorghiu un véritable enjeu de prestige est l'historien Hadrian Daicoviciu en raison de sa réputation scientifique reconnue par la plupart des spécialistes. Il avait participé, à côté de son père, Constantin Daicoviciu, en tant que consultants historiques, aux films *Les Daces* et *La Colonne*. A l'exemple de Berciu, Daicoviciu formule des opinions favorables. Il considère que « de manière générale, le film respecte la vérité historique », que « les grands événements sont présentés véridiquement » et que « les détails imaginaires ne déforment pas la réalité documentaire des sources⁶ ». En revanche, à la différence de Berciu, Daicoviciu montre quelques réserves. La question de l'esclavagisme qui semblait parfaite pour le thracologue, devient problématique pour

¹ ANF, dossier « Burebista », « Referat », Dumitru Berciu, 6 octobre 1978, p. 1. Pour l'intégralité du document voir annexes 19.

² *Ibidem*, p. 2.

³ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Humanitas, 1994.

⁶ ANF, dossier « Burebista », « Referat despre decupajul filmului *Burebista* », Hadrian Daicoviciu, 30 janvier 1980, p. 2.

l'historien transylvain. Il propose l'élimination de la scène sur l'abolition de l'esclavage, invoquant le fait que « *pour l'époque une telle proclamation était inimaginable, et ajoute au film un modernisme dérangeant. D'ailleurs, dans une société non-esclavagiste comme l'était celle des Daces, cette mesure ne pouvait pas avoir l'ampleur ni l'importance suggérée par le scénario*¹ ». L'argumentaire utilisé afin d'éliminer ce passage est intéressant : la Dacie était déjà un État non-esclavagiste, donc il était inutile de le mentionner. Dans ses études publiées durant les années 1960, Daicoviciu acceptait le fait que la société dont il s'occupait était une société esclavagiste, différente des autres, mais esclavagiste néanmoins². La note qu'il signe pour le découpage du film semble contredire ses convictions des années 1960. Pourtant, le rapport peut avoir une double interprétation : d'une part, c'est une forme d'obéissance vis-à-vis de l'orientation officielle au sujet des Origines, dépourvues d'exploitation et d'injustice sociale. D'autre part, son observation présente toutes les données permettant de la comprendre comme une stratégie habile pour empêcher l'apparition sur l'écran des passages inappropriés et inacceptables du point de vue historique. Sa suggestion semble une astuce rhétorique pour convaincre les producteurs de l'inutilité de la scène et ainsi, de l'éliminer. La véracité d'une théorie ou d'une autre est, aujourd'hui, presque impossible à vérifier. La disparition des témoins en est le principal motif.

Contrairement à Berciu, Daicoviciu trouve des incohérences chronologiques et onomastiques. Il fournit d'ailleurs une liste des noms d'origine dace pour remplacer ceux choisis initialement. Il propose également d'éliminer la phrase, attribuée par le scénariste à Burebista, sur ses intentions de connaître les plans de César en 70 av. J-C., car « *à ce moment-là César ne jouait pas un rôle important dans la politique de Rome*³ » et de corriger les inadvertances chronologiques (la contemporanéité de la guerre entre Pompée et Mithridate et la guerre contre la Gaule). Daicoviciu conseille aussi le remplacer de la formule « roi des rois », avec une connotation orientale, par la formule « grand roi »⁴. La sollicitation la plus importante se réfère à « *l'élimination de l'idée que Burebista règne sur un Etat composé de cinq royaumes, chacun avec son propre roi, car cela suggère que l'existence de l'Etat chez les Daces était*

¹ *Ibidem*, pp. 2-3.

² « *Comment peut-on appeler l'État de Burebista ? Les spécialistes ont dit « un État esclavagiste débutant » et ils ont eu raison. L'État de Burebista est débutant parce que la société géto-dace était au début de son développement esclavagiste [...]. L'État de Burebista est esclavagiste, parce que, pendant que les éléments hérités de l'étape primitive s'affaiblissent et reculent, les éléments de l'esclavagisme se renforcent [...]* », Hadrian DAICOVICIU, *Dacii*, București, Editura pentru literatură, 1968, pp. 118-119.

³ ANF, dossier « Burebista », « Referat despre decupajul filmului *Burebista* », Hadrian Daicoviciu, 30 janvier 1980, p. 3.

⁴ *Ibidem*.

antérieure et vient en contradiction avec l'idée de l'Etat dace centralisé¹ ». Il est intéressant de remarquer les modifications prises en compte par le scénariste et par la production. A l'exception des noms propres, les autres observations sont transformées selon les suggestions de l'historien. Dans l'ensemble, les propositions qui vont à la rencontre de la thèse autochtoniste (société idéale, sans conflits de classes, unitaire autour du roi) sont appliquées (l'élimination de l'idée de l'existence de cinq Etats), tandis que celles qui estompent cette image idéalisée (la question de la société esclavagiste) sont ignorées. Les détails chronologiques semblent plus importants que ceux onomastiques et les incohérences sont corrigées.

De tous les professionnels de l'histoire, Constantin Preda semble le plus sévère et critique vis-à-vis des parties protochronistes. Il est extrêmement clair au sujet des charrues daces : « *On ne peut pas affirmer qu'à Rome on utilisait des charrues en bois, tandis que les géto-daces auraient eu des charrues supérieures en fer² ». Preda conteste aussi l'avancée des cités daces « entourées par deux fortifications » et affirme qu'il « n'y a aucune preuve que les Gétodaces avaient des palais en pierre ou des ateliers avec des colonnades et des portiques comme à Pompéi³ ». Même le titre du scénario (*Le Fer et l'or*) est remis en cause : « *Il n'y a aucune preuve certaine de l'extraction de l'or chez les Daces. L'absence de l'or reste encore un point d'interrogation chez les archéologues⁴ ». Quant à la représentation des Celtes, encore une fois, Preda est impitoyable : « *Les Celtes apparaissent dans l'histoire comme une population avec une culture avancée, à plusieurs égards supérieure à la culture dace. C'est pourquoi la description du village celte comme en-dessous du niveau de la civilisation géto-dace (apparaissent des têtes fixées sur des pilons) est à refaire⁵ ». A la différence des autres historiens, aucune des remarques de Preda n'est prise en compte pour la version finale du film. C'est seulement la reconstitution des villages de type « Pompéi » qui semblent respecter les indications de l'historien, mais le motif réside surtout dans la pauvreté de moyens de reconstitution et non pas dans un quelconque scrupule de fidélité historique.***

Mihnea Gheorghiu s'est défendu de toute accusation de manipulation des faits historiques en précisant que tous les événements sont authentiques et confirmés par les plus grands

¹ *Ibid.*

² ANF, dossier « Burebista », « Referat », Constantin Preda, non daté, p. 2. Pour l'intégralité du document voir annexes 20.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 3.

historiens de Roumanie¹. Certes, la contribution de certains professionnels de l'histoire à la propagation des idées « dacistes » et protochronistes est indéniable, mais lorsque l'opinion des spécialistes ne correspond pas à ces standards, elle est ignorée.

3.2 *Horea*

A la différence de Burebista et malgré le grand anniversaire qui s'approchait en 1984, Horea et sa révolte paysanne de 1784 n'éveillent pas le même intérêt de la part des autorités. Il a un statut encore plus défavorisé que la révolution de 1848, certainement en raison de sa spécificité « sociale » plus prononcée que l'aspect « national », très prisé pendant les années 1979 et 1980 et dont la révolution quarante-huitarde s'est fait un emblème. Malgré ces prévisions qui s'annonçaient sombres pour la résonance de l'événement, le mouvement de 1784 arrive à sortir de l'anonymat. Selon la tradition des plans thématiques, le sujet « Horea » est présent en tant que projet pour les années 1981-1982, d'après le scénario de Paul Everac, *Trace de neige* et avec une mise en scène signée par Iosif Demian². Afin de lui donner du poids, le sujet est présenté comme « *un réquisitoire contre la grande injustice sociale et pour l'accomplissement des nations sous l'Empire des Habsbourg*³ ». En dépit de cette tentative de « séduction » le projet ne se réalise pas sous cette formule, mais d'après un texte de Titus Popovici et avec une mise en scène de Mircea Mureșan. Les raisons qui ont conduit à ce changement nous sont inconnues.

Popovici dépose le scénario finalisé à la rédaction de la maison de production n° 4 en août 1982. Le script passe par moult analyses, relectures, discussions et réécritures et entre en production en septembre 1983. L'objectif du directeur de la maison de production, Radu Stegăroiu, était de présenter le film en première officielle en 1984, comme un hommage aux deux centenaires qui se célébraient. De même que le film sur Burebista qui devait être prêt pour le Congrès international des historiens, le film *Horea* était censé avoir une projection spéciale pour la conférence des historiens de Brad qui traitait du mouvement paysan d'il y a 200 ans.

La révolte dirigée par Horea est le sujet d'une polémique historiographique apparue au début des années 1980 centrée sur la définition du soulèvement populaire de Horea comme « révolte » ou comme « révolution »⁴. Le coup d'envoi est donné par l'ouvrage de David

¹ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

² ANF, dossier « Casa 3. Plan tematic 1981-1982 », p. 28.

³ *Ibidem*.

⁴ Pour l'analyse de ce phénomène voir Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp. 205-248.

Prodan, *La Révolte de Horea* en 1979. En réplique, d'autres historiens démontrent que le mouvement de Horea a été plus qu'une révolte et qu'il connaît les symptômes d'une révolution. Cette vision prend la forme d'une étude volumineuse publiée en 1984 par Ștefan Pascu, *La Révolution populaire sous la direction de Horea*. Prodan et Pascu deviennent ainsi les porte-drapeaux des deux courants.

L'enjeu terminologique était d'une importance majeure pour l'affirmation de l'identité nationale. Le terme de « révolte » limitait les significations du mouvement à une confrontation des classes où les différences nationales sont effacées aux dépens de l'unité sociale. Dans ce cas, les serfs roumains sont solidaires avec les serfs hongrois, allemands ou serbes. Pour les défenseurs du concept de « révolte », cette position scientifique était une manière de préserver les standards professionnels du métier d'historien, « les méthodes académiques », « l'intégrité scientifique »¹. En revanche, le terme de « révolution » avait une portée idéologique plus étendue. Premièrement, cette interprétation met en exergue la primauté de la « révolution » de Horea par rapport à la Révolution française, ce qui faisait de la société roumaine du XVIII^e siècle une société plus avancée que celle occidentale. Selon l'analyse de Verdery, cette prétention représentait « *une affirmation implicite de décolonisation à l'égard de l'URSS et un refus de reconnaître l'influence majeure de l'Occident*² ». « *Cette position protochroniste – poursuit Verdery – est un signal clair pour l'Est ainsi que pour l'Ouest que malgré l'écrasante dette envers l'Ouest, le commerce renforcé avec l'URSS, ainsi que malgré les crédits soviétiques, la Roumanie ne voulait être le vassal de personne*³ ». L'utilisation du terme de « révolution » représentait également une provocation à l'adresse de la Hongrie, d'abord par les mentions concernant l'étendue territoriale du soulèvement (au-delà des limites avec la Hongrie) et ensuite par la conscience de lutte nationale attribuée aux révolutionnaires paysans. L'existence d'un idéal national éliminait ainsi la solidarité de classe, et les serfs hongrois n'étaient plus « les frères » des serfs roumains⁴.

Au moment de l'écriture du scénario, c'est-à-dire vers 1981-1982, le débat historiographique n'en était qu'à ses débuts. Popovici ne transforme pas la révolte de Horea en révolution, mais apporte une certaine dimension nationale aux mobiles de la rébellion. Selon Mureșan, le script est construit « *sur la base d'une vaste documentation, dont les volumes publiés par*

¹ *Ibidem*, p. 225.

² *Ibid.*, p. 223.

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ *Ibid.*

l'académicien D. Prodan sur la révolte¹ ». Le livre de Prodan rejette la possibilité de voir chez les paysans transylvains une motivation nationale. Au contraire, le fondement de l'ouvrage est plutôt « la lutte des classes », ce qui implique une association transnationale entre les paysans. Dans le texte de présentation du sujet, le réalisateur précise sa conception du film : « *Le conflit étant entre la paysannerie et la noblesse féodale de Transylvanie, donc sous le rapport idéologique, la nationalité des personnages reste sur un plan secondaire. La lutte se porte entre les classes et non pas entre les nations. Le conflit entre les paysans roumains et les paysans hongrois n'existait pas. Au contraire, nous retrouvons une fraternisation entre les paysans assujettis, qu'ils soient roumains ou hongrois²* ». Malgré cet engagement noble, le scénariste, suivant l'exemple des autres thèses qui circulaient à l'époque, ou tout simplement selon ses propres convictions, ajoute de nombreux éléments qui renforcent la vision nationale de la révolte.

Les réactions des lecteurs officiels du scénario diffèrent d'un acteur à l'autre. L'enjeu des discussions autour du texte n'est pas de savoir si l'événement est une révolution ou une révolte, mais de désigner, pour la forme finale du film, l'intensité de l'idéal national en 1784. La confrontation d'opinions se réalise entre les professionnels des instituts d'histoire, les historiens de l'Institut d'histoire du parti, les cinéastes, les autres membres de la Commission cinématographique ainsi que les représentants de la section idéologique du Secrétariat du parti.

D'une part, l'historien Nicolae Stoicescu (1924-1999)³, profondément impliqué dans les querelles historiographiques avec ses homologues hongrois⁴, considère que « *l'auteur accorde un rôle trop important à la participation hongroise à la révolte⁵* ». Il propose également l'introduction d'une scène dans laquelle l'empereur Joseph II d'Autriche parle des Roumains, les qualifiant d'« *incontestablement les plus anciens et les plus nombreux habitants de la Transylvanie⁶* ». Il cite, pour soutenir cette affirmation, son propre ouvrage, *La Continuité des Roumains*, et justifie l'assertion de l'empereur par la nécessité contemporaine de contrecarrer

¹ ANF, dossier « Horea », document « Horea », conception du réalisateur, non signé, non daté, p. 2.

² *Ibidem*.

³ Diplômé de la faculté d'histoire de l'Université de Bucarest en 1949, encadré comme assistant dans la section d'histoire médiévale de l'Université de Bucarest en 1950. Ioan OPRIȘ, *Istoricii și Securitatea*, București, Editura Enciclopedică, 2006, p. 387.

⁴ Il est l'auteur d'un ouvrage publié en 1980 intitulé *Continuitatea românilor : privire istoriografică, istoricul problemei, dovezile continuității* (*La continuité des Roumains : regard historiographique, l'historique du problème, les preuves de la continuité*).

⁵ ANF, dossier « Horea », « Referat la scenariul *Judecata* », signé par Nicolae Stoicescu, non daté, p. 2.

⁶ ANF, dossier « Horea », « Referat la scenariul *Horea* », signé par Nicolae Stoicescu, 17 septembre 1982, p. 4.

la position « *de certains historiens étrangers [qui] ont repris avec violence les thèses absurdes de Rösler¹* » au sujet de la Transylvanie.

Ion Ardeleanu, historien officiel du parti, qui a été avec Mircea Mușat le superviseur des manuels d'histoire et qui a chapeauté le film *La Massue à trois sceaux*, fait partie des conseillers pour le film *Horea*. A la différence de Stoicescu qui demande d'amplifier le sentiment national, Ardeleanu dénonce l'existence dans le texte « *d'accents anti-hongrois²* » par l'utilisation du mot « hongrois » à la place du mot « grófs³ ». Il sollicite de Popovici, dans un rapport d'août 1983, de corriger la formule « *Crișan, l'épouvante des Hongrois* » par « *Crișan, l'épouvante des grófs* »⁴. L'historien du parti se montre ici plus modéré à l'égard du chauvinisme du texte. Cela ne l'empêche pourtant pas d'étayer l'idéal national du mouvement de Horea dans l'ouvrage de synthèse d'histoire roumaine publié la même année⁵.

L'oscillation entre l'accentuation et l'élimination des idées nationales persiste dans le cadre de la réunion de la Commission cinématographique, chargée de l'analyse du scénario. Au débat participent des critiques, des professionnels du cinéma, des membres du CC du PCR. L'écrivain Petre Sălcudeanu, l'auteur des scénarios des derniers films sur la révolution de 1848, (*Les Montagnes en flammes* et de *Au Carrefour des grandes tempêtes*), défenseur de l'idée nationale, propose au scénariste d'ajouter quelques éléments pour renforcer l'élément ethnique. Il suggère l'introduction d'une scène où l'empereur Joseph II d'Autriche charge Jancovich d'investiguer, en plus des causes de la révolte, « *le désir des Roumains d'être indépendants⁶* ».

En revanche, les autres participants non seulement n'insistent pas sur l'idée nationale, mais estiment que Popovici est allé trop loin avec l'attribution des idéaux nationaux aux paysans de 1784. Ecaterina Oproiu, la rédactrice en chef de la revue *Cinema* et intellectuelle traditionnellement de gauche, n'a jamais manifesté une passion particulière pour le film historique. Dans le cas de *Horea*, elle considère qu'il « *est prématuré de parler des « fils fidèles à la nation roumaine* » »⁷. Vasile Bontaș, membre du CC de l'Organisation de la Jeunesse (UTC) soutient et développe le point de vue d'Oproiu. Il estime que « *malgré la*

¹ *Ibidem*.

² ANF, dossier « Horea », « Referat la scenariul filmului Horea de Titus Popovici, regia Mircea Mureșan », signé Ion Ardeleanu, 25 août 1983, p. 1.

³ Ce terme désignait d'abord un statut social de grand propriétaire foncier et non pas l'appartenance ethnique.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Mircea MUȘAT, Ion ARDELEANU, *De la statul geto-dac, la statul român unitar*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1983, pp. 202-223.

⁶ ANF, dossier « Horea », Compte-rendu de la réunion de la Commission cinématographique, non daté, non signé, p. 1.

⁷ *Ibidem*, p. 2.

conception présentée par le réalisateur, la dimension nationale de la révolte est trop présente¹ ». Par ailleurs, il désapprouve l'image des paysans qui est « dégradante ». Ils sont vus comme des « analphabètes », comme des « primitifs », « les scènes sont marquées par la violence et par les cambriolages ». Le mot final appartient au vice-président du CCES, Ion Traian Ștefănescu, qui cherche à diminuer les aspects nationaux trop prononcés : « Malgré la dimension nationale de la révolte, au sein des insurgés il y avait des représentants des autres nationalités, il est vrai pas très nombreux » ; « en 1784 Horea ne pouvait pas connaître et utiliser le concept de « nation », tout au plus celui de « peuple »² ». Mais le point le plus important, qui représente à ses yeux « un problème politique », est de ne pas transformer le scénario « en une confrontation entre les Roumains et les Hongrois ». C'est pourquoi il sollicite une relecture minutieuse du texte, « page par page », afin d'éliminer « les détails discutables » de ce type : l'attribution du statut de « vagabond » « au seul révolté hongrois courageux ».

La section de propagande du CC du PCR, par son président Petru Enache, formule quelques remarques, mais sans impact majeur sur l'ensemble du film : souligner la grandeur de Horea avant l'exécution, réaliser une séquence pour mettre en évidence l'écho international de la révolte³.

Contrairement aux conclusions de Verdery qui certifie que les initiateurs du terme « révolution » sont issus des cercles proches du parti⁴, les contributeurs au film *Horea*, dont une grande partie est attachée au parti, inclinent la balance en faveur de la « révolte ». Les seuls qui exigent une augmentation du poids des idéaux nationaux chez Horea sont des humanistes par formation (l'historien Stoicescu et l'écrivain Sălcudeanu) avec un capital politique non négligeable, mais pas aussi proches du centre du pouvoir que I. T. Ștefănescu, Bontaș ou Ardeleanu qui, au contraire, tentent de limiter les éléments nationalistes. Il n'en demeure pas moins que la réunion de la Commission cinématographique se déroule en 1983, moment où le débat public autour de la signification du mouvement paysan est en pleine effervescence. C'est à ce moment là que les opinions se forment d'un côté ou de l'autre. Même Ardeleanu tente de réconcilier les terminologies du soulèvement dans son ouvrage de 1983 : « Comment devait être caractérisé le mouvement de 1784 ? Révolte paysanne, révolte populaire, guerre paysanne, mouvement révolutionnaire, révolution ? Aucune de ces

¹ *Ibid.*, p. 1.

² *Ibid.*, p. 2.

³ ANF, dossier « Horea », « Recomandări ale tov. Petru Enache privind scenariul filmului *Horea* », 26 septembre 1983.

⁴ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp. 220-222.

caractérisations n'est, au fond, erronées car il a des traits de chacune d'entre elles, et elles le recouvrent toutes ensemble¹ ». Dans ce cas, peut-on dire, comme le garantit Verdery, que l'idée de révolution « circulait dans les plus hauts cercles dirigeants, introduite par ceux-ci, soit à l'initiative des historiens de service, soit par des suggestions d'en haut² » ?

Le cas de la production du film *Horea* nous détermine à supposer que la vision officielle sur le soulèvement paysan de 1784 n'était pas encore imprégnée par des éléments nationaux. Il était considéré encore comme un mouvement de classe. C'est probablement dans l'engrenage des multiples discours sur la nature de l'événement que le pouvoir adopte et prône l'idée de révolution et les idéaux nationaux de Horea. Ainsi, en 1986, lorsqu'Ilie Ceaușescu publie sa version de l'histoire des Roumains, il n'y a plus de doute : Horea devient le leader d'une révolution³.

3.3 *Mircea*

A l'exemple du cas Burebista, le voïvode Mircea l'Ancien fait une entrée triomphante sur la scène publique en 1986 lorsque sont commémorés les 600 ans de son accession au trône. L'événement est annoncé et préparé depuis 1983. Une grande partie des ouvrages d'histoire publiés pendant les années 1980, insistent sur les aspects militaires de son règne, sur ses efforts pour garder l'indépendance de la Valachie face à l'agression de l'Empire Ottoman et sur la première étape de l'union des territoires roumains⁴. A la différence des autres princes du Moyen-Age, Mircea offre l'image d'« *une grandeur égale et ininterrompue du début jusqu'à la fin de son long règne⁵* ». De plus, ses rapports avec les puissances européennes de la fin du XIV^e siècle contribuent à la construction d'une image prestigieuse que l'historiographie nationaliste exploite pleinement. Mircea l'Ancien est présenté comme un médiateur de la situation politique internationale et comme un élément essentiel pour l'équilibre entre l'Orient et l'Occident. A la fin des années 1980, Mircea l'Ancien devient le prince idéal. Sa figure représente le couronnement de tous les attributs des souverains roumains du Moyen-Age. Dans ce contexte idéologique, il n'y a que son nom (« l'Ancien »)

¹ Mircea MUȘAT, Ion ARDELEANU, *De la statul geto-dac... op. cit.*, p. 217.

² Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp. 220.

³ Ilie CEAUȘESCU, *Independența poporului român-obiectiv fundamental al politicii PCR. Tradiție. Actualitate. Perspectivă*, București, Editura Militară, 1986, p. 96.

⁴ L'image de Mircea l'Ancien dans l'historiographie communiste est analysée par Cristiana DINEAȚĂ, « Mircea cel Bătrân. De la comemorări religioase la mari adunări populare » in Lucian BOIA (dir.), *Mituri istorice românești*, București, Editura Universitatii Bucuresti, 1995, pp. 80-82.

⁵ Lucian BOIA, *Destinul mare al unei țări mici*, București, Nemira, 1998, p. 216.

qui ne convient plus, et les autorités du parti décident en 1986 de le remplacer par « le Grand ».

3.3.1 Le front des historiens mobilisé pour Mircea

Afin d'éviter la précipitation qui a caractérisé la réalisation du film *Burebista*, la maison de production n° 5 prend ses précautions et à l'automne 1983 le scénario sur le voïvode valaque est écrit et attend l'opinion des conseillers historiques spécialisés. Le texte *Mircea l'Ancien*, est signé par Mihai Vasiliu et Dan Anton Vasiliu. Si l'on tient compte de l'avis de Nicolae Stoicescu, la qualité de ce scénario est assez médiocre. Cela démontre qu'en 1983, au moment de la contractualisation du script, les autorités du cinéma n'anticipent pas l'ampleur du phénomène « Mircea » qui allait exploser en 1986 et accepte le premier texte proposé. D'ailleurs, en 1977, lorsque fut annoncé l'anniversaire des 2050 ans de la création de l'État de Burebista, le projet initial du film *Mircea* est transformé en documentaire afin de libérer des fonds pour le film *Burebista*.

Le premier spécialiste à formuler une appréciation concernant la partie historique du scénario est le directeur du Musée national d'histoire, Florian Georgescu. Auteur de plusieurs études sur l'histoire de la ville de Bucarest, il n'est pas particulièrement spécialiste de la période. Sa contribution au projet *Mircea* représente sa troisième collaboration aux films d'épopée nationale. La diversité chronologique des films auxquels il participe (*Burebista*, *Bûcher et flamme*, *Mircea*) démontre que sa convocation est justifiée par son autorité bureaucratique en tant que directeur du Musée national d'histoire. Son mémoire, envoyé à la maison de production le 4 novembre 1983, est un éloge du scénario. Il considère que « *les auteurs analysent avec talent la période* », qu'ils ont réussi à trouver « *les traits essentiels du grand voïvode* » et qu'ils ont fait valoir « *l'autorité gagnée par la Valachie au sein des peuples de la région* ». L'historien apprécie aussi le statut international du voïvode, dont l'alliance était recherchée par les grandes personnalités politiques du moment, comme le roi de Hongrie, le roi de Pologne, le prince serbe, les héritiers du sultan¹. Dans l'esprit nationaliste de l'époque, Georgescu propose aux scénaristes d'introduire d'autres séquences ou répliques afin d'accentuer « *la lutte pour l'indépendance* », « *l'autorité internationale de Mircea* », « *le rôle joué dans la création des alliances entre les Roumains des trois principautés* », « *le rôle de la*

¹ ANF, dossier « Mircea », « Referat » signé Florin Georgescu, 14 novembre 1983, p. 1.

Valachie dans la défense de la civilisation européenne », « *la vie florissante de la Valachie* »¹.

Les observations de Georgescu sont atypiques pour le style habituel des rapports historiques. Généralement, les spécialistes convoqués pour la mise au point scientifique rédigent des commentaires plus approfondis, appliqués à des séquences précises, avec des renvois aux pages du texte. L'analyse de Georgescu est superficielle et les seules modifications suggérées ne représentent que des traits conventionnels associés au mythe de Mircea et généralement acceptés par la version officielle. Ce rapport paraît de complaisance ou d'obligeance et il nous détermine à croire que la participation de l'historien a été motivée surtout par les arguments rémunérateurs.

La maison de production n'est pas convaincue par l'analyse de Georgescu. C'est pourquoi elle fait appel aux compétences plus pointues de Nicolae Stoicescu qui, déjà, avait fait ses preuves de conseiller pour les films *Tudor*, *Vlad l'Empaleur* et *Horea*. A la différence de son collègue, l'analyse de Stoicescu est impitoyable. Comme à son habitude, l'historien ne se limite pas à des commentaires de nature historique. Sa démarche effleure l'analyse littéraire ou cinématographique et cette approche est due certainement aux influences de sa femme, Lidia Popiță, qui était producteur délégué à la maison n° 5. Il ose s'attaquer à la valeur artistique du scénario. Si dans le cas de *Horea*, Stoicescu estime que « *le scénario est écrit avec un talent vigoureux*² », qu'« *il est plein de dramatisation*³ », que « *certain passages et répliques sont chargés d'une grande expressivité et puissance*⁴ », pour *Mircea*, le verdict est sombre : « *Les moyens utilisés pour l'évocation de l'époque sont pauvres*⁵ », les auteurs montrent « *une mauvaise connaissance des événements et des personnages*⁶ », « *le texte est assez plat et insignifiant, le conflit dramatique est complètement absent*⁷ ». Quant aux observations de nature historique, Stoicescu ne manifeste pas plus de bienveillance. Il critique les anachronismes, les inventions dramaturgiques sans support (les auteurs ont inventé un personnage féminin, la sœur de Mircea appelée Calinichia) et la démonstration historique fragile.

¹ *Ibidem*, pp. 1-2.

² ANF, dossier « Horea », « Referat la scenariul *Judecata* », signé Nicolae Stoicescu, non daté, p. 2.

³ *Ibidem*.

⁴ ANF, dossier « Horea », « Referat la scenariul *Horea* », signé Nicolae Stoicescu, 17 septembre 1982, p. 1.

⁵ ANF, dossier « Mircea », « Referat la scenariul *Mircea cel Bătrân* », signé Nicolae Stoicescu, 12 décembre 1984, p. 1.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid.*

Les remarques du conseiller historique dévoilent surtout un ensemble de structures mythiques qui ont façonné l'image de Mircea. Que ce soit avec les moyens de la littérature ou fondé sur des documents d'époque, l'objectif est toujours le même : construire un héros et une époque idéalisés, démontrer la place importante du voïvode sur la scène politique internationale. Les scénaristes ont tendance à surenchérir sur les traits patriotiques du personnage par le biais de la fiction. L'historien essaie de limiter ces poussées nationalistes en opposant les preuves documentaires. Toutefois, son but rejoint celui des écrivains. Stoicescu critique la tendance des scénaristes à « *forcer l'idée de conscience nationale pour cette époque-là* ». Il justifie son commentaire avec des exemples précis du texte : « *p. 57 : Dan parle du « soutien de nos frères d'au-delà des montagnes [allusion à la Transylvanie. N.D.A.] ou d'au-delà de Milcov [allusion à la Moldavie. N.D.A.]* » ; « *pages 63-64 a lieu une rencontre imaginaire entre Mircea, le gouverneur de Moldavie et le voïvode de Transylvanie ; tous les trois s'assurent de leur aide réciproque dans le combat contre les Turcs¹* ». Devant ces scènes, l'historien se montre sidéré : « *Il ne manque plus que l'« Hora » de l'Union ! Gardons la mesure !* ». Stoicescu condamne ici l'exagération et le manque de subtilité des auteurs qui se sont abandonnés à l'imaginaire, mais il ne critique pas l'idée en soi car il propose une autre manière d'illustrer l'union : « *Il serait plus logique que le gouverneur de Moldavie évoque le temps où Mircea a aidé Alexandre le Bon à occuper le trône de Moldavie (1400), cela étant en effet, un exemple de coopération²* ». Au lieu d'inventer des trames d'espionnage international, comme le font les scénaristes, Stoicescu suggère de souligner davantage et de manière sobre « *le rôle négatif de l'Occident qui n'avait pas compris qu'il fallait soutenir la Valachie au moment où, par un effort commun, les Turcs auraient pu être renvoyés d'Europe³* ». L'historien reproche également les efforts des scénaristes pour embellir abusivement la société du XIV^e et XV^e siècle : « *Les auteurs exagèrent l'importance et l'existence des armures qui n'étaient pas aussi répandues chez nous⁴* » ; « *c'est étonnant de voir les connaissances des paysans de Mircea qui sont au courant des luttes entre les fils du sultan⁵* ». Suite à ces commentaires, nous pouvons constater que l'historien accuse non seulement les erreurs scientifiques, mais également la tonalité générale du récit, l'emphase patriotique. En revanche, il propose un autre type de patriotisme, tout aussi mythique, mais fondé sur des documents.

¹ *Ibid.* p. 3

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, 2

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

Le projet initié par les deux écrivains est annulé par la maison de production ; les conclusions tranchantes de Stoicescu ont pu avoir un certain effet dans cette décision : « *Que reste-t-il de ce scénario si on laisse de côté toutes les exagérations et les erreurs ? Peut-il constituer la base d'un film qui évoquerait l'époque et la personnalité de Mircea l'Ancien ? J'ai de sérieux doutes que je vais transmettre à la maison de production n° 5 qui, j'en suis convaincu, ne peut pas approuver l'entrée en production du film¹ ».*

Puisque au début de l'année 1985 la maison de production n'avait dans son corpus aucun scénario de secours, il était clair que la cinématographie ne pouvait plus célébrer en 1986 l'arrivée au trône de Mircea. A la différence des autres anniversaires manqués où les projets cinématographiques sont abandonnés (voir les cas de Bălcescu et Petru Rareș) Mircea entretient une force symbolique qui se perpétue au-delà des limites de l'année 1986. C'est pourquoi un film de fiction sur Mircea l'Ancien est toujours d'actualité et la maison de production continue à se mobiliser pour sa réalisation. Afin d'éviter tout embarras, le scénario est confié à un écrivain d'expérience et de confiance, l'éternel Titus Popovici. Il a déclaré que le sujet lui avait été commandé, comme dans le cas du sujet sur la guerre d'indépendance, par Ceaușescu lui-même qui lui avait apparemment dit : « *Ne perds pas ton temps, Eminescu a tout écrit exactement comme ça c'est passé² ».* L'empressement de Ceaușescu démontre l'état d'urgence du projet. Malgré cette directive et malgré le fait que Popovici consacre une scène à la rencontre entre Mircea et le sultan Bayazid imaginée selon la description du poète Mihai Eminescu dans *III^e Épitre (Scrisoarea III)*, le film n'est pas prêt pour l'année 1986.

La mobilisation des instituts historiques et des spécialistes du Moyen-Age pour suivre l'écriture du scénario ne connaît pas de précédent dans toute l'histoire du cinéma roumain. Le 1^{er} mars 1986 le secrétaire du parti responsable de la propagande, Petru Enache, organise une réunion de spécialistes pour débattre du scénario de Popovici *L'Héritage (Moștenirea)*. A la rencontre participent des historiens du parti, des académiciens, des membres des instituts de recherche et des instituts militaires plus ou moins concernés par l'époque du film : l'académicien Ștefan Pascu, le docteur professeur Ștefan Ștefănescu, le maître de conférence Mircea Mușat, le maître de conférence Ion Ardeleanu, le maître de conférence Ion Pătroiu, le docteur Răzvan Teodorescu, le docteur Florin Constantiniu, le général-lieutenant docteur Ilie Ceaușescu, le colonel docteur Constantin Căzănișteanu, le docteur Gheorghe Romanescu, le

¹ *Ibid.*, p. 6.

² « Acum nici o scuză nu mai e posibilă » - interview avec Titus Popovici in Mihai TATULICI, *Nemuritorii. Interviuri filmate și nedifuzate*, București, Privirea, 2005, p. 23.

lecteur docteur Mihai Maxim, le colonel docteur Cristian Vlădescu, le docteur Andrei Pippidi, le docteur Iulian Andronescu, l'architecte Cristian Moisescu¹.

La participation à la réunion est assez hétérogène en termes de statut professionnel, de spécialisation, d'adhésion politique, et le rassemblement est d'autant plus étonnant. Le but de cette convocation massive de spécialistes a été d'une part, d'éviter les malentendus du scénario précédent et d'autre part, de démontrer l'unité d'opinion au sein de la discipline historique. Nous ne connaissons pas les détails des débats, ni les opinions de chaque participant. En revanche, les conclusions de la réunion sont concises et suggestives quant à l'harmonie d'opinions : « *Les participants ont reconnu les qualités artistiques exceptionnelles du scénario, ainsi que le respect de la vérité historique ; [ils] ont fait quelques observations au sujet de la personnalité du voïvode, ainsi qu'aux relations de Mircea l'Ancien avec d'autres dirigeants [...]. Le collectif considère que le scénario peut être approuvé et recommande l'entrée en production*² ». Au passage, nous devons remarquer l'utilisation, encore valable en mars 1986, de la particule « l'Ancien ». Celle-ci commence à se transformer en « le Grand » à l'approche du moment anniversaire officiel qui a lieu en septembre 1986. Dans les archives de la maison de production n° 5, le nouveau terme apparaît en août 1986.

La collaboration avec les historiens et les autres spécialistes ne s'arrête pas à cette réunion de mars 1986. A l'exemple de *Burebista*, les historiens participent activement au tournage. Ils sont convoqués pour assister au tournage et assurer la documentation nécessaire en fonction de l'époque traitée par le film et du domaine de spécialisation de chacun d'entre eux Radu Florescu, maître de conférence à l'Institut d'Arts Plastiques, est sollicité pour apporter son soutien scientifique au sujet de « *la situation sociale, politique et économique pour la période 1300-1400* » et de « *la présence du voïvode dans les événements politico-militaires de l'époque* »³. Constantin Ucrain est désigné conseiller pour des questions historico-militaires, Tahsin Gemil, chercheur à l'Institut d'Histoire Nicolae Iorga, pour la partie d'histoire ottomane et le docteur Georgescu, de la Direction Républicaine des Haras, pour les problèmes d'équitation. La maison de production prévoit la contractualisation de deux autres personnes spécialisées en héraldique et « *décors spéciaux (ponts, tours, installations de guerre)* »⁴. Le 17 septembre 1986, la maison de production rédige une nouvelle proposition avec les

¹ ANF, dossier « Mircea », « Sinteza dezbaterii scenariului Moștenirea », signé dr. M. Mușat et conf. univ. Ion Ardeleanu, 10 juin 1986, p. 1.

² *Ibidem*.

³ ANF, dossier « Mircea », « Referat », document 6549, signé par Sergiu Nicolaescu, Ion Mititelu et Anania Boțan, non daté, p. 1.

⁴ *Ibidem*, p. 2.

conseillers suivants : Romulus Vulpescu de l'Union des Ecrivains, le général en chef Constantin Antip du Musée Militaire, Alexandru Donovici en tant que conseiller d'équipement et de techniques de combat, et le lieutenant-colonel Alexandru Dogaru¹. Il est difficile de connaître la véritable version prise en compte par les autorités car les deux documents ne s'annulent pas réciproquement. Pourtant, sur le générique du film, au titre de conseillers il n'y a que les noms des historiens Tahsin Gemil et Radu Florescu.

Malgré la séance d'analyse du scénario présidée par Enache en mars 1968, le texte de Popovici est soumis à une lecture ponctuelle réalisée par un historien du parti, le général en chef Gheorghe Găinușe, très probablement rattaché à un institut militaire. Son rapport est envoyé au vice-président de la cinématographie, Mihai Dulea, le 2 juillet 1986, en vue d'entrer en production en août 1986. Nous nous demandons quelles sont les raisons qui déterminent Dulea à faire appel à un avis spécialisé après la grande réunion de mars et pourquoi un historien sans réputation est désigné. Aurait-il besoin d'une dernière opinion officielle avant de donner l'autorisation pour le premier tour de manivelle ? Nous n'avons pas d'indices édifiants pour éclaircir cette question, mais de toute évidence l'employé du ministère de la Défense est le dernier spécialiste à faire des commentaires par écrit au sujet du scénario. Ses remarques ne manquent pas d'intérêt. Elles ont le mérite de révéler, en l'absence de la version approuvée du scénario, les grands archétypes historiques réunis par Popovici dans son récit.

Outre les corrections de nature chronologique et onomastique, Găinușe conteste le fondement même du film : la contemporanéité de Mircea et de Vlad l'Empaleur, son petit-fils. Il souligne également impossibilité de la participation du voïvode transylvain Iancu de Hunedoara à la bataille de Rovine. Il conteste également la tendance de Popovici à présenter la cour du voïvode « *comme un monde décadent, immoral et corrompu*² » et rappelle que l'histoire connaît « *beaucoup de boyards patriotes et que les voïvodes ne pouvaient pas mener seuls la lutte d'indépendance*³ ». Ces commentaires dévoilent la manière dont Popovici a envisagé d'introduire l'idée de continuité (par la filiation entre les deux voïvodes), l'idée d'unité entre les pays roumains (par la collaboration militaire entre la Valachie et la Transylvanie) et l'idée de l'autorité absolue du souverain (par l'opposition manichéiste entre le voïvode et les boyards). Comme nous pouvons le constater, le scénariste met en scène les mêmes structures

¹ ANF, dossier « Mircea », « Referat », document 13202, signé par Sergiu Nicolaescu, Ion Mititelu et Anania Boțan, 17 septembre 1986, pp. 1-3.

² *Ibidem*, p. 2.

³ *Ibid.*

mythiques que les auteurs du premier scénario, mais la réputation de Popovici et son style littéraire rendent les mêmes idées raisonnables et acceptables, sinon par les historiens, au moins par les producteurs. Găinușe propose également à l'auteur d'introduire quelques scènes pour montrer que « *la vie du peuple ne se déroulait pas seulement dans les bois, il y avait aussi des villages et généralement une vie économique florissante pour cette époque-là*¹ ». Les considérations de Găinușe se retrouvent plus ou moins dans la forme finale du film (la contemporanéité de Vlad et de Mircea, fondement dramatique du film, est préservée, ainsi que l'image corrompue des boyards ; la présence de Iancu de Hunedoara à la bataille de Rovine est, en revanche, éliminée). Encore une fois, l'application partielle des conseils de l'historien officiel reste sans justification. Les problèmes de budget, l'apport personnel du réalisateur et probablement ce type d'observations historiques ont conduit à la modification du film par rapport au scénario.

3.3.2 L'entrée en production et les enjeux financiers

Les préparations qui ont lieu dans la première moitié de l'année 1986 annoncent un film avec un budget du niveau d'une superproduction. Les estimations financières sont d'autant plus importantes que la réalisation est confiée à Sergiu Nicolaescu, connu pour sa prédilection pour les scènes de masses spectaculaires et onéreuses. La réalisation du film se déroule selon un programme qui comprend une période de préparation, entre août 1986 et avril 1987, et une période de production, entre mai et décembre 1987². A l'instar du film *Burebista* où Sergiu Nicolaescu est obligé de décliner sa participation au film en raison de ses autres projets, le film *Mircea* connaît les mêmes problèmes. Nicolaescu était encore occupé en octobre 1986³ avec la finition du film *François Villon : le poète vagabond*, réalisé pour TF1. A la différence de *Burebista* où la pression du temps oblige la maison de production à remplacer le réalisateur, pour *Mircea* les producteurs attendent l'achèvement de son projet. Ce retard décale la période de préparation jusqu'en juin 1987, ce qui repousse le début du premier tour de manivelle à juillet 1987. Dans ces conditions, l'achèvement du film est estimé pour le mois de mai 1988⁴. En juin 1987 Sergiu Nicolaescu, avec l'accord de la maison de production et du

¹ ANF, dossier « Mircea », « Notă cu privire la scenariul literar *Moștenirea* », signé Gheorghe Găinușe, 2 juillet 1986, p. 1.

² ANF, dossier « Mircea », « Referat » n° 13344, signé par Sergiu Nicolaescu, Ion Mitițelu et Anania Boțan, 20 janvier 1987, p. 3.

³ ANF, dossier « Mircea », « Referat » n° 13433, signé Sergiu Nicolaescu et Ion Mitițelu, 20 mai 1987, p. 1

⁴ *Ibidem*, p.3.

scénariste, « améliore le découpage¹ » et rallonge le film de 2 heures à 2 heures 40. Il estime alors les coûts du film à 48 millions de lei. La somme est véritablement exorbitante ; elle dépasse les estimations pour le film *Burebista*. La Centrale « Româniafilm » annonce au réalisateur qu'elle ne dispose que 95 millions de lei pour la totalité de la production cinématographique roumaine, et que cette sollicitation est impossible à satisfaire². Nicolaescu accepte de procéder à des modifications de fond, de « *déplacer le poids du film de la partie spectaculaire vers la partie psychologique*³ » pour réduire les coûts. Le réalisateur établit une limite de 28 millions de lei en-dessous de laquelle il considère que la production du film ne peut pas démarrer. Après cette tentative de négociation, la situation est bloquée car la Centrale n'a toujours pas les moyens d'assurer le nouveau montant et le CCES donne son accord pour un financement de seulement 20 à 21 millions de lei. Le 15 juin 1987, l'équipe du film clôt son activité en raison du manque de fonds⁴. Dans cette situation, la maison de production propose de remplacer Nicolaescu par un autre réalisateur qui puisse mener à bout le film dans les conditions proposées par les autorités. Les remplaçants potentiels de Nicolaescu sont Andrei Blaier, Alexa Visarion ou Șerban Marinescu⁵.

Face à cette sentence, Sergiu Nicolaescu suggère une solution peu habituelle : la réalisation d'un autre film « satellite », avec les mêmes acteurs, les mêmes décors, les mêmes costumes et accessoires, la même équipe, afin de supporter une partie des dépenses du film *Mircea*. Le devis de ce deuxième film, appelé successivement *La Couronne du roi Décébale*, *La Légende des Carpates* et enfin la version finale, *La Couronne de feu*, devait respecter la somme minimale accordée à une production historique, c'est-à-dire 7 millions de lei. La Centrale « Româniafilm » accorde à la maison de production pour les deux films 28 millions de lei⁶, mais la distribution de fonds se fait à l'avantage de *Mircea*, alors que *La Légende des Carpates* bénéficie du minimum. Ce deuxième film est une fantaisie médiévale improvisée, fondée en grande partie sur les codes du genre (château, mystère, aventure, forêt⁷) d'après un scénario écrit par Nicolaescu en collaboration avec Francisc Munteanu et il représente surtout

¹ ANF, dossier « Mircea », « Informare cu privire la stadiul actual de pregătire a filmului *Mircea cel Mare* », non signé, 29 juin 1987, p. 2.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, pp. 2-3.

⁴ ANF, dossier « Mircea », « Referat » n° 13449, signé par Sergiu Nicolaescu, Ion Mititelu et Anania Boțan, 15 juin 1987.

⁵ ANF, dossier « Mircea », « Informare cu privire la stadiul actual de pregătire a filmului *Mircea cel Mare* », non signée, 29 juin 1987, p. 3.

⁶ ANF, dossier « Mircea », « Notă cu privire la filmul artistic *Mircea cel Mare* și *Legenda carpatină* », non signé, non daté, pp. 1-2.

⁷ Michel ZINC, « Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen Age au cinéma », in *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 42-43, été, 1985, p. 5.

une couverture financière pour *Mircea*. Le calcul de Nicolaescu semble juste. Il revient sur le plateau de tournage à l'automne 1987, non seulement en tant que réalisateur, mais également en tant qu'acteur car il est choisi par la maison de production pour interpréter le rôle du voïvode valaque.

3.3.3 Conception artistique et perception politique

En plus des tribulations financières, le parcours du film *Mircea* jusqu'à la sortie officielle est parsemé d'autres complications, cette fois-ci de nature idéologique. Entre décembre 1988, la fin du tournage et décembre 1989, la sortie sur les écrans bucarestois, le film connaît une période de visionnements successifs par la direction supérieure de parti. Il est très difficile aujourd'hui de retracer l'itinéraire précis des versions, des modifications, des observations et surtout les raisons qui ont conduit à la méfiance des dirigeants. Les sources écrites se réduisent à quelques feuilles, dont certaines non datées et non signées, alors que les témoignages oraux se recoupent, se contredisent et le résultat de l'analyse est plus confus qu'éclaircissant.

En janvier 1989, le film est soumis à un premier examen devant la direction du CCES. La plupart des indications sont transmises oralement par Mihai Dulea directement au réalisateur¹. Les observations sont substantielles. La commission demande à l'équipe du film de « revoir la séquence du combat entre Dan et Mircea et réduire le moment de l'explication entre les deux » car « ce genre de moments « discursifs » doit être revu », « de réaliser correctement la première apparition de Mircea jeune, en évitant la physionomie orientale et en accentuant sa grandeur », de diminuer l'intensité des cauchemars du sultan, « d'accentuer le dramatisme final afin de marquer l'idée de continuité de l'action du brave voïvode »². Si l'on confronte ces recommandations avec la forme finale du film, on constate qu'elles ne sont respectées qu'à moitié. Nous n'avons pas connu la première version et il nous est impossible de savoir si les scènes du film ont été raccourcies ou non. Quoi qu'il en soit, abrégée ou pas, « l'explication discursive » entre les deux personnages est maintenue, ainsi que la première apparition de Mircea et les cauchemars du sultan. Ces séquences ne nous semblent pas particulièrement longues, ce qui suggère une possible intervention dans la durée du film, mais leur message reste inchangé. La seule certitude qui se détache de ce rapport est un certain effort des autorités pour reconnaître et blâmer le schématisme et l'emphase.

¹ ANF, dossier « Mircea », « Notă cu observațiile formulate de conducerea CCES după vizionarea filmului *Mircea cel Mare* », non signée, 26 janvier (probablement 1989), p. 1.

² *Ibidem*.

Après l'accord du CCES, la sortie est prévue pour le 5 juin 1989, mais l'intervention du couple présidentiel et d'autres visionnements avec la direction du parti repoussent encore une fois la rencontre du film avec le public. En juin 1989, peu avant la date prévue pour la sortie, le couple Ceaușescu sollicite une rencontre avec Titus Popovici et Sergiu Nicolaescu. A la réunion participent également les historiens Ardeleanu et Mușat, Suzana Gâdea, Mihai Dulea et le responsable de la propagande dans le cadre du Secrétariat du parti, Constantin Olteanu¹. D'après ses propres déclarations, Sergiu Nicolaescu, en Allemagne en juin 1989, refuse de rentrer à Bucarest pour participer à la réunion². Le moment est raconté par Titus Popovici dans une interview en 1995 : « *Ils étaient tous pris par une panique inexplicable, une panique physique. Olteanu courait vers la porte pour voir si l'académicienne venait ou pas [allusion à Elena Ceaușescu, N.D.A.] et d'une voix étranglée nous disait : « Quand le camarade va arriver nous allons nous lever tous » ; une panique absolue. Suzana Gâdea se lamentait : « Que vont-ils nous faire, que vont-ils nous faire ? » Ce type de panique, je l'aurais compris s'il s'agissait de Staline, car une discussion mal finie aurait pu avoir comme conséquence une balle dans la tête. Mais ici, le pire aurait été d'entrer dans « la rotation », de ne plus être ministre ».* Cette description confirme l'idée que le fonctionnement du système reposait également sur l'excessive prévoyance des échelons inférieurs qui, par peur de perdre leur poste, infligeait une pression supplémentaire à leurs départements. Le cas n'est pas unique. Comme nous l'avons montré dans la première partie, Mircea Daneliuc s'est confronté à multiples reprises au caractère obtus des directeurs de production qui, par crainte d'être rendus responsables et transférés, développent une forme de paranoïa aux possibles subversions.

Ceaușescu n'aime pas le film, et Titus Popovici comme Sergiu Nicolaescu expliquent le rejet de deux manières différentes, les deux essayant de faire valoir leur propre opposition au régime. Nicolaescu affirme même qu'ils ont travaillé en complicité. Le réalisateur écrit en 2005 : « *Le couple Ceaușescu avait vu le film et en dépit de leur vision simpliste, ils ont compris mon intention : du prince Mircea j'ai fait un dirigeant totalement opposé à Ceaușescu [...]. Ils auraient voulu se reconnaître eux-mêmes avec leurs préoccupations, alors que moi j'ai fait exactement l'inverse*³ ». Les répliques qu'il considère comme particulièrement subversives apparaissent au début du film et représentent la réponse de Mircea à son frère, Dan : « *Je ne veux pas régner sur des gens à genoux, en souillant leur âme*

¹ « Acum nici o scuză nu mai e posibilă » - interview de Titus Popovici...*op. cit.*, p. 45.

² Sergiu NICOLAESCU, *Cartea revoluție... op. cit.*, p. 503.

³ *Ibidem.*

avec des mensonges, en les forçant à se soumettre aux étrangers¹ ». En réalité, cette phrase fait partie de la rhétorique héroïque spécifique à l'univers de Nicolaescu. Elle est également un leitmotiv des propos indépendantiste de Ceaușescu. De plus, au niveau narratif, elle est une réaction au discours du personnage Dan qui adopte une attitude opposée à au discours de Ceaușescu : « *Nous sommes petits, insignifiants. Notre sort est de rester sagement sous la commande de ceux qui sont plus forts*² ».

A son tour, Popovici considère que le message du film était conçu de manière à dénoncer la politique de Ceaușescu : « *Dans le scénario il y avait une petite histoire par le biais de laquelle j'ai essayé de transmettre l'idée que l'exagération mystique de l'idée d'indépendance, dans le cas d'un petit pays, ne finit jamais bien, et que Mircea a bien compris l'impossibilité, à cette époque-là, d'une lutte victorieuse contre les Turcs. Et cela d'autant plus que l'Occident avait déjà signé des traités et des accords avec eux. C'est probablement ce qui a dérangé Ceaușescu*³ ». L'utilisation du discours et des figures nationales pour manifester la dissidence vis-à-vis du pouvoir est une des formes d'expression utilisée par les opposants du régime, ce qui démontre que la diversité des symboles de la Nation n'est pas l'apanage exclusif du pouvoir, mais qu'ils sont employés dans d'autres sens que ceux du discours officiel⁴. Malgré cette perspective, le film *Mircea* ne s'inscrit nullement dans cette ligne ; ne serait-ce que par l'intention exprimée dans le résumé : « *L'idée centrale du film, incarnée dans la personnalité du voïvode, est d'exprimer la vérité, à savoir qu'ici, aux frontières de l'Europe civilisée, un petit peuple, en sacrifiant pour plusieurs siècles sa propre tranquillité, a veillé. Il a été comme une entrave devant un empire avide, en expansion, et qui, puisqu'il n'a pas réussi à le conquérir, s'est vu obligé de discuter avec lui d'égal à égal. En même temps, le film va souligner l'incapacité d'action unitaire de l'Occident, ses intérêts féodaux égoïstes [...]. Le dernier voyage du voïvode est un testament politique laissé aux héritiers : la défense à tout prix de l'indépendance nationale et le droit d'être maître dans son propre pays*⁵ ». Le résumé de l'idée cinématographique contredit les affirmations de Nicolaescu et Popovici. D'ailleurs, leurs déclarations concernant l'intention artistique et les messages subliminaux véhiculés par le film sont formulées après 1989, ce qui leur enlève une

¹ *Mircea*, minute 04 : 57.

² *Ibidem*, minute 04 : 47.

³ « Acum nici o scuză nu mai e posibilă » - interview avec Titus Popovici...*op. cit.*, p. 44.

⁴ Verdery propose quelques exemples : à la révolte de novembre 1987, les ouvriers de Brașov ont chanté l'hymne quarante-huitard, « Eveille-toi, Roumain », au printemps la même année les étudiants protestataires de Iassy se réunissent devant la statue d'Alexandru Ioan Cuza. Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență...* *op. cit.*, p. 113.

⁵ ANF, dossier « Mircea », « Mircea cel Bătrîn », idée cinématographique, non signée, non datée, pp. 1-2.

bonne part de crédibilité. Il n'en demeure pas moins que film n'est pas du goût de Ceaușescu qui fait trois objections majeures, selon Popovici que le scénariste même qualifie de « surréalistes » : 1. Le début ; 2. L'absence de la situation de l'agriculture durant l'époque de Mircea ; 3. Le fait que Mircea signe un traité avec les Turcs, qu'il capitule devant eux¹. Le premier point correspondait à une séquence introduite par le réalisateur, inexistante dans le scénario, qui présentait une confrontation entre Mircea et son frère Dan. La scène comprenait quelques éléments oniriques et le dialogue que nous avons présenté plus haut. D'après Popovici, Ceaușescu n'avait pas compris la scène et le scénariste l'approuve en estimant que Nicolaescu avait essayé de « faire quelque chose à la Fellini » sans réussir². Le désaccord exprimé par le leader du parti au sujet de l'ouverture du film détermine probablement Nicolaescu à considérer que l'échange de répliques entre les deux personnages a été interprété comme un acte séditieux.

La deuxième observation est acceptée par Popovici, mais pour la troisième, le scénariste essaye d'affronter le chef du parti, invoquant l'autorité de « soixante-treize historiens » qui avaient « attesté le respect de la vérité historique »³. La question de la représentation cinématographique du traité entre Mircea et l'Empire Ottoman suscite certainement de nombreux débats. Encore une fois, il est difficile de connaître la version regardée par Ceaușescu, celle projetée à la sortie et la version préservée aujourd'hui par l'ANF et commercialisée. En revanche, nous pouvons certifier qu'il y a une différence fondamentale entre le découpage et la version préservée aujourd'hui par l'ANF, probablement la version de la sortie officielle. Selon le découpage, le traité signé par le voïvode valaque peut être interprété comme une défaite et Mircea comme un héros vaincu. La scène sensible se déroule à la fin du film sous la forme d'une conversation entre Mircea et le sultan Mehmed. Voici ci-dessous l'échange verbal tel qu'il existe dans le découpage :

Mehmed : « *En face est toute mon armée. Je ne sais pas comme la bataille va finir. Il est possible que tu gagnes à nouveau. Et alors ? Nous allons revenir encore plus nombreux, car le destin de l'Islam est d'aller à l'avant [...]. Tu n'es qu'un mur qui m'empêche d'avancer. Je préférerais le contourner.* »

Mircea : « *Et quel est le prix ?* »

¹ « Acum nici o scuză nu mai e posibilă » - interview avec Titus Popovici...*op. cit.*, p. 44.

² *Ibidem*, pp. 44-45.

³ Aucun des documents de production de l'ANF ne confirme le nombre de 73 historiens. *Ibid.*, p. 45.

Mehmed : « *Le traité que tu connais. Ton pays sera administré selon ses propres lois. Le voïvode aura le droit de faire la guerre ou la paix, a le droit de vie et de mort sur ses sujets* »

Mircea : « *Le droit de faire justice.* »

Mehmed : « *Jamais une mosquée ne sera construite sur le territoire de Valachie. Aucun vainqueur ne pourra signer un traité aussi avantageux.* »

Mircea : « *Et quel est le prix ?* »

Mehmed : « *Un signe de soumission, de compréhension. Le voïvode doit envoyer à la Sublime Porte tous les ans 3000 piastres, 40 faucons et 40 juments. Et comme signe de confiance, un héritier de la famille princière étudiera à notre cour¹.* »

Dans ce fragment, il est clair que Mehmed impose les conditions et Mircea les accepte tout en sachant qu'il s'agit d'un accord avantageux. C'est probablement cette scène qui dérange Ceaușescu, car la version cinématographique présente une toute autre situation dans laquelle les rôles sont inversés : Mircea parle comme un vainqueur et Mehmed le regarde impuissant.

Mehmed : « *... Il n'y a qu'Allah qui saura la fin de cette bataille. Il est possible que tu gagnes à nouveau. Et alors ? Nous allons revenir encore plus nombreux. Tu n'es qu'un mur qui m'empêche d'avancer. Je peux le détruire ou le contourner. Je préférerais le contourner.* »

Mircea : « *Et quel est le prix ?* »

Mehmed : « *Après la mort de mon père, le grand Bayazid, tu as voulu prendre les commandes de l'empire par des intermédiaires, tu as soutenu mon frère Musa contre moi. Tu as donné des conseils et des troupes à mon autre frère, Mustafa.* »

Mircea : « *J'ai eu tort.* »

Mehmed : « *Si c'est comme ça, alors notre entente est scellée.* »

Mircea : « *L'accord va s'édifier comme suit : le pays sera administré selon ses propres lois ; le voïvode aura le droit de faire la guerre ou la paix et jamais, au grand jamais une mosquée ou une cité ottomane ne sera construite sur le territoire de Valachie.* »

Mehmed : « *Tu parles comme un vainqueur.* »

Mircea : « *M'avez-vous jamais vaincu ?* »

¹ *Mircea cel Mare*, découpage, Titus Popovici, Sergiu Nicolaescu, août 1987, pp. 87-88.

Mehmed : « *Et comment vais-je paraître devant le monde ?* »

Mircea : « *Nous connaissons les coutumes du temps : nous allons envoyer tous les ans à la Sublime Porte 3000 piastres, 40 juments et 40 faucons. Je sais que tu aimes la chasse.* »

Mehmed : « *Il y a une autre coutume du temps.* »

Mircea : « *Nous le savons.* »

Mehmed : « *Comme preuve de confiance un héritier de la famille princière ira grandir à la Porte, ira étudier à notre cour¹.* »

Dans la deuxième version les rôles sont parfaitement inversés et c'est Mircea qui prend les décisions. Il est, à l'instar de Ceaușescu en 1989, maître de son destin, de son pays, défenseur absolu de l'indépendance. Il discute avec le sultan de l'Empire Ottoman comme Ceaușescu prétend le faire avec le dirigeant de l'Union Soviétique, d'égal à égal ou plus encore, comme un vainqueur.

Après la rencontre de juin 1989, la maison de production reçoit une liste de modifications qu'elle présente aussitôt à l'équipe pour opérer dans les plus courts délais : « *L'introduction avant le générique de paysages qui suggèrent la variété et la beauté de la Valachie, ainsi que quelques monuments construits par Mircea. Sur ces images sera récité un texte qui synthétise et caractérise l'époque du voïvode ; accentuer l'impression de prospérité et les bénéfiques des édits du voïvode sur le commerce et le marché ; suggérer l'entente entre Mircea et Alexandre le Bon pour la défense de l'indépendance de deux pays ; la fin doit mettre en évidence la peur du sultan et l'abandon de la lutte, l'acceptation des conditions imposées par Mircea².* »

Comme nous pouvons le remarquer, quelques unes de ces observations ont été formulées trois ans auparavant par le général Găinușe. Selon ses propres déclarations, Sergiu Nicolaescu refuse de procéder à une quelconque modification. Pourtant sa signature figure sur un document qui mentionne la réalisation des scènes supplémentaires entre le 31 août et le 10 septembre 1989³. Nicolaescu fait aussi partie de l'équipe qui devait participer au « tournage d'ajustement » de certaines scènes, notamment en compagnie du personnage Mehmed⁴. Le 13 novembre 1989, Dumitru Fernoagă confirme la réalisation de toutes les observations formulées par le parti et demande de nouvelles rétributions pour les créateurs de costumes et

¹ *Mircea*, minute 116. Voir annexes vidéo n° 1, « Mircea-Mehmed ».

² ANF, dossier « Mircea », Adresse à l'équipe du film, n° 336, signée par Dumitru Fernoagă 10 juillet 1989.

³ ANF, dossier « Mircea », document incomplet, tournage prévu pour le jeudi 31 août 1989, signé Sergiu Nicolaescu et Ion Mîțitelu.

⁴ ANF, dossier « Mircea », « Filmul Mircea. Filmări de completare », document incomplet, non daté, non signé.

de décors¹. Cependant une partie de ces modifications de dernier moment n'apparaissent pas dans la version finale du film. D'autres, comme par exemples les scènes donnant « *l'impression de prospérité et les bénéfices des édits du voïvode sur le commerce et le marché* » ont été transférées au film *La Couronne de feu*. Les derniers mois de la production de *Mircea* sont extrêmement confus et les bribes d'informations que nous possédons n'arrivent pas à supprimer les points d'interrogation.

3.4 *Quand la reconstitution devient un projet total*

Malgré le climat général des années 1980, lorsque la rhétorique nationale est assourdissante, la cinématographie connaît une baisse de la production historique. Les films de l'épopée nationale sont présents aux grands rendez-vous, mais cette décennie n'est plus truffée de reconstitutions historiques comme la période précédente. La raison principale réside dans la réduction des fonds accordés à ce type de films, conséquence de la baisse vertigineuse des profits cinématographiques. En revanche, pour la célébration des grands anniversaires, comme les 2050 ans de la constitution de l'État de Burebista et les 600 ans de l'accession au trône de Mircea, les autorités, mais également les artistes mobilisent un effort supplémentaire pour accomplir ces films considérés comme un devoir national. Bien que moins importants quantitativement, ils rassemblent néanmoins un record de forces humaines et institutionnelles. L'ampleur de la production de l'épopée nationale pendant les années 1980 ne connaît pas de précédent. Certes, la situation financière et administrative des films historiques des années 1960 est nettement supérieure à celle des années 1980 car le système de coproduction a résolu des nombreuses difficultés, mais la convocation des historiens, des instituts culturels ou administratifs de l'État imprègne les films de la dernière décennie d'une dimension de superproductions.

Du point de vue idéologique, leur conception illustre indiscutablement l'accroissement de la rhétorique nationaliste qui se radicalise. La redécouverte de Burebista et l'identification de son État avec les particularités de l'État roumain communiste démontre le niveau atteint par le discours national. La contribution des historiens n'est pas sans importance. Ils sont convoqués pour participer au film en tant que rapporteur du scénario, mais également en tant que conseillers de plateaux. Leur rapport au film et au message véhiculé varie en fonction de l'intégrité professionnelle et l'attachement au régime et à ses valeurs. *Burebista*, *Horea* et

¹ ANF, dossier « Mircea », lettre adressée par Dumitru Fernoagă à la Centrale « Romaniafilm », 13 novembre 1989.

Mircea ont donné l'occasion à de nombreux professionnels de l'histoire d'approuver la version cinématographique, de la contester, d'apporter des changements. La réalisation de ces films n'est plus une affaire de divertissement ou de spectacle, elle est considérée comme un acte culturel d'importance nationale, d'où la convocation des savants des domaines culturels les plus divers. Cet aspect prouve la préoccupation des autorités d'afficher le respect pour la vérité historique, et même si les observations des historiens sont négligées, leur participation au projet cinématographique constitue pour la maison de production ou pour les autorités politiques un alibi parfait pour toute extravagance.

Si la constitution des fronts des historiens ne se concrétise pas pour l'écriture du *Traité de l'Histoire de la Roumanie*, elle atteint une certaine forme de cohésion lors de la participation au film en tant que conseillers. Il n'en demeure pas moins que dans le cas de la cinématographie, l'influence du parti était beaucoup plus puissante que sur les autres institutions de culture et lorsque le parti s'emparait d'un sujet, toute déviation de la version officielle était limitée.

Partie 3

1 L'étranger – une présence inquiétante. Typologie des étrangers dans le film historique roumain¹

L'étranger a un rôle très important dans la définition de l'identité roumaine et dans l'élaboration du discours national². Son image s'intègre dans une vision plus ample de l'histoire, constituée à travers les manuels scolaires, avec le soutien des professionnels des instituts historiques, historiens ou autres intellectuels (écrivains, cinéastes, etc.). L'historiographie nationaliste a ressuscité un imaginaire traditionaliste à l'égard des étrangers qui ont été représentés dans des couleurs le plus souvent négatives³. Cette image est issue d'un complexe d'infériorité, émerge dans les propos politico-culturels dès le XIX^e siècle dont l'origine est le processus de modernisation qui a généré le rapprochement et par conséquent la comparaison entre les Pays roumains de l'Occident⁴. Le décalage culturel et économique entre les deux espaces est refoulé, durant la période national-communiste, derrière un rideau de mégalomanie patriotarde conformément auquel, la Roumanie faisait partie des plus grandes puissances du monde⁵. Le complexe d'infériorité est occulté pour laisser la place à l'un de supériorité ou comme le précisait Catherine Durandin, « *Ceaușescu, dans sa grandiloquence a sans doute voulu et d'autre l'ont voulu comme lui substituer le triomphalisme au défaitisme et inverser le propos de plainte en cri de gloire*⁶ ». Ce type d'image est projeté dans le passé qui devient obligatoirement aussi glorieux que le présent. Le rôle des étrangers, dans ce contexte, est de nature à mettre en évidence, une fois de plus, les qualités des voïvodes du Moyen-Age et leurs éventuelles victoires militaires, ainsi que leur stratégie politique d'importance européenne. Cependant, l'idée de « pays arriéré » hante les consciences et à nouveau, l'interprétation du passé est une rhétorique salvatrice pour redresser cette image « honteuse »⁷. L'étranger détient le rôle principal pour dépasser, expliquer et justifier ce

¹ Voir aussi Aurelia VASILE, « L'étranger – un ennemi nécessaire. Représentation de l'Autre dans le cinéma roumain pendant le régime national-communiste de Nicolae Ceaușescu », in *Sciences Humaines Combinées*, Revue électronique de l'ED LISIT, nr.2, *Identités, images et représentations de l'autre*, Dijon, 2008

² Lucian BOIA, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas, 2002, pp. 238-289.

³ *Ibidem*, p. 239.

⁴ *Ibid.*, pp. 67-68.

⁵ Lucian BOIA, « Destinul mare al unei țări mici », in *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998, p. 207.

⁶ Catherine DURANDIN, Despina TOMESCU, *La Roumanie de Ceaușescu*, Paris, Guy Epaud, 1988, p. 44.

⁷ Une représentation similaire de l'étranger on peut rencontrer dans l'imaginaire historique bulgare, surtout vis-à-vis du Turc. Svetla ROUSSEFF, *Le Turc vu par le Bulgare*, in Maximos ALIGISAKIS, Marc DE BELLET François SAINT-OUEN (dir.), *Nationalismes en Europe Centrale et Orientale : conflit ou nouvelles cohabitations ?* Genève, Institut Européen, 1997.

complexe, en tant que bouc émissaire. « *Le complot* », « *la politique impérialiste* » et « *la dissension des pays européens* » sont les trois actes d'accusation contre lui. La répercussion directe de cette vision de l'Autre fut le sens donné aux Pays roumains du Moyen Age, devenus dans l'imaginaire historique une « *cité assiégée* », un « *rempart de l'Europe* », ou « *État tampon* » entre les grandes puissances¹. Ce tableau est renforcé par un autre mythe, *la fatalité historique et géographique*, défini dans le langage de l'époque comme « *le pays à la confluence des Grands Empires* ». Fondée sur une certaine réalité géopolitique et sur un imaginaire similaire durant les siècles moyenâgeux est-européens mais non seulement², cette formule devient mythisée du moment où elle explique et légitime, de manière unitaire, la situation générale du présent.

Ces types d'images se reflètent explicitement dans les spectacles cinématographiques destinés à reconstituer le passé, à partir de l'Antiquité et terminant par la conquête de l'Indépendance de 1877. L'étranger y est une figure récurrente tantôt pour des raisons dramatiques, tantôt pour des considérations liées à la véridicité. Ainsi, il accomplit une double fonction : d'un côté, servir à la reconstitution du passé où sa présence est indispensable (le Romain, l'Ottoman, le Français, le Pape, le Hongrois sont des figures d'altérité avec lesquelles les peuples habitant le territoire de la Roumanie sont entrés en contact) et de l'autre, contribuer au déroulement dramatique du film. Concernant ce dernier attribut, il est ennemi ou allié, il représente l'intrigue et les mobiles de l'action filmique. Nous tenterons de mettre en évidence l'apport spécifique de la cinématographique (ses techniques, ses outils) dans la reproduction d'un imaginaire historique déjà ancré dans la culture commune, mais aussi la contribution originale du film dans la transmission des nouveaux images et messages.

¹ Le rôle de rempart de la chrétienté est revendiqué par la majorité des pays de frontière entre l'Europe occidentale et les autres peuples d'origine asiatique. La Hongrie, la Pologne, l'Espagne, la République de Venise, la Croatie s'attribuent la dénomination de « rempart » de l'Europe Chrétienne. Janusz TAZEIR, « La Pologne : rempart de la chrétienté », in Chantal DELSOL, Michel MASLOWSKI, Joanna NOWICKI, *Mythes et symboles politiques en Europe Centrale*, Paris, PUF, 2002, pp. 97-107. Sandar CSERNUS, « La Hongrie, le rempart de la chrétienté : naissance et épanouissement de l'idée d'une mission collective », *Ibidem*, pp. 107-124.

² Nora BEREND « Défense de la Chrétienté et naissance d'une identité. Hongrie, Pologne et Péninsule Ibérique au Moyen Age » in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 5, 2003, pp. 1009-1027.

1.1 *L'étranger en tant qu'ennemi traditionnel*

1.1.1 Le Romain entre conquéreur et civilisateur¹

Le Romain représente le prototype d'ennemi spécifique pour la période de l'Antiquité. La production cinématographique consacre à cette époque trois films de fiction : *Les Daces*, *La Colonne* et *Burebista*. Ils sont produits et diffusés sur le grand écran dans des contextes idéologiques différents. Les deux premiers, *Les Daces* et *La colonne*, réalisés à la fin des années 1960, font partie de la première époque, celle de récupération du passé national, alors que *Burebista* réalisé en 1980 est un projet purement nationaliste qui s'inscrit dans la série des festivités destinées à commémorer les 2050 ans de la création de « l'État unifié et centralisé ». Une courte incursion dans l'imaginaire des Daces et des Romains peut faciliter la compréhension de leur exploitation cinématographique. Le problème des origines et surtout de l'origine romaine est découvert par les chroniqueurs du XVII^e siècle, mais a suscité le plus vif intérêt surtout à partir du XIX^e siècle². Les deux peuples ont été investis avec le rôle de fondateurs qu'ils ont assuré constamment et parfois en alternance, depuis les deux derniers siècles. Le nationalisme caractérisant la deuxième moitié de la période communiste exploite pleinement cette thématique. Les Daces et les Romains, longtemps oubliés, font leur réapparition sur la scène historique en qualité de pères fondateurs de la nation roumaine. Les Daces, en tant qu'habitants du territoire de la Roumanie ont bénéficié d'un regard plus favorable par rapport aux Romains qui désignaient le conquérant. Ce genre d'attitude expansionniste fut condamné par Ceaușescu lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie en 1968 et son succès conduit à la prolifération de ce type de discours y compris par sa projection dans le passé. Il en va tout autrement dans les années 80, car l'apparition du courant *dacomane* vers la fin des années 1970, ne laisse plus de place pour les Romains accentuant l'ancienneté des Daces, les origines préromaines de la langue dace, leur civilisation avancée.

1.1.1.1 *Le guerrier conquérant*

La figure cinématographique du Romain est associée avant tout à celle du « conquérant ». Le cinéma roumain n'invente rien à son égard, car l'image de « conquérant » est universellement

¹ Voir aussi Aurelia Vasile « The classical antiquity in the Romanian cinema Ancient Rome : a precious enemy » in *Anuarul Institutului de cercetari socio umane "C.S Nicolaescu-Plopsor*, nr. IX, Craiova, 2008, 9 p.

² Lucian BOIA, « Elemente de mitologie istorică românească », in Lucian BOIA, *Mituri istorice românești*, București, Editura Universității București, 1995, p. 11.

Sur la problématique des « origines » dans le cas roumain, voir Lucian BOIA, *Istorie și mit...op.cit.*

diffusée et reproduite dans une multitude de types de discours, mais surtout au cinéma¹. Seul le point de vue change. Le terme « conquérant » a une double acception, car il désigne à la fois une vertu ou un vice. Cette distinction est l'un des éléments qui différencie la représentation des Romains dans le cinéma hollywoodien et dans le cinéma italien. Tandis que le péplum américain dépeint l'armée romaine en couleurs sombres illustrant un pouvoir centralisé, absolutiste et répressif, les productions italiennes insistent sur l'humanité et la protection apportées par les Romains aux peuples conquis². Passé au premier plan, sous la forme d'un leader, le Romain est tantôt un modèle de bravoure, tantôt un exemple de cruauté et perversité³. Marc Ferro voit dans la majorité des péplums évoquant l'Empire Romain une glorification de l'Occident face aux barbares⁴. Malgré l'association fréquente des traits négatifs des Romains de l'époque impériale avec la répression des chrétiens, les deux films roumains sont les seuls exemples des péplums mondiaux qui peuvent être qualifiés comme « non chrétiens »⁵. C'est pourquoi, l'image réprobatrice des Romains a d'autres justifications et utilisations que dans les autres films européens ou américains. Elle est plus proche des représentations véhiculées dans des productions comme *Vercingétorix* (Jacques Dorfmann, 2001) ou la populaire série Astérix, bien qu'ici l'action se déroule à l'époque républicaine.

Le film *Les Daces* se focalise dès le début sur la puissance romaine, image qui est construite à plusieurs niveaux : iconographie, langage, narration. Produit pendant une période très favorable à la reconstitution historique, tant du point de vue économique qu'artistique, il bénéficie d'avantages financiers importants. Avant même le générique, l'armée romaine submerge l'écran. Dans ce cas, l'effet de puissance est réalisé avec des moyens visuels. Une succession de plans fixes, présentés graduellement, à commencer par un plan d'ensemble de l'armée et jusqu'à un gros plan sur un détail de l'uniforme romain dresse l'image de force écrasante, invincible et surtout inépuisable. Cette sensation est soutenue par le rangement ordonné des soldats dans le champ, par le contre plongée de leur commandant et par la musique saccadée de fanfare. La structure des scènes de bataille qui apparaissent par la suite revient sur cette image. Elle semble construite dans un style similaire celui adopté par Stanley Kubrick dans *Spartacus* (1960). Frédéric Martin remarque la ressemblance de ces deux

¹ *CinémAction. Le péplum : l'Antiquité au cinéma*, n° 89, 1998.

² Frédéric MARTIN, *L'Antiquité au cinéma*, Paris, Dreamland, 2002, p. 85.

³ Cette dernière figure fonctionne surtout dans les représentations des persécutions des chrétiens et des esclaves. Derek ELLEY, *The Epic Film. Myth and History*, London, Boston, Melbourne, Routledge & Kegan Paul, 1984, pp. 115-135.

⁴ Marc FERRO, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Editions du Chêne, 2003, p. 20.

⁵ Derek ELLEY, *The Epic Film...*, op.cit., p. 104.

films qui « se plaisent à présenter les légions de manière géométrique, comme programmées, introduisant cette idée de machine de guerre effrayante, déshumanisée et invincible, qu'on laisse admirer au spectateur en la filmant par des hauts panoramiques, donnant l'impression d'assister à la bataille dans une position d'observateur céleste [...] »¹. Tout en étant d'accord avec l'image décryptée par l'auteur, nous devons préciser qu'aucun des deux réalisateurs ne fait appel à des panoramiques, mais plutôt à des plans fixes d'ensemble donnant l'impression au spectateurs d'être submergé par la force des armées. Les similitudes entre les deux films auraient pu être une simple coïncidence si Nicolaescu n'avait pas prouvé à multiples reprises qu'il s'inspirait trop fidèlement des films occidentaux².

Le portrait visuel des Romains est relayé, au niveau linguistique, par un échange verbal entre les deux camps adverses, romain et dace, d'où ressortent l'arrogance des premiers et la détermination des seconds : « Ouvrez la porte. On vous donne la vie et la liberté / Qui êtes-vous ? / Les maîtres du monde / Vous y arriverez, si nous périssons »³. L'utilisation du même type de formule hyperbolique concernant l'adversaire fait allusion à la domination totale, mondiale, sans barrières. De même, cette vision est évoquée par Décébale, le personnage-roi. Il appréhende la force des Romains : « ils ont perdu des batailles, mais jamais ils n'ont été vaincus. Ils sont têtus, puissants, nombreux, rapaces »⁴. Cette approche dépasse le cadre du simple rapport conflictuel entre deux forces opposées et contient une dimension mythique. Le Romain n'est plus un rival ordinaire, il est l'ennemi absolu.

Dans *Les Daces*, l'image de l'armée romaine est construite à plusieurs niveaux dont l'un est celui narratif. L'action guerrière des Romains dans le film *Les Daces* est motivée par des raisons économiques : paiement des légions, la mainmise sur l'or dace. De ce point de vue le film de Nicolaescu et le scénario de Titus Popovici semblent plus soucieux à l'égard des sources historiques qui mentionnent ces aspects dans les mobiles guerriers des Romains. Toutefois, le travail des cinéastes avec les sources est une opération complexe de sélection fondée sur un système d'omission/invention, d'ailleurs largement répandu dans le cinéma. A titre d'exemple, les raids agressifs des Daces au sud du Danube contre l'Empire Romain,

¹ Frédéric MARTIN, *L'Antiquité... op.cit.*, pp. 81-82.

² Nicolaescu a bâti sa carrière sur un ensemble de films construits sur les codes des films populaires occidentaux (policiers, aventure, reconstitutions historique, films de guerre) et a fait l'objet des nombreuses accusations de plagiat par ses collègues, par la critique, par la presse.

³ *Les Daces*, (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1966, minute 00 :34. Voir annexes video n° 2 « Les Daces – générique ».

⁴ *Ibidem*, minute 49 : 46.

attestés par des nombreuses sources, sont discrètement passés sous silence, car ce détail contrevenait à l'idéologie du peuple pacifique que les Daces étaient censés représenter.

Le mécanisme filmique de reconstitution de l'histoire qui est un processus de découpage/collage des informations trouvées dans les sources disponibles, selon des règles propres au réalisateur au scénariste, au producteur ou aux idéologues du parti en fonctions des objectifs artistiques et idéologiques bien définis. Si les attaques des Daces au sud du Danube, mentionnés par de nombreuses sources, authentiques ou pas, mettent cette population dans une mauvaise lumière et surtout contredit l'image de « peuple pacifique, en permanente défensive », l'information ne sera pas retenue dans la fabrication du film. A l'opposé, si l'existence d'une conscience commune de lutte pour l'indépendance chez les leaders daces, à travers les décennies, n'est attestée par aucune source, elle est, à défaut de la preuve contraire, inventée de toute pièce avec l'air le plus nonchalant possible. Faux ou véridiques, les documents historiques ont la même valeur pour le réalisateur, si ceux-ci contribuent à justifier un certain point de vue.

La puissance de l'armée romaine apparaît dans *La Colonne* diminuée. Elle se résume à quelques scènes de guerre, entrecoupées par un montage saccadé parfois confus, et à une autre séquence présentant les honneurs des soldats à leur empereur Trajan. Encore une fois, les cadres sont sérés, la lumière faible et la force de l'armée romaine n'est que devinée par le spectateur. Il n'en demeure pas moins que le but du réalisateur était plutôt de raconter une histoire minimaliste, axée sur le destin des personnages et non pas sur les confrontations armées. L'image des Romains est transmise surtout à travers les caractères individuels.

Les moyens d'expression de la puissance romaine glissent vers le discours verbal au début des années 1980 dans le film *Burebista*. D'ailleurs, le film est plutôt « scénaristique » que cinématographique. La construction des dialogues occupe une place plus importante dans l'économie du film que les procédés visuels. Ainsi, la puissance romaine est exprimée le plus souvent verbalement. Dès le début du film, la *voix off* explique au spectateur le contexte politique du I^{er} siècle av J.-C. Bien que le rôle de cette présentation soit strictement informatif, la tonalité et la construction de la phrase démontrent une intention précise, de souligner la dimension menaçante de l'expansion romaine : « à moins de 7 siècles de sa fondation, Rome devient le centre du monde antique et se prépare à devenir le plus grand empire des tous les temps. Dans l'année 70 avant notre ère, c'est-à-dire 683 ab Urbe condita, l'expansion mondiale de Rome s'approche du sud du Danube, d'où s'étendaient les riches terres des

Daces [...] À partir de ce moment-là, devant l'ambitieux César et ses invincibles légions romaines ne reste plus qu'un seul royaume insoumis et un seul roi vaincu, Lui, Burebista¹ ». La formule du futur, associée à une hyperbole, « se prépare à devenir le plus grand empire de tous les temps », crée l'image d'une Rome surpuissante et agressive, capable de pulvériser en un simple geste toute autre civilisation. Cette introduction prépare le spectateur pour un récit conflictuel. Par la suite, la description de César comme ambitieux et invincible, attribués en l'occurrence nullement positifs, consolide de manière générale le portrait du Romain envahisseur.

Cette esquisse préliminaire de l'image du Romain, définie au niveau linguistique, est renforcée par d'autres qualificatifs, formulés par les Daces. Les Romains sont appelés dans maintes occasions « pilleurs des peuples et conquérants de l'univers² », accusés d'être victimes « de l'ivresse de pouvoir³ », « pieuvre qui étale de plus en plus ses bras insatiables sur le monde entier, qui subjugué et avale des peuples⁴ ». Ce tableau est complété au niveau narratif par une ambiance généralisée de la Dace comme une cité assiégée, une cible permanente de l'attaque romaine. Ainsi, le conseil de l'État s'organise pour prendre des décisions concernant le problème romain, quelques personnages, gladiateurs et soldats dans l'armée de Spartacus se réfugient à la cour de Burebista pour venger la mort de leur leader, dont le coupable est Rome, Burebista organise des préparatifs de guerre, dans un champ d'entraînement, en vue d'un potentiel conflit avec les Romains. La menace de guerre plane constamment sur la civilisation dace qui se trouve dans un état d'éveil continu. Le problème principal des réalisateurs a été l'absence d'une grande bataille entre les deux peuples, donc l'impossibilité de construire une trame autour du combat et l'impossibilité de montrer les habilités des Daces. A défaut d'un conflit militaire important, les réalisateurs inventent un permanent état d'alerte au sein de la population dace, prête à tout moment de partir à l'assaut : les paysans se préparent sur le champ d'entraînement, les manufacturiers fabriquent des armes dans leurs ateliers plus avancés que ceux romains, le conseil d'État reste vigilant.

Il est très intéressant de remarquer la quasi-absence du point de vue romain. Si dans *Les Daces* ou dans *La Colonne*, les Romains apparaissent comme des personnages à part entière, ils partagent la distribution des rôles principaux, dans *Burebista*, César n'arrive même pas au statut de personnage secondaire car sa présence est plutôt passagère. Cela s'explique par

¹ *Burebista* (r. Gheorghe Vitanidis, sc. Mihnea Gheorghiu), 1980, minute 03 :03.

² *Ibidem*, minute 74 :12.

³ *Ibid.*, minute 75 :03.

⁴ *Ibid.*, minute 19 :38.

l'absence historique des Romains dans un conflit direct avec les Daces. D'ailleurs, le réalisateur regrette l'absence d'une rencontre mémorable entre les deux personnalités : « *la personnalité la plus impressionnante après César était réellement Burebista, le seul qui lui a résisté. Nous, ceux d'aujourd'hui qui commentent l'histoire, nous pouvons regretter qu'ils ne se soient pas rencontrés tête à tête, que leurs personnalités, qui ont fasciné l'Europe et qui aujourd'hui suscitent tant de questions mais aussi l'admiration des chercheurs, ne se soient pas confrontés*¹ ».

Toutefois, la force des légions romaines et leur ambition de conquête sont évoquées brièvement dans une courte séquence où les Romains sont représentés après la victoire contre les Gaulois. Le scénariste Mihnea Gheorghiu attribue à César une phrase qui résume toute sa politique internationale, évidemment triomphaliste : « *mon futur livre s'appellera De Bello Dacico*² ». Le réalisateur, de son côté se sert de ses moyens expressifs, en l'occurrence celles visuelles, pour apporter sa contribution à l'image des Romains. La contre plongée sur César le situe sur un piédestal d'invincibilité. Son défilé devant l'armée est destiné à montrer sa position de dirigeant et, si les moyens financiers n'ont pas permis un élargissement du champ pour nous impressionner avec le nombre de légions, il s'est résumé à une évocation sonore des acclamations. Le spectateur est obligé de se contenter de ce substitut et de s'imaginer leur nombre à partir de la fréquence du son. La pauvreté des moyens cinématographiques mises en jeu est due au budget extrêmement réduit alloué par les autorités pour ce type de film. Mihnea Gheorghiu explique que son intention était beaucoup plus ambitieuse. Dans le scénario, il avait imaginé les Romains dans des cadres cinématographiques impressionnants (le forum romain, les batailles de César, son assassinat³), c'est-à-dire des scènes couteuses. Le scénariste déplore la solution bon marché trouvée par la maison de production et considère que cette réalisation a affecté la force de ses descriptions.

La constitution de ces images est un exercice permanent d'illusionnisme entre omissions, démesure, dramatisation et mensonge effronté. Dans le problème des conflits entre les Romains et les Daces, et même après, entre les Ottomans et les Roumains, le rapport entre les deux champs est celui entre le bourreau et sa victime. Le rôle détenu par chacun à l'écran est évident. Les omissions sont importantes car l'absence de certains faits induit du sens à l'action. Ainsi, pour ce qui est de l'époque de Burebista, l'un des faits attestés par plusieurs

¹ « Burebista. Fierul și aurul », Interview avec Gheorghe Vitanidis réalisée par Roxana Pană, *Cinema*, n° 4, avril 1980, p. 8.

² *Burebista*, minute 125 :49. Voir annexes vidéo n° 3 « Burebista – Cesar ».

³ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

sources a été le soutien militaire de Burebista accordé à Pompée, contre César d'où le projet de ce dernier d'attaquer la Dace. A cela s'ajoute les incursions de brigandage des Daces au sud du Danube, en Thrace à l'époque de Burebista et dans la province romaine, Mésie à partir de 27 av. J.C. Dans les films *Burebista* et *Les Daces*, ces aspects sont passés sous silence et la motivation des attaques roumaines repose sur l'amour-propre de César, obsédé par toute conquête (dans *Burebista*) ou sur l'attraction que les richesses daces exercent sur les Romains avides (dans *Les Daces*).

L'image du conquérant est accompagnée souvent de celle de cruauté, de frivolité, de lâcheté et d'arrogance. Dans le film *Les Daces*, cette fonction revient plutôt aux dirigeants, aux caractères individuels qu'à l'armée romaine en tant que personnage collectif. Le rôle du Romain frivole et lâche est détenu par l'empereur Domitien et par son général Cornélius Fuscus. La typologie cinématographique des deux personnages tient compte des informations que le scénariste Titus Popovici a sélectionnées de la biographie de ces deux personnalités, dépeintes très souvent en couleurs sombres. Cette sélection a une double filiation : l'une qui tient de la pure exigence narrative et l'autre se place dans la lignée de l'imaginaire cinématographique de l'Antiquité. D'une part, elle réside dans le besoin des créateurs de crayonner un type d'ennemi avec des traits précis : arrogance, cruauté, futilité, paranoïa. Ces attributs ne constituent nullement les éléments du portrait du Romain en particulier, mais le portrait de l'ennemi en général, tel qu'il est imaginé par toutes les œuvres narratives du monde. Le Romain n'a qu'un simple rôle de marionnette derrière laquelle se cache le prototype de l'ennemi. Le fait que ces personnages ont réellement existé et que certains aspects de leur biographie correspondent au modèle recherché par les réalisateurs, vient à la rencontre de leurs intentions. D'autre part, l'image du dirigeant romain dans le film *Les Daces* ne doit pas être considérée exclusivement comme une création autonome du scénariste roumain, mais doit être vue dans l'ensemble de ces typologies du péplum mondial. Comme l'avait remarqué Frédéric Martin, « les artisans de l'industrie du septième art » voient la période impériale de manière monolithique sous un trait dominant : la décadence¹. Les empereurs renommés pour leurs qualités trouvent une place modeste sur l'écran tandis que Néron, Caligula, Commode et voila Domitien se voient consacrer un espace plus large, plus détaillé, plus personnalisé dans les intrigues cinématographiques².

¹ Frédéric MARTIN, *L'Antiquité... op.cit.*, p. 55.

² *Ibidem*, pp. 55-64.

L'image négative de l'empereur Domitien, telle qu'elle est dépeinte par Suétone dans *La vie des douze Césars* (insiste sur sa barbarie, ses raffinements de cruauté, ses rapines, son orgueil, son arrogance, etc) et par Sextus Aurelius Victor dans *De caesaribus* et confère au projet cinématographique l'alibi de la reconstitution authentique de l'histoire. D'ailleurs, même s'il avait été un exemple de moralité, ou d'honnêteté, le besoin d'un personnage négatif aurait demandé l'invention des traits convenables au récit. C'est probablement l'une des raisons pour laquelle le scénariste a préféré tisser la trame narrative autour de Domitian et non pas autour de Trajan, l'empereur qui était lié plus fortement à l'histoire roumaine et à l'imaginaire des origines. Ce choix démontre également la préférence des auteurs pour des situations répondant aux exigences du spectacle sans toutefois compromettre une certaine vérité historique. Mis en contexte, cette sélection préméditée a été possible dans un climat de détente idéologique et culturelle et de promotion des relations avec les pays occidentaux. Il est fort probable que la coproduction même avec la compagnie française soit favorisée par ce choix ciblé des personnages qui correspondaient mieux avec l'image standardisée déjà de la période impériale. De surcroît, le film suivant, *La Colonne*, bien qu'il soit consacré à la conquête de la Dace dont l'artisan principal fut Trajan, l'empereur n'occupe ici qu'une place décorative et négligeable.

Cornelius Fuscus renforce l'iconographie négative du leader romain. Pour sa caractérisation Titus Popovici a probablement puisé des quelques références dans l'œuvre de Tacite, *Histories* (« Ami des dangers moins pour les fruits qu'on en tire que pour les dangers mêmes, il préférerait à des avantages sûrs et anciennement acquis d'incertaines et hasardeuses nouveautés ». *Livre II*, 86) et dans les *Satires* de Juvénal (« *Fuscus, qui réservait ses boyaux pour les vautours de Dacie, méditant ses plans de campagne dans une villa de marbre* » *Satire 4*, 112). Il ajoute quelques situations dramatiques illustrant et exagérant les commentaires des auteurs classiques. Ainsi il est présenté comme un dirigeant incompetent, lâche et maladivement ambitieux.

Si le film *Les Daces* était bâti sur une structure et un rituel plutôt classique du rapport gentilsméchants pour le genre épique, *La Colonne* insiste davantage sur les qualités des Romains que sur les défauts. Néanmoins, les traits négatifs associés aux comportements des occupants n'échappent pas en totalité aux auteurs. A la différence du premier film, ici l'accent se déplace des personnages individuels vers le groupe. Une fois la Dace conquise, les soldats romains s'installent dans les contrées occupées et s'imposent de se conduire selon des valeurs iréniques, promues par Trajan et par le représentant impérial dans le territoire. Malgré la vision pacifiste des leaders, les soldats, héritiers d'une mentalité primitive de guerriers, guidés

par un commandant déchu, Sabinus, se rue vers les femmes sans défense du village dace. Elles sont enlevées, violentées, brutalisées. Les coupables sont punis et traités de « barbares » par Tiberius, le défenseur des principes impériaux, et les femmes sont libérées¹. C'est la seule scène du film qui montre les Romains de manière défavorable.

Si la représentation des Romains dans les films des années 1960 relève d'une approche complexe entre le mal et le bien, ce qui dénote la complexité même de la perception des Origines, dans *Burebista* il n'y a plus de place pour les nuances et tous les Romains sont personnages négatifs. Plusieurs séquences mettent en évidence ces aspects. D'abord, la présentation de la situation militaire et politique des Romains telle qu'elle est observée par les alliés de Burebista, souligne la nature barbare de l'offensive : « *les Romains montent vers nous avec des envies d'esclavage et de pillage*² ». Leur présence dans les cités grecques au bord de la Mer Noire est montrée comme une permanente agression contre les habitants. Quelques scènes insistent sur la violence exercée sur la population. Par exemple, une cohorte romaine armée se rue inopinément vers les gens inoffensifs, durant leurs activités journalières. Cette image est doublée par des caractères individualisés. C'est le cas de Gaius Antonius Hybridus, le proconsul de Macédoine, personnage clé dans le film *Burebista* qui fait preuve de tous les vices. Hybridus est présenté comme un militaire et un homme politique cruel, à qui l'on attribue des atrocités envers les populations locales qu'il a gouvernées. Il fournit le modèle parfait du personnage négatif et le scénariste Mihnea Gheorghiu construit autour de lui l'une des intrigues essentielles du film. Un des personnages, le qualifie de « *pillard et tueur des Gets de Scythie Minor*³ ». D'ailleurs, il le prouve lui-même par la suite des événements. Sa frivolité est mise en évidence lors des orgies organisées à son domicile et des propos indécents envers le chef de la cité : « *les jeux de Dionysos pourraient convaincre vos femmes d'être plus gentilles avec mes soldats... après autant de jours de carême*⁴ ». Le comportement du leader romain rappelle une scène similaire du film *La Colonne* (où les soldats romains attaquent le village des femmes daces) mais à la différence de ce dernier, Hybridus est l'incarnation du mal par excellence et se plie davantage sur le modèle du leader romain institué par le péplum⁵.

¹ *La Colonne*, (r. Mircea Drăgan, sc. Titus Popovici), 1968, minute 67 : 07.

² *Burebista*, minute 31 :00.

³ *Ibidem*, minute 32 :32.

⁴ *Ibid.*, minute 43 :51.

⁵ Caractéristique du dirigeant romain de l'époque impériale. Frédéric MARTIN, *L'Antiquité... op.cit.*, pp. 55-64.

1.1.1.2 *Le Roman : une figure civilisatrice*

Si la première représentation du Romain est liée à ses victoires et à sa domination politique et territoriale, auxquelles les cinéastes ont ajouté un filtre de réprobation, la deuxième, paradoxalement, concerne les mêmes caractéristiques à seule exception qu'elles sont, cette fois-ci, glorifiées. Représenter le Romain de manière duale s'explique par son importance dans le discours historiographique sur la formation du peuple roumain. De ce point de vue, la guerre entre les deux peuples ne constitue plus un événement complètement tragique. Malgré cela, l'équilibre entre les deux parties n'a jamais été parfait, la balance s'étend penchée en faveur de l'un ou de l'autre. Durant le régime de Ceaușescu, compte tenu du discours historiographique officiel qui privilégiait les racines autochtones, le poids des Daces a été plus important que celui des Romains. D'ailleurs, la mise en scène des Daces comme des êtres cumulant des vertus illimitées démontre une certaine sympathie vis-à-vis d'eux en défaveur des Romains. Néanmoins, ces derniers ne sont pas diabolisés excessivement, car, comme nous l'avons montré plus haut, ils représentent la moitié fondatrice du peuple roumain. C'est pourquoi, les Romains ont souvent, dans le film, une mission civilisatrice. A cela s'ajoute la bravoure des soldats et paradoxalement, l'esprit pacifique des commandants et leur sagesse. En tant qu'ancêtres des Roumains, ils n'accomplissent pas la fonction de « méchants » jusqu'au bout. Celle-ci est nuancée, édulcorée, améliorée.

C'est le cas du film *La colonne*. Il est dédié presque entièrement aux Romains. La mise en scène des épisodes concernant la victoire finale de l'agresseur et la vie d'après guerre, aurait pu nous faire croire que l'image du *conquérant* serait dominante. En réalité, l'accent est mis sur les possibilités de cohabitation entre les deux peuples. Alors que les Daces acceptent difficilement la défaite et la mort de leur roi, Décébale, leurs adversaires veulent la paix. L'empereur Trajan l'affirme dès le début du film : « *J'ai conquis la Dace pour avoir la paix à ce bout du monde, et ça sera la paix. Une paix romaine. Avec eux. Ensemble.*¹ » Pour la première fois, le rôle de pacificateur est renversé en faveur des Romains, tandis que les Daces mènent une campagne de résistance armée contre les occupants. La mission des Romains est répétée plusieurs fois à travers les commandants et les représentants de l'empereur : « *maintenant, nous voulons la paix ici, l'empereur veut la paix ici, vous devez comprendre ça, les vôtres doivent comprendre ça*² ». A cela s'ajoute les nombreuses situations dans lesquelles les Daces et leurs conquérants travaillent ensemble pour la construction du castre, ce qui

¹ *La Colonne*, minute 22 :33.

² *Ibidem*, minute 71 :54.

s'impose comme un symbole de leur amitié et de la cohabitation pacifiste d'après guerre. Complétée par l'histoire d'amour entre Andrada, une femme dace et Tiberius, le général romain et suivie par la naissance de leur enfant, l'idée de cohabitation devient une expression, prématurée évidemment, de la naissance d'un nouveau peuple. Par surcroît, les Romains désignent pour la première fois, de manière évidente, l'idée de civilisation. Tiberius se définit non seulement comme un soldat, mais également comme un homme avec une éducation noble. Il apprend aux Daces d'abord le mot et ensuite la construction des aqueducs, il décide de bâtir un temple et de lui associer une statue féminine, ce qui impressionne les autochtones apparemment illettrés.

Dans le contexte de la valorisation des Daces en défaveur des Romains, la conquête de ces derniers et leurs ambitions civilisatrices peuvent être perçues comme une humiliation pour les autochtones vaincus. C'est pourquoi, pour résoudre ce problème délicat, les réalisateurs choisissent de changer de point de vue, c'est-à-dire de minimiser l'importance romaine et d'accentuer le rôle des locaux dans la prise des décisions, dans la construction des temples et d'autres édifices. Par exemple, Ciungu, le chef d'un village dace, procède au jugement d'un coupable devant les Romains. Ceux-ci avaient l'intention de le crucifier pour faute de les avoir attaqués. A la différence du commandant romain, Ciungu donne l'impression, seulement en se fiant à son instinct et à ses traditions, d'avoir des connaissances en droit sans suivre des études spécialisées à Rome : « *avant de décider de son sort, aucun être humain ne doit être attaché*¹ ». La question du droit est généralement absente du péplum américain et italien qui institue une image de l'Antiquité fondée sur une autorité absolue et à sens unique². Cette mise en perspective culturelle valorise davantage les Daces qui prouvent avoir de l'avance sur la civilisation romaine. Pour ce qui est de la construction du castre, les soldats romains ont de vraies difficultés à élever la fortification et leur seul soutien vient de la part des Daces qui ont les connaissances techniques pour mener à terme le travail déjà commencé. A ce sujet, Ciungu est présenté au notable de Rome, comme le véritable bâtisseur du temple³. Les exemples pourraient être aisément multipliés dans ce sens.

Quant au film de Sergiu Nicolaescu, *Les Daces*, l'image la plus inédite des Romains porte non pas sur une qualité proprement dite, mais sur un attribut rocambolesque, digne des romans d'espionnage : un des généraux romains était d'origine dace. L'identité cachée de ce personnage est dévoilée dans une séquence clé pour la totalité du film : la réception organisée

¹ *Ibid.*, minute 30 :12.

² Frédéric MARTIN, *L'Antiquité... op.cit.*, p. 133.

³ *La Colonne*, minute 99 :31.

par Décébale, le roi dace, pour le messager romain, Sévérus. Au cours de la soirée, Décébale conduit son invité dans une chambre souterraine, une sorte de panthéon historique, afin de lui expliquer sa mission politique pacifique et d'indépendance, ainsi que le rôle de ses prédécesseurs qui ont embrassé les mêmes idéaux. La simple énumération des rois, généraux, chefs de tribus ou prêtres daces fait ressortir une idée commune à tous les films roumains du genre : la continuité des valeurs chez tous les leaders autochtones. Evidemment, l'enchaînement des princes et rois mène, par voie chronologique logique, à l'époque contemporaine, où cette fonction est détenue par Nicolae Ceaușescu. L'allusion est très claire et nous allons y revenir ultérieurement. La plaidoirie de Décébale en faveur de ses ancêtres a également la mission de révéler le secret caché tant au spectateur, qu'à son interlocuteur : le général romain Atius, le père de Sévérus, s'appelait en réalité Zoltes et il était un des chefs loyaux à la cause dace. Atius, présenté comme général romain au début du film, était hostile à une guerre contre les Daces et s'est fait tuer par un serviteur du roi. Décébale, dans son discours pour Sévérus, explique cette apparente incohérence : « *ici, devait reposer le grand chef, Zoltes, que vous avez connu sous le nom de Atius, ton père ; il y a 40 il est parti à Rome, prenant le nom d'un patricien romain qui vivait en Mésie. Tous les ans je lui envoyais un navire rempli d'or. Les portes de Rome se sont ouvertes, l'or étant une clé merveilleuse. Par le biais d'Atius, je connaissais toutes les intrigues qui se tissaient à Rome¹* ». Autrement dit, Décébale a le pouvoir, l'intelligence et la présence d'esprit de recourir aux services d'un espion. La fonction de ce moment narratif est double. D'un côté, il constitue l'élément dramatique destiné à faire basculer l'évolution des personnages. De ce point de vue, le détail est strictement épique et, dans ce cas, il est ouvert à la *fictionalisation*. C'est une technique largement répandue dans le milieu artistique qui ne se soucie pas vraiment de la crédibilité ou du réalisme. D'un autre côté, ce détail met en évidence, au premier abord, les qualités du commandant dace, mais, dans un deuxième temps, il traduit une vision positive des Romains, par Atius et ses décisions pacifistes. Bien qu'un faux romain, il impose malgré tout, l'image du romain sage.

De manière générale, l'embellissement de l'image des conquérants a deux objectifs principaux. D'un côté, c'est un moyen de mettre en lumière, une fois de plus, les qualités des Daces. Cette technique permet, tout en faisant l'éloge des adversaires, de se décrire soi-même. Nous avons expliqué plus haut que durant la période national-communiste, l'historiographie officielle identifie les Roumains premièrement aux Daces. Ainsi, lorsque les Daces apprécient que les « *Romains s'y connaissent en guerre* », (*Burebista*) ils révèlent une certaine qualité de

¹ *Les Daces*, minute 47 :17.

leurs rivaux, mais la véritable glorification est envers soi-même lors d'une victoire dace. La victoire ne tarde pas à venir et elle est d'autant plus importante que l'adversaire était puissant. De l'autre côté, reconnaître quelques vertus aux Romains a pour objectif la valorisation d'un peuple considéré faisant partie des ancêtres. Malgré le fait qu'ils ne se placent pas à la même hauteur que les Daces, leur reconnaissance est toutefois inhérente.

1.1.2 L'Ottoman : le grand adversaire du Moyen Age

En passant à l'époque médiévale, la représentation de l'Autre change et, cette fois-ci, *l'Ottoman* est investi avec le rôle d'ennemi traditionnel. Après le retrait des troupes romaines au sud du Danube sous le règne d'Aurélien, en 275 et jusqu'à la fin du XIII^e siècle, l'évolution des populations des régions habitées aujourd'hui par les Roumains reste très obscure. La documentation lacunaire ne permet pas de reconstituer avec précision la situation politique ou sociale de l'époque d'où le surnom de « millenium noir ». Les premières informations concernant la formation des États médiévaux roumains (Transylvanie, Valachie et Moldavie) proviennent du début du XIV^e siècle. Vers le milieu du même siècle, plus précisément en 1354, avec la conquête de Gallipoli, a lieu l'expansion de l'Empire Ottoman vers les Balkans. Après la soumission successive des Grecques, des Bulgares et des Serbes, ils s'arrêtent dans un premier temps, à la frontière danubienne où ils entrent en conflit direct avec le royaume hongrois et les Pays roumains. Dès lors, la politique des Valaques et des Moldaves a oscillé entre résistance armée contre l'agresseur et compromis diplomatique et économique¹. Bien que, durant les 500 ans de rapports avec les Turcs ottomans, les Pays roumains soient soumis aux règles de l'empire, la conscience nationale et souvent une grande partie de la branche des historiens ont retenu avec prédilection les victoires et le règne des voïvodes qui ont affronté *l'Infidèle*. Ainsi, le panthéon historique du Moyen Age est formé des dirigeants comme Mircea l'Ancien (1386-1418), Etienne le Grand (1457-1504), Vlad l'Empaleur (1456-1462), Michel le Brave (1593-1601), ou Dimitrie Cantemir (1710-1711), suivis à l'époque moderne par Alexandru Ioan Cuza (1859-1866) et Carol I de Hohenzollern (1866-1914). L'historiographie communiste se consacre par la suite, aux « combattants révolutionnaires », tout en minimalisant le rôle de la dynastie de Hohenzollern, pourtant au pouvoir pendant environ un siècle.

¹ La place des pays roumains dans les relations avec l'Empire Ottoman est traitée de manière synthétique dans Bogdan MURGESCU, *Istorie româneasca-istorie universală (600-1800)*, București, Universitas, 1999.

Le cinéma suit cette orientation officielle, selon une logique nous avons montrée dans la première partie de cette étude, et choisit de reconstituer ces périodes avec le maximum de patriotisme. La première production qui met en scène les luttes pour l'indépendance des Roumains contre l'Empire Ottoman est *Tudor* (Lucian Bratu, 1962). Il est suivi par *Michel le Brave* (Sergiu Nicolaescu, 1970), *Etienne le Grand-Vaslui 1475* (Mircea Drăgan, 1974), *Cantemir* (Gheorghe Vitanidis, 1975). L'« épopée nationale » anti-ottomane se prolonge avec *La Massue aux trois sceaux* réalisé (Constantin Vaeni, 1977), *Vlad l'Empaleur* (Doru Năstase, 1978) et enfin *Mircea* (Sergiu Nicolaescu, 1989).

1.1.2.1 *L'Ottoman : l'ennemi absolu*

Le rôle de l'Ottoman est, partiellement comme celui du Romain, de faire valoir les qualités des Roumains (Moldaves, Valaques ou Transylvains), par le mécanisme des oppositions. De la sorte, l'image de l'Ottoman est poussée dans les coins les plus sombres de la moralité et de la barbarie. Sa politique internationale est également blâmée tout en lui opposant les intentions pacifiques des Pays roumains.

Le premier film qui met en scène le pouvoir ottoman est *Tudor*. Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de cette thèse, le film oscille entre une représentation de la lutte anti-ottomane et une du combat social. Les Ottomans ne détiennent pas le monopole de l'archétype du « méchant » qu'ils partagent avec les boyards, les Grecs et même les Russes. Ils sont investis de la fonction d'ennemi national qu'ils accomplissent honorablement. Leurs traits se limitent aux intrigues politiques, aux abus de pouvoir, et aux attitudes impitoyables envers les rebelles roumains. Les Ottomans détiennent ici le même rôle qu'ils ont dans les films similaires des peuples balkaniques¹. Le scénariste cherche à s'approprier la période historique et à décrire minutieusement les phénomènes sociopolitiques. C'est pourquoi les Ottomans, bien que personnages monolithiques entièrement négatifs, sont présentés dans un rapport très étroit et complexe avec les Pays roumains. Ils choisissent le nouveau voïvode, exercent des moyens de pression sur les boyards roumains et se comportent comme des maîtres des territoires roumains. L'Empire Ottoman prend partie à la vie politique de la Valachie. Il est montré ayant une telle influence sur les hommes politiques autochtones, que la politique interne de la Valachie est réellement conditionnée par la position de la Sublime Porte. Ces détails, qui respectent une certaine complexité des rapports entre les Ottomans et

¹ Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, pp. 60-68.

les Roumains au début du XIX^e siècle, disparaîtront petit à petit de la représentation des Ottomans durant les années 1970 et 1980.

Michel le Brave est le premier film sur le Moyen Age où l'Ottoman se dirige vers une représentation plus nationaliste. Il perd de sa consistance sociopolitique de *Tudor* pour entrer dans l'archétype de l'antihéros romantique auquel le scénariste Titus Popovici apporte une dimension spécifique à son univers artistique : la camaraderie masculine transnationale¹. Dans *Michel le Brave* il est rarement question de l'interférence sociale et politique profonde entre les deux pays. Dans la plupart des cas, les Ottomans sont dépeints dans les termes d'une force militaire impressionnante et d'un désir de conquête sans relâche exprimé discursivement par les sultans. Réalisé par le metteur en scène des *Daces*, *Michel le Brave* adapte les ennemis de l'Antiquité aux nouveaux décors du Moyen Age. On constate néanmoins une certaine continuité avec *Tudor* grâce aux scènes qui rappellent les relations de vassalité entre la Valachie et l'Empire, l'immixtion de sultans dans la vie politique des Roumains et l'obligation des vassaux de payer un tribut aux Ottomans. Le film accorde une attention assez importante à ces aspects qui portent toutefois la marque de Popovici et qui insiste, comme nous l'avons dit, sur les codes de l'honneur masculine qui surclassent la dimension politique du récit.

De son côté, le réalisateur contribue par les moyens cinématographiques spécifiques à la création de l'image de conquérants. Cet aspect marque la différence par rapport au film de Bratu pour qui les Turcs ne sont pas des conquérants, mais des occupants. Profitant de ressources financières consistantes, Sergiu Nicolaescu accorde toute son attention à la mise en scène de la force ottomane. Avec l'aide du ministère de la Défense qui confie à la production du film des effectifs importants de soldats, le réalisateur expose les troupes du sultan dans les plus suggestives cadres pour souligner leur puissance. La préparation de la guerre est montrée par un enchaînement des plans, parfois désordonnés, les troupes et des canons qui fourmillent de gauche à droite et vice-versa². Nicolaescu filme les scènes de batailles avec ferveur, utilisant les ingrédients spécifiques au genre et pratiqués partout dans le monde. Le combat révèle davantage la supériorité numérique des *Infidèles*. Cet aspect ne fait qu'amplifier la victoire sur le champ de bataille du voïvode valaque et de ses troupes moins nombreuses,

¹ La manière dont sont traitées les catégories de genre, les rapports entre les sexes, l'amitié appuyée entre les hommes et l'exclusion des femmes, parfois même leur humiliation dans les films de Nicolaescu et Popovici mériterait une étude séparée.

² *Michel le Brave* (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1971, minute 70 :42.

mais plus braves. Malgré la mise en scène somptueuse des batailles entre les Turcs et les Valaques, le véritable ennemi de Michel le Brave est l'Occident.

A l'exemple de *Michel le Brave*, le film *Etienne le Grand– Vaslui 1475* cherche à montrer par tous les moyens la force de l'Empire Ottoman. Drăgan essaie de suivre l'exemple de son collègue car la mythologie crée autour de la bataille de Vaslui repose sur une différence gigantesque des forces entre les deux armées. C'est pourquoi la bataille représente un moment clef de la reconstitution cinématographique. D'ailleurs, tous les films consacrés aux voïvodes du Moyen Age sont construits autour d'une bataille victorieuse des Moldaves et des Valaques. A la différence de Nicolaescu, Drăgan ne maîtrise pas le tournage des scènes de masse qui sont suffisamment amorphes pour passer inaperçues. En revanche, la mise en scène de la cour du sultan et des débats politiques, au demeurant simplistes mais d'autant plus révélatrices, nous intéresse en particulier. *Etienne le Grand* ouvre la galerie cinématographique de portraits ottomans, en particulier des sultans, qui sont non seulement monolithiques dans le cadre du conflit dramatique du film, mais également unidimensionnels et atemporels. Les Ottomans sont dépeints en un seul trait valable 300 ans : le désir de conquête. Il est complété parfois avec un comportement cruel à l'adresse de leurs compatriotes qui apportent des mauvaises nouvelles, mais rarement les scénaristes ou les réalisateurs prennent le temps de construire une véritable personnalité aux dirigeants ottomans. Il n'est pas sans importance l'aspect budgétaire, car les ressources allouées aux films ne permettent pas aux réalisateurs d'explorer l'univers et la culture ottomane. Au moment de l'avènement au trône du voïvode moldave, Etienne le Grand, en 1457, Mehmed II était déjà le maître de Constantinople. A l'écran, Mehmed II est l'incarnation du pouvoir absolu, mais surtout de l'arrogance suprême. Bien que la description filmique du sultan ottoman se plie sur une certaine réalité identifiée dans l'idéologie universaliste et impériale de Mehmed II, se revendiquant de l'empire Romain, ou de l'empire d'Alexandre le Grand¹, elle tourne au grotesque dans le scénario et le film. Vêtu de manière déplorable, faute d'imagination des créateurs des costumes et de moyens financiers pour soutenir un film de ce calibre (bien que le modèle d'origine soit le célèbre tableau de Mehmed II peint par Gentile Bellini), ses propos deviennent comiques : (après la conquête de Constantinople) « *ce bâtiment me semble insignifiant comme résidence de l'empereur du monde. Je sais que le doge de Venise et le Pape à Rome ont des palais beaucoup plus beaux. Mais, il vaut mieux ne pas dépenser l'argent ici et aller directement là-*

¹ Gilles VEINSTEIN, *Histoire turque et ottomane*, Cours au Collège de France 2001-2002 Disponible en ligne à l'adresse suivante http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/his_tur/resumes.htm [ref. du 11/02/07]. pp. 861- 864.

bas [...] je veux que le monde entier soit un seul royaume, avec une seule religion et un seul dirigeant¹ ». Son discours est repris par les émissaires ottomans qui récitent devant le voïvode moldave une plaidoirie menaçante : « *Moi, Mehmed II, fils de Murad, envoyé d'Allah sur terre, prince de tous les princes du monde, maître de toutes les têtes couronnées, roi des rois, empereur d'Occident et d'Orient, celui qui veut bien donner la paix ou la guerre au monde, je te dis à toi, le bey de Moldavie. Cette fois-ci, toi-même viens m'apporter le tribut des deux dernières années, comme le prince Valaque, pour avoir confiance en ton amitié. Je t'ordonne d'ouvrir de suite les portes de tes cités, Chilia et Cetatea Alba. Nous te conseillons de t'éloigner de tes voisins, du Pape et de Venise et ça sera bien pour toi. Tu ne dois pas faire autrement, car notre grâce est « brise de printemps », mais la colère sera « tourbillon de tempête*² ». En raison de la réduction des fonds financiers, le réalisateur souligne la puissance ottomane utilisant des moyens verbaux pour remplacer la force illustrative des outils visuels. L'aspiration du sultan à un palais digne du statut du conquéreur de Constantinople, ainsi que les appellations souveraines par lequel il se fait désigné dans la missive, constituent quelques techniques, pour le moins pauvres, de construire l'image de machine de guerre. A l'instar des Romains, qui s'auto-intitulent « *les maîtres du monde* » dans *Les Daces*, le sultan aspire à la domination universelle pour que « *le monde entier soit un seul royaume, avec une seule religion et un seul dirigeant* ». L'image cinématographique de l'empire et du sultan suit la ligne stéréotypée formulée par l'historiographie contemporaine, où l'empire est dépeint comme un « *torrent déchaîné* » ou un « *raz-de-marée emportant tout sur son passage* »³. La représentation cinématographique des Ottomans, relève, en plus, de la nécessité de construire un discours dramatique autour de *l'axe mal-bien*, raison supplémentaire d'exagérer leurs traits négatifs. La volonté conquérante de Mehmed atteint des dimensions gigantesques et place le personnage dans la sphère du modèle épique des héros négatifs.

Une attention particulière mérite le discours des délégués turcs dans le film *Etienne le Grand*, évoqué ci-dessus. Le propos se caractérise par l'utilisation des mots et d'expression archaïques qui confère au propos une légère connotation naïve (*Nous te conseillons de t'éloigner de tes voisins, du Pape et de Venise et ça sera bien pour toi.*) et par l'utilisation des expressions avec une valeur symbolique (... *car notre grâce est « brise de printemps », mais*

¹ *Etienne le Grand– Vaslui 1475* (r. Mircea Drăgan, sc. Constantin Mitru), 1974, minute 11 :58.

² *Ibidem*, minute 16 :15.

³ Pour une analyse de la complexité des rapports entre les Ottomans et l'Europe voir Gilles VEINSTEIN, *Histoire turque et ottomane. L'empire ottoman et l'Europe*, Cours au Collège de France 2003-2004. Disponible en ligne à l'adresse suivante http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/his_tur/resumes.htm [ref. du 11/02/07], p. 983.

la colère sera « *tourbillon de tempête* »), ce qui peut être considéré comme un argument au service de l'ancienneté de ce type de discours et pourrait rassurer le spectateur sur l'authenticité des mots. Le message récité par la délégation ottomane est une combinaison de textes retrouvés dans les chroniques ottomanes et légèrement adaptés, sans modifier substantiellement l'original : « *cette fois-ci, tu dois apporter toi-même le kharadj, comme le fait le prince du « vilayet » de Valachie, et sois avec nous comme le bey de Valachie, pour savoir comment tu vis avec nous*¹ ». Pour le reste du message, les auteurs du scénario ont eu comme modèle les légendes populaires, recueillies et publiées à plusieurs reprises à partir de la fin du XIX^e siècle². Les ressemblances entre les dialogues du film et le texte original de la légende sont frappantes et ne nécessitent aucune démonstration supplémentaire. Voici le discours des émissaires ottomans, tel qu'il a été consigné par les folkloristes : « *Notre maître et celui du monde entier, trop brave et envoyé d'Allah sur terre pour accomplir les préceptes du livre saint du Coran, grand conquérant de Constantinople, hardi maître d'Asie et de Crimée, de Serbie et du Péloponnèse, des pays du Danube, te transmet de ramasser de suite le kharadj et apporte-le toi-même avec l'argent que tu n'as plus envoyé depuis déjà trois ans ! Aie peur, prince de Moldavie et cours à toute vitesse devant le Grand Padichah...*³ ». La resuscitation de ces légendes à cette époque n'est pas manquée des significations. Le XIX^e siècle est profondément marqué par la diffusion des idées nationales et par la redécouverte du passé chargé de connotations patriotiques. C'est pourquoi le discours national du XIX^e siècle, tel qu'il est reflété dans les légendes, convient parfaitement à la vision national-communiste de l'histoire. Les règles de ce genre de récit obligent à une polarisation extrême des acteurs impliqués, en l'occurrence, l'Ottoman et le Roumain. Sur ce schéma, initialement de nature dramatico-littéraire, se plie une réalité historique : les relations moldavo-ottomanes. Le but principal est de faire ressortir l'image idéalisée du voïvode moldave et de sa politique pacifiste.

Cette perspective sur les Ottomans se prolonge invariablement dans tous les films suivants. Le sultan du film *Cantemir*, sans nom, sans personnalité, identifié seulement à une fonction mythique, fait l'inventaire de ses défaites du XVIII^e siècle, mais sa conclusion n'a plus aucun

¹ La phrase peut être retrouvée sous différentes formules qui ne changent pas le contenu du message dans Aşâk paşa-zade, Mehmed Neşri, Şemseddin Ahmed bin Suleiman Kemal paşa-zade, *Tevarih-i al-i Osman (Histoire de la dynastie ottomane)*, chroniques datant du XV-ème siècle.

² De nombreuses collections de légendes ont été publiées par Dimitrie Bolintineanu, Teodor Bogdan, Petre Ispirescu, Teodorescu-Kirileanu, etc et complétées par les conteurs modernes de l'époque communiste, Dumitru Almas ou Mihai Dascăl, Elena Niculiţă-Voronca.

³ La légende *Ştefan, Ştefan, domn cel Mare* selon le site Internet <http://www.stefancelmare.ro/>[ref. du 11/02/07].

rapport avec ses prémisses : « *je t'ai fait peur Mehmed. Je suis puissant, mon vizir, je suis encore très puissant et je vais reconquérir l'Europe [...] Laissons au tzar Pierre l'Europe entre la Mer Baltique et la Mer Noire. Ce qui m'intéresse moi est le reste de l'Europe, surtout le centre, ensuite, l'Afrique, l'Asie...*¹ ».

Les autres films consacrés au Moyen Age traitent la question de l'ennemi ottoman de manière inégale. *La Massue aux trois sceaux* insiste davantage sur les aspects politiques et diplomatiques du règne de Michel le Brave et l'aire géographique de négociations se concentre sur l'Europe centrale et très peu sur l'Empire Ottoman qui survole le cadre géopolitique comme un spectre menaçant, mais transparent. Dans *Vlad l'Empaleur*, le sultan et l'armée ottomane remplissent la fonction du personnage négatif uniquement dans la deuxième moitié du film, tandis que la première met en évidence le potentiel menaçant des boyards traîtres de la cour du voïvode et la conspiration des étrangers occidentaux pour miner son pouvoir. Le sultan est Mehmed II, comme dans *Etienne le Grand*, mais cette fois-ci le réalisateur réussit à lui conférer plus d'autorité et à le rendre plus convaincant dans son désir de conquérir le monde. Même si le discours est semblable à celui prononcé par Mehmed dans *Etienne le Grand*, la tonalité utilisée par l'acteur rend le propos plus convaincant : «... *je vais frapper la Valachie et je vais la transformer en pachalik. Après elle, la Moldavie. A partir d'ici, mes soldats passeront dans la Transylvanie. Je vais transformer également la Transylvanie en pachalik [...] quand les neiges vont fondre, une nouvelle armée se dirigera vers Belgrade. Annonces les Tatars de se ruer vers les Polonais ! Comme ça, je ne serais plus attaqué ni par les Polonais, ni par les Italiens. Maintenant, Budapest est perdue. Après Budapest il y aura Vienne. Je vais réunir mes deux armées et je vais partir avec toutes mes forces vers Rome. Je vais transformer Vatican en une gigantesque mosquée. Le pape et tous ses cardinaux marcheront derrière mon cheval, habillés comme de simples prêtres musulmans*² ». Le tableau imaginaire de Mehmed II est fulminant et à l'instar des autres films sur le même sujet, les discours verbaux représentent les techniques les plus pratiques et en même temps les plus faciles pour illustrer la mégalomanie des envahisseurs et la vulnérabilité des envahis. L'obsession de domination se transforme à l'écran en une stratégie cohérente, appuyée sur la tactique militaire. L'objectif principal de cette représentation hyperbolisée de l'Empire est la mise en valeur des qualités des Roumains. Malvina Urșianu met en scène dans, *Le Retour de Vodă Lăpușneanu*, le sultan ottoman dans le seul but de glorifier les Moldaves.

¹ *Cantemir* (r. Gheorghe Vitanidis, sc. Mihnea Gheorghiu), 1975, minute 12 :36.

² *Vlad l'Empaleur*, minute 27 :41.

Malgré sa réputation d'auteur, le discours qu'elle attribue au sultan n'est pas beaucoup plus différent des paroles utilisées dans le film de Drăgan : « *Vous, les Muşatins restez pour moi un miracle et une énigme. Vous avez affronté la Porte les uns après les autres et pas qu'une fois vous nous avez vaincus. Comment a-t-il été possible ? Autant des grands peuples n'ont pas été capables¹* ». Ce passage relève de la même intention que dans *Etienne le Grand* : utiliser l'élément étranger, le puissant Empire Ottoman, comme prétexte pour valoriser davantage l'élément local, en l'occurrence le Moldave.

Une autre caractéristique de l'Empire Ottoman, liée à sa puissance invasive, est la manière de se ruer sur les villes et les campagnes, pillant les maisons, brûlant les champs, prenant les femmes et les enfants en esclavage, laissant derrière des terrains déserts et stériles. Les comportements barbares et cruels des Ottomans sont révélés par tous les films sous une forme ou l'autre. Dans *Tudor*, ils tuent sa mère et détruisent son village natal. Dans *Michel le Brave*, les atrocités ottomanes se concrétisent dans le sadisme d'un commandant qui organise des mises en scène pour forcer les enfants prisonniers à s'entretuer. *Cantemir et Vlad l'Empaleur* montrent des scènes conventionnelles de la cruauté des armées (les hordes du sultan brûlent les villages, entraînent des troupeaux d'esclaves et sèment la terreur) et les réalisateurs *Mircea* reviennent sur l'image du sadisme individuel, cette fois-ci du sultan, qui prend plaisir à faire torturer publiquement son frère. Par comparaison avec la représentation des Romains, le barbarisme des envahisseurs ottomans est uniforme sur toute la période communiste. De *Tudor* à *Mircea* la représentation des Ottomans ne connaît pas de significations différentes, mais plutôt de variations de points de vue et d'intensité d'expression.

1.1.2.2 *L'Ottoman : une connaissance séculaire*

À l'instar des Romains, les Ottomans bénéficient également d'une image positive qui n'a toutefois pas les mêmes ressorts. Elle a une double fonction. Premièrement, ce nouvel ennemi fournit une série de victoires militaires aux Roumains. Leur puissance et leur arrogance ne sont qu'une modalité d'amplifier le triomphe national. Battre un adversaire, victorieux d'avance, est la meilleure façon de gagner le combat et de montrer au monde entier la véritable force. C'est pourquoi, l'Ottoman déclenche même des sentiments de sympathie, ou du moins l'impression de familiarité. Il représente plutôt l'ennemi franc. Ses deux visages, cruel d'un côté et amical de l'autre, paradoxalement, ne se contredisent pas. Concrètement, il s'agit de plusieurs portraits de sultans ou des pachas qui correspondent à l'une de ces deux

¹ *Le Retour de Vodă Lăpuşneanul* (r. Malvina Urşianu, sc. Malvina Urşianu), 1979, minute : 67 : 21.

typologies. Ils sont soit arrogants, lâches et cruels (Mehmed II dans *Etienne le Grand* et Vlad l'Empaleur, Bayazid et Mehmed I dans *Mircea*) soit ouverts et sincères (le sultan Murad III du film *Michel le Brave*, Selim Pacha, du même film, le messager turc Izedim bey de *Mircea* et même Bayazid). Parfois, le même personnage incarne à lui seul les deux particularités.

Une partie de ces rapports est justifiée, dans les films, par la multitude des relations socio-économiques entre les Pays roumains et l'Empire au cours d'une longue séquence temporelle. Cela crée implicitement des liens d'amitié (voir les rapports entre Cantemir et les vizirs turcs, entre Michel le Brave et Selim Pacha) et une sorte de familiarité ancestrale fondée sur les collaborations bilatérales, nonobstant belliqueuses, entre les deux parties. Cette typologie est très fréquente dans les films de Nicolaescu, mais c'est Titus Popovici le maître absolu de la création des ennemis ambivalents. Comme nous l'avons suggéré plus haut, l'univers artistique de Popovici est parsemé de situations marquées par la camaraderie virile qui réunit les hommes et qui les amène à s'élever au-dessus des conflits politiques. La relation entre Selim Pacha et Michel le Brave est particulièrement intéressante de ce point de vue, car elle semble s'appuyer sur un amour tendre, à peine retenu. Selim appelle le voïvode par un diminutif affectif (Mikhal) inaccessible aux frères Buzești, bien qu'ils fussent plus proches de lui. Selim lui déclare l'admiration et l'affection à plusieurs reprises, même lorsque Michel porte atteinte à sa vie, en vertu du devoir patriotique. Le Valaque fait brûler la maison qui abritait les soldats ottomans et Selim, bien que piégé lui-même, lui déclare, une fois échappé : « *Mikhal, j'ai aimé ça. Maintenant je te reconnais. Comme jadis*¹ ». D'ailleurs, Nicolaescu soutient le point de vue du scénariste déclarant avoir aimé particulièrement la relation entre Selim (rôle joué par lui-même) et Michel le Brave (rôle joué par Amza Pellea) qu'il la décrit dans les termes d'une « amitié très masculine, comme entre les professionnels² ». Dans une première phase même la relation avec Sigismond se construit sur des sentiments ambigus, d'amour et de haine. La confrontation entre les deux, de manière chevaleresque dans un tournoi, et les déclarations de sympathie adressées à Michel posent les bases d'une potentielle amitié : « *ici c'est bien (dans la tente N.D.A.). Ça sent les chevaux et les hommes forts. Je sens qu'on va devenir amis, donc je vais parler comme à un ami [...]*³ ».

Les relations avec les sultans suivent, en particulier dans les films de Nicolaescu/Popovici, une ligne similaire. Dans *Michel le Brave*, le sultan Murad III apprécie son homologue

¹ *Michel le Brave*, minute 36 :37.

² « Craiul Mihai al Românilor », interview avec Sergiu Nicolaescu apr Eva Sîrbu, in *Cinema*, n° 10, octobre 1969.

³ *Ibidem*, minute : 63 :10.

valaque pour sa fierté : « *tu me plais, car ici tout le monde s'abaisse, même ceux qui ont amassé sur les sabots de leurs chevaux toute la poussière d'Asie et d'Europe*¹ ». Dans *Mircea*, le voïvode valaque interrompe le discours, présumé fulminant du messager turc, de la manière la plus informelle : « *depuis combien d'année nous nous connaissons, Izedim bey ? / Depuis beaucoup d'année, Majesté / Soit court. Qu'est-ce qu'il veut ton maître ?*² ». Ce dernier échange de répliques est plutôt une réflexion a posteriori, jugée du point de vue contemporain et selon une vision rétrospective d'ensemble sur les relations turco-roumaines. En regardant ce film, le spectateur roumain a déjà une expérience cinématographique de vingt ans des conflits entre les deux peuples et cette phrase semble avoir une portée plus large que sa stricte application locale.

Ce côté franc de la conduite ottomane est une des particularités fondamentales du film historique, car, par le biais de cette duplicité caractérielle, se construit, si étrangement qu'elle soit, l'image de l'Europe occidentale. Celle-ci représente la deuxième fonction de l'embellissement de l'Ottoman. L'utilité de l'étranger, dans ce cas, ne contribue plus à définir l'identité roumaine, mais à crayonner les attributs des Européens occidentalocatholiques. Ainsi, la franchise des Ottomans est opposée à l'hypocrisie européenne.

1.2 « *Mieux vaut des ennemis que des amis menteurs* ». *L'Europe un faux ami*³

Par « Europe » il faut comprendre d'abord les pays autour desquels gravitait la politique extérieure de la Valachie et de la Moldavie, c'est-à-dire la Hongrie et respectivement la Pologne. A ceux-ci s'ajoutent les autres puissances impliquées plus ou moins dans les problèmes balkaniques lors des coalitions anti-ottomanes ou pour des intérêts territoriaux personnels. C'est le cas de la France, de la Bourgogne, de l'Empire Romain Germanique, du Vatican, de la République de Venise et de Gênes et, vers la fin du Moyen Age, de la Russie. Du point de vue cinématographique, l'image de l'Europe est construite sur une combinaison plus ou moins équilibrée entre les codes spécifiques du film reconstituant le Moyen Age⁴ et les éléments d'idéologie nationaliste. En fonction des périodes, mais également des cinéastes,

¹ *Ibid.*, minute 26 :22.

² *Mircea* (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1989, minute 17 :47.

³ Une partie de ce chapitre a constitué le contenu de la communication *L'Europe, un faux ami. Représentation de l'Occident dans le film roumain de fiction pendant le régime de Nicolae Ceausescu* dans le cadre du 132^e Congrès National des Sociétés Historiques et Scientifiques, Arles, 16-21 Avril 2007.

⁴ Pour une analyse détaillée des représentations médiévales au cinéma François AMY DE LA BRETÈQUE, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Honoré Champion, 2004.

la balance entre les deux éléments est variable et influence de manière significative la réception du film. Nous allons nous intéresser par la suite aux types de représentations fournis par le cinéma, aux moyens mobilisés par les artistes pour façonner une image ou l'autre de l'Europe et à la manière dont sont détournés parfois les codes du genre. L'image cinématographique de l'Europe se résume à trois fonctions : *Europe attaquée*, *Europe désunie* et *Europe conspirative*. Chacune réunit des caractéristiques précises et un objectif idéologique conséquent.

1.2.1 Europe attaquée

Ayant comme point de départ la vision des professionnels de l'histoire, nous allons nous interroger sur la mise en abîme des relations roumano-ottomano-européennes dans le film historique roumain. Bien évidemment, la littérature d'inspiration pour le cinéma ne fut pas celle occidentale, mais les ouvrages locaux, truffés de stéréotypes nationalistes. Les références à l'Europe sont innombrables. Bien que moins présents dans la construction dramatique du récit, les pays européens occupent toutefois une place essentielle dans l'argumentation et la mise en scène des événements.

L'Europe est placée dans un schéma sémi-historique sémi-narratif, en tant que cible primordiale des attaques ottomanes. L'image d'objet du désir est plus confortable et plus simple qu'un débat sur les multiples éléments et objectifs de la politique ottomane. La simplification a également pour but de mettre en avant le rôle des Roumains dans ce schéma initialement binaire, celui de « rempart » de la chrétienté. Un simple regard sur quelques génériques fournit un premier aperçu de la vision sur l'Europe. Dans *Etienne le Grand–Vaslui 1475* la situation internationale est présentée de la sorte : « *l'Europe du XV^e siècle se trouvait devant la menace d'une nouvelle invasion ottomane. Le sultan Mehmed II dirigeant une des plus puissantes armées du monde conquiert Constantinople. Une fois installé dans le trône des empereurs byzantins, il pousse ses armées de spahis et janissaires vers l'Asie et l'Europe : le royaume de Trébizonde, les les de la Méditerranée, la Grèce, la Serbie, la Bosnie et l'Albanie sont passés tour à tour, par le feu et l'épée...*¹ ». Il en est de même dans *Vlad l'Empaleur* : « *1456. Les troupes de l'Empire Ottoman ont été vaincues par Iancu de Hunedoara² à Belgrade. Trois jours plus tard, le héros meurt, tué par la peste. Profitant de*

¹ *Etienne le Grand–Vaslui 1475*, minute 00 :45.

² Il s'agit de Jean Hunyadi, le voïvode de Transylvanie, régent du Royaume de Hongrie qui mène une politique anti-ottomane franche. Il perd la bataille de Kosovopolje (1448), mais défend victorieusement Belgrade en 1456. Etant d'origine roumaine, le personnage est bien valorisé par l'historiographie nationale.

cette circonstance avantageuse, Mehmed II, le conquérant de Constantinople se prépare à donner à l'Europe le coup fatal...¹ ». Dans ces deux exemples, l'accent descriptif se focalise sur la puissance et l'avancée ottomane, tout en évoquant l'Europe comme visée finale.

L'idée d'anéantir Rome apparaît également dans le film de Nicolaescu *Mircea*. Dans ce cas, la source d'inspiration est certainement l'œuvre *Troisième Épitre (Scrisoarea III)* du poète roumain Mihai Eminescu. Comme nous l'avons précisé dans la deuxième partie de ce travail, Ceaușescu même avait demandé à Popovici de s'inspirer de la poésie d'Eminescu. En effet, les dialogues imaginés par le scénariste ont une filiation directe avec *III^e Épitre* et Rome représente l'apogée des conquêtes ottomanes. En parlant des occidentaux, Bayazid s'adresse à Mircea dans la *Troisième Épitre* :

*« A Nicopoli, toi-même, tu as vu leurs camps pressés
Comme un mur à ma rencontre dans la brume se dresser
Quand j'ai vu leur multitude – feuilles drues, herbes de pleine
Oh ! J'ai juré dans ma barbe fort d'une implacable haine
De les mettre tous en pièces, puis d'offrir, sacerdotal,
Sur le maitre-autel de Rome de l'avoine à mon cheval² »*

Dans le film, Bayazid expose ses intentions à Mircea : *« je vais profaner leurs châteaux infâmes, leurs cathédrales majestueuses, je donnerai à mon cheval de l'avoine dans l'autel de Rome [...] Je vais laisser en héritage à mes fils l'Europe entière³ »*. La simplification d'une réalité historique complexe, nécessaire jusqu'à un point car exigée par l'économie du film, a comme objectif principal la mise en exergue du rôle des Roumains, dans ce schéma initialement binaire, celui de tremplin avant l'assaut final.

Michel le Brave apporte une nouvelle dimension à la conception de l'Europe qui va orienter, par ailleurs, les particularités des Roumains et leur rôle dans le système : *« depuis plus de 100 ans l'Europe tremble sous les coups de l'armée ottomane. 1593, le sultan Murad III pousse ses armées de spahis et janissaires vers Vienne, le dernier obstacle vers une Europe désunie. Comme par miracle, répété au fur et à mesure des siècles, dans le chemin de ces armées s'opposaient trois pays insignifiants : la Moldavie, la Valachie et la Transylvanie⁴ »*. Entre les

¹ *Vlad l'Empaleur* (r. Doru Năstase, sc. Mircea Mohor), 1978, minute 00 :35.

² Mihai Eminescu, *Troisième épitre* (Trad. Annie Benteoiu).

³ *Mircea*, minute 58 :18. Voir annexes vidéo n° 4 « Mircea-Bayazid ».

⁴ *Michel le Brave*, minute 00 :42.

deux forces s'entreposent les Pays roumains vus comme des défenseurs de la civilisation occidentale, comme un pays de sacrifice. Ainsi, son identité s'érige à partir d'une rhétorique fondée sur les deux axes politiques : les Ottomans et les Européens. Les premiers désignent les agresseurs, les deuxièmes représentent la cible, alors qu'entre eux, les Roumains occupent les positions de rempart devant l'invasion turque et en conséquence, de « citée assiégée ». Cela revient à réduire l'image du Roumain à la condition de victime innocente des intérêts des grandes puissances¹.

Ces expressions font partie du vocabulaire historico-nationaliste et représentent en plus un argument rhétorique pour justifier le retard économique de la Roumanie. Ceaușescu synthétise cette conception dans l'un de ces discours historiques : « tandis qu'une grande partie des richesses de notre peuple arrivaient dans les mains des exploités et les oppresseurs étrangers et le pays était asséché, luttant avec la pénurie et la pauvreté, les pays occidentaux, dans leur envol vers le capitalisme, développaient l'industrie, construisaient des foyers culturels et scientifiques puissants, avançaient sur la voie de la civilisation. L'histoire de la Roumanie a confirmé la conclusion scientifique marxiste-léniniste que la domination étrangère, la perte de la souveraineté et de l'indépendance nationales représentent une atteinte grave au développement des peuples, l'évolution des sociétés humaines [...] »². Il semble que dans les années 80, le début de la pénurie alimentaire, certains ont recours au calcul des dettes que les héritiers des adversaires historiques des Roumains (Turcs, Hongrois, Russes, Polonais, Italiens (en tant qu'héritiers des Romains)) avaient envers la Roumanie contemporaine³.

En plus, le film *Michel le Brave* ajoute une nouvelle couche sur la vision de l'Occident : la dissension. Le film *Vlad l'Empaleur* introduit également le discours combinant la conquête de l'Europe, le rôle de bastion des Pays roumains et la dissension occidentale. Dans une discussion avec le voïvode valaque, le sol ottoman évoque la situation européenne devant la puissante armée islamique : « la chrétienté est émietlée, bouleversée par des passions rivales, comme une mère de sable portée par les vents. Contre elle se roule un rocher. L'avenir appartient au rocher. Tôt ou tard, l'ombre victorieuse de la demi-lune va s'étendre sur toute la terre »⁴.

¹ Voir une représentation similaire de Soi et de l'Autre dans l'imaginaire bulgare dans Svetla ROUSSEFF, *Le Turc vu par le Bulgare...op.cit.*, p 279.

² Nicolae CEAUȘESCU, *România pe drumul desăvârșirii construcției socialiste*, București, Editura Politică, 1969, p.709.

³ Lucian BOIA *Istorie și mit... op.cit.*, p. 244.

⁴ *Vlad l'Empaleur*, minute 77 : 52.

1.2.2 Europe irresponsable et désunie

En effet, la deuxième image, la plus marquante par ailleurs, est celle d'une société désunie, irresponsable et immature dans le sens où elle ne prend pas conscience du danger représenté par la menace ottomane et gaspille son potentiel (matériel et humain) à des desseins triviaux. Les orgueils personnels, les luttes internes pour le pouvoir, les fêtes et les tournois passent avant la mission patriotique. La conséquence est une société divisée, incapable de trouver l'unité nécessaire pour combattre efficacement l'ennemi.

Afin de construire cette image, les réalisateurs roumains mobilisent des moyens relativement pauvres, embrassant la déclamation, l'explication verbale et textuelle, tout dans un style didactique et sobre. En fonction des périodes, des ressources financières et de l'habileté des réalisateurs, à ces techniques habituelles s'ajoutent d'autres moyens d'expression qui peuvent être considéré ingénieux par rapport aux premiers. Il s'agit principalement du recyclage des codes cinématographiques des films médiévaux qui sont détournés de leur fonction principale, celle de créer l'impression de Moyen Age, pour devenir un objet de critique de l'Europe. Le tournoi, le châteaux-fort et le festin¹ ou le bal, le duel, les cours princières et royales² sont quelques éléments de reconstitution du Moyen Age, visibles également dans certains films roumains. Bien entendu, ces conventions et signes continuent à remplir le rôle d'évocation historique, mais ils sont, en outre, instrumentalisés au service de cette rhétorique accusatrice. Leur utilisation est visible surtout chez Sergiu Nicolaescu qui avait manifesté un penchant pour le genre populaire et aussi pour les reprises des codes et parfois des séquences des films occidentaux. Un élément important d'imaginaire moyenâgeux qui apparait dans le film roumain est le tournoi.

Michel le Brave est l'unique exemple qui porte à l'écran le tournoi³. Pour expliquer la singularité de ce fait, on ne saurait oublier les ressources importantes exigées par cette mise en scène (costumes sophistiqués, décors majestueux, figuration, technique de combat, consommation de pellicule, etc.) et le soutien consistant offert par le studio au moment de la réalisation du film, ce qui ne sera pas le cas pour les productions suivantes. L'organisation du tournoi est mise en place à la cour du prince transylvain Sigismond Báthory, le potentiel allié de Michel le Brave. Les deux hommes se rencontrent dans la capitale transylvaine en vue

¹ Voir à ce sujet le numéro consacré au Moyen Age des *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 42-43.

² Le duel et la cour princière sont deux éléments appartenant plutôt au genre de « cape et épée » ou à la représentation du XVIII^e siècle, mais tenant compte que le Moyen Age roumain s'étend jusqu'au début du XIX^e siècle, les codes des deux périodes se mélangent.

³ Voir annexes vidéo n° 22 « Mihai Viteazul_Le tournoi ».

d'un futur accord lorsqu'en ville a lieu le tournoi. Toutes les conventions du spectacle sont en place : tribunes, public, drapeaux, cérémonial de préparation (annonce officielle de l'ouverture des jeux, son de trompettes, déclaration d'amour au personnage féminin pour lequel le héros entre en jeu, etc.) et dans le plan éloigné, le château-fort¹. Lors du premier affrontement contre un employé de sa cour, Sigismond sort gagnant. Il invite le prince valaque « à sceller leur amitié par une confrontation chevaleresque² ». Durant le deuxième combat, Sigismond est vaincu par le Michel le Brave suite à trois échanges de lance, reprenant ainsi la fonction de héros. Comment les codes et les valeurs du tournoi sont déviés et réutilisés et avec quelle implication ? Premièrement, le rituel qui marque le début des jeux est légèrement ridiculisé à travers les propos tenus par la figure principale de l'événement, Sigismond : « *je dédie ce combat à la sublime dame, l'archiduchesse Marie Christine d'Autriche, ma chère fiancée. Je la proclame la plus belle, la plus pure et je vais lutter pour démontrer cela*³ ». Par l'intonation appuyée et le langage pédant, corroborés avec le ton solennel de la déclaration, ainsi que par la défaite infligée à l'organisateur, les auteurs prennent en dérision les codes et la fonction même du tournoi, tels qu'ils sont employés par le cinéma occidental (servir d'épreuve préliminaire introduisant à l'amour⁴ et confirmation de l'héroïsme du personnage⁵), et confère à la scène une allure burlesque. Au raffinement maniéré du combat attribué à Sigismond⁶, les auteurs opposent le naturel, parfois un peu fruste, des Valaques. Lorsque le premier adversaire se relève suite au contact avec la lance de Sigismond, un des soldats de Michel le Brave réplique : « *si je l'avais bourradé avec un pieu, il ne se serait pas relevé*⁷ ». L'entrée en scène de Michel le Brave accentue le décalage entre le monde réel et responsable symbolisé par les Valaques et le monde frivole des Européens. L'invitation au duel est refusée dans une première phase, Michel le Brave invoquant les responsabilités qui les attendent : « *mon cher ami, nous ne sommes pas là pour nous battre à la rigolade*⁸ ». Sa participation et sa victoire est une démonstration de la capacité qu'a le voïvode valaque d'intégrer l'Europe et ses codes et de la vaincre avec ses propres armes. Toutefois cette réussite n'a aucune valeur pour le vainqueur, car même après son succès,

¹ François AMY DE LA BRETÈQUE, « Une « figure obligée » du film de chevalerie : le Tournoi », in *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 42-43, été, 1985, pp. 21-22.

² *Michel le Brave*, minute 59 :17.

³ *Ibidem*, minute : 57 :32

⁴ François AMY DE LA BRETÈQUE, « Une « figure obligée »... » *op. cit.*, p.25.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ Notons au passage que le raffinement exagéré est un attribut fréquent de l'esprit malfaisant.

⁷ *Michel le Brave*, minute 58 :55.

⁸ *Ibidem*, minute : 59 :25

Michel le Brave insiste sur l'inutilité de ce genre de combat : « *Prince, nous n'avons pas le temps de nous battre entre nous, il faut le faire contre les Turcs et je t'assure que les Turcs manient la lance drôlement bien*¹ ».

Le tournoi n'est pas le seul élément qui révèle la superficialité de l'Europe. Le festin, le bal, le duel, l'art de la courtoisie représentent d'autres codes spécifiques aux reconstitutions cinématographiques du Moyen Age ou du XVII^e et XVIII^e siècle, qui sont ici réutilisés pour porter un jugement critique sur les valeurs et les coutumes occidentales. A la différence du tournoi, plus difficile et plus onéreux à mettre en scène, les autres caractéristiques ont des apparitions plus courantes. Le bal², en tant qu'élément descriptif de l'aristocratie occidentale est un symbole de l'insouciance, de la légèreté parfois même de la frivolité, attribut qui prend tout son sens lorsque les partenaires de danse courtisent ou font preuve d'attitude immorale comme Sigismond dans *Michel le Brave* qui tente de séduire la comtesse Rosana à son propre mariage, ou comme son épouse qui charme le général Basta. De plus, la scène du bal est inscrite en contrepoint des préparatifs de guerre se déroulant dans le camp valaque et démontre la légèreté avec laquelle les Occidentaux traitent le conflit contre les Ottomans. Non seulement le bal en soi est blâmé, mais également le style de danse et la musique. Les mouvements monotones, sobres et soignés, renvoient une image d'arrogance et rendent l'Europe et ses coutumes très peu sympathiques aux spectateurs, surtout s'ils sont mis en opposition avec les danses joyeuses et festives des Roumains. Dans le cas du film *La Massue aux trois sceaux*, les scènes de bal à la cour européenne se répètent à quelques reprises de manière apparemment innocente, mais le discours de Michel le Brave au moment de son arrivée sur le trône transylvain confirme le fait que le bal est une pratique désapprouvée : « *la seule habitude de cette cour que nous n'allons pas respecter c'est qu'aujourd'hui je ne vais pas offrir un bal*³ ».

Les aspects culturels européens critiqués sous différentes formes, renvoyant l'image d'une Europe irresponsable sont renforcés par l'évocation des aspects politiques prouvant l'éclatement des opinions des Européens et le manque d'unité dans leur décision. La dissension est mise en scène par des moyens narratifs, verbaux et quelques fois visuels, afin de construire un discours convaincant. De manière générale, cela est une opération de mythification dans laquelle les informations historiques sont sélectionnées, réinterprétées, détournées, exagérées ou ignorées selon l'objectif idéologique ou dramatique du moment. La

¹ *Ibid.*, minute : 62 :32

² Voir annexes vidéo n° 21 « Michel le Brave_Le bal ».

³ *La massue aux trois sceaux*, minute : 142 :06.

reconstitution de la cour du sultan Mehmed II, dans le film *Etienne le Grand – Vaslui 1475* est révélatrice à l'égard de l'image portée sur l'Europe. La séquence est un échange entre le sultan et ses invités, en partie d'origine européenne occidentale :

Benedetto Dei : « *Si votre Majesté essaierait de conquérir l'Italie, tout le monde chrétien se lèvera en sa défense* ».

Mehmed : « *Des paroles vaines, seigneur Benedetto. De quelle aide parles-tu, quand toi, citoyen de Florence, tu me fournis des informations militaires sur la République de Venise, à moi, le plus grand ennemi de la Chrétienté, l'Antéchrist, comme vous m'appellez ?* »

Benedetto Dei : « *Venise est le plus grand ennemi de Florence, Altesse.* »

Mehmed : « *Le peintre Constanzo da Ferrara, que fait-il à ma cour ? Dis-moi Constanzo, qui t'a envoyé chez moi ?* »

Constanzo da Ferrara : « *Sa Majesté, le Roi Ferrante de Naples. Mon maître aimerait vous offrir en signe d'hommage et amitié, un médaillon avec l'illustre portrait de votre Altesse.* »

...

Mehmed : « *La fierté de l'Islam, mes fameux janissaires sont tous enfants de chrétiens. Non... Sur vous, les chrétiens, pèse le sort de l'adversité.* »¹

Nous n'allons pas explorer ces dialogues en détail, mais il est certain que les réalisateurs ont fait des recherches pour identifier les personnalités de l'époque. Il n'en est pas de même avec l'interprétation des données trouvées. Malgré la tentative de reconstitution « fidèle » de l'époque, le point de vue sur l'entourage du sultan est bien évidemment celui du producteur contemporain. Ainsi, l'admiration que les personnalités culturelles de la Renaissance européenne portaient au leader ottoman, en tant qu'homme de culture, phénomène perçu comme un moyen de communication entre les deux mondes, est utilisée dans le film, comme un signe de la trahison chrétienne. Le raisonnement est non seulement contemporain, mais plus encore, il offre une explication unitaire et simpliste à un phénomène sociopolitique de grande complexité. Cette démarche démontre la fragilité des sources historiques qui ne parlent pas d'elles mêmes et qui peuvent être facilement détournées, en l'absence d'une démarche

¹ *Etienne le Grand– Vaslui 1475*, minute 18 :45.

professionnelle. La mise en scène d'une Europe dissoute a d'autres fonctions encore plus précises.

Premièrement, elle contribue à mettre en évidence les qualités des Roumains. L'effet est réalisé par le système d'opposition entre la vision et les modalités d'agir attribués aux grandes puissances (les divergences d'idées, l'expectative, le manque de dynamisme, les réunions conspiratrices) et celles des pays roumains (la clairvoyance, la fermeté, les mobiles patriotiques). Le film historique abonde dans ce type de représentation.

Un des moments les plus emblématiques dans ce sens est la reconstitution cinématographique des préparatifs de guerre pour la bataille de Nicopolis (1396) dans le film *Mircea*. Les participants à la croisade font partie de la plus renommée élite chevaleresque d'Europe : Philippe II d'Artois d'Eu, Jean de Vienne, l'amiral de France, Jean le Meingre, seigneur de Boucicaut, Jean sans Peur. L'organisation de l'attaque et de la stratégie militaire se prépare autour d'une table gargantuesque, où les princes mangent et boivent. La présence des célébrités autour de cette table souligne doublement leur irresponsabilité et parallèlement la lucidité et la sagesse du voïvode valaque qui est « en reconnaissance de terrain ». Le rassemblement des chevaliers de tous les coins de l'Europe et la manière dont ils entendent la croisade crée la plus éloquente image de l'Occident de tous les films historiques roumains. A l'appui des ouvrages et des chroniques évoquant la bataille et l'ambiance qui l'a précédée, Sergiu Nicolaescu et Titus Popovici reconstituent l'époque et certaines répliques « à la lettre ». Ainsi, la représentation des croisées est conforme à certains témoignages¹. La majorité des sources attestent les rivalités entre les princes occidentaux et certains des événements racontés par les chroniqueurs se retrouvant dans le film de Nicolaescu. Cette fois-ci, les sources constituent la couverture parfaite pour le discours nationaliste roumain, car la dissension occidentale et l'attitude entreprenante de *Mircea* sont confirmées.

Deuxièmement, « l'Européen désuni et irresponsable » justifie les défaites subies par les armées chrétiennes, et tout autant les défaites des armées roumaines. L'histoire militaire roumaine a retenu avec prédilection les situations dans lesquelles les Pays roumains attendaient de l'aide militaire ou financière de la part des Occidentaux qui systématiquement n'honorent pas leurs promesses. Cette vision de l'Occident médiéval est cultivée surtout par Titus Popovici qui adoucit en contrepartie l'image de l'Ottoman. Dans le film *Michel le Brave*, l'initiative du voïvode valaque d'assiéger Istanbul ne rencontre pas l'enthousiasme

¹ *Le Livre des Faits du bon Messire Jehan Le Maingre, dit Bouciquaut, Mareschal de France et Gouverneur de Jennes Lalande, Denis éditeur scientifique, Genève, Paris : Droz ; Les Chroniques de Froissart ; les mémoires de Johann Schiltberger, participant et témoin de la bataille.*

chez les frères chrétiens. L'assaut des Balkans est ralenti et finalement arrêté par la défiance de l'empereur Rodolphe II de l'Empire Romain Germanique et par des intrigues politiques de sa cour. Les relations de pouvoir et d'influence, attribuées exclusivement aux Occidentaux, sont dénoncées par Popovici qui leur oppose l'autorité souveraine pratiquée par les voïvodes roumains. L'échec de la campagne pour la conquête d'Istanbul a une portée plus large. Le désistement des Européens à l'égard des actions héroïques du voïvode valaque a une signification politique majeure, dans la vision de Nicolaescu/Popovici : la faute pour le maintien des Ottomans dans les Balkans revient à l'Europe. Le coupable, en l'occurrence, est Rodolphe, mais il est également le représentant de tous les chefs d'État du continent. Jean de Nevers, Sigismond de Hongrie, Sigismond Bathory ou Rodolphe de Habsbourg se réunissent sous la même figure de « l'Européen irresponsable ». Dans le même film, après avoir été contraint de lever le siège d'Istanbul, il redemande l'aide des frères chrétiens pour faire face à la contre-attaque des Ottomans. La préparation de la bataille de Călugăreni, en l'absence de l'aide promise détermine Michel le Brave d'exprimer son désarroi : *« je suis triste, ils [les Occidentaux N.D.A.] m'ont abandonné encore une fois. Je me suis humilié devant Sigismond, en me disant qu'il est chrétien comme moi, qu'on aura besoin l'un de l'autre contre l'ennemi, mais j'ai eu tort. Il y a un proverbe chez nous : Mieux vaut des ennemis que des amis menteurs¹ »*. Vlad l'Empaleur se confronte avec des problèmes similaires. Il démarre les préparatifs de guerre pour affronter l'ennemi uniquement grâce à l'aide interne fourni par les couches populaires du peuple (la grande armée), renonçant à attendre l'aide européenne. L'idée ressort des dialogues avec ses boyards fidèles :

Boyard : *« Le roi Matei est parti déjà de Buda avec ses troupes pour venir à notre secours »*

Vlad : *« Oui, ça fait six semaines et il est à peine à la moitié du chemin. Ne vous faites plus des illusions. On ne recevra rien, de personne »*.

Boyard : *« Alors pourquoi a-t-on envoyé des messagers à demander l'aide ? »*

Vlad : *« Pour que personne puissent nous dire qu'il ne connaissait pas le danger et nos besoins et pour que le pays comprennent qu'il ne doit rien attendre de personne. Ce n'est pas la première fois que nous devons affronter seuls le danger² »*.

¹ *Michel le Brave*, minute 73 : 19.

² *Vlad l'Empaleur*, minute : 94 : 14.

Dans le film *Mircea*, la préparation de la bataille de Nicopolis est bien exploitée par le scénariste pour démontrer l'esprit qui dominait dans le camp des croisés occidentaux. De surcroît, une des plus persistantes images de l'Europe occidentale médiévale dans l'imaginaire roumain est le désintéressement pour la cause roumaine qui se considérait comme « le bastion du christianisme » et ainsi légitime d'exiger et de recevoir de l'aide.

Troisièmement, l'irresponsabilité de l'Europe, corroborée par les attaques répétées des Ottomans offre l'excuse idéale pour le retard accumulé par la Roumanie contemporaine. Cette dernière particularité, nous l'avons précisée, est refoulée pour laisser la place à un complexe de supériorité, concrétisé dans la manière de voir la diplomatie internationale des Roumains. Cette ténacité dialectique a comme résultat la responsabilisation de l'Occident pour une série d'échecs, réels ou imaginaires, subis par les Roumains au cours de l'histoire.

1.2.3 Europe conspirative

La pensée conspirationniste est très répandue dans l'imaginaire humain et elle s'impose afin de « *donner du sens à ce qui en paraît dépourvu*¹ ». Le besoin d'expliquer une série de faits douloureux, des déceptions ou des situations difficilement acceptables, favorise la théorie du complot qui aide à donner de la cohérence. Les Occidentaux se trouvent souvent à l'origine de plusieurs actes conspiratifs dirigés vers les leaders roumains, ou vers l'intégrité de leurs pays. Assassins, ou emprisonnés, bannis ou torturés, le destin des leaders roumains est présenté comme une conséquence directe d'un complot étranger. Bien que l'adversaire direct, l'Ottoman, soit souvent impliqué dans ce type d'action, il est moins bien représenté que son homologue occidental. La trahison interne, mais également la conspiration étrangère constitue des leitmotifs de l'historiographie roumaine avec une fonction explicative essentielle. Michel le Brave est assassiné par les hommes du général Basta, fait attesté par les sources, mais orienté vers une argumentation de type incriminatoire contre toute l'Europe Occidentale. L'événement est subtilement transmis à l'écran, mais il est doublé par un discours plus explicite de Nicolae Ceaușescu : « *il est certain que les conjonctures historiques, mais surtout la position des empires étrangers qui ne voyaient pas de bon augure la formation des États*

¹ Pierre-André TAGUIEFF, *L'imaginaire du complot mondial*, Paris, Mille et une nuits, 2006, p. 14. La problématique de la conspiration est également traitée par Raoul GIRARDET dans *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

nationaux, aient contribué à la disparition de l'État unitaire et centralisé, par l'assassinat ignoble de Michel le Brave¹ ».

Mihnea Gheorghiu apporte sa contribution artistique personnelle à cette vision généralisée de l'Europe dans le film *Cantemir*. Comme nous l'avons précisé maintes fois, le scénariste a accordé une attention particulière à l'intégration des valeurs roumaines dans le contexte international. Néanmoins, il ne résiste pas à la tentation de montrer ses personnages comme les victimes des conspirations malsaines. *Cantemir* impressionne les grands savants de toute l'Europe par son érudition, mais sa réputation n'empêche pas les Occidentaux de convoiter ses travaux et d'organiser des stratégies malhonnêtes pour lui voler l'ouvrage. Dans le même film, la maison de production, suite aux suggestions de Dumitru Popescu, introduit une scène qui rejoint les commentaires de Ceaușescu au sujet de la conspiration des grandes puissances envers les Roumains : *« les illusions romano-moldo-valaques du prince Cantemir commencent à nous périlcliter tous les plans. La réunion de la Dacie affectera l'équilibre des grandes puissances. Cela ne convient ni au sultan, ni au tzar² ».*

L'intrigue des films *Vlad l'Empaleur* et *Le Retour de Vodă Lăpușneanu* est particulièrement concentrée sur la logique du complot. Il est vrai, la pensée conspirationniste est attribuée surtout aux boyards de la cour du voïvode, mais dans les deux films, des personnages d'origine occidentale séduisent, promettent, trompent. Lăpușneanu reçoit la visite de Despot Vodă, prince d'origine byzantine, prêt à venir à son secours, à lui apporter tout son soutien. Les codes iconiques par lequel est décrit le personnage transmettent aux spectateurs un sentiment de suspicion. Ses discours bienveillants (il offre ses conseils en matière de politique, éducation, armée, culture) sont neutralisés par le costume qu'il porte. Vêtu selon le style occidental catholique du XVI^e (pourpoint, toques, cape et surtout la célèbre collerette fraise), le personnage inspire méfiance. Si Lăpușneanu ne lui accorde pas crédit en vertu de sa circonspection foncière, le spectateur ne se trompe pas sur la nature profonde de l'étranger dont la collerette le désigne comme traître.

A son tour, Vlad l'Empaleur est victime de la trahison étrangère, plus particulièrement celle hongroise. L'épilogue du film *Vlad l'Empaleur* s'avère révélateur de ce point de vue, car il marque l'emprisonnement du voïvode par le roi d'Hongrie, Matias Corvin, au cours d'une rencontre amicale dans le château de ce dernier. Les réalisateurs se sont inspirés des documents historiques pour la reconstitution de ces événements, mais la force avec laquelle

¹ Nicolae CEAUȘESCU, *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, București, Editura Politică, 1969, pp. 691-694.

² ANF, dossier « Cantemir », « Notă », signé par Dumitru Fernoagă, 17 février 1975, p. 3.

ils s'imposent dans la structure narrative démontre une volonté de renforcer la culpabilité occidentale.

La diplomatie internationale, les enjeux politiques, les alliances entre les États européens sont transposés à l'écran de manière à faire ressortir les manœuvres malhonnêtes des étrangers. Bien que l'Empire Ottoman soit fortement impliqué dans les stratégies politiques et militaires agressives envers les pays roumains, leur démarche apparaît dans le film comme menaçante, mais franche, déclarée ouvertement. Il en va tout autrement dans le cas de l'Europe occidentale, censée être « l'ami », l'allié inconditionnel. La difficulté avec laquelle l'Europe se mobilise pour combattre l'ennemi commun, l'échec des croisades, les jeux de coulisses entre les grandes puissances sont perçus cinématographiquement, non plus simplement comme l'expression de leur désunion, mais comme un complot prémédité. Le discours cinématographique de Michel le Brave est significatif de ce point de vue : « *J'en ai marre de toutes les grandes puissances. La Sainte Ligue (ironiquement) ! Le pape m'écrit des lettres avec des ornements latines, en me demandant une alliance avec les Habsbourgs, mais son nonce me menace avec un autre héritier au trône plus légitime que moi... et tout ça, pendant que la Valachie reste ici, au carrefour des grands chemins afin d'arrêter les invasions avec notre chair à canon¹* ». La conspiration met en évidence la position de victime des pays roumains, leur rôle historique de sacrifice et surtout le manque de reconnaissance de la part de l'Occident. L'importance accordée au complot conduit forcément à générer l'image d'un pays riche, un objet du désir pour l'avidité étrangère.

1.2.4 L'Europe idéalisée. Tudor Vladimirescu à Vienne

Le film *Tudor* propose une image de l'Europe que l'on peut considérer atypique par rapport à sa représentation dans les autres films de l'épopée nationale. Loin de personnifier l'ennemi, l'Europe, symbolisée ici par la ville de Vienne, est dépeinte en termes idéalisés, selon un tout autre type d'imaginaire, issu vraisemblablement du même complexe du pays marginal, mais qui se manifeste ici sur un registre inversé. Fondée sur des stéréotypes similaires que l'Europe du Moyen Âge dans les films des années 1970 (le luxe, le bal (ici la valse), le faste, le vin (ici le champagne)), la capitale autrichienne véhicule une autre image de l'Europe : centre de la civilisation moderne, de la mode, de la politique, dynamique est glamour, « ville de rêve² » selon les paroles de la compagne de Tudor. Le rôle de cette image n'est plus ici de condamner

¹ *La massue aux trois sceaux* (r. Constantin Vaeni, sc. Eugen Mandric), 1977, minute : 24 :36. Voir annexes vidéo n° 6 « La Massue-scène 1 ».

² *Tudor* (r. Lucian Bratu, sc. Mihnea Gheorghiu), 1962, minute : 38 : 42.

la société occidentale et ses habitudes frivoles, mais au contraire, en l'idéalisant, de valoriser le héros roumain qui trouve accueil et respect au sein de cette société. Il a non seulement accès aux salons protocolaires, mais il est reçu par les plus grands hommes politiques du moment. L'Europe n'est ici ni arrogante, ni irresponsable, mais plutôt magnifiée dans le but de souligner l'importance et l'accomplissement du héros issu du milieu paysan.

Les messages transmis par les films trouvent un écho remarquable chez certains spectateurs qui réagissent de la manière attendue par les réalisateurs. C'est le moment qui confirme la réussite du film. A la sortie du film *Vlad l'Empaleur*, les débats organisés par la maison de production révèlent certaines opinions issues du public : « *Je souffrais en apprenant que toute notre histoire a été une lutte pour défendre l'Occident* » ; « *la plus grande qualité du film est la conformité à l'histoire. J'ai été tout le temps habité, pendant la séance, par un fort sentiment de haine contre tous ceux qui veulent nous occuper, qui veulent nous subjuguier le pays. Je n'ai qu'une chose à dire : merci pour ce film¹* ». Le film n'est qu'une pièce de la grande machine à fabriquer des illusions. Par ses techniques de simplification, il ne fait que révéler les structures de l'imaginaire national. La mission de ce type de film a été de diffuser largement cette vision de l'histoire, présentée comme réelle, fondée sur des documents authentiques. Nous avons expliqué les techniques par lesquelles les cinéastes ont détourné et sur-interprété les sources. Celles-ci ne servent que d'alibi scientifique, car systématiquement elles sont utilisées uniquement quand le propos convient à la thèse préexistante, ignorées et contournées lorsqu'elles contredisent la vision sur l'histoire des cinéastes.

L'épopée cinématographique nationale propose une image unitaire sur l'étranger. Des années 1960 aux années 1980, l'étranger c'est l'ennemi. Seuls les Romains, grâce à leur contribution à l'ethnogenèse du peuple roumain, se voient attribués quelques qualités, mais seulement dans les films des années 1960. Les scénaristes, et en particulier Titus Popovici et Mihnea Gheorghiu, apportent au discours national leur touche artistique personnelle qui se plie parfaitement sur le fond mythique dominant. Popovici préfère atténuer les traits négatifs des Ottomans, jouer sur la camaraderie entre les hommes, fonder les bases honnêtes de l'adversité, mais se montrer impitoyable envers les Occidentaux. Mihnea Gheorghiu, de son côté, a plus de considération pour les Occidentaux et en particulier pour le monde culturel dans lequel les représentants roumains occupent une place méritoire, mais au final, ils sont trahis, incompris, ignorés.

¹ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Notă », signé par Lidia Popiță, non daté, p. 3.

2 Mythologie historique à l'écran. Représentation des Origines, de la Continuité, de l'Indépendance et de l'Unité dans le cinéma roumain

2.1 Les Origines

Ce concept représente surtout le rapport de l'homme au temps. Il apporte des réponses à la question éternelle et incontournable « d'où je viens ? » et parfois il ouvre des voies à la compréhension du chemin final de l'humanité (« où je vais »). La question a été l'une des plus débattues dans tous les domaines des sciences humaines. Historiens, anthropologues, ethnologues, sociologues, linguistes, philosophes, politologues ou historiens des religions se sont penchés dans leurs œuvres, sur la question des origines. Les premiers pas dans cette direction sont faits par la psychosociologie et en l'occurrence par Carl Gustav Jung et ses réflexions sur les archétypes et la structure de l'inconscient collectif humain. Ses recherches sont reprises et développées par d'autres points de vue, comme l'interprétation des symboles chez Gaston Bachelard, ou le fonctionnement du mythe de « l'éternel retour » chez Mircea Eliade. Celui-ci consacre une grande partie de son œuvre scientifique aux mythes des origines¹, étant le père du concept d'*illud tempus*. Le problème des mythes d'origines et des mythes d'émergences est abordé du point de vue anthropologico-linguistique par Lévi-Strauss². Les études récentes ont pris en compte les recherches précédentes et ont produit des nouveaux regards sur le sujet comme c'est le cas de l'interprétation des mythes politiques et de la fonction de l'Age d'or chez Raoul Girardet³ ou chez André Reszler⁴. Ce dernier synthétise les traits de ce mythe à partir des conceptions formulées dans l'Antiquité par Hésiode⁵, Virgile ou Ovide et valables jusqu'à nos jours : « 1) l'absence d'aucun sentiment d'angoisse, [...] espèce de sentiment de sécurité profondément intériorisé, dans l'absence de toute interrogation existentielle sur le passé, l'avenir, l'ailleurs et surtout sur les choix, des alternatives qui pourraient être autant de facteurs de risque ; 2) l'abondance matérielle, le

¹ Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1949 ; *idem. La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971.

² Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

³ Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies... op.cit.*, pp. 97-138.

⁴ André RESZLER, *Mythes politiques modernes*, Paris, Presse Universitaires de France, 1981, pp. 83-92.

⁵ Source essentielle pour l'étude de l'Age d'or, l'œuvre de Hésiode, *Les Travaux et les jours* est l'objet des nombreuses études. Plusieurs types d'analyse (philosophique, juridique, littéraire) du mythe de l'Age d'or chez Hésiode, dans Jacques POIRIER (dir.) *L'Age d'or*, Dijon, Figures libres, 1998.

bien-être ; 3) l'absence de la propriété privée ; 4) la suspension du temps ; 5) la disparition de l'individu, au profit d'un être collectif, parfaitement socialisé...¹ ». Jean-Jacques Wunenburger approfondit le sujet et nuance cette question : « L'Age d'or est loin de se ramener à un simple motif littéraire, historiquement daté, mais constitue une manière pour la pensée humaine de se représenter, à travers une histoire symbolique un certain nombre de problèmes existentiels et de mieux appréhender à travers un miroir renversé, sa propre condition de vie. L'Age d'or apparaît ainsi comme un mythe sérieux et non futile, universel et non local, qui nous parle d'aujourd'hui et non pas seulement d'un passé imaginaire² ». Ce passage est très important pour la manière dont nous envisageons l'analyse de cette partie car, effectivement, l'Age d'or dans le film roumain rend compte non seulement d'un passé réel et imaginaire à la fois, mais surtout d'une façon d'interpréter le présent.

L'objectif qui nous préoccupe par la suite n'est pas la problématique des origines dans son intégralité, mais seulement la partie concernant la fondation d'une société. D'ailleurs, cette distinction est précisée par Claude-Gilbert Dubois dans son article « Les modes de classification des mythes³ ». Ainsi, ce qu'on appelle généralement « mythes d'origines », réunit les mythes de création ou cosmogoniques, racontant l'apparition du monde, et les mythes de fondation, associés à la création d'une communauté. Dans le même sens se situent les observations de Lucian Boia⁴, liées à la problématique des origines dans la structure de l'imaginaire. La manière dont les communautés humaines racontent leur commencement, les choix faits en faveur d'un événement ou d'un autre, dévoilent la mentalité des sociétés ayant produit ce récit fondateur. La partie la plus intéressante est la variation des origines en fonction de l'évolution des sociétés et de leur projet idéologique. La construction des Nations engendre un foisonnement du discours sur les origines. Anne-Marie Thiesse remarque judicieusement, le rapport étroit entre les deux concepts : « *la vie des nations européennes commence avec la désignation de leurs ancêtres. Et la proclamation d'une découverte : il existe un chemin d'accès aux origines qui permet de retrouver les aïeux fondateurs et de recueillir leurs legs précieux*⁵ ».

¹ *Ibidem*, p. 218.

² Jean-Jacques WUNENBURGER, « Le mythe de l'Age d'or, fondements et limites de la raison politique » in Gérard PEYLET, (dir.) *Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Paris, Montréal, Budapest, l'Harmattan, 2001, p. 134.

³ Claude-Gilbert DUBOIS, « Les modes de classification des mythes », in Joël THOMAS (dir.) *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, pp. 28-35.

⁴ Lucian BOIA, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Belles Lettres, 1998 pp. 186-174.

⁵ Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales. Europe XVIII-XX siècle*, Paris, Seuil, 1999, p. 21.

La problématique des origines durant l'époque communiste en Roumanie est marquée par le clivage entre la vision politico-idéologique des années 1947-1964 et celle surgie avec l'arrivée de Nicolae Ceaușescu au pouvoir, en 1965.

L'installation du régime communiste engendre non seulement une nouvelle politique, une nouvelle manière de diriger le pays, mais également un nouveau regard sur le passé. La nouvelle histoire est conditionnée par les réalités politico-idéologiques des années 1947-1960, c'est-à-dire le rapprochement de l'Union Soviétique et la négation des valeurs culturelles ou politiques d'avant-guerre. L'histoire est revisitée en fonction de quelques principes directeurs : la lutte des classes, les modes de production et les formations sociales, le déterminisme historique, la révolution. Compte tenu de ces tendances, les origines de cette société ne sont plus comme auparavant les Daces ou les Romains mais les mouvements sociaux du XIX^e siècle, les grèves ouvrières, ou la formation du Parti Communiste. L'événement historique le plus important pour cette période est le retournement de l'armée roumaine, aux côtés des troupes soviétiques, contre leurs anciens alliés, les Allemands. Ainsi, le jour du 23 août 1944, fut célébré comme le moment fondateur du nouveau régime politique et d'une nouvelle société. L'évocation de cet épisode reste tributaire, au moins jusqu'à la fin des années 1950, d'un panégyrique à l'adresse de l'Union Soviétique. Cela se répercute sur l'interprétation du passé plus éloigné. Un des effets est la réactualisation des Slaves dans la synthèse sur la formation du peuple roumain, aux côtés des Daces et des Romains. Un autre serait le rappel, et parfois la surévaluation, des relations roumano-russes au cours du Moyen Age, ou de l'époque moderne¹.

Toutefois, la tradition nationale et nationaliste reste bien ancrée dans la conscience collective roumaine. Elle est refoulée, mais pas anéantie et le courant indépendantiste, émergé au milieu des années 1960, est salué par toutes les catégories socioprofessionnelles du pays. La déclaration d'indépendance de 1964 PCR vis-à-vis de l'Union Soviétique, les déclarations de renouvellement profond annoncées par Nicolae Ceaușescu lors du IX-ème Congrès du parti (juillet 1965) marquent le début d'une nouvelle attitude à l'égard de la politique et de la société en général. La culture et, inévitablement, l'histoire sont touchées par cette vague de changement. L'intérêt pour les origines du peuple roumain augmente et les nouveaux livres d'histoire publiés après 1965 accordent plus de place et d'importance aux Daces et aux Romains. Pour ce qui est strictement de la légitimation du Parti Communiste dirigé par

¹ Pour l'évolution de l'historiographie durant la période communiste voir Lucian BOIA, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas, 1997, rééditions 2000, 2002, 2005, 2006.

Ceaușescu, les origines ne sont plus puisées uniquement dans les événements du 23 août 1944, mais encore plus dans les textes du IX Congrès du Parti de 1965¹, moment fondateur d'une nouvelle politique nationale et internationale bâtie autour de l'idée d'indépendance.

Comment les films répondent à cette réalité historiographique et quelle reconstitution proposent-ils ? Depuis la nationalisation de la cinématographie, en novembre 1949, l'État est devenu le commanditaire du film. Le nouveau contexte sociopolitique influence suffisamment la production, et surtout la thématique des films, pour les canaliser vers les sujets d'inspiration sociale (concentrés sur la lutte entre les classes) ou politique dans lesquels l'amitié avec le peuple soviétique est la référence principale. Le passé récent et le présent révolutionnaire constituent les sources essentielles des films² à cette époque. Les origines, similairement à l'orientation culturelle générale, sont identifiées aux moments fondateurs de la société socialiste, c'est-à-dire l'arrivée au pouvoir du Parti Communiste, l'activité clandestine de ses membres pendant l'entre-deux-guerres, les actions pour miner les fondements du pouvoir capitaliste, enfin les grèves et les révoltes. Les Daces et les Romains, ainsi que les Moldaves, les Valaques, ou les Transylvains sont mentionnés dans les livres et les manuels d'histoire, mais ils ne représentent pas un objectif thématique des scénaristes, ou des écrivains. L'histoire ancienne est passée sous silence, pour laisser la place à celle contemporaine. Dans ce cas, les films correspondent, en règle générale, au genre « d'actualité », alors que les films dits « historiques » se limitent à la représentation des grèves et des révoltes populaires qui sont d'ailleurs minoritaires et marginales dans la masse des films d'actualité.

Pour la première fois dans la cinématographie roumaine, les origines puisées dans l'Antiquité sont abordées en 1966 et 1968 dans les films *Les Daces* et *La Colonne*. Après un intervalle d'environ 10 ans, pendant lequel les sujets privilégiés sont les voïvodes du Moyen Age, la thématique des origines est reprise en 1980 dans le film *Burebista*. Le contexte politico-idéologique du troisième film est différent, et la représentation en est symptomatique.

Nous allons examiner la fonction des origines, les caractéristiques des ancêtres (Daces et Romains) et les allusions aux origines dans les films reconstituant le Moyen Age ou l'époque moderne, car l'ère de la fondation n'est pas seulement un récit sur les peuples de l'Antiquité, mais un corpus de principes politiques, de modes de vie, de lois et d'idéaux. Nous essayerons

¹ Vladimir TISMANEANU, *Stalinism... op.cit.*, p.232.

² Les premiers films produits dans la nouvelle République Populaire Roumaine s'inspirent en majorité des réalités sociopolitiques d'après guerre : *Răsună valeda (La vallée résonne)* (1949, Paul Călinescu) ; *In sat la noi (Dans notre village)* (Jean Georgescu 1951) ; *Viața învinge (La vie gagne)* (1951, Dinu Negreanu) ; *Mitrea Cocor* (1952, Victor Iliu) ; *Nepoții Gornistului (Les petits-fils du clairon)*, 1953, Dinu Negreanu) ; *Brigada lui Ionuț (La brigade de Ionuț)*, 1954, Jean Mihail) ; *Desfășurarea (Le déploiement)* (1954, Paul Călinescu) ; etc.

de comprendre les significations politico-idéologiques mais également historiographiques de la mise en scène du passé.

2.1.1 Les origines – un « code génétique » de l'Histoire

Les archétypes autour desquels se cristallise le discours historique roumain (Continuité, Unité, Indépendance, Dirigeant) se retrouvent concentrés dans la représentation cinématographique des origines. Ainsi, les origines représentent, dans la vision cinématographique, « le code génétique » de toutes les significations historiques ultérieures. Le principal obstacle, s'avérant par la suite un vrai avantage, dans le développement de cette dialectique était le manque de preuves documentaires. La connaissance du comportement des Daces, de leurs principes politiques, de leurs idéaux moraux constituait un problème irrémédiable pour soutenir la théorie de l'exemplarité. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la représentation de l'étranger, l'absence de sources n'est pas un véritable obstacle pour les cinéastes. La solution a été l'invention d'un passé investi avec des vertus à connotation politique : la lutte pour l'indépendance, le culte du dirigeant, l'unité des Daces, la transmission générationnelle des idéaux.

2.1.1.1 *La Continuité*

Démontrer la formation du peuple roumain dans l'espace actuel de la Roumanie, question résumée par le concept de continuité, a été une question primordiale de l'historiographie contemporaine, tant roumaine que hongroise à cause des enjeux territoriaux pour la Transylvanie. Le manque de sources écrites et l'ambiguïté des informations archéologiques contribuent à la prolifération des théories en la matière. Tandis que les historiens formulent des probabilités, les cinéastes détiennent la réponse certaine. Bien que la question de la continuité n'ait jamais été abordée *stricto sensu*, la reconstitution des origines permet d'approcher le sujet de manière indirecte. Les films insistent sur la continuité des idéaux, des principes politiques ou moraux.

Dans le film *Les Daces*, Décébale est présenté comme le continuateur de Burebista. L'empereur Domitien conquiert une des cités daces et décide d'accueillir les messagers de leurs adversaires assis sur le trône détenu par Burebista¹. L'intention était d'impressionner les missionnaires pour lesquels le prédécesseur Burebista était un symbole. Le discours de Décébale ajoute une pierre supplémentaire à la construction de l'image unitaire et continue de

¹ *Les Daces*, (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1967, minute : 38 :17.

l'histoire roumaine : « *Et nous resterons ici, malgré toutes les tempêtes qui vont y passer*¹ ». Son propos a le statut d'une prophétie et son placement dans le temps primordial élève sa phrase au statut de loi. Si la continuité des principes et des idéaux est difficilement démontrable par les historiens, elle gagne de la consistance dans le film qui réactualise à chaque nouvelle production l'idée de continuité. La même prophétie testamentaire est attesté par Burebista 13 ans plus tard, dans le film homonyme du réalisateur Vitanidis : « *La mer et toutes ces terres sont et resteront les nôtres tant qu'on existera*² » ou « *Eternelle est seulement la pensée et ton peuple*³ ».

Dans le film *La Colonne*, le problème de la continuité est encore plus présent, car le récit insiste sur la coopération entre les deux peuples après la conquête de la Dacie. Le début de la formation du peuple roumain est placé par les historiens à cette époque-là, comme une conséquence de la victoire romaine. Donc la continuité de la vie sociale et politique dans le même espace était essentielle pour prouver l'ancienneté territoriale des Roumains. Dans le film, les sages du village occupé par les Romains plaident pour la coopération culturelle et matérielle avec les conquérants afin d'instaurer la paix et une nouvelle civilisation. Au moment où Andrada, la femme Dace, veut quitter le castrum romain pour participer à la résistance anti-romaine, organisée dans les montagnes, le sage de la communauté dace « collaborationniste » prononce un discours en faveur de la coopération avec l'occupant : « *Ma fille, nous devons vivre ici, sur cette contrée, nous devons durer, nous appartenons à cette terre qui est la nôtre. Seulement comme ça nous pourrons les vaincre, en restant. Nous te supplions de rester*⁴ ». L'idée de collaborer avec les Romains pour durer trouve raison à la fin du film lorsque le chef des résistants exige de son peuple la collaboration avec les Romains. Le facteur décisif pour ce changement de position est l'apparition des peuples barbares qui désirent s'emparer du pays et chasser les autochtones. Entre les Romains, qui proposent la collaboration pacifique et les barbares, qui veulent occuper le pays, le choix va de soi : « *nous allons lutter aux côtés des Romains. Qui a dit non ? C'est moi qui vous ai élevé. J'ai été votre mère et votre père et vous ne comprenez pas ? J'aurais préféré m'arracher la langue que de vous dire ce que j'ai dit. Vous ne savez pas que depuis des années, nuit après nuit, je ne rêve que d'une seule chose : venger la tête de notre roi, Décébale. Et si aujourd'hui, je vous dis qu'il faut lutter aux côtés des Romains, vous me dites*

¹ *Ibidem*, minute : 50 :42.

² *Burebista*, (r. Gheorghe Vitanidis, sc. Mihnea Gheorghiu), 1980, minute 63 :05.

³ *Ibidem*, minute 134 : 54.

⁴ *La Colonne* (r. Mircea Drăgan, sc. Titus Popovici), 1968, minute : 88 :08.

Non ! Mes chers frères ce que je vous ordonne dépasse ma propre vanité. Il faut comprendre que les barbares veulent nous prendre la terre... !¹ ». Ce plaidoyer représente la morale du film qui justifie le compromis entre les Daces et les Romains. Rester sur le même territoire était l'excuse parfaite, mais également la preuve de la continuité des populations daco-romaines.

La continuité n'est possible que dans un système d'héritage, à travers lequel les valeurs de la première génération se transmettent aux suivants par un rite d'initiation. Les anciens apprennent aux enfants les lois qui dirigent leur vie. C'est le rôle clé de tous les enfants dans les productions historiques. Le discours du chef dace Gerula à l'intention du premier enfant de l'union entre une Dace et un Roman est symptomatique : « *tu vivras et tu seras un grand chef. Je vais t'apprendre à te battre parce que nous devons nous battre. Toi, tes enfants, les enfants de tes enfants. Pour cette contrée bonne et belle² ». A travers ses mots, le film transmet au spectateur une idée claire : la liaison et la continuité entre les origines et le présent. Le temps resté entre les deux extrémités est comblé par les autres productions cinématographiques, chargées, elles aussi, de donner corps à l'idée de continuité.*

2.1.1.2 L'Unité

Le deuxième concept emboîté dans la structure des origines est l'unité entre tous les membres de la communauté autour d'un idéal national qui dépasse les clivages sociaux. Le temps primordial est conçu comme une époque d'unité entre toutes les tribus situées sur le territoire de la Roumanie contemporaine. Plus encore, le corps social est parfaitement homogène, trait caractéristique du mythe de l'Age d'or³. A la fin des années 1960, au moment de la production des films *Les Daces* et *La Colonne*, l'unité est une question secondaire du point de vue idéologique. Dans *Les Daces*, la présence du roi Décébale est un signe de l'union des Daces autour de sa personnalité. Les quelques tentatives du scénariste à présenter la société dace divisée entre plusieurs dirigeants de tribus échoue rapidement. Durant un cérémonial religieux, Décébale demande à son dieu « *des pluies pour les terres de mon peuple, unité et paix pour toujours entre nous et victoire sur l'ennemi⁴ ». Les allusions s'arrêtent ici. Dans *La Colonne*, les évocations de l'unité sont encore moindres. De plus, la trame du film se focalise*

¹ *Ibidem*, minute : 122 :36.

² *Ibid*, minute : 131 :07.

³ André RESZLER, *op. cit.* p. 218.

⁴ *Les Daces*, minute : 53 :20.

sur la séparation des objectifs des Daces entre ceux qui acceptent la collaboration et ceux qui préfèrent la résistance.

L'unité des ancêtres revient en force pendant la deuxième moitié des années 1970 et elle se concrétise, au début des années 1980, dans le film *Burebista*. Pendant la phase nationaliste du régime communiste, l'unité de tous les Roumains s'impose dans l'idéologie officielle en dépit de l'hétérogénéité ethnique et culturelle de la population. Cette vision du présent est projetée sur le passé et les tribus thraces situées sur le territoire roumain sont investies avec les mêmes caractéristiques. A l'instar du concept de continuité, le transfert de l'unité durant les temps des origines accomplit la même fonction, celle de la création d'un modèle exemplaire. Puisque les lacunes documentaires laissent la place aux interprétations diverses, la période de l'Antiquité et surtout celle de Burebista sont en grande partie une fabrication contemporaine. La responsabilité pour le produit cinématographique appartient à Mihnea Gheorghiu, mais sans l'ascension du sujet dans l'idéologie du parti, le film n'aurait pas vu la lumière de l'écran. La conception de *Burebista* est étroitement liée à la conception contemporaine du rôle du dirigeant comme élément unificateur du peuple. L'aspiration de Ceaușescu à un peuple parfaitement rassemblé autour de sa personne et à un État ultra centralisé est légitimée par la présentation d'une situation similaire puisée dans les temps primordiaux. Comme nous avons pu le constater, le scénariste Mihnea Gheorghiu se défend de toute accusation d'actualisation, précisant que son histoire est fondée entièrement sur des documents authentiques¹. Néanmoins, les dialogues du film contredisent la position de Gheorghiu. La modernité du langage et, plus encore, les propos semblables aux formules du programme du parti communiste constituent la marque de cette production. Les premières minutes du film sont révélatrices. La séquence présente le couronnement de Burebista par le grand-prêtre Décénée.

Décénée : « *Gloire au grand Burebista, roi de tous les Daces ! Gloire ! (Acclamations du peuple)*

Burebista : *Gloire à la grande Dacie, unie et libre ! (Acclamation du peuple) Dans le grand pays, uni et libre, il n'y a plus de place pour l'esclavage. Les soldats, les laboureurs, les artisans seront égaux dans la vie et la mort. Soyons fiers de la gloire de la grande tribu des Thraces et de la force de notre pensée immortelle² ».*

¹ Voir partie 2, chapitre 3, p. 408.

² *Burebista*, minute 01 :55.

L'idée d'unité s'applique à toutes les catégories sociales et ce tableau de l'Antiquité renvoie non seulement aux caractéristiques des origines et à la fondation d'une société, mais ouvertement au mythe de l'Age d'or. La fin du film conclut le sujet : *Burebista vers Décénée* : « *Eternelle n'est que la pensée. La pensée d'unité. Unité, indépendance et bon voisinage*¹ ». Les extravagances historiques de ce film semblent dépasser sa propre intentionnalité, à savoir la mise en images de l'union, pour délivrer une information, par ailleurs involontaire, sur la perception de Ceaușescu dans la société. Dissimulée derrière des discours patriotards et un comportement dédoublé, l'opinion réelle sur Ceaușescu semble trouver un grain de sincérité derrière un moment d'ironie à peine perceptible dans *Burebista*. Une des scènes du film se prête en effet à une lecture multiple, conditionnée d'un côté par la signification idéologique du personnage de Burebista et de l'autre par l'équivoque du langage et du jeu des acteurs. Les dialogues synthétisent la théorie contemporaine sur la nécessité de l'unité :

Burebista : « *Explique-moi, mon ami, pourquoi tu as demandé à ton peuple dace de prêter serrement devant moi, un prince des Gètes et tu m'as couronné roi, ici à Sarmizegetusa ?* »

Décénée : « *C'était l'ordre du Grand Penseur. L'union fait la force. Les Daces et les Gètes font partie du même tronc thrace. Et aujourd'hui, tu es le plus grand de tous les rois qui ont jamais régné sur les Thraces*² ».

Au premier abord, le texte représente l'apologie de l'union entre les deux tribus daces, et la projection sur les origines des idéaux nationalistes. Dans le scénario, il est investi de la même signification³. Néanmoins, le double sens de quelques mots ajoute un deuxième niveau de lecture. La formule Grand Penseur désigne, au premier regard, la divinité dace, Zalmoxis. Dans les films précédents, la déité est nommée Grand Dieu⁴ ou Zalmoxis et non pas Grand Penseur. L'apparition du terme « Penseur » renvoie plutôt aux appellations attribuées à Ceaușescu par ses adulateurs⁵, à travers les chansons, les poésies patriotiques ou les

¹ *Ibidem*, minute 132 :33.

² *Ibid*, minute 05 :34. Voir annexes vidéo n° 7 « Burebista-Deceneu 1 » et vidéo n° 8 « Burebista-Deceneu 2 » .

³ Mihnea GHEORGHIU, *Fierul si Aurul. Burebista*, scénario cinématographique, București, Intact, 1999, p. 53.

⁴ *Les Daces*, minute : 52 :40.

⁵ Selon Ioana Coșeru, Ceaușescu possède une « pensée clairvoyante » et selon Dumitru Popescu une « pensée étincelante » cité par Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains* București, Curtea Veche, L'Agence Universitaire de la Francophonie 2004, p.272.

allocutions politiques. Cette deuxième interprétation représente l'évocation et l'éloge indirects du dirigeant communiste. La réponse à la question « *pourquoi tu as demandé à ton peuple de me couronner roi ?* » est « *cela a été l'ordre du Grand Penseur* », alias Ceaușescu. De telles allusions ne sont pas une faute politique. Pourtant, le schéma peut être subverti par une troisième lecture qui intervient au niveau visuel et au niveau du jeu des acteurs. Au moment de l'échange verbal entre les deux acteurs, George Constantin (Burebista) et Emanoil Petruț (Décénée), ces derniers affichent un sourire inapproprié à la gravité du moment¹. De plus, l'interprète du prêtre Décénée appuie sur la prononciation du « Grand Penseur » donnant plus de poids au symbole divin qu'au contenu initial de la phrase. L'ensemble de ces éléments nous conduit à formuler l'hypothèse conformément à laquelle la scène est chargée d'ironie vis-à-vis de la grandeur affichée dans le texte. Le message reste toujours politiquement correct. Néanmoins, l'attitude des acteurs trahit, d'une certaine manière, l'implication de Ceaușescu dans l'écriture de l'histoire. Sans attribuer à ce film des traits subversifs, car il en est loin, ce petit détail attire quand même l'attention. Il peut s'expliquer par une maladresse d'interprétation ou tout simplement, par une réaction d'hilarité provoquée par le quiproquo du texte. Mais, il n'est pas exclu de voir derrière ce moment de complicité la non-adhésion des acteurs au texte de leur rôle. Cette analyse est difficilement démontrable, faute de documents et de la disparition des protagonistes. Toutefois, à la suite de plusieurs visionnements, les sous-entendus de cette scène paraissent de plus en plus évidents. La séquence est assez courte pour permettre la perception intégrale des nuances mais à la diffusion en salle elle aurait pu perdre de sa saveur. Comment le film a pu rester sans conséquences ? Voici une des questions à laquelle nous pourrions difficilement répondre. La superficialité des superviseurs, la précipitation pour mener le film à terme, le caractère au fond inoffensif du message, peuvent constituer des raisons valables pour justifier cette scène invraisemblable. Au-delà de ce cas exceptionnel, l'archétype de l'unité est présent de manière sobre dans le film qui reconstitue les origines dans les années 1980.

2.1.1.3 *L'Indépendance*

L'indépendance est sans aucun doute le grand mythe de l'époque de Nicolae Ceaușescu. Il occupe une place encore plus importante dans le discours historique et politique. L'attitude

¹ Le fait a été confirmé par un des témoins, Ion Dichiseanu, interprète du personnage Calopor. Il a expliqué que « l'amusement principal des acteurs et de l'équipe a été de faire de l'ironie sur les citations des textes du parti mis dans la bouche de Géo-daces. » Son aveu m'a été confirmé par le réalisateur Mihnea Columbeanu. Archives personnelles, entretien avec Mihnea Columbeanu réalisé en août 2005.

d'émancipation à l'égard de l'Union Soviétique débute à l'aube de la 7^{ème} décennie et se concrétise en 1964 par la Déclaration d'Indépendance. L'initiative appartient à Gheorghiu-Dej, le prédécesseur de Ceaușescu. Néanmoins, c'est ce dernier qui recueille les lauriers de la victoire et s'attribue la vocation de défenseur de l'indépendance. La prise de parole contre l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes soviétiques en août 1968 et les mesures de défense contre une éventuelle attaque russe, mises en place dans les mois suivant le « printemps de Prague », font de Ceaușescu un héros de la défense nationale et un rebelle au sein du pacte de Varsovie. Une suite d'événements contribue à forger cette image. Le 4 septembre sont instituées les gardes patriotiques destinées à défendre les institutions et les entreprises en cas d'une attaque. Ultérieurement est élaborée la doctrine de la mobilisation du peuple entier. Le 13 novembre la Grande Assemblée Nationale adopte la loi concernant la préparation des jeunes pour la défense de la patrie. La menace étrangère tourne à l'obsession et le discours sur l'indépendance devient un principe directeur de toute la politique internationale. Il en va de même pour le discours historique qui s'articule autour d'une succession de combats pour la liberté et l'autonomie. Ceaușescu n'hésite pas à faire le rapprochement entre le passé et le présent et à évoquer l'exemple des prédécesseurs. Bien que cette rhétorique ait commencé dès l'arrivée au pouvoir du leader communiste, elle est sublimée au cours des années 1970. Il déclare en 1979 : « *L'histoire de notre peuple, l'histoire de notre armée démontrent clairement que jamais notre peuple n'a eu des objectifs agressifs. Siècle après siècle, notre armée a lutté pour défendre l'indépendance du pays, pour assurer l'unité nationale, pour l'affirmation de l'indépendance de notre nation [...] Prenant l'exemple de notre histoire multiséculaire, il ne faut pas oublier que nos forces armées auront toujours la seule mission de défendre l'indépendance du pays. Jamais nous ne porterons une guerre d'agression, jamais nous ne menacerons la liberté d'un autre peuple. Nous défendrons à tout prix l'indépendance et la liberté de notre patrie¹* ». Ces idées ont rencontré une large adhésion populaire et elles ont alimenté pendant plusieurs années le besoin de fierté nationale. A l'instar des autres archétypes de l'histoire nationale, le principe de l'indépendance, est projeté dans les temps primordiaux qui sont investis du pouvoir de constituer le modèle exemplaire et ainsi de créer l'illusion d'une réalité première. La Dacie est présentée comme un pays né indépendant, vivant dans un monde paisible, dans une parfaite harmonie avec soi-même. Il n'est pas affecté et corrompu par la convoitise des étrangers. Cela amène les

¹ Nicolae CEAUȘESCU, *Romania pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, București, Editura Politică, 1979, pp. 79-80.

héritiers des Daces à reconquérir, à rechercher la liberté originare. Si les autres concepts avec lesquels l'histoire opère sont représentés au cinéma de manière plus ou moins prononcée en fonction de la période de production, dans le cas de l'indépendance l'approche filmique est homogène, unanime et sans contradictions profondes d'une période à l'autre. Il n'en est pas moins vrai que l'approche des mythes convient mieux à une transposition cinématographique que l'unité, en raison de son potentiel spectaculaire. Les combats, les grandes scènes militaires sont davantage justifiés par un sujet tournant autour de la lutte pour la liberté que les concepts plus abstraits sur l'union des Roumains, ou sur la continuité des idéaux.

Le film *Les Daces* est l'aboutissement cinématographique d'un scénario conçu en 1965, donc avant le discours de Ceaușescu en faveur de la Tchécoslovaquie (1968), mais juste après la Déclaration d'Indépendance (1964). Le film s'intègre dans ce courant, il est en parfaite concordance avec le projet idéologique officiel. Le discours de Décébale dans *Les Daces* représente un exemple éloquent pour illustrer l'idée d'indépendance. Le dialogue avec l'un des généraux romains constitue le prétexte pour exposer devant son adversaire les lois du peuple qu'il dirige. Ses propos s'avèrent très proches de ceux de Ceaușescu formulés une décennie plus tard. Décébale s'adresse à Séverus, le général romain, en parlant des étrangers : « *nous les avons accueillis comme des amis, jamais comme des maîtres. C'est cela la loi de notre contrée, la loi de chaque personne. Et si nous mourons, la loi restera¹* ». Le deuxième discours cinématographique prononcé par Décébale, se remarque, au-delà de l'apologie pour la défense de la patrie, par le ton testamentaire pour les successeurs : « *Si les gens de notre contrée apprennent à vivre comme les asservis des autres, alors nous serons vaincus pour toujours. Mais si on se bat de telle manière pour qu'au cours des siècles même ceux qui vont songer à baisser la tête aient honte, alors nous avons gagné. Et nous resterons ici, malgré toutes les tempêtes qui vont y passer²* ». Ce discours révèle la vocation de prophète du leader dace. Le discours est formulé de cette manière pour invoquer la postérité. A l'appui de ces observations, la fonction de l'Indépendance, projetée à l'époque de l'Antiquité est justement la création d'un précédent supposé fonctionner comme modèle pour les héritiers, en vertu du pouvoir référentiel des origines.

C'est certainement *La Colonne* qui trahit le mythe indépendantiste car le film aborde la question de la défaite dace, de la conquête romaine et de la collaboration entre les occupants et les vaincus. Le leader dace, Décébale encourage son peuple à continuer la lutte pour

¹ *Les Daces*, minute : 45 :58.

² *Les Daces*, minute : 50 :24.

l'indépendance : « *j'ai défendu une seule loi : ne jamais s'agenouiller devant personne. / Ni même devant les dieux ?/ Ni même / La cité est perdue/ Mais vous ? Mais eux, mais moi ? Sommes-nous morts ? Tant que je peux bouger, tant qu'il y aura encore un dace qui veut vivre libre, nous allons nous battre pour cette contrée, bonne et belle. Si nous n'aurons plus des cités, nous nous battons pour leurs ruines et tant qu'il restera un seul bout de terre, nous nous battons pour ce bout-là. C'est ça la loi. Autre loi je ne connais pas*¹ ». Ces valeurs sont reprises par son continuateur, Gerula qui les transmet à son tour aux enfants et aux petits enfants de la communauté. Pourtant, la mort de Décébale, la menace des peuples barbares, la civilisation et la paix promises par le Romains déterminent les derniers daces résistants à collaborer avec l'ancien ennemi. Le message du film peut paraître contradictoire à l'idéologie montante de la fin des années 1960. Il peut suggérer l'idée que la domination et l'occupation étrangères peuvent être sources de développement et de renouvellement. Les parallèles avec les réalités contemporaines (où les Soviétiques sont les occupants) peuvent induire la conception de résignation devant la situation, mais également de résistance par la préservation des valeurs ancestrales. Les paroles de Ciungu, le dace « collaborateur », justifient l'acceptation de domination : « *Ma fille, nous devons vivre ici, sur cette contrée, nous devons durer, nous appartenons à cette terre qui est la nôtre. Seulement comme ça nous pourrions les vaincre, en restant*² ».

2.1.1.4 *Le Dirigeant*

La présence du Dirigeant dans les films roumains est un des meilleurs témoignages sur les orientations idéologiques de l'époque communiste. Dans les films réalisés entre 1965 et 1971, le déroulement de l'intrigue ne se fait pas forcément autour du dirigeant. Il est présent à travers la figure de Décébale dans les films *Les Daces* et *La Colonne*. Dans le premier, il partage l'écran avec d'autres personnages, dont l'un est le général romain Sévérus, donc un adversaire, alors que dans *La Colonne*, Décébale est un personnage épisodique qui trouve la mort au bout de 15 minutes cinématographiques. A partir des années 1970, le *Dirigeant* fait son apparition en force, car tous les films historiques produits après cette date sont centrés sur un héros unique. Le rapport entre les origines et le Dirigeant fonctionne selon les mêmes principes que les autres archétypes. Le temps primordial est investi du pouvoir de créer le précédent et d'instaurer la règle, destinée à être remémorée, préservée par les générations à

¹ *La Colonne*, minute : 06 :13.

² *La Colonne* (r. Mircea Drăgan, sc. Titus Popovici), 1968, minute : 88 :08.

venir. Dans *Les Daces*, même Décébale est soumis à cette règle, étant l'héritier d'une tradition instaurée par ses prédécesseurs : « *ici repose les cendres de ceux qui ont lutté pour que jamais le pied étranger ne domine notre terre : rois, prêtres, chefs de tribus, Oroles, Burebista, Décénée, Scorilo [...]*¹. Il est intéressant de remarquer le passage du scénario au film, car ce dernier contient une personnalité supplémentaire, Oroles, inexistant dans le texte du scénario. Bien que le culte du dirigeant imprègne le discours national-communiste surtout à partir de la deuxième moitié des années 1970, nous pouvons remarquer l'existence des germes de cette pensée dès les années 1960. La fonction du dirigeant est strictement liée à celle de l'indépendance et les actions de tous les dirigeants ont comme objectif principal la défense de la liberté et de l'autonomie. L'attitude des ancêtres entraîne et oblige à l'imitation de la part des successeurs. Le film *Burebista* amène au premier plan la figure du dirigeant autour duquel se déroule presque la totalité du récit. Le film est très révélateur pour l'orientation idéologique des années 1980, marquée par une accentuation du culte de la personnalité. Les allusions à la légitimité du leader sont consubstantielles au sujet du film et sont visibles à travers l'intérêt porté à ce type de sujet par le film ou par l'historiographie de l'époque.

2.1.2 Les Daces et les Romains – de la modération à l'excès

Les origines sont matérialisées cinématographiquement sous la forme d'une communauté, celle des Daces, vue comme un monde idéal : pacifique, en harmonie avec la nature, égalitaire, autosuffisante, etc. Elle constitue un modèle pour les contemporains qui y aspirent. Le présent, surtout celui prôné par l'idéologie communiste, aspirait à un retour aux origines. Cette idée rejoint la théorie d'Eliade sur la nostalgie de la réalité primordiale². Bien qu'il ne s'agisse pas d'une véritable nostalgie, mais plutôt d'un retour « scientifique » aux origines, le film exploite pleinement la représentation des tableaux bucoliques et du mode de vie traditionnel.

2.1.2.1 *Les Daces*

La représentation cinématographique des Daces connaît des évolutions significatives au cours de la période communiste. Le seul élément commun et sans différence spectaculaire entre les deux périodes (années 1960 et 1980) est leur vocation guerrière. Fondée sur certaines informations de nature archéologique, cette particularité est surtout imposée par des nécessités dramatiques, strictement liées à la logique du récit. Une reconstitution historique ou un

¹ *Les Daces*, minute : 46 :35.

² Mircea ELIADE, *Le mythe... op.cit.*

péplum ne serait pas le même sans le déploiement des forces militaires et sans affrontements. Autrement dit le genre cinématographique exige le conflit. La conscience historique roumaine est formée également dans l'esprit de la guerre. L'histoire est vue comme une succession de batailles contre les étrangers, donc les armées, les assauts, les duels sont omniprésents. Au niveau cinématographique, cela a été une véritable mine d'or. La mise en scène des confrontations militaires et le déploiement des ressources humaines et matérielles ont pris des proportions de superproduction sous la direction de Sergiu Nicolaescu. Ni *La Colonne* ni *Burebista* n'accordent une place centrale au combat dans le déroulement des événements. En revanche le film *Les Daces* comprend trois scènes de batailles amplement développées. A la perfection mécanique des légions romaines, les Daces leur opposent un autre type d'organisation et de stratégie. Faute de technologie et de forces humaines, ils comptent sur l'héroïsme individuel des soldats, sur la mise en place d'appâts et des pièges et sur les attaques de guérilla. Si les Romains utilisent avec un arsenal militaire très sophistiqué, les Daces se servent des techniques et des objets rudimentaires comme les roches, les massues, les torches et les tonneaux enflammés. Ils se servent des avantages offerts par la nature : les bois, les défilés, les collines. Malgré un apparent chaos qui domine l'armée des autochtones, ceux-ci remportent la victoire et gagnent le cœur des spectateurs justement par la simplicité qui s'oppose à la perfection, à la rigueur, à l'excès de confiance des adversaires ; la nature affronte et gagne contre la culture. Il s'agit finalement de la volupté de voir David victorieux de Goliath.

Les autres particularités attribuées par les réalisateurs aux Daces varient d'un film à l'autre. Même les paysages, considérés comme des éléments de stabilité, donc inchangeables, sont investis de significations différentes d'une époque à l'autre¹. Dans les années 1960, la nature a une fonction décorativo-bucolique. Les personnages sont placés très souvent au milieu de la nature. Les panoramiques effectués avec la caméra soulignent le potentiel pittoresque des montagnes, ou des forêts. Ils évoquent l'ambiance pastorale, paisible et intimiste des « temps d'avant ». Ce sont des caractéristiques identifiées par Raoul Girardet dans la composition du mythe de l'Age d'or² et exploitées cinématographiquement notamment dans *Les Daces* et *La Colonne*. Cette vision de la nature est tributaire d'une conception littéraire

¹ Pour le symbolisme des paysages dans le discours sur la nation voir Anne-Marie THIESSE, *La création... op. cit.* pp. 185-190.

² Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies ... op cit.*, p. 97.

d'inspiration romantique ou *sămănătoriste*¹. Certaines scènes semblent issues directement des tableaux idylliques décrits par des poètes comme Eminescu ou Coșbuc. La nature est l'endroit préféré des amoureux. Ils se rencontrent pendant une partie de chasse, les moments de séduction se déroulent dans la forêt ou dans un champ de fleurs. Ce type d'image est commun aux deux films mentionnés ci-dessus. On le retrouve partiellement dans *Burebista*, mais le paysage de ce dernier remplit d'autres fonctions que nous allons examiner ultérieurement.

La nature a également une fonction de défense, de protection et d'allié². De nouveau, les références à la poésie semblent évidentes. « Le bois est frère avec le Roumain » est un célèbre vers de *Doina* de Mihai Eminescu qui cèle, dans la conscience roumaine, cette relation entre le Roumain et les éléments de la nature et qui se retrouve dans le film sous des formes diversifiées. Par exemple, dans *Les Daces*, le réalisateur a donné de la consistance à cette image en présentant visuellement le rangement des soldats comme un groupement d'arbres couvrant une colline³. Les montagnes représentent également le lieu de refuge de la population en cas d'invasion étrangère. Décébale incite son peuple à quitter leurs terres pour aller dans les forêts des montagnes afin d'éviter un massacre. Cette technique semble instaurer une tradition ancestrale de défense, car elle sera répétée par les voïvodes du Moyen Age. De plus, la forêt devient un lieu de combat favorable aux Daces qui connaissent ses secrets et son potentiel. À l'instar d'autres archétypes de l'histoire roumaine, la nature a une mission de protection et de rassemblement qui préfigure tout le système défensif ultérieur.

Le film *Burebista* ajoute une nouvelle signification à la dimension de l'environnement. Le film *Burebista*, réalisé en plein culte de la personnalité, ajoute une nouvelle signification à la dimension de l'environnement. Nous allons illustrer ces propos par un seul exemple, celui de la scène du Sphinx. Le Sphinx est le nom attribué à un rocher semi-artificiel semi-naturel, situé dans les Carpates Méridionales ayant la forme d'une tête humaine. Les deux films sur les Daces incluent des scènes tournées autour du rocher. Dans *Les Daces*, l'espace à proximité du Sphinx est utilisé dans un but religieux. Ici a lieu la cérémonie d'invocation du dieu dace Zalmoxis et le sacrifice du fils de Décébale⁴.

¹ Courant idéologique et littéraire créé au début du XX^e siècle qui promouvait les vertus de la paysannerie et du mode rural, considérés comme les véritables origines nationales du peuple roumain. Ainsi, les traditions, l'histoire, le folklore, la nature constituent les thèmes de prédilection des écrivains.

² Pour les différents types d'idéologisation du paysage voir François WALTER *Les figures paysagères de la nation : territoire et paysage en Europe (VI^e-XX^e siècle)*, Paris, EHESS, 2004, pp. 171-197.

³ *Les Daces*, minute : 93 :86.

⁴ *Ibidem*, minute 52 :35. Voir annexes vidéo n° 9 « Les Daces_ceremonie ».

Douze ans plus tard, dans *Burebista*, le Sphinx est directement associé au dirigeant dace. Les contours du profil du personnage Burebista sont mis en parallèle avec ceux du rocher. Le générique du début et de fin se focalise sur l'imposante structure rocheuse. Cinq minutes de panoramique, travelling, plan d'ensemble, premier plan ou gros plan font du Sphinx plus qu'une simple curiosité touristique¹. Du statut de lieu sacré, dans *Les Daces*, il passe à celui de symbole du dirigeant et de la permanence dans *Burebista*. La structure cyclique et le montage du générique résumant toute la philosophie du film. Il débute par un plan d'ensemble sur le Sphinx et il clôt par la même image. Plus encore, le Sphinx devient, pour ainsi dire, le gardien des terres roumaines. La technique cinématographique suggère très clairement les liaisons entre ce colosse rocheux et les territoires censés être roumains pour toujours. Une succession de paysages différents (la mer, les collines, les forêts, les montagnes, les rivières) est intercalée par plusieurs plans du Sphinx. Ce rocher, à figure humaine, est utilisé comme conclusion visuelle pour chaque prise de vue durant le générique. Le lien avec *Burebista* lui-même se fait par un simple enchaînement de deux images, l'une du Sphinx et l'autre du leader dace. Les deux sont vues de profil et occupent la même place dans le champ visuel. Si cette mise en relation a été incertaine pour certains spectateurs, la fin du film est encore plus révélatrice. Le réalisateur opte pour une surimpression entre les deux images (celle de *Burebista* s'estompe pour laisser la place à celle du Sphinx) et les ambiguïtés sont pulvérisées. Le réalisateur exprime clairement son intention lors d'une rencontre avec le public : « *j'aurais voulu qu'après le visionnement de ce film vous disiez : « C'est lui Burebista ! » et lorsque vous allez dans les Carpates, au sommet Omu [sommet proche du Sphinx dans les montagnes de Bucegi N.D.A.] peut-être vous allez dire : « Allons voir Burebista ! »*² ».

La vision des cinéastes sur la civilisation des Daces souligne davantage l'écart qui existe entre les années 1960 et 1980. Dans les deux productions réalisées en 1967 et 1968 l'image des ancêtres est celle d'une civilisation traditionnelle, profondément rustique. Dans *Les Daces*, les hommes vont à la chasse et vivent dans des habitations modestes, en bois et roseau, décorées avec des figurines en bois et peaux d'animaux, en parfaite opposition avec l'imaginaire architectural romain tel qu'il est transposé à l'écran par la cinématographie hollywoodienne³. Dans les films des années 1960, les Daces ont un aspect « barbare », avec des barbes touffues et malpropres. Ici, la barbe est débarrassée de sa fonction initiale, largement répandue dans les

¹ Voir annexes video n° 16 « Burebista_Sphinx début », vidéo n° 17 « Burebista_Sphinx fin ».

² Roxana PANĂ, « Despre daci în străvechea vatră a dacilor », *Cinema*, n° 10, octobre 1980, p. 2.

³ La somptuosité romaine est l'un des aspects essentiels du péplum américain qui consacre des ressources exorbitantes à la reconstruction des temples, amphithéâtres, arènes, etc. Frédéric MARTIN, *L'Antiquité au cinéma*, Paris, Dreamland, 2002, p. 25.

péplums classiques, à savoir le signe du traître¹. Elle est plutôt un choix de nature historique, car l'auteur ne cherche pas à embellir ses héros selon des codes cinématographiques ou narratifs classiques, mais à répondre à une certaine authenticité historique et finalement à assumer leur « barbarie »². Cet aspect est renforcé par la manière de présenter le repas et la façon de manger qui semblent se détacher d'une scène rabelaisienne. Le réalisateur insiste sur ce type de représentation car même Décébale, le leader du groupe et le héros positif du film, dévore voracement un gigot entier, donnant l'exemple à ses fidèles. Les Daces semblent d'autant plus goinfres qu'ils sont mis en opposition avec le comportement sobre des Romains. Les techniques de guérison sont primitives et presque terrifiantes. Meda, le personnage féminin dace, guérit un soldat romain avec du vin mélangé avec du sang d'ours. Dans *La Colonne*, Gerula nourrit les enfants avec le cœur de l'ours pour les rendre forts. Cette présentation primitive des pratiques des Daces semble déranger certains observateurs. C'est le cas de Petre Sălcudeanu, qui relève la question lors des discussions autour de l'entrée en production du film *Les Daces* : « ça me dérange de voir cette brutalité poussée au-delà d'une certaine limite³ ».

Dix ans plus tard ce genre de scène disparaît complètement, laissant la place à une austérité totale. Pour la réalisation du film *Burebista*, les producteurs imposent au réalisateur deux objectifs de conception : « souligner le rôle important de Burebista dans le monde antique du premier siècle av JC et révéler le grand niveau de la civilisation gèto-dace⁴ ». Suite à ces indications, les Daces ne sont plus le peuple rude et barbu des années 1960. Même leurs barbes semblent plus soignées, lorsqu'elles ne sont pas rasées. Les scènes de repas sont extrêmement rares et courtes. Si en 1967, Décébale et ses fidèles ont un appétit d'ogre et se réunissent pour un véritable festin, ce qui a un certain support documentaire⁵, en 1980 Burebista mange seul, servi à la table par sa fille. Il savoure non pas le gigot de cerf, mais une soupe transparente et austère⁶. Il est vrai qu'une parade culinaire au début des années 1980, le début de la pénurie alimentaire en Roumanie, aurait été obscène mais la vraie raison de

¹ *Ibidem*, pp. 18-19.

² Voir annexes vidéo n° 15 « Les Daces_barbares ».

³ ANF dossier « Dacii », « Stenograma ședinței Consiliului Artistic ținută în ziua de 6 septembrie 1965 », 6 septembre 1965, discours de Petre Sălcudeanu, p.7.

⁴ ANF, Dossier « Burebista », « Minuta » signée par Dumitru Fernoagă et Gheorghe Vitanidis, 19 novembre 1979, convention établie entre le réalisateur Gheorghe Vitanidis et le directeur de la maison de production, Dumitru Fernoaga, à travers laquelle est suggéré au réalisateur de respecter une vision idéologique précise dans la réalisation du film.

⁵ Voir l'analyse de Zoe Petre à propos des sources grecques parlant des fêtes et des festins, Zoe PETRE, *Practica nemuririi. O lectură critică a izvoarelor grecești referitoare la geți*, București, Polirom, 2004, pp. 171-207.

⁶ Voir annexes vidéo n° 20 « Burebista _A table ».

l'ascétisme du dernier film est d'une part, le budget très réduit accordé par la production et d'autre part, la pudeur et la rigidité comportementales, poussées à l'extrême durant la dernière décennie du régime.

La représentation des activités traditionnelles des Daces s'avère aussi très différente d'une période à l'autre. Si dans *Les Daces* ou dans *La Colonne*, les hommes vont systématiquement à la chasse ou à la pêche, dans *Burebista* ces activités sont suggérées par le biais d'un enchaînement rapide d'images avec des moutons, des nids d'abeilles et avec un paysan en train de labourer la terre¹. Ainsi, les préoccupations des gens sont évoquées brièvement, de manière à rappeler au public ce qu'il était censé connaître dès l'école. Mais les pratiques prédominantes des Daces dans ce film du début des années 1980 sont le commerce et la métallurgie, sur lesquels le réalisateur insiste longuement. Le film va plus loin et attribue aux Daces l'invention de la charrue en fer, déclarant ainsi la supériorité de la civilisation dace par rapport à celle romaine. Le détail est souligné lors de la discussion entre le gladiateur et Castaboca, prince local, subordonné et proche du roi, également maître forgeron :

Le gladiateur : « *l'arme que tu travailles, quel genre d'arme est-ce ?* »

Castaboca : « *c'est un soc en fer* »

Le gladiateur : « *à Rome, les esclaves travaillent avec des charrues en bois* »

Castaboca (*rigolant*) : « *T'as vu ? Chez nous, même les charrues sont meilleures que celles des Romains²* ».

Malgré les avertissements des conseillers historiques à ce propos³, le film préserve cette idée d'ascendance sur les Romains. Ce phénomène est très répandu à partir de la fin des années 70, lorsque est lancé le concept de « protochronisme »⁴, prônant la primauté des réalités roumaines.

L'avancement de la civilisation dace est mis aussi en évidence par la représentation de la culture. L'un des éléments de description est la mini-figurine du Néolithique, représentant un homme en position assise, appelée « Le Penseur de Hamangia » selon le nom de la culture préhistorique. Le réalisateur transforme cette statuette minimaliste en un « penseur » de taille

¹ *Burebista*, minute 75 :52.

² *Ibidem*, minute 11 : 43. Voir annexes vidéo n° 10 « *Burebista_Castaboca* ».

³ Voir annexes 20.

⁴ Katherine VERDERY fait une analyse approfondie de ce phénomène durant la période communiste dans *Compromis... op.cit.*, pp. 152-204.

réelle qui domine le décor de la cité de Burebista¹. De plus, le siège du roi dace est situé dans un palais en pierre avec des murs épais, contrairement aux conseils des historiens, et la salle de réception est construite de manière à rappeler l'œuvre sculpturale de Constantin Brancuși, *La table du Silence*. Et les excès ne s'arrêtent pas ici.

L'existence d'esclaves dans l'État dirigé par Burebista constitue l'une des préoccupations de l'historiographie officielle pendant l'époque communiste et surtout pendant les années 1980². Bien que les chercheurs aient produit plusieurs types d'explications vis-à-vis du caractère esclavagiste du royaume de Burebista, essayant de nuancer le sujet, le film élimine toute hésitation et affirme sans détour l'inexistence des esclaves en Dacie. D'ailleurs Mihnea Gheorghiu est convaincu de la vérité absolue de ce fait : « *lorsque certains se précipitent à périodiser l'histoire comme bon le semble, il peut être bizarre qu'en pleine époque esclavagiste, un autre ordre plus humain existât sur nos territoires. Mais ça c'est la situation véritable. L'esclavagisme existait chez les voisins du roi Burebista, chez les Grecs, chez les Romains, chez les Persans, chez les celtes. J'ai tenu à remarquer cette chose*³ ». Gheorghiu transfère cette conviction au texte du film. Un des travailleurs explique aux visiteurs étrangers curieux de comprendre pourquoi le prince local travaille dans une forge : « *évidemment qu'il travaille, chez nous tout le monde travaille, avec l'épée ou avec la charrue*⁴ ». Le même Castaboca intervient dans le conflit entre un commerçant grec et son esclave, victime de la colère de son maître : « *ici, verser du sang est interdit. Chez nous les esclaves n'existent pas. Chez vous, vous pouvez faire ce que vous voulez, mais ici vous devez vous soumettre aux lois de cette contrée*⁵ ». Ces paroles s'imposent comme une mise en œuvre du décret de Burebista : « *Dans le grand pays, uni et libre, il n'y a plus de place pour l'esclavage. Soldats, laboureurs, artisans seront égaux dans la vie et la mort*⁶ ». Malgré les commentaires des conseillers historiques qui demandent l'élimination de la scène où Burebista proclame l'État libre sans esclaves, cette rhétorique ne pose pas de problèmes aux producteurs.

¹ Voir annexes vidéo n° 19 « Burebista_Le Penseur ».

² L'esclavagisme est minimisé ou éliminé des ouvrages appartenant aux historiens proches au pouvoir. Florentin Dragoș NECULA, « Comunism in Dacia : Burebista contemporanul nostru » in *Analele Universității București*, istorie 1993-1994, p. 39.

³ « În 1980. Burebista, eroul din filmul *Fierul și aurul* », Interview avec Mihnea Gheorghiu réalisée par Adina Darian, *Cinema*, n° 1, janvier 1979, 11.

⁴ *Burebista*, minute 12 :11.

⁵ *Ibidem*, minute 13 :30.

⁶ *Ibid.*, minute 01 :55.

2.1.2.2 *Les Romains*

L'image des Romains subit, elle aussi, les fluctuations de l'esprit du temps. A l'époque de la réalisation des films, les Romains ne sont pas considérés comme les égaux des Daces du point de vue symbolique. Ils sont tolérés en tant qu'élément catalyseur dans la formation du peuple roumain, mais ils ne sont jamais mis sur un pied d'égalité avec les Daces. Ces derniers possèdent un atout imbattable, à savoir l'appartenance au territoire actuel de la Roumanie, élément beaucoup plus important pour cette période que la noblesse et la gloire des vainqueurs. L'idéologie nationale des deux derniers siècles a favorisé ce type de fondation, ancrée dans l'autochtonisme le plus ancien, au détriment de celui traditionnel incarné par un personnage venu d'ailleurs. Ainsi, le rôle des Romains perd de sa grandeur pour laisser la place à la simplicité des autochtones. Néanmoins, ils sont investis de certaines missions et fonctions qui comportent des évolutions oscillatoires tout au long de la période communiste.

Les Romains des années 1960, c'est-à-dire ceux mis en scène dans les films *Les Daces* et *La Colonne*, se caractérisent par l'ambivalence de leur personnalité. Nous avons approfondi ce sujet dans le chapitre consacré à l'image de l'Autre et nous allons dégager, par la suite, seulement l'orientation générale de cette unité narrative et historique. Dans les films de cette époque, les Romains, bien que vicieux, arrogants et cruels, sont dotés de qualités non-négligeables. Les personnages Séverus dans *Les Daces* et Tiberius dans *La Colonne*, en sont les modèles parfaits. Résultat d'une combinaison dramatico-héroïque fabriquée par le scénariste Titus Popovici, les deux personnages pèsent lourdement dans la balance gentils-méchants et déterminent parfois le spectateur à pencher vers « l'ennemi ». De surcroît, ils illustrent l'image généralement positive des Romains, indépendamment des caractéristiques héroïques. C'est pourquoi Séverus et Tiberius sont présentés comme très cultivés et éduqués, à la différence des Daces qui pratiquent des activités plutôt primitives. De plus les Romains incarnent la mission civilisatrice, apportant, une fois la Dacie conquise, des nouvelles technologies : aqueducs, tranchées de défense autour du castrum. Ils proposent des manifestations culturelles typiquement romaines. Au final, même les Daces vaincus sont obligés à reconnaître leur défaite et l'importance de l'expérience militaire et culturelle de leurs adversaires.

Une question très importante à propos de la colonisation de la Dacie est l'origine des colonisateurs. Bien que les historiens soient unanimes sur leur provenance, à savoir les régions marginales de l'Empire, Illyrie, Mésie et même Asie Mineure, la transposition cinématographique de cette information subit un revirement qualitatif. La situation est

résumée par l'empereur Trajan dans le film *La Colonne* : « *J'ai conquis la Dacie pour avoir la paix dans ce bout de monde et de l'empire et ça sera la paix. Une paix romaine. Avec eux. Pour cela, les meilleurs officiers, les meilleurs soldats, les citoyens les plus capables ne verront pas les murs de Rome bientôt. Ils resteront ici, avec moi. Nous avons beaucoup de choses à faire*¹ ». L'image valorisante des Romains n'est plus tributaire, cette fois-ci, des inventions de type dramatiques, elle se veut une particularité historique. Le discours est attribué à une personnalité réelle et par conséquent ses mots ont une valeur de vérité qui s'impose comme telle. Toujours dissimulé sous l'alibi de la fiction, le scénariste ose des affirmations erronées mais en l'occurrence elles transmettent une idée précise, censée être authentique, sur la noblesse de ce peuple. A l'appui de ces observations, nous pouvons remarquer la place relativement importante des Romains dans la conscience cinématographique des années 1960.

Environ dix ans après, la perspective sur les Romains change visiblement. Ils sont presque éliminés de l'espace diégétique du film et du point de vue narratif, ils touchent le stade d'ennemi absolu, auquel les réalisateurs n'accordent plus aucune concession. Le temps des synthèses daco-romaines est passé, pour laisser la place à l'ancienneté des Daces, à leur supériorité sur les Romains et sur toutes les autres civilisations.

2.1.3 Remémoration des origines

Les films reconstituant le Moyen Age ou l'époque moderne invoquent de manière directe ou subtile les Daces, les Romains, ou tout simplement le temps primordial. Le commencement est investi avec un pouvoir d'exemplarité pour les précurseurs et par voie de conséquence, devient un modèle répété et remémoré périodiquement. L'allusion à des origines puisées dans l'Antiquité attribuées aux protagonistes du Moyen Age est une entreprise aventureuse, car à cette époque-là le moment fondateur de la société, revendiqué par les Moldaves ou les Valaques, est la formation des deux principautés (Moldavie et Valachie), au XIV^e siècle et non pas l'Antiquité. La prise de conscience sur l'origine latine des Roumains se produit vers le XVII^e siècle, dans les ouvrages des chroniqueurs. Au début du XVIII^e siècle, Dimitrie Cantemir, voïvode de la Moldavie mais également érudit renommé, démontre, de manière plus approfondie et documentée, l'origine romaine des Roumains de Moldavie, Valachie et Transylvanie. Avant cette époque, les références sont rares et dépourvues de significations politiques unitaires.

¹ *La Colonne*, minute 22 : 33.

Contrairement à ces considérations, mis en évidence par des nombreux historiens professionnels, la représentation cinématographique du Moyen Age ramène au XV^e et au XVI^e siècle des références à l'Antiquité. Camouflée derrière des discours attribués aux élites culturelles de la Renaissance et de ce fait légitimée, l'évocation des Daces et des Romains est toutefois surévaluée. La première mention à l'égard des origines antiques des Roumains se produit au début des années 1970 dans le film *Michel le Brave*. L'idée centrale du film, c'est-à-dire l'union des trois principautés roumaines, la Valachie, la Transylvanie et la Moldavie sous la direction de Michel le Brave, constitue en soi une remémoration des origines par l'accomplissement d'un acte réalisé pour la première fois dans le temps primordial. Dans le discours du voïvode l'association des deux moments n'est pas explicite, mais sous-entendue. Néanmoins, le message est clair : « *aujourd'hui fut accompli le commandement ancestral : être ensemble ceux d'une seule mère : le pays de Valachie, le pays de Transylvanie et le pays de la Moldavie*¹ ». La mère est bien évidemment la Dacie.

L'évocation des ancêtres est plus précise dans la scène de la rencontre entre Preda Buzescu et le pape. Preda Buzescu, boyard valaque et partisan de la politique de Michel le Brave, est envoyé à Rome auprès du pape Clément VIII afin de solliciter de l'aide militaire et financière pour appuyer la lutte contre les Ottomans. Le pape s'adresse à son interlocuteur insistant sur l'origine de son peuple : « *vos actions sont dignes de vos ancêtres, les Romains [...] Les Romains étaient célèbres par leur esprit pratique. Je me réjouis de voir que cette vertu n'ait pas disparu*² ». L'affirmation du pape est la seule allusion directe à l'un des peuples d'origine. L'attribution de cette idée à un étranger et non pas à un valaque correspond davantage à l'esprit du temps (XVI^e siècle) lorsque la conscience de l'origine latine des Roumains provenait surtout des milieux lettrés d'Occident. L'information est extraite de *Istoria lui Mihai Viteazul* de Nicolae Iorga qui mentionne une partie de cet énoncé : « *j'ai appris sur ton peuple, que vous êtes descendants des Latins et des Italiens ; alors c'est d'autant plus compréhensible que vous soyez désireux de la gloire de vos ancêtres*³ ». Entre les deux versions il y a un décalage essentiel qui consiste principalement dans l'élimination de l'idée frivole de « gloire », consignée dans l'ouvrage de Iorga et le remplacement avec « l'esprit pratique » chez Popovici. La question de gloire est complètement écartée de la caractérisation

¹ *Michel le Brave* (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1971, minute 146 : 46. Voir annexes vidéo n° 11 « Michel le Brave_Pohta ».

² *Ibidem*, minute 44 : 46.

³ Nicolae IORGA, *Istoria lui Mihai Viteazul*, Chsinău, Universitas, 1992 p. 128.

des personnages, car comme nous l'avons vu, elle est surtout attribuée aux Occidentaux superficiels¹.

L'évocation de l'Antiquité dans *Michel le Brave* paraît modérée en comparaison avec sa mise en scène, six ans après, dans le deuxième film sur le voïvode valaque. Dans *La Massue aux trois sceaux*, les références aux origines non seulement romaines mais aussi daces ne sont plus ambiguës. Michel le Brave, dans son plaidoyer pour l'union des trois pays roumains, fait preuve des connaissances d'histoire sur la religion des Daces : « *La Moldavie, la Transylvanie, La Valachie ont été séparées par la malveillance des temps. Pourtant, nous sommes un Pays. Même si à la place de Zalmoxis, on a bâti d'autres autels*² ». Durant la visite effectuée à la cour du prince Sigismond Bathory, en Transylvanie, Nicolae, le fils de Michel le Brave se lance dans un exposé didactique sur le royaume de la Dacie, sur l'étendue territoriale et sur Burebista. Son plaidoyer se veut une leçon faite au prince hongrois ignorant vis-à-vis des réalités sur l'origine des Roumains.

Sigismond : « *Les lois du Pontus Euxinus avaient pouvoir jusqu'ici, en Transylvanie ?* »

Nicolae : « *les lois du royaume dace étaient établies ici, en Transylvanie. Ici, il y avait le trône des Daces. Et le pouvoir de leur royaume s'étendait jusqu'à la Mer Noire et encore plus loin, vers les montagnes de Prometheus* » [...]

Sigismond : « *une belle légende sur un peuple disparu* »

Nicolae : « *mon père pense que seulement les défaites peuvent être effacées par l'histoire. Les populations ne disparaissent pas. Elles se renouvellent, parfois elles se mélangent, mais elles restent les mêmes dans leur être*³ ».

Cette fois-ci, le rapport entre Michel le Brave et les ancêtres semble plus clair. Il est présenté comme un dirigeant conscient de la continuité qui existe entre les Daces et les Roumains. Par voie de conséquence, le rapport entre son projet politique d'union nationale et le royaume de Burebista semble évident. L'idée est renforcée et continuée par d'autres personnages. Le capitaine Petre, responsable de la cité Neamț de Moldavie conclut après avoir embrassé l'épée de Michel : « *Trois pays roumains sous le même dirigeant. Que s'accomplit le*

¹ Voir le chapitre « Les Roumains et les Autres. L'image de l'étranger dans le film historique roumain produit pendant le régime de Nicolae Ceaușescu ».

² *La massue aux trois sceaux* (r. Constantin Vaeni, sc. Eugen Mandric), 1977, minute 30 : 53.

³ *Ibidem*, minute : 63 :46.

*commandement ancestral*¹ ». Ces exemples démontrent le saut significatif de conception historique, du nationalisme modéré concentré dans le film *Michel le Brave* à un discours plus extrême, voire extravagant par endroits dans le film *La Massue aux trois sceaux*. Malgré les remarques du conseiller historique Dinu C. Giurescu qui considère comme inappropriée « *l'évocation de Zamolxe par Michel le Brave*² » et la réplique de Nicolae concernant la destruction de la vigne par Burebista pour des raisons d'in vraisemblance³, les producteurs ne semblent pas dérangés par l'anachronisme. Si la version finale est visiblement chargée de références aux origines antiques, la version initiale du scénario contenait d'autres scènes de ce type. C'est très probablement les difficultés financières⁴ qui obligent les producteurs à réduire la longueur du film et à éliminer ainsi certains dialogues. Ainsi, le spectateur est privé du discours de Michel le Brave devant Sigismund Bathory lui rappelant l'histoire de la Transylvanie : « *même avant qu'Alba-Iulia s'appelle Apulum, quelque part en Transylvanie, Décébale a bu le poison et a péri en portant la couronne*⁵ ».

Le premier film historique qui mentionne la descendance dace et romaine n'est pas *La Massue aux trois sceaux*, mais *Etienne le Grand*, sorti en salles trois ans avant, en 1974. Les films réalisés après 1971 s'inscrivent dans une nouvelle tendance idéologique, celle inaugurée par « les thèses de juillet » de 1971. C'est pourquoi, la série historique de l'épopée nationale débutant après cette date se remarque par un surcroît de valeurs nationalistes. *Etienne le Grand* est le premier produit de ce type et de ce fait, les renvois aux Daces et aux Romains sont plus explicites. Cette information est transmise au public par un stratagème du scénariste, c'est-à-dire le discours de l'historien de la cour ottomane devant son maître : « *si sa Majesté me le permet, je voudrais dire que Etienne n'est pas aussi fou qu'il laisse le croire. Ce peuple moldave, ainsi que leurs frères, les Transylvains et les Valaques, ont hérité de leurs ancêtres, les Daces et les Romains, le courage et l'amour pour leurs terres qui les rendent très téméraires parmi les peuples du Danube*⁶ ». Bien que l'anachronisme de cette scène soit flagrant, tant par le langage que par le message, les réalisateurs ne semblent pas gênés, ce type de discours étant récurrent. L'origine commune, l'unité, la continuité et l'indépendance,

¹ *Ibid.*, minute 164 : 19.

² Archives personnelles de Dinu C. Giurescu, professeur universitaire consultant, Faculté d'histoire Université de Bucarest et membre titulaire de l'Académie roumaine, « Referat », 10 juin 1976, p. 2.

³ *Ibidem.*

⁴ L'auteur du scénario, Eugen Mandric, écrit des nombreuses scènes qui n'existent pas dans la version finale. Puisqu'il était en même temps directeur de la maison qui produisait le film, il nous paraît plus probable d'expliquer les différences entre l'écriture et l'image par l'absence des fonds que par les raisons idéologiques liées au contenu du film.

⁵ ANF, dossier « Buzduganul cu trei peceti », Découpage, p. 113.

⁶ *Etienne le Grand– Vaslui 1475* (r. Mircea Drăgan, sc. Constantin Mitru), 1974, minute 18 :45.

quatre archétypes du discours nationaliste roumain sont résumés en une seule phrase. Les scénaristes du film l'attribuent à l'historien ottoman, donnant ainsi l'impression d'une crédibilité supplémentaire, justifiée par la reconnaissance internationale du statut des principautés roumaines.

En 1975, le film *Cantemir*, ayant comme personnage historique central l'érudit et le voïvode Dimitrie Cantemir, contient, à son tour, des moments de remémorations des origines. À l'instar de Nicolae dans le film *La Massue aux trois sceaux*, Cantemir-enfant transmet les informations relatives aux origines sous la forme d'une leçon d'histoire. Par rapport à son prédécesseur mais son successeur cinématographique (*La Massue aux trois sceaux* est réalisé deux ans après *Cantemir*), le discours de Cantemir est justifié dans la mesure où une grande partie de ses recherches est consacrée à la démonstration de l'origine latine des Roumains. Il soutient, dans son ouvrage *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor (L'histoire de l'ancienneté des Roumano-Moldo-Valaques)*, l'origine commune de tous les Roumains. La particularité de la pensée de Cantemir consiste dans l'exclusivisme attribué aux ancêtres Romains. Il ne nie pas l'existence des Daces, mais leur attribue une importance moindre qu'aux conquérants. Cette idée-clé de l'œuvre de Cantemir est évitée dans le film voire détournée. Il est vrai qu'à plusieurs reprises, le personnage est amené à évoquer les origines. Le discours est probablement repris en totalité ou partiellement de l'œuvre même de Dimitrie Cantemir. Néanmoins, la mise en scène de ces moments ne laisse pas apparaître autre chose que la fusion daco-romaine dans la constitution ethnique des Roumains. Par exemple, une fois arrivé sur le trône de Moldavie, Cantemir propose devant la Diète des mesures sociales, financières et commerciales faisant appel à un argument historique pour légitimer son geste : « *On va libérer le commerce de toute barrière et on va ouvrir les chemins d'abord à nos frères de Valachie et de Transylvanie. Car nous tous provenons tous de Dachia Felice et de Rîm, tous les trois, Moldaves, Valaques et Transylvains, comme d'une seule mère et d'un bon père¹* ». Le premier détournement historique réside dans la justification des décisions économiques par ses convictions de nature ethnique. L'intention des réalisateurs était de mettre en avant les prémisses de l'unité des trois pays. Les historiens ont démontré que la prise de conscience de l'origine commune des Roumains n'a pas engendré de démarche politique ou économique conséquente. La deuxième erreur est plutôt un détournement d'interprétation. Bien que Dacia Felice et Rîm signifient ponctuellement l'origine romaine, le

¹ *Cantemir* (r. Gheorghe Vitanidis, sc. Mihnea Gheorghiu), 1975, minute 49 :13.

message d'ensemble transmet l'idée d'une double filiation, romaine, mais aussi dace (« *d'une seule mère et d'un bon père* »).

Même dans un film avec une problématique centrée sur les conflits sociaux, comme c'est le cas dans *Horea*, les références à la Dacie paraissent inévitables. Horea, le leader transylvain d'un mouvement paysan contre l'exploitation nobiliaire, est nommé par les étrangers « *Rex Dacie de la plèbe révoltée*¹ » et « *Oberpostamtzeitung* » de Frankfort précise, selon les personnages autrichiens du film, que Horea portait « *un précieux pendentif avec le sigle du royaume dace*² ». Cette idée est reprise, malgré le contre-avis des historiens qui ont contesté son authenticité, de la revue *Contemporanul* qui publie en 1976 une effigie du pendentif³.

Après un regard d'ensemble, nous pouvons remarquer le poids significatif des références aux origines dans l'économie du film historique représentant le Moyen Age. L'effectif total des citations à propos des Daces ou des Romains n'est pas abondant, mais leurs significations pour le message général du film est fondamental. Cela prouve la volonté des réalisateurs d'infliger aux personnalités du Moyen Age une conscience ancestrale quant à leurs origines, conscience qui dépasse les limites de la formation des États féodaux, pour puiser dans l'Antiquité.

2.2 *La Continuité*

La continuité est un concept qui particularise l'histoire de la Roumanie et qui a des implications politiques très importantes. Il comprend la question du territoire de la formation du peuple roumain. Après la conquête de l'empereur Trajan, en 106, la Dacie devient une province impériale et fut administrée selon les normes romaines. Jusqu'en 275, la date du retrait des troupes romaines au sud du Danube, le territoire occupé est soumis à une romanisation « intensive » qui dure environ 160 ans. La question de la romanisation est en étroite relation avec celle de continuité et touche à une double dimension : spatiale et temporelle. Premièrement, l'espace occupé par les Romains a été beaucoup plus restreint par rapport au territoire de la Dacie ou de la Roumanie actuelle. Seule, l'Olténie, une partie de la Transylvanie et la moitié ouest de la Valachie ont été soumises à une administration romaine directe. Les autres régions étaient habitées par les Daces libres. Ainsi, l'effet de la romanisation au-delà de l'espace de conquête constitue une question historique et archéologique sans réponse certaine. Deuxièmement, la dimension temporelle engendre des

¹ *Horea* (r. Mircea Mureșan, sc. Titus Popovici), 1984, minute 73 :02.

² *Ibidem*, minute 04 : 02.

³ Vlad GEORGESCU, *Politică ... op.cit.*, p. 124.

difficultés similaires. La Dacie reste sous domination romaine durant une période nettement inférieure à celle de la Péninsule Balkanique qui connaît l'administration romaine pendant environ 8 siècles. Le résultat est, en revanche, contraire aux données de départ : le seul peuple ayant gardé des origines romaines est celui des Roumains, situé au nord du Danube. Cette situation a généré une suite d'explications sous forme de théories, faute de preuves irréfutables, destinées à éclaircir ce phénomène pour le moins paradoxal.

Problème de nature historique, l'espace de la formation du peuple roumain est devenu rapidement une affaire politique et idéologique. L'enjeu principal fut la situation particulière de la Transylvanie, la pomme de discorde entre la Hongrie et la Roumanie à propos de la primauté chronologique sur ce territoire. Catherine Durandin apprécie cette situation comme « le drame des deux histoires¹ », issue d'une même conception de la nation et de la légitimité nationale. La formation du peuple roumain au nord du Danube et particulièrement en Transylvanie, comme une conséquence directe de la conquête romaine de la Dacie, plaide pour l'appartenance de la Transylvanie à la Roumanie. En revanche, si la formation du peuple roumain s'était produite ailleurs et les populations roumaines ou romanisées sont arrivées dans ces régions après le IX^e siècle, moment correspondant à l'installation des tribus magyares, cela instituerait le droit hongrois sur la principauté.

Les politiciens, les enseignants, les publicistes et bien évidemment les historiens des deux camps, mobilisent toutes les ressources archéologiques et historiques afin de légitimer l'appartenance de la Transylvanie à l'une ou à l'autre des deux pays. Le résultat est une controverse de longue durée, commencée vers la fin du XVIII^e siècle par les historiens allemands, autrichiens et hongrois dans le contexte des mouvements d'émancipation nationale touchant également la Transylvanie. Le droit historique sur la principauté revendiqué par l'historiographie hongroise est contrecarré par les théories des historiens roumains à partir de la fin du XVIII^e siècle, avec des arguments archéologiques ou linguistiques qui proposent plusieurs versions de la formation du peuple roumain : au sud du Danube, au sud *et* au nord du fleuve, exclusivement en Olténie, en Transylvanie, en Dobroudja. L'historiographie national-communiste élimine toute ambiguïté et complexité et plaide pour la thèse de la continuité sans interruption depuis le royaume dace, en passant par le moment de synthèse daco-romaine et par les États médiévaux, par la formation de l'État national moderne de 1859

¹ Catherine DURANDIN, *Histoire des Roumains*, Paris, Fayard, 1995, p. 36.

et son agrandissement de 1918 et en finissant par l'État roumain communiste, désigné comme l'accomplissement final d'un désir national ancestral¹.

2.2.1 La Continuité au cinéma

L'acharnement des historiens à prouvé la continuité des communautés daco-romaines en cours de mutation vers une ethnie roumaine, mais considérées comme descendantes légitimes des Daces, ne rencontre pas la même ferveur chez les cinéastes. La question de la continuité *stricto sensu* ne fait pas l'objet d'un sujet de scénario ou d'idée filmique. Elle est suggérée dans les films par des remarques attribuées aux personnages ou par quelques artifices visuels liés aux paysages, chargés dans certains films d'une symbolique de l'éternité. Nous avons analysé plus haut, en guise d'exemple, les conversions sémantiques des paysages, passant d'une acception idyllique dans les années 60 à celle historico-idéologique symbolisant la continuité dans le film *Burebista* des années 1980.

Puisque l'archétype de la continuité n'a pas été abordé cinématographiquement en tant que tel, nous allons développer, dans la partie qui suit, un autre type de continuité, celle des valeurs, exprimées par le vecteur d'une rhétorique de l'héritage, attribuée bien évidemment aux voïvodes roumains. Ceux-ci se posent soit en Messie, instituant des commandements idéologiques à l'intention des successeurs, soit en augures, annonçant un avenir glorieux au pays. Ainsi, la problématique de la continuité ne se résume plus à un espace précis ni à une période déterminée, mais à un idéal perpétué au long des siècles. La continuité est le lien entre les origines et tous les autres archétypes de l'histoire. L'unité est conçue comme l'accomplissement d'un désir ancestral transmis d'une génération à l'autre. L'indépendance est le phare politique de tous les dirigeants, partant des origines jusqu'à l'époque présente, alors que la succession logique des voïvodes et des présidents représente le certificat irréfutable de la continuité. Plus encore, chaque personnalité, à partir du Moyen Age, accomplit la même fonction que celles placées dans le temps primordial, c'est-à-dire celle de figure exemplaire. Elles deviennent ainsi d'une part des pièces importantes dans la remémoration des origines mais d'autre part des éléments fondateurs à l'instar des ancêtres. Comme nous l'avons démontré, l'idée de continuité est projetée en tant qu'action paradigmatique dans le temps primordial. Les ancêtres prédissent ou requièrent la continuité humaine et territoriale et la postérité en fait un modèle de conduite. Cette soi-disant

¹ Lucian BOIA analyse l'évolution de ses théories dans l'historiographie roumaine de deux derniers siècles dans *Istorie și mit...*, *op.cit.*, p. 179-202. Il reprend le sujet dans *Roumanie - un pays à la frontière de l'Europe*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

prolongation d'idées politiques et historiques entre des générations différentes prend consistance surtout à travers des récits de fiction.

Nous allons proposer par la suite, quelques exemples extraits des films historiques reconstituant le Moyen Age révélateurs pour notre propos. La production de ces films s'étend sur deux décennies, mais la représentation du concept de continuité, dans l'acception que nous avons décrite, ne manifeste pas des évolutions marquantes. L'idée est traitée de manière linéaire et homogène d'une période à l'autre, d'un cinéaste à l'autre. De surcroît, le concept de continuité, tel qu'il est imaginé par la cinématographie, est la seule création entièrement contemporaine, dépourvu d'un quelconque support historique. Il est une pure invention des réalisateurs dans une plus large mesure que les autres concepts qui s'appuient parfois sur des informations ou des sources authentiques.

Le premier film réalisé après la suite destinée aux origines est *Michel le Brave*. Il a été conçu comme une épopée héroïque et la rhétorique générationnelle sur la transmission des valeurs est presque inexistante. Quelques allusions méritent toutefois d'être évoquées. Le discours du voïvode roumain devant le représentant ottoman est formulé de manière à inclure le testament politique de Michel concernant l'indépendance : « *tous ceux qui viennent chez nous en tant qu'amis, sont les bienvenus. Ceux qui vont comprendre cela, c'est bien. Sinon, nous allons les accueillir avec l'épée. C'est ça l'héritage que je veux laisser après moi...* »¹. L'archétype du dirigeant est aussi mobilisé afin de transmettre l'idée de perpétuité au niveau du pouvoir. Michel explique à sa femme la mission historique de leur enfant, Nicolae, qui n'est plus simplement un fils, mais un héritier, un symbole de la continuité des idéaux défendus par lui-même : « *Nicolae n'est pas le tien, Stanca, ni le mien. Le pays doit savoir que dans sa défense existe l'épée du prince Nicolae Pătrașcu, le voïvode de demain* »².

Quant au film suivant, *Etienne le Grand* (1974), le saut est spectaculaire. Les allusions à la filiation politique et idéologique entre plusieurs générations sont plus prégnantes. Si dans le film précédent, les quelques exemples que nous avons cités semblent occasionnels et secondaires par rapport à la problématique générale du film, Mircea Drăgan accorde une place plus importante à la perpétuité des valeurs. Le personnage de Drăgan légitime ses actes par l'évocation des prédécesseurs : « *ma destinée est de lutter contre tous pour la défense de ce pays et de son peuple, selon l'exemple des autres voïvodes roumains, mes prédécesseurs* »³. En outre, la continuité territoriale, extrêmement rare dans les films antérieurs, fait son

¹ *Michel le Brave*, Sergiu Nicolaescu (réalisateur), Titus Popovici (scénariste), 1971, minute 154 : 05

² *Ibidem*, minute 157 : 58

³ *Etienne le Grand*, minute 07 : 10.

apparition timidement dans cette production inattendue. Autrement dit, l'époque et la personnalité d'Etienne le Grand ne s'offrent pas comme une évidence pour un tel sujet. Et pourtant c'est le voïvode moldave qui évoque l'enracinement : « *nous voulons demander à sa majesté de nous laisser vivre tranquillement, ici, dans ce coin du monde, où, notre « neam » roumain a des racines profondes comme les forêts de chênes¹* ». Les rapprochements entre les éléments de la nature et le comportement des Roumains sont déjà notoires et nous avons mentionné ce phénomène lors de l'investigation des origines dans le film. Dès la fin des années 1960, ce type d'allégorie émerge progressivement en tant que métaphore cinématographique, et à partir des 1971, les citations se multiplient et arrivent à la fin des années 1980 des véritables constructions dialectiques. Les meilleurs exemples dans ce sens sont *Burebista* (1980) et *Mircea* (1989).

Dans le film de Drăgan, Etienne le Grand prononce un autre discours destiné à rappeler l'attache qui lie passé, présent et futur : « *comprendra-t-il [le peuple n.n.] qu'il faut mourir pour que leurs héritiers soient les maîtres de cette contrée, puissent parler la même langue, puissent avoir les mêmes coutumes que leurs ancêtres ?²* » Il s'agit à nouveau de la défense de l'indépendance, cette fois-ci, fortement reliée au concept de Nation. Bien qu'anachronique, (les événements se déroulent durant le XV^{ème} siècle) l'idée de Nation est néanmoins indéniable, surtout par l'acception stalinienne attribuée au terme : « *une communauté stable, historiquement constituée, communauté de langue, de territoire, de vie économique et de formation psychique qui se traduit dans la communauté de culture³* ». Nous remarquerons une définition similaire chez Eugen Mandric et Constantin Vaeni dans *La Massue aux trois sceaux* : « *Un pays se fait sur les mêmes territoires, avec la même langue, avec les mêmes ancêtres, avec les mêmes coutumes qui passent de père en fils⁴* ».

Lorsque les mêmes idées sont formulées par les adversaires, la continuité des principes d'un dirigeant à l'autre semble encore plus convaincante. C'est le rôle attribué par Drăgan à un personnage ottoman : l'historien officiel de l'empire. Sa manière d'interpréter le refus d'Etienne le Grand de se soumettre au pouvoir du sultan, souligne la continuité de l'idéal d'indépendance depuis l'Antiquité et le respect porté par la plus grande puissance du monde à ce peuple apparemment mineur : « *Ce peuple moldave, ainsi que leurs frères, les Transylvains et les Valaques ont hérité de leurs ancêtres, les Daces et les Romains, le courage et l'amour*

¹ *Etienne le Grand*, minute 17 :22.

² *Ibidem*, minute 28 : 46.

³ I.V. STALINE dans *Le marxisme et la question nationale*, cité par Eric HOBBSBAWM, *Nations et nationalismes depuis 1780*, Paris, Gallimard, 1992, p. 19.

⁴ *La massue aux trois sceaux*, minute 30 : 53.

*pour leurs terres qui les rendent très téméraires parmi les peuples du Danube*¹ ». Par ce procédé stylistique, les auteurs espèrent apporter au texte plus de force et de crédibilité.

La dernière dimension concernant la continuité dans ce film est plutôt un artifice cinématographique et non pas forcément une référence « historique ». Il s'agit de l'utilisation d'un air musical, présent déjà dans le film *La Colonne*. Un berger recherche ses moutons perdus en jouant la flûte une mélodie languissante². Seul au milieu de la nature, sur le sommet d'une montagne, le berger est découvert par les soldats romains. Le moment est assez long (une minute et dix seconde) et la mélodie assez simple pour imprégner la mémoire du spectateur. Six ans après, le réalisateur utilise le même thème musical dans une situation semblable : Etienne le Grand, un moment de solitude, le sommet d'une montagne et une ambiance bucolique souvent associée avec la spécificité roumaine³. La durée est approximativement la même et de nouveau, la ligne mélodique se retient aisément. Cet aspect peut être le résultat d'une simple commodité ou d'un manque d'inspiration de la part du réalisateur/compositeur, mais nous ne serons pas en tort si nous affirmons que cette « coïncidence » ouvre la porte à une interprétation sémantique : la continuité de conception appliquée aux deux films ayant le même dénominateur, l'épopée nationale.

Le film *Cantemir* est un cas particulier pour la question qui nous préoccupe, car le nom du voïvode et du savant moldave est lié aux premières théories concernant la question de continuité. Malgré un potentiel d'inspiration considérable qui s'offrait au scénariste, (Dimitrie Cantemir est le premier érudit roumain qui soutient la continuité ininterrompue de vie dans l'espace de l'ancienne Dacie⁴) le scénariste évite le sujet et se concentre sur d'autres aspects de sa vie de lettré ou d'homme politique. Ainsi, de l'idée de continuité il ne reste que quelques allusions sages et générales vis-à-vis de la perpétuité des valeurs et des peuples : « *les empires arrivent et disparaissent, mais les peuples restent. Dans la vie ou dans la mort et au-delà de la mort : ici c'est la place de notre peuple*⁵ ». De même son domestique et ami le vieux Toader préfère rester dans le pays au lieu de suivre son maître en exil invoquant la nécessité de transmettre aux générations futures ses acquis militaires : « *...moi, je reste ici pour apprendre aux autres enfants à manier l'épée et le glaive, peut-être mieux que nous*⁶ ». Si le film en soi n'est pas une plaidoirie de la permanence du peuple roumain, le réalisateur

¹ *Etienne le Grand*, minute 18 :45.

² *La Colonne*, minute 37 :40.

³ *Etienne le Grand*, minute 26 :42.

⁴ Petre P. PANAITESCU, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, Editura Academiei RPR, 1958, p. 227.

⁵ *Cantemir*, minute 79 :03.

⁶ *Ibidem*, minute 81 : 05.

Gheorghe Vitanidis admet que ses films sont traversés par la même idée « *de continuité d'un unique et même peuple sur ces terres*¹ ». Ce peuple a les mêmes caractéristiques depuis la nuit des temps : « *[il] a aspiré à la liberté depuis des millénaires, a aimé la beauté et n'a jamais convoité aux biens des autres, a voulu vivre en paix et bon voisinage, justement pour les autres ne se mêlent pas de ses propres affaires ; un peuple de gens sages et des gens travailleurs...*² ». Ce type de discours est très répandu dans la deuxième moitié des années 1970 et devient un véritable leitmotiv des propos identitaires.

Les productions suivantes, *La Massue aux trois sceaux* et *Vlad l'Empaleur*, continuent dans le même esprit, par la création des situations et des dialogues fictifs, imprégnés de l'esprit nationaliste des années 1970, sans véritablement convaincre le spectateur du lien qui existe entre les générations différentes de voïvodes. Le scénariste du film *Vlad l'Empaleur*, Mircea Mohor, propose quelques échanges verbaux qui soulignent la continuité des Roumains sur les territoires de l'ancienne Dacie et surtout la continuité en Transylvanie. L'élément principal de ce mythe dans *Vlad l'Empaleur* est l'évocation de son grand-père, Mircea l'Ancien et son grand royaume, dégradé par la classe des boyards ou par les étrangers. A l'idée que le roi de Hongrie offre comme don les régions de l'Amlaş et Făgăraş (partie ayant appartenu à Mircea l'Ancien) à des nobles hongrois, ou allemand, Vlad réplique furieux : « *ils s'étendent sur l'Amlaş et Făgăraş comme ils l'ont fait pour le reste de la Transylvanie. Demain ils vont dire que leurs frontières sont au Danube et que la Valachie est devenue le duché de je ne sais quel roi, que nous n'avons pas été ici, ni les Daces, ni le Gètes, ni ceux d'avant eux*³ ». Le texte de Mohor témoigne des relations tendues entre les deux historiographies, de sa propre appréhension à l'idée de perdre la Transylvanie, de sa position isolationniste et, au fond, ce discours représente une agression à l'adresse de la Hongrie. Le message est tellement explicite que le responsable de la propagande, Dumitru Popescu, exige l'élimination de la scène au nom de la prématurité de cette thèse au XV^e siècle⁴. Comme nous avons pu le constater dans la deuxième partie de cette étude, les hauts fonctionnaires du parti ont cherché à éviter tout conflit diplomatique avec la Hongrie et ont demandé aux cinéastes d'enlever au moins les scènes explicites anti-hongroises. L'idée de la continuité n'est pas complètement détruite car les réalisateurs introduisent au même moment du film un autre discours attribué à Vlad que Popescu accepte également : « *voici où mène l'audace. Si Mircea l'Ancien saurait*

¹ « Burebista. Fierul și aurul », Interview avec Gheorghe Vitanidis réalisée par Roxana Pană, *Cinema*, n° 4, avril 1980, p. 8.

² *Ibidem*.

³ ANF, dossier « Vlad Țepeș », scénario littéraire, Mircea Mohor, p. 59

⁴ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Notă », 19 octobre 1978, p. 1.

que des rois étrangers offrent comme récompense la terre roumaine, il tournera sept fois dans sa tombe¹ ».

Dans *La Massue aux trois sceaux*, les réalisateurs établissent une filiation idéologique entre Michel le Brave et Etienne le Grand. Le voïvode valaque, une foi arrivée en Moldavie, cherche un moment de silence et prie auprès de la pierre funéraire de son prédécesseur, au monastère de Putna. La scène est réalisée dans style solennel et grave, sur le fond d'une musique hiératique. Le texte souligne l'union à travers les siècles entre les deux voïvodes. Si Michel le Brave se confronte aux intrigues des boyards et ne peut pas faire confiance à ses contemporains, la liaison avec le passé est plus forte. Il s'adresse à Etienne : « *donne-moi la force, donne-moi l'acier de tes bras et la flamme de ta pensée. Demande à notre dieu justice et courage pour ce « neam » mal-aimé depuis des siècles² ».* Dans une autre scène, Marcu Cercel, personnage historique réel, le neveu de Michel le Brave, fait l'apologie de la continuité des héros ayant régné dans les trois pays roumains et dont Michel le Brave est le couronnement symbolique : « *Peut-être qu'il n'est pas le frère de mon père comme le disent certains, mais il est frère avec Basarab I, avec Mircea, avec l'Etienne de Moldavie, avec Iancu de Hunedoara³ ».* Le conseiller historique, Dinu C. Giurescu averti, à nouveau, sur l'invraisemblance de la situation (« *l'évocation de Marcu n'est pas appropriée. Il ne parlait et ne pensait pas comme nous le faisons aujourd'hui⁴ »*), mais, à nouveau, ses remarques ne réunissent pas l'adhésion des réalisateurs. Le texte récité par le personnage Cercel est doublé au niveau de l'image par un panoramique ses saints de la chapelle d'une église orthodoxe. Initialement, selon le découpage, les mots de Cercel devaient être intercalés avec des gros plans sur la figure de Michel le Brave⁵, mais Vaeni décide au dernier moment de procéder à ce changement qui apporte au moment une dimension sacrée. Le voïvode valaque est décrit également comme une icône pour l'avenir et c'est toujours Cercel qui est le porte-parole du scénariste : « *j'apprécie à sa Majesté non seulement son mépris pour la mort, mais surtout la lumière que je sens en lui les temps à venir⁶ ».*

Le sommet de cette construction mythique bâtie autour du rapport de filiation entre les précurseurs et les successeurs est atteint par le film *Mircea* (1989). L'axe narratif principal se

¹ *Vlad l'Empaleur* (r. Doru Năstase, sc. Mircea Mohor), 1978, minute 56 : 17.

² *La massue aux trois sceaux*, minute 164 : 06.

³ *Ibidem*, minute 92 : 56.

⁴ Archives personnelles de Dinu C. Giurescu, professeur universitaire consultant, Faculté d'histoire Université de Bucarest et membre titulaire de l'Académie roumaine, « Referat », 10 juin 1976, p. 3.

⁵ ANF, dossier « Buzduganul cu trei peceti », Découpage, p. 200.

⁶ *La massue aux trois sceaux*, minute 92 : 34.

concentre sur la relation entre le voïvode Mircea et son petit-fils, Vlăduț, le futur voïvode Vlad l'Empaleur. Cette relation semble d'autant plus importante que les réalisateurs ignorent, en toute connaissance de cause, les observations formulées par un des consultants du film, relatif à la non contemporanéité des deux personnages¹. Plus encore, la structure entière du récit repose sur le rapport de continuité des valeurs entre deux générations. Le film est une leçon d'histoire racontée par le voïvode Mircea à son petit-fils, Vlăduț. La bataille de Rovine, celle de Nicopolis, ainsi que le destin de Bayazid sont une mise en abîme par l'évocation sous la forme de récit du voïvode pour son petit fils. Son conte commence par : « *nous, mon petit, nous existons sur cette terre depuis la nuit des temps, terre bonne et belle à la mesure de l'âme des gens d'ici [...] A Posada, ton ancêtre, Basarab a vaincu le roi Carol Robert d'Anjou et il lui a appris que ce n'est pas bien de réclamer ce qui ne lui appartient pas [...]*² ». La fin du film dévoile la morale générale : la défense de l'indépendance, et de l'intégrité du pays. L'idée est exprimée de manière à comprendre qu'il s'agissait d'un héritage idéologique que Mircea l'Ancien laissait aux successeurs et en particulier, comme premier représentant, à Vlăduț, son petit fils :

Mircea : « *le temps viendra quand toi-même tu seras soumis à l'épreuve* »

Vlăduț : « *grand père, te rappelles-tu de ce que tu disais quand j'étais petit ? Mon garçon, disais-tu, toi tu es l'avenir et moi, le passé* »

Mircea : « *Je t'ai laissé un héritage cher. Le plus cher.*

Vlăduț : « *Je sais : le Pays Roumain entre les grandes rivières jusqu'à la Grande Mer. C'est bien ?*³ »

En guise de conclusion nous devons rappeler la mutation du concept de continuité de son acception historique, tel qu'il est débattu dans le milieu scientifique, à sa forme cinématographique, indépendante de celle produite par les historiens. Le peu d'intérêt que les cinéastes accordent au sujet, ainsi que les directives culturelles elliptiques en la matière, démontrent le dépassement idéologique du débat sur la continuité. Lucian Boia a expliqué la

¹ ANF, Dossier « Mircea » « Notă cu privire la scenariul literar *Moștenirea* », signé Gheorghe Găinușe, 2 juillet 1986 : « *Vlad l'Empaleur, pour lequel, dans le scénario, Mircea l'Ancien remémore l'histoire afin de le préparer pour le trône du pays, est né beaucoup de temps après la mort du voïvode Mircea, en 1431. Il y a dans la famille du voïvode, au moment de l'action du scénario, un fils appelé Vlad, mais celui-ci est Vlad Dracul, le futur père de Vlad l'Empaleur* ».

² *Mircea* (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1989, minute 49 :23.

³ *Ibidem*, minute 129 :57.

manière radicale à laquelle fut résolue la divergence sur la continuité territoriale pendant l'époque communiste. Il s'agit de l'élimination de toute ambiguïté par le placement des communautés roumaines ou romanisées dans l'espace actuel de la Roumanie sans aucune atteinte territoriale auprès des autres États voisins¹. Le respect réciproque des frontières et l'esprit d'amitié entre tous les peuples du monde, déclamé dans les discours officiels, tout comme la solidarité, au moins formelle, entre les pays du pacte de Varsovie, font que les querelles territoriales sont étouffées par moment. C'est pourquoi, nous avançons l'hypothèse selon laquelle l'absence d'un film sur la continuité s'explique par cette précaution diplomatique. D'ailleurs, les réalisateurs roumains témoignent à plusieurs reprises cette obsession des autorités à ne pas blesser les pays voisins. Constantin Vaeni, par exemple, a expliqué, à la suite d'une conversation réalisée en août 2005, la difficulté de transposer cinématographiquement certains moments historiques authentiques à cause de l'inquiétude des autorités vis-à-vis d'un possible conflit avec l'Hongrie². Les exemples sont multiples et les documents de l'ANF de Bucarest sont un précieux témoignage pour soutenir cette idée. C'est pourquoi la question de la continuité territoriale ne pouvait pas être abordée ouvertement. Elle est remplacée par ce que nous avons décrit comme la continuité de valeurs.

2.3 *L'Indépendance et la vassalité*

Les discours sur le statut libre, dépourvu de toute dépendance économique et politique d'un pays qui aspire à un statut égal avec les autres États européens se répercutent sur l'interprétation du passé au risque d'ignorer les spécificités des civilisations passées et en particulier le principe de vassalité régnant au Moyen Âge. Les films sur l'Antiquité présentent un pays (la Dace) libre et les réalisateurs ne sentent pas le besoin d'en faire une démonstration. Comme nous l'avons vu auparavant, l'indépendance est une caractéristique innée à l'État dace et un héritage cher pour les successeurs. C'est pourquoi la reconstitution des événements se déroulant à l'époque médiévale nécessite de plus de plus de justifications pour expliquer le statut de vassalité et nier la perte de l'indépendance. La possibilité d'être le vassal d'une grande puissance voisine est traitée par tous les films d'une manière plus ou moins accentuée.

Si l'on jette un regard d'ensemble sur la représentation de la question durant toute la période communiste, nous pouvons remarquer que *Michel le Brave* surclasse les autres productions

¹ Lucian BOIA *Istorie... op.cit.*, pp. 190-196.

² Archives personnelles, entretien avec Constantin Vaeni réalisé en août 2005.

non seulement au niveau de l'espace occupé dans l'économie du film, mais surtout par la manière dont le sujet est traité. Le voïvode valaque est présenté dans un premier temps comme un dirigeant ambitieux et avide de pouvoir. Il déclare à son ami Selim au sujet de ses motivations pour devenir voïvode : « *je veux devenir l'homme le plus puissant de ce pays*¹ ». Il n'atteint pas son objectif par la voie des armes comme on l'aurait attendu, mais achète le trône auprès du sultan selon les coutumes du temps et accepte la vassalité. Bien que plus proche de l'esprit du XVI^e siècle et en accord avec les sources historiques, le héros est loin des figures exemplaires de la nation telles qu'elles ont été sacrées dans les films suivants. Les réalisateurs présentent un Michel le Brave prêt à s'abaisser devant le pacha et à lui embrasser les pieds. Certes, cette attitude n'est qu'une stratégie, une ruse adoptée par le Michel pour attendre son but, un peu comme une descente aux enfers pour mieux renaître par la suite. Le héros mal aimé affirme sa vraie personnalité une fois installé au pouvoir. Il rompt le pacte avec les Ottomans (la scène où le voïvode ordonne de brûler les émissaires turcs) et déclare l'indépendance se rachetant devant les boyards patriotes, devant sa femme et sa mère : « *qu'est-ce que tu as cru, ma chère mère, que j'allais vendre le pays aux étrangers ? Et vous (s'adressant aux boyards) qu'avez-vous pensé ? Que moi, Michel Voïvode je j'allais boire la coupe de la honte jusqu'au bout ? Désormais, je me libère, devant vous et devant Dieu, de toute dette et prostration et je vais libérer de la même tous les soumis qui vont me suivre. Roumains, nous avons une vie et un honneur ! Réveillez-vous, car on a assez somnolé !*² » Toujours pour une question stratégique, il accepte de devenir le vassal de Sigismond de Báthory qui pouvait théoriquement lui « ouvrir les portes vers l'Europe ». Le film consacre un temps important à la cérémonie du serment de vassalité et insiste sur la souffrance et sur le sentiment d'humiliation que Michel le Brave subit devant le prince transylvain. Encore une fois il prend sa revanche au moment où il conquiert la Transylvanie, regagne l'indépendance et se fait couronné prince dans la même salle de la signature du pacte.

Le film, conçu à la fin des années 1960, accorde une place significative à la question de la vassalité qui prend toute son importance par une mise en comparaison avec les autres productions consacrées au Moyen Age qui la nient, la contourne ou l'évoque discrètement. Les autres films « médiévaux », regardés a posteriori, révèlent l'unicité de *Michel le Brave* qui est le seul à montrer des scènes détaillées de la cérémonie de vassalité. On ne saurait oublier que dans le scénario de Popovici le parcours du héros tient d'une stratégie narrative.

¹ *Michel le Brave*, minute 11 : 49

² *Ibidem*, minute 38 : 21.

C'est une manière de dresser des fausses pistes afin de mieux impressionner par la suite et de rendre sa revanche plus jouissive pour les spectateurs.

Les films qui ont suivi abandonnent toute tentative de recherche dramatique et le spectacle est sacrifié au profit d'une justesse politique accablante. Dans le film de Constantin Vaeni le pacte avec le prince Sigismond est rappelé rapidement à travers des discussions entre Michel et sa femme. A la différence du film de Nicolaescu, où le lien de vassalité se réalise en la présence du voïvode valaque et avec son assentiment, retenu il est vrai, dans *La Massue à trois sceaux*, le pacte est signé par les boyards, fait perçu par le héros comme un acte de trahison. Plus fidèle à la vérité historique, car en effet le pacte fut signé par les boyards, le film de Vaeni a toutefois une résonance plus forte avec la politique et l'idéologie du parti qui se définit comme indépendant de toute influence étrangère. Si en 1971 il était encore possible de montrer un dirigeant s'abaissant devant les grandes puissances, en 1976 la décision d'établir un pacte de vassalité n'appartient plus au voïvode qui est exonéré de toute accusation, la faute étant attribuée à sa cour nobiliaire.

Dans les films réalisés après 1971 les Pays roumains n'apparaissent plus comme des vassaux. Etienne le Grand et Cantemir lutte pour une indépendance abstraite, généralement exprimée comme un refus de payer le tribut et pour un idéal de liberté. Ils clament lutter non pas pour obtenir l'indépendance, mais pour prévenir toute possibilité de perdre la souveraineté. La question du pacte de vassalité est évoquée plus clairement dans le film *Vlad l'Empaleur*. Le voïvode valaque reçoit la députation du roi Matias Corvin qui lui transmet que le souverain hongrois attend de Vlad d'honorer le serment de vassalité en échange de sa protection. La réaction du voïvode est conforme à l'idéologique « indépendantiste » roumaine des années 1970. Offensé par le message venu d'Hongrie, le personnage Vlad se montre révolté par la proposition. Il se veut ironique et ferme à la fois : « *Sa Majesté vient juste d'occuper le trône. Il n'a pas eu le temps de protéger quelqu'un. Je suis le maître d'un pays qui est et qui veut rester libre. Je suis allié et frère d'armes devant les dangers qui menacent nos deux peuples, mais pas vassal. Je ne serais devant personne vassal. Jamais¹* ». Si dans *La Massue à trois sceaux* l'exonération du voïvode du pacte est couverte par la fidélité aux sources, dans *Vlad l'Empaleur* les documents prouvant le lien de vassalité entre la Valachie et l'Hongrie du temps de Vlad sont ignorés. Ainsi, la Valachie du XV^e siècle devient pour le spectateur un pays indépendant à l'image de la Roumanie des années 1970.

¹ *Vlad l'Empaleur*, minute 65 : 11.

Le cas de *Mircea* est intéressant et évocateur pour la sensibilité que cette question provoque aux autorités et à Ceașescu en particulier. Titus Popovici écrit une scène autour d'un traité entre Mircea et le sultan Mehmed I. Conçu initialement pour prouver la vision stratégique de Mircea qui arrive à négocier des conditions favorables pour son pays, le traité est très vite contesté par Ceașescu. Il voit dans l'acceptation des conditions exigées par Mehmed I une forme de soumission de la Valachie. Comme nous l'avons expliqué dans la deuxième partie de ce travail, le scénariste, en collaboration avec le réalisateur, procèdent à une révision de la scène et tournent les dialogues à 180° afin de faire de Mircea le véritable négociateur. Au risque de nous répéter, nous reproduisons à nouveau les dialogues dans la forme finale :

Mehmed : « ... *Il n'y a qu'Allah qui saura la fin de cette bataille. Il est possible que tu gagnes à nouveau. Et alors ? Nous allons revenir encore plus nombreux. Tu n'es qu'un mur qui m'empêche d'avancer. Je peux le détruire ou le contourner. Je préférerais le contourner.* »

Mircea : « *Et quel est le prix ?* »

Mehmed : « *Après la mort de mon père, le grand Bayazid, tu as voulu prendre les commandes de l'empire par des intermédiaires, tu as soutenu mon frère Musa contre moi. Tu as donné des conseils et des troupes à mon autre frère, Mustafa.* »

Mircea : « *J'ai eu tort.* »

Mehmed : « *Si c'est comme ça, alors notre entente est scellée.* »

Mircea : « *L'accord va s'édifier comme suit : le pays sera administré selon ses propres lois ; le voïvode aura le droit de faire la guerre ou la paix et jamais, au grand jamais une mosquée ou une cité ottomane ne sera construite sur le territoire de Valachie.* »

Mehmed : « *Tu parles comme un vainqueur.* »

Mircea : « *M'avez-vous jamais vaincu ?* »

Mehmed : « *Et comment vais-je paraître devant le monde ?* »

Mircea : « *Nous connaissons les coutumes du temps : nous allons envoyer tous les ans à la Sublime Porte 3000 piastres, 40 juments et 40 faucons. Je sais que tu aimes la chasse.* »

Mehmed : « *Il y a une autre coutume du temps.* »

Mircea : « *Nous le savons.* »

Mehmed : « *Comme preuve de confiance un héritier de la famille princière ira grandir à la Porte, ira étudier à notre cour*¹ »

La structure des dialogues fait croire que c'est Mircea qui impose les conditions, même s'il finit par donner satisfaction au sultan : le voïvode paye le tribut et envoie à la cour du sultan l'un de ses fils. En retour, Mircea s'assure l'indépendance qui est dépeinte de manière à suggérer une grande victoire valaque : l'administration autochtone et l'interdiction de construire des mosquées sur le territoire roumain. Le film clôt l'épopée historique roumaine de l'époque communiste et montre un héros qui finit son règne laissant héritage un pays élargi et indépendant que les successeurs ont le devoir de le préserver.

2.4 L'Unité

A l'instar de l'archétype des origines, l'unité s'impose comme un système universel et a-historique pour interpréter la réalité. Caractéristique de la pensée primitive, prolongé chez l'homme moderne, le principe d'unité est une des grilles imaginaires d'explication du monde. Raoul Girardet examine dans son ouvrage, *Mythes et mythologies politiques*, l'archétype de l'unité et construit son argumentation autour de quelques textes du XIX^e siècle, moment clé de la théorie de l'unité². Il cite Josèphe de Maistre et son ouvrage *Les Soirées des Saint-Pétersbourg ou entretiens sur le gouvernement temporel de la providence*, dans lequel Girardet identifie les propos sur l'importance de l'unité : « *plus on examine l'univers et plus on se sent porté à croire que le mal vient d'une certaine division qu'on ne sait expliquer et que le retour du bien dépend d'une force contraire qui nous pousse sans cesse vers une certaine unité tout aussi concevable*³ ». Les exemples se poursuivent avec Michelet, Auguste Comte, Saint-Simon, Fourier, Rousseau et Girardet apprécie la mesure de ce concept dans l'idéologie du XIX^e siècle et en conclut sur sa portée fondamentale pour la société contemporaine. Lucian Boia, à son tour, dégage huit « structures archétypales » susceptibles de se plier aux particularités historiques. L'unité est identifiée comme faisant partie de la pensée humaine et intégrée dans l'histoire sous la forme politique ou religieuse⁴. Le XIX^e siècle est marqué par la construction des nations et l'archétype de l'unité se transforme en unité nationale. A ce moment sont cherchés et théorisés les liens potentiels au service de la

¹ *Mircea*, minute 116. Voir annexes vidéo n° 1 « *Mircea_Mehmed* ».

² Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies...* *op.cit.*, p. 139-173.

³ *Ibidem*, p. 140.

⁴ Lucian BOIA, *Pour une...* *op.cit.*, p. 32, 170.

formation des nations. L'ethnie, la langue, le territoire, le passé sont des éléments donnant de la cohérence aux structures nationales et surtout au discours national.

Concernant l'histoire de la Roumanie, l'idée d'unité prend des formes particulières. La création de la Roumanie, en 1859, par l'union des deux provinces historiques, la Moldavie et la Valachie et la finalisation en 1918 par l'adjonction de la Transylvanie ouvre à l'historien la porte de l'interprétation mythologique. Il est ainsi tenté plus facilement de regarder le passé par le filtre de l'unité. Les trois grandes principautés ont été des pays différents au cours du Moyen Age et ont eu leur propre évolution politique. Leur appartenance à des systèmes d'alliances différentes et parfois divergentes a généré même des conflits. La Valachie a été souvent plus proche de l'Hongrie, tandis que la Moldavie est entrée dans la sphère d'influence de la Pologne. Même la relation avec l'Empire Ottoman a suivi des cheminements inégaux et pas toujours homogènes¹. Il n'en demeure pas moins que les éléments communs ne peuvent pas être niés : le même système électif, la même administration, la même structure sociale, la même langue, les mêmes institutions, des rapports politico-économiques semblables avec l'Empire Ottoman, etc. La Transylvanie a soulevé des difficultés encore plus importantes, en raison de son statut particulier : principauté dirigée par des élites hongroises et une majorité de la population roumaine. Néanmoins, l'historiographie nationale des deux derniers siècles a produit des discours plus ou moins nuancés à l'égard de la diversité ou de l'homogénéité des Pays roumains. Michel le Brave, le voïvode de la Valachie entre 1593 et 1601, arrive pour une courte période à être le dirigeant des trois pays roumains². Son action est investie ultérieurement, surtout au milieu du XIX^e siècle, avec une signification nationale. Il devient à cette époque le symbole, non seulement de la lutte pour l'indépendance, mais surtout de l'unité des trois pays roumains³.

L'unité est le troisième concept identifié par Lucian Boia dans le discours historiographique roumain des deux derniers siècles, analysé dans l'ouvrage *Istorie și mit în conștiința românească*. Il passe en revue, les approches du XIX^e et du XX^e siècle à ce sujet. Concernant la période qui nous préoccupe, 1945-1989, ce concept comporte des déclinaisons variées

¹ Ovidiu CRISTEA, *Frontul românesc antiotoman în secolele XIV-XV. Realitate istorică sau mit istoriografic ?* in. Lucian BOIA (dir.) *Miturile comunismului românesc*, București, Editura Universității București, 1998, 148-153.

² Le débat historiographique autour de l'acte et des motivations de Michel le Brave dans Bogdan MURGESCU, *Istorie românească – istorie universală (600-1800)*, București, Universitas, 1999, pp. 159-165.

³ Concernant l'ampleur et l'évolution du mythe de Michel le Brave voir Mirela Luminița MURGESCU, « Trecutul între cunoaștere și cultul eroilor patriei. Figura lui Mihai Viteazul în manualele școlare de istorie (1831-1994) » in. BOIA, Lucian (dir.) *Mituri istorice românești*, București, Editura Universității București, 1995.

compte tenu des priorités idéologico-culturelles des élites politiques. Pendant la phase d'apologie soviétique, l'unité nationale n'est pas un sujet prioritaire et son approche s'intercale avec des questions de nature sociale¹. La relation avec la Russie est également un sujet favorisé pendant cette période et les relations des voïvodes roumains avec les tsars remplacent les problématiques strictement nationales. Pour ce qui est de l'action de Michel le Brave, l'histoire officielle, par le biais de son principal représentant Mihai Roller, a avancé la formule de « Conquête de la Transylvanie et de la Moldavie² » et son action fut éphémère « *parce que dans les pays roumains il n'y avait pas une base économique suffisante pour un État centralisé. Le marché interne ne s'est pas développé suffisamment sur le territoire entier des pays roumains*³ ».

Le concept d'unité comporte des mutations importantes à l'aube de la période nationaliste du régime communiste. Concernant la manière dont l'historiographie traite ce problème, Lucian Boia apprécie qu'il s'agisse d'une combinaison « *d'interprétations historiques du milieu du XIX^e siècle, appartenant à la génération romantique, avec des impératifs de l'idéologie et de la politique courante, communiste*⁴ ». Les moments historiques qui suscitent l'appel à l'idée d'unité sont le royaume dace de Burebista et celui de Décébale, tout comme, à l'époque médiévale, l'acte de Michel le Brave. Le rapprochement contemporain entre la grande Roumanie et le royaume dace constitue le premier repère de légitimation de la situation présente. D'ailleurs, le rassemblement des preuves dans les époques les plus anciennes est considéré comme l'argument inébranlable qui confère plus de justesse à l'existence de la Roumanie contemporaine. L'union de Michel le Brave en plein milieu du Moyen Age est interprétée comme l'accomplissement inhérent d'une destinée transcendante, d'une nécessité historique objective⁵.

2.4.1 L'Unité au cinéma

Ayant comme repère ces interprétations diverses, nous allons dégager, par la suite, les particularités du concept d'unité et son application dans les reconstitutions cinématographiques de l'histoire. C'est décidément un élément central du film historique

¹ Vlad GEORGESCU, *Politică... op.cit*, pp. 9-50.

² Mihai ROLLER, *Istoria RPR, Manual pentru învățământul mediu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1952, p. 175.

³ *Ibidem*, p. 177.

⁴ Lucian BOIA *Istorie... op.cit*, p. 218.

⁵ « L'union a été un fait objectif, nécessaire, telles que seront les réalisations suivantes », Hadrian DAICOVICIU, Pompiliu TEODOR, Ioan CIMPEANU, *Istoria antica si medie a Romaniei. Manual pentru clasa VIII*. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1981, p. 183.

roumain. Il est non seulement présent là où le sujet l'impose, c'est-à-dire dans les films sur Michel le Brave, mais dans la majorité des productions, comme un fil conducteur inhérent au récit historique. C'est pourquoi nous allons structurer notre analyse en trois parties : la première consacrée en exclusivité aux films centrés sur le projet unitaire de Michel le Brave, la deuxième sur les références à l'unité cachées dans la vision cinématographique sur les autres périodes de l'histoire et la troisième sur l'union de 1859.

2.4.2 Michel le Brave et la représentation du concept d'unité

Dans le premier film sur Michel le Brave, le voïvode explicite à deux reprises les bases de l'union des trois pays : l'ethnie, l'origine commune, la langue unique : « *tous ceux qui parlent la langue de mon peuple vivent dans ces trois pays. Les Grands, les Puissants les ont séparés. Ca suffit ! Avant que t'arrives (il s'adresse à l'envoyé du sultan n.n.) à Istanbul, ces pays seront les miens*¹ ». L'occupation de la Moldavie se fait sans combat. Michel s'adresse aux soldats moldaves, avant la lutte, avec l'appellation « frères moldaves »² et ceux-ci, partageant ses convictions, ignorent les ordres de leur commandant et viennent à la rencontre des Valaques. L'idée d'unité est transmise ici visuellement : un grand champ de bataille où les deux armées, au lieu de combattre, s'embrassent, s'appellent mutuellement « frère ». Et enfin, pour combler l'effet d'harmonie, les soldats improvisent spontanément une hora, symbole de l'union. Le discours de Michel le Brave devant cette assemblée enthousiaste est le point culminant et le point final de la représentation de l'unité dans ce film : « *Aujourd'hui fut accompli le désir le plus ancien : vivre ensemble ceux provenant d'une seule mère : la Valachie, la Transylvanie et la Moldavie : c'est ce que j'ai toujours désiré. (« Pohta ce-am pohtit » en roumain N.D.A.)*³ ». Cette vision de l'acte de Michel le Brave fait un pas supplémentaire vers une interprétation de type nationaliste par l'investissement de son entreprise avec une conscience nationale.

La dernière phrase du discours de Michel (« *Pohta ce-am pohtit* ») est entrée dans la légende. Attestée par les documents, cette réplique est consignée sous la forme « *Et la frontière de la Transylvanie : c'est ce que j'ai toujours désiré : la Moldavie, la Valachie* ». Cette assertion, identifiée dans une lettre signée par Michel le Brave et adressée aux représentants de l'Empire Roman Germanique, fait une longue carrière et commence à être utilisée comme preuve irréfutable au service de la motivation ethnique de son acte. La phrase est indispensable dans

¹ *Michel le Brave*, minute 102 : 23.

² *Ibidem*, minute 142 : 53.

³ *Ibid*, minute 146 : 45, voir annexes vidéo n° 11 « Michel le Brave_Pohta ».

les discours historiques de popularisation, dans les manuels scolaires et elle devient tout aussi légendaire que son auteur. Néanmoins, son utilisation abusive fut rapidement signalée par Constantin Rezachevici, dans une étude publiée en 1975¹. Il explique la provenance de cette formule : un collage de deux notes situées à des endroits différents du même document et le détournement du sens du mot « *pohta* » qui ne signifie pas « désir » selon l'acception moderne, mais « demande »². Dans le film, comme d'ailleurs, dans tous les textes officiels d'histoire, le terme est utilisé avec le sens de désir. Ce détournement est mis à profit comme une preuve pour justifier la volonté préméditée d'unité. Le scénario de Popovici peut avoir l'excuse d'être créé avant ce verdict de nature historique. Il n'en est pas moins vrai que la phrase de Michel convenait à merveille au sens que les réalisateurs voulaient donner à son action politique.

La notion d'unité gagne visiblement en importance par rapport à la vision initiale formulée par le studio. Il est clair qu'entre la description de Michel le Brave en 1967 comme « *le dirigeant qui, pour la première fois, a réussi à réunir les armées roumaines et à les mener vers la victoire contre les envahisseurs ottomans*³ » et l'unificateur ethnique conscient de l'être comment le présente le film il y a une différence de deux ans. Entre temps, la Roumanie, par la voix de Ceaușescu s'oppose à l'Union Soviétique et à sa décision d'envahir Prague. La population entière est appelée à l'unité, à la solidarisation autour de son dirigeant afin de se préparer à une éventuelle attaque soviétique. La notion d'unité s'imprègne maintenant des significations concrètes et tangibles plus puissantes. Elle est redéfinie dans l'imaginaire et l'acte de Michel le Brave redevient un geste conscient d'union de tous les Roumains. Ainsi, les boyards ne sont plus présentés dans la posture des ennemis du voïvode (comme l'avait formulé au départ le studio) ; ils sont plutôt unis autour de lui pour combattre les Ottomans. L'idéal de l'unité est tellement important que Michel sacrifie même la cause sociale des paysans. A la sollicitation des boyards qui ne voulaient pas le suivre dans sa campagne en Transylvanie, Michel se voit contraint de passer une loi antisociale, qui obligeait les paysans à être liés aux terres de leur maître. Ce détail, confirmé par les sources historiques, a été longuement exploité par l'historiographie des années 1950 et 1960. Lorsque le projet national gagne du terrain à la fin des années 1960 et au début des années 1970, la politique antisociale de Michel le Brave est éclipsée par son désir d'indépendance et d'unité. Il est clair que les

¹ Constantin REZACHEVICI, « Cunoscuta însemnare a lui Mihai Viteazul, privind stăpânirea Țărilor Române și semnificația sa reală » in *Apulum*, Alba-Iulia, 1975.

² Ibidem p. 341-351.

³ AMC, dossier 26054/1968, « Proiectul planului tematic al anului 1968. Mihai Viteazul », p. 7.

auteurs du film sont embarrassés par la question et ils l'approchent de manière à culpabiliser les boyards et non pas le voïvode. Michel a l'air de signer le document contre sa volonté : « *C'est à ça que vous pensez maintenant ? Vous m'avez surpris quand j'avais le plus besoin de vous, mes fidèles. Mais je ne m'en soucie pas nos propriétés. Si on n'est pas unis, je crains que le pays va se démembrer*¹ ». Dans le script, Titus Popovici a même ajouté une description pathétique de son geste : il signe le document antipopulaire sous la pluie, les larmes aux yeux².

La scène qui définit probablement le mieux l'idée d'unité est l'entrée de Michel le Brave dans la capitale de la Transylvanie, Alba-Iulia après la bataille de Şelimbăr (28 octobre 1599) contre l'armée d'André Bathory. Le moment marque l'installation du prince valaque sur le trône de la Transylvanie, mais il est investi, surtout dans la deuxième moitié du XIX^e siècle avec le symbole d'unité entre les principautés roumaines. La mise en scène de Nicolaescu se nourrit des gravures et des peintures réalisées au cours du XIX^e siècle quand l'acte politique de Michel est redécouvert et réinterprété à la lumière des idéaux nationaux de la génération romantique. Il s'inspire également de la seule description contemporaine du moment, citée par tous les historiens, qui présentait Michel, couvert d'une cape blanche, chevauchant un cheval bai et accompagné par un convoi formé des boyards, des soldats, des musiciens et des fanfares³. Dans la version cinématographique, cet épisode gagne en importance, en grandeur. A la différence de la description du XVI^e siècle, Michel le Brave, dans la vision de Nicolaescu, chevauche un cheval blanc, comme dans les peintures du XIX^e siècle et est accueilli par le peuple entier. Les paysans et les nobles, les enfants et les vieux acclament le voïvode valaque à l'unisson. La contre-plongée du héros, les images des gens émus et heureux, accompagnées par la musique triomphante, marquée de pathos éveillent chez les spectateurs des sentiments patriotiques et d'adhésion totale à sa politique. Afin d'obtenir l'effet de grandeur désiré, Nicolaescu se voit obligé de changer le lieu de tournage d'Alba Iulia à Hunedoara et de filmer le Château des Corvin, plus spectaculaire que tout ce qui offrait Alba-Iulia. Cette séquence d'environ 2 minutes représente l'un des moments les plus puissants du film qui est resté ancrée dans la mémoire des spectateurs⁴.

Toutefois, il convient de regarder l'approche de la question de l'unité dans l'économie générale du film. Ainsi, nous pouvons remarquer le traitement marginal de cet aspect

¹ *Michel le Brave*, minute : 105 : 36

² Titus POPOVICI, *Mihai Viteazul*, scénario, Bucureşti, Editura Militară, 1969, p. 135.

³ Petre P. PANAITESCU, *Mihai Viteazul*, Bucureşti, Fundatia Regele Carol I, 1936, réédition Bucureşti, Corint, 2002, p. 156.

⁴ Voir annexes vidéo n° 12 « Michel le Brave_Alba Iulia ».

historique en rapport avec d'autres, à savoir la lutte pour l'indépendance et la personnalité du voïvode. Les allusions à la question d'unité (solidarité entre les trois pays, la conscience de la langue et de l'origine commune) se résument à quatre séquences courtes sur une durée d'environ trois heures de film. Le réalisateur, soutenu par la vision du scénariste, insiste sur les aspects héroïques, voire romantiques, des événements (le courage de Michel pendant la lutte, les assauts, les combats, l'amour et le sacrifice) et sur son destin tragique.

Après 1971, la question de l'unité ancestrale entre les Roumains de trois pays est revigorée et c'est précisément l'inconsistance de l'idée d'unité dans le film de Nicolaescu qui détermine Ceaușescu de redemander un deuxième film avec le même sujet. Dans la nouvelle production *La Massue aux trois sceaux*, le concept d'unité atteint d'autres dimensions. La préoccupation du réalisateur et du scénariste se tourne vers l'approfondissement des idées et non pas sur les aspects spectaculaires, à l'instar du film précédent. La vision politique de Michel le Brave, les relations internationales, le rapport voïvode – boyards, les raisons idéologiques qui l'ont poussé à désirer la Transylvanie et la Moldavie sont les centres d'intérêt déployés dans ce film. Les réalisateurs accordent une plus grande importance à ses pensées intimes qu'à ses manœuvres militaires. Sa conception de l'unité est plus approfondie que dans le film de 1970. Florian Potra, critique de film, synthétise, à juste titre, l'essentiel de la nouvelle production historique : « *Eugen Mandric promet, par La Massue aux trois sceaux une version « universitaire » de l'épopée de Michel le Brave, par rapport à la lecture du niveau « lycée » de celle de Titus Popovici¹* ». En effet, le film abonde en précisions de nature historique, ce qui avait manqué dans le film antérieur. Le réalisateur l'annonce comme un « *film-débat sur la question de l'Union²* ». Il poursuit : « *nous allons suivre la cristallisation et la réalisation de l'idée d'unité en tant que nécessité d'un moment historique³* ».

Potra estime que, malgré l'intention des réalisateurs de créer un film et un personnage plus profond, à l'appui d'une recherche documentée et rigoureuse, « *le spectateur réalise qu'on lui transmet les mêmes contenus, les mêmes pensées et les mêmes sentiments historiques⁴* ». L'observation de Potra est partialement correcte, car le message idéologique ne pouvait pas être autre. Nous rappellerons qu'à cette époque, les discours parallèles sur l'interprétation du passé étaient étouffés. L'histoire était unique. En conséquence, le message fondamental sur Michel le Brave ne pouvait pas varier radicalement. Les différences sont ressenties dans les

¹ Florian POTRA, « Între liceu și universitate : Buzduganul cu trei peceți » in *Profesiune : filmul. Incursiune în timpul și spațiul cinematografului românesc*, București, Meridiane 1979, p. 196.

² Valerian SAVA, « Interview ... », *op.cit.*, p. 6.

³ *Ibidem*, p. 6.

⁴ *Ibid*, p. 196.

nuances. L'approche de la question d'unité est un des éléments qui particularisent *La Massue aux trois sceaux* et, par voie de conséquence, révèle l'évolution idéologique et culturelle qui a lieu entre 1970 et 1977.

La pensée philosophique de Michel est mise en relation avec ses démarches militaires afin de justifier l'unification des trois pays. Cette stratégie était nécessaire dans la mesure où le film de Nicolaescu laissait la place à des ambiguïtés. Le couple Mandric / Vaeni met en exergue, d'une part, la conscience de Michel relative à l'origine et à la langue commune des Roumains des trois pays, et d'autre part, l'accomplissement d'un acte déterminé historiquement. Le plaidoyer de Michel devant l'évêque de Tarnovo, Dionisie et devant son fils Nicolae est une démonstration de philosophie historique. Il répond à la provocation de son fils de devenir le chef des chrétiens orthodoxes : « *une religion ne peut pas faire un pays. Un pays se fait sur les mêmes territoires, avec la même langue, avec les mêmes ancêtres, avec les mêmes coutumes qui passent de père en fils. La Moldavie, la Transylvanie, La Valachie ont été séparées par la malveillance des temps. Pourtant, nous sommes un Pays. Même si à la place de Zalmoxis, on a bâti d'autres autels¹* ». A l'instar du film sur Etienne le Grand, la ressemblance du propos de Michel avec la définition de la nation formulée par Staline est flagrante. Ainsi, le Michel le Brave créé par Mandric est un théoricien et par-dessus tout un visionnaire. Le scénariste croit profondément en la pensée précoce de son personnage qui devient une figure « en avance sur son temps » : « *la tension naît du caractère tragique du héros obsédé par l'idée de l'indépendance qui l'a poussé à songer vers l'union, avant même la naissance de l'idée de Nation en Europe [...] il a devancé son siècle de telle manière qu'il a été difficilement compris même par ses proches²* ». Le réalisateur a la même vision du personnage : « *il a devancé son époque par sa pensée, sa vision, sa volonté, par la force avec laquelle il a réussi, bien que seulement pour un moment, le grand idéal national. Considéré Michel comme un martyr, c'est une vérité troublante, parce que, dans la conjoncture du Moyen Age roumain et européen d'alors, le grand voïvode savait au fond de soi qu'il ne pouvait réussir que seul³* ».

Ce type de démonstration devient le fil conducteur de l'action filmique. Dans une discussion avec le cadî ottoman, Michel déclame un panégyrique des droits des nations : « *vous pensez que le monde sera partagé à jamais en pays dominants et pays dominés ? Je crois que les*

¹ *La massue aux trois sceaux*, minute 30 : 53.

² « Buzduganul cu trei peceți : un film istoric, un film politic, un imn al idéilor. De fapt, filmul unui ideal », débat Eugen MANDRIC, dans *Cinema* nr. 4 avril 1977, p. 4.

³ « Buzduganul... » *op. cit.*, débat Constantin VAENI, dans *Cinema* nr. 4 avril 1977, p. 5.

droits et les envies des princes ne doivent pas dicter le cours de l'histoire, mais les droits et la volonté des nations doivent être mis en avant. Pour qu'une fois arrivés, ils resteront en avant à jamais !¹ ». Sa motivation pour la conquête de la Transylvanie est un mélange de stratégie militaire anti-ottomane et une pulsion nationale : « avec cette Transylvanie-là qui nous est ennemie, la Valachie va succomber. Le sang des ancêtres nous réunit dès le commencement² ».

Les exemples peuvent être multipliés, car au fur et à mesure que le film s'approche du moment de délivrance, l'union complète des trois pays, les discours emphatiques augmentent. Nous allons seulement analyser une dernière séquence, construite autour de la phrase célèbre attribuée à Michel le Brave : « c'est ce que j'ai toujours désiré. » (*asta-i pohta ce-am pohtit*) que nous avons mentionnée ci-avant, dans le film de Sergiu Nicolaescu. Regarder à la lumière du deuxième film, cette phrase, supposée attestée par les documents, n'est plus suffisante pour soutenir l'idée de conscience nationale dans le geste de Michel. Ainsi, *La Massue aux trois sceaux* fait la différence. La même réplique se retrouve dans ce deuxième film (comme nous l'avons précisé, cette phrase fait partie intégrante de toute forme popularisée de l'histoire de Michel le Brave) avec un léger changement, mais probant quant à sa signification : « *boyards, capitaines et soldats, commerçants et paysans, à ce moment je ne monte pas vers le trône des Movilești, mais vers celui des Mușatini ; dirigeant de la frontière moldave à la frontière transylvaine et sur toute la Valachie. C'est ce que j'ai toujours désiré. Non pas pour moi, mais pour vous. Moi, je suis un mortel, que nombreux essayeront de menacer [...] ma gloire n'est rien à côté des blessures du pays et ma vie n'est rien à côté de la liberté de ce pays immortel...³ ». L'impatience avec laquelle, le scénariste se précipite pour préciser que Michel ne veut pas ces pays pour sa gloire, prouve le besoin de cette nouvelle équipe de tournage d'écarter toute possible accusation, ou interprétation de son discours comme un acte individuel et individualiste. Cela nous détermine à croire que la réplique dans le film de Nicolaescu (« c'est ce que j'ai toujours désiré ») aurait pu être l'objet des critiques et d'interprétations équivoques. C'est pourquoi, Eugen Mandric, le scénariste de *La Massue aux trois sceaux*, insiste sur la nature du « désir » : « *c'est ce que j'ai toujours désiré. Pas pour moi, mais pour vous... ».**

¹ *La massue aux trois sceaux*, minute 85 : 33.

² *Ibidem* minute 114 : 51.

³ *Ibid.* minute 173 : 07. Voir annexes vidéo n° 13 « La Massue_Pohta ».

2.4.3 Au-delà de l'Unité, la solidarité des trois pays

Le discours autour de l'unité est lié principalement à Michel le Brave, car il devient un symbole unitaire par sa fonction de dirigeant des trois pays roumains. Mais, ce concept atteint une autre dimension. Il ne signifie pas seulement une action d'unification à proprement parler, mais également un état de non-conflit entre les trois pays. Au-delà de leurs ressemblances indéniables, il y a des différences qui, selon l'idéologie national-communiste du peuple entier, devaient s'estomper. Ainsi, les pays roumains du Moyen Age furent présentés, dans l'histoire officielle, sous l'aura du consensus absolu, de la coopération et de la conscience de l'origine commune. Les conflits sont passés sous silence, les sujets sensibles évités. C'est le cas des dissensions entre Etienne le Grand et Vlad l'Empaleur, entre Vasile Lupu et Matei Basarab, ou entre Dimitrie Cantemir et Constantin Brâncoveanu.

Dans le cinéma, les interférences entre les voïvodes des deux pays suivent la ligne générale de la coopération et de l'amitié. Il n'y a ni disputes, ni conflits militaires, les deux pays baignent dans l'harmonie totale. Les réalisateurs du film *Etienne le Grand* (1974) prouvent le besoin d'écarter toute impression de conflit entre la Moldavie et la Valachie. Bien qu'une des intrigues du film se déroule autour de l'intervention d'Etienne le Grand dans la Valachie afin de bannir le voïvode Radu, les motivations et la tournure patriotique accordées à son action apaisent et éliminent les suspicions potentielles. La discussion entre Etienne et Maria de Mangop, sa femme, est significative de ce point de vue :

Maria : « *Mon maître, j'aimerais que vous éloigniez de notre cour, les femmes de Radu que vous avez amenées de la Valachie. Pour des prisonnières comme elles, il est plus approprié qu'elles restent dans une cité fortifiée, ou dans un monastère, sous surveillance. C'est plus convenable pour des ennemies de Moldavie.* »

Etienne : « *Mais, madame, les Valaques ne sont pas nos ennemis. Ils sont Roumains, comme nous. D'après ma mère, moi aussi je suis Valaque.* »

Maria : « *Alors, pourquoi vous avez fait la guerre contre eux.* »

Etienne : « *Seul l'indignité de Radu, notre neveu, le serviteur de Mehmed m'a obligé d'entrer dans l'autre pays voisin et sœur afin d'introniser à Bucarest un autre voïvode qui lutte de notre côté contre les Ottomans¹.* »

¹ *Etienne le Grand*, minute 08 : 33.

Quelques années plus tard, le cinéma accorde la réplique à la Valachie. La supposée unité et solidarité entre la Moldavie et la Valachie frôle le risible dans le film *Vlad l'Empaleur* (1979). Lorsque l'information historique à propos de la querelle entre deux voïvodes, Etienne le Grand et Vlad l'Empaleur de Valachie, n'est pas occultée, elle est détournée et réinterprétée dans un sens inattendu. La pomme de la discorde est la cité fortifiée de Chilia, située au sud de la Moldavie, mais occupée par les troupes hongroises et valaques, donc dirigée par Vlad l'Empaleur¹. Etienne le Grand la revendique et ainsi naît ce conflit. Voici la manière dont cet épisode est traduit en images cinématographiques :

Etienne : « *Chilia. Maintenant est à toi. Je la reveux. Sans Chilia, mon pays est la cible de Mehmed* »

Vlad : « *La cité m'appartient seulement par le nom. Après la mort de Iancu, le roi hongrois y a amené une garnison hongroise. Si je te la redonne, je donne au roi prétexte de guerre et je ne suis pas prêt encore.* »

Etienne : « *Je vais la conquérir par l'épée.* »

Vlad : « *Toi non plus tu n'es pas prêt* »

Etienne : « *Attendons le moment opportun et faisons croire qu'on se bat tous les deux. Comme ça personne ne sera fâché*² ».

Ainsi, le conflit entre les deux voïvodes trouve une résolution pour le moins insolite. Le fait n'est ni évité, ni contrecarré mais tout simplement réinterprété. Le conflit est confirmé, mais il est détourné sous la forme d'un simulacre. Cela reconforte l'envie d'unité des commanditaires du film, mais également des spectateurs.

Un cas particulier constitue le film *Cantemir* (1975). Représentant illustre du courant humaniste, Cantemir est un érudit complet. Il est préoccupé par la question des origines des Roumains et il saisit les éléments communs entre les trois pays roumains. Il dépasse ses prédécesseurs chroniqueurs tant par la méthode de travail que par ses centres d'intérêts, à savoir l'histoire antique, les questions de la continuité et les structures politiques antérieures à la formation des États féodaux³. Grâce à ces informations, l'attribution des idées concernant

¹ Petre P. PANAITESCU, « Legăturile moldo-polone în secolul XV și problema Chiliei », in *Româno-slavica*, III 1958, pp. 95-115.

² *Vlad l'Empaleur*, minute 33 :09.

³ Petre P. PANAITESCU, *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, București, editura Academiei RPR, 1958, p. 239 ; Luminița BRATU, *La vision de l'histoire dans l'œuvre de Dimitrie Cantemir (1673-1723)* Thèse de doctorat histoire, Strasbourg, 2002.

l'unité au personnage filmique Dimitrie Cantemir peut être légitime du point de vue historique. Cependant, les créateurs du film ne se contentent pas de décrire une personnalité ancrée dans son temps, ayant, toutefois, des conceptions novatrices pour l'époque et lui affectent aussi des pensées émergées un siècle plus tard. La nature de l'unité des Roumains constitue le principal point de décalage. Petre P. Panaitescu résume sa conception et explique clairement l'inexistence d'un projet politique d'unification chez Cantemir : « *pour Cantemir, les Roumains ne sont pas seulement un seul peuple, mais plus encore, ils ont formé autrefois une seule unité politique.* La Chronique de l'ancienneté des Roumano-Moldo-Valaques (l'ouvrage écrit par Cantemir N.D.A.) convoque dans son titre les trois branches et le deuxième titre s'intitule ainsi : Chronique de tous le Pays Roumain qui s'est divisé ensuite en Moldavie, Valachie et Transylvanie. Par conséquent, Cantemir a la conception d'un « Pays Roumain » englobant tous les autres pays roumains. Il est le premier à en avoir parlé [...] Il paraît que, puisque Dimitrie Cantemir a vu dans le passé un grand Pays Roumain unitaire, il pourrait l'envisager dans l'avenir. Et pourtant, il ne l'envisage pas. Pour lui, l'État appartient aux maîtres et non pas au peuple¹ ».

Dans le film, l'idée d'unité est présentée comme une réflexion sur le passé formulée par le personnage Cantemir-enfant : « *Ad hodiernum diem, c'est-à-dire, de nos jours, Dacia romana est omnes divisa in partres tres : la principauté de la Transylvanie, la Valachie et notre Moldavie. Mais il y a 100 ans Michel le Brave a réussi à rassembler ses frères, c'est-à-dire le peuple romano-moldo-valaque sous son brave sceptre, ici, à Alba Iulia. Bientôt, ses ennemis trop puissants et ses amis perfides le tueront et avec lui, son rêve le plus beau, le rêve de la Dacie²* ». Le but des auteurs est, de toute évidence, de révéler sa vision unitaire de l'espace habité par les Roumains et encore plus, la nécessité d'une réunion des territoires, en vertu de l'accomplissement d'une loi historique. Les moyens mis en œuvre pour démontrer cet aspect sont les procédures de *découpage/collage*, que nous avons déjà signalé dans un chapitre précédent³. L'ouvrage de référence pour la transcription cinématographique des pensées philosophiques et historiques à l'égard du passé des Roumains de Cantemir a été sans doute *La Chronique de l'ancienneté des Roumano-Moldo-Valaques*. Or, les idées fondamentales de Cantemir exprimées dans cette étude ne sont pas toujours en accord avec la vision historique officielle véhiculée à l'époque de la réalisation du film. C'est pourquoi, Mihnea Gheorghiu

¹ Petre P. PANAITESCU, « Problema unificării... » *op. cit.*, pp. 83-84.

² *Cantemir*, minute 04 :57.

³ Voir le chapitre « Les Roumains et les Autres. L'image de l'étranger dans le film historique roumain produit pendant le régime de Nicolae Ceaușescu ».

évite les points controversés et introduit dans le propos du personnage, l'épisode de Michel le Brave. Mais ici encore, Dimitrie Cantemir lui-même émet une autre opinion sur le voïvode valaque. « *Dans Descriptio Moldaviae, lorsqu'il énumère les voïvodes du pays, l'auteur ne mentionne pas Michel le Brave, sa domination sur la Moldavie est considérée comme une courte usurpation qui peut être omise. Pour Cantemir, la période de Michel le Brave a été dépourvue non seulement de signification politique, mais aussi historique. La direction des trois pays ne lui dit rien ; elle ne contient aucun indice pour l'avenir¹ ».*

La question de l'unité ne s'arrête pas à un simple récit historique du personnage Cantemir-enfant, mais elle atteint une dimension pragmatique par la mise en scène de la cour européenne méfiante vis-à-vis du soi-disant « projet d'unité de l'ancienne Dacie du prince Cantemir ». Donc les réalisateurs vont plus loin dans l'approche de la question d'Unité chez Cantemir, en lui attribuant l'intention explicite de refaire l'ancienne Dacie. Deux séquences sont importantes de ce point de vue. La première concerne une réunion entre les grandes puissances européennes autour de l'empereur Charles VI de Habsbourg. Elle a été rajoutée à la version finale par l'équipe du film, comme nous l'avons expliqué dans la deuxième partie de cette thèse, suite aux indications de la direction du CCES. La deuxième séquence est certainement le fruit de l'imagination du scénariste, sans aucune intervention extérieure. Cela démontre la convergence des idées de l'écrivain avec les indications des instances de décision.

Von Starckenberg : « *les illusions romano-moldo-valaques du prince Cantemir commencent à nous périliter tous les plans. »*

Charles VI : « *la réunion de la Dacie affectera l'équilibre des grandes puissances, vous imaginez bien. »*

Les autres : « *cela ne convient ni au sultan, ni au tzar² ».*

La deuxième est une allusion du boyard Iordache, détracteur du prince moldave et du projet d'union : « *si tu envisages d'unir, sous le même sceptre, la Moldavie, la Valachie et la Transylvanie, je veux dire votre sceptre, il faut savoir que le tzar Petru a promis le même poste à Francisc II, le hongrois³ ».*

¹ Petre P. PANAITESCU, « Problema unificării ... » *op.cit.*, p. 84.

² *Cantemir*, minute 52 :10.

³ *Ibidem*, minute 54 : 12.

Deux idées se détachent de ces passages. Premièrement, la certitude du projet d'union entre les trois pays roumains et deuxièmement, l'intervention étrangère défavorable à cette action. Autrement dit, selon les réalisateurs du film, Dimitrie Cantemir n'a pas pu réaliser la réunion des trois pays roumains, comme il avait l'intention, à cause des étrangers. Le rôle de l'Autre dans l'imaginaire historique roumain est extrêmement important, car il constitue le prétexte, la justification des échecs, mais aussi le terme de référence dans la construction de sa propre identité historique¹. Les séquences cinématographiques citées sont d'autant plus anachroniques que l'initiative de la formation d'un État unitaire sur le territoire de l'ancienne Dacie provient surtout des milieux occidentaux². Force est donc de constater que cette interprétation représente l'antipode absolu de la situation illustrée dans le film.

Alexandru Lăpușeanu, dans la version de Malvina Urșianu, loin de son modèle littéraire, est caractérisé également dans sa dimension nationale. Le conflit avec l'empereur Ferdinand I de Habsbourg est mis sur le compte de l'intention de Lăpușeanu de conquérir la Transylvanie au nom du titre que le voïvode moldave s'attribue : *Princeps Daciae*. Aux accusations des Habsbourgs sur ses prétentions territoriales illégitimes, Lăpușeanu répond : « *nous ne convoitons pas ce qui ne nous revient pas de droit*³ ». Sur la même idée, il exige de la reine de Transylvanie de lui retourner des cités transylvaines qui appartenaient à la Moldavie « *depuis la nuit des temps*⁴ » (Ciceu, Rodna, Cetatea de Blată) : « *je ne demande pas ce qui m'appartient, je prends [...] que je passe couler du sang pour ça ? Aucune goutte. J'entrerais dans ce pays pas la nuit, mais le jour accompagné des clairons et aucun soldat transylvain ne va envoyer une flèche contre mes soldats. Vous savez pourquoi*⁵ ». Outre les déclarations, Lăpusneanu passe en Transylvanie jusqu'au siège de la reine Isabelle de Jagellon et se comporte comme si la cité où elle règne lui appartenait. De plus, ses voisins valaques se montrent très réceptifs à l'idée de joindre leurs armées pour se défendre des ennemis

¹ Voir le chapitre « Les Roumains et les Autres. L'image de l'étranger dans le film historique roumain produit pendant le régime de Nicolae Ceaușescu ».

² « A l'époque où l'idée politique de l'union des Roumains dans un seul État n'apparut pas encore chez les Roumains eux-mêmes, au XVIII^e siècle ont surgit sur le plan politique européen des projets pour la formation d'un État unitaire des provinces roumaines. Ces projets, tenant compte de la politique des monarchies qui les ont lancés, ne portaient pas des sentiments de sympathie pour le peuple roumain, mais ils étaient motivés par des calculs sur l'équilibre politique international. » Petre P. PANAITESCU, « Problema unificării ... » *op.cit.*, p. 84.

³ *Le Retour de Vodă Lăpușeanul*, minute 27: 00.

⁴ *Ibidem*, minute 54 : 10.

⁵ *Ibid.*, minute 54 : 17.

communs et plus encore, le voïvode valaque suggère « *que les deux armées s'unissent pour faire de l'ordre dans les cités transylvaines¹* ».

2.4.4 L'Union au XIX^e siècle– quelle représentation ?

Les idées sur la formation d'un État unitaire apparaissent au cours du XIX^e siècle dans le contexte de l'émergence de la conscience nationale. Les premières manifestations culturelles, suivies par les manifestations politiques à l'égard de l'union des pays roumains, sont identifiées par Dan Berindei chez les représentants de « l'Ecole Transylvaine » (*Școala Ardeleană*) et surtout dans l'ouvrage de Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* publié en 1812². Panaitescu, en revanche, situe l'apparition de cette idée pas plus tard que 1821³. Quoiqu'il en soit, le XIX^e siècle correspond davantage au moment de l'apparition des projets unitaires, que les théories du désir ancestral d'unité.

L'union des Principautés roumaines de 1859, ainsi que les autres mouvements sociaux et nationaux du XIX^e siècle reviennent dans l'actualité à la fin des années 1970 et au début des années 1980 à l'occasion de leurs anniversaires. Comme nous l'avons déjà montré dans la deuxième partie, la montée en puissance d'un phénomène d'ampleur dans l'espace symbolique, le roi dace Burebista, a surclassé tous les autres moments historiques et a éclipsé la célébration des événements du XIX^e siècle. Il a fait de l'ombre aux autres événements commémoratifs et a absorbé une grande partie des ressources destinées à la production.

Néanmoins, la cinématographie a apporté ses offrandes traditionnelles à l'occasion de l'anniversaire de l'Union de 1859 et de la révolution de 1848. L'historiographie officielle des années 1970 et 1980 récupère le discours romantique sur la nation pour en faire le sien. Cela revient à avancer l'hypothèse, conformément à laquelle la transcription cinématographique de cette époque serait plus fidèle aux informations documentaires sans forcément les détourner en faveur d'un discours nationaliste, puisque le XIX^e siècle était déjà le siècle des nations. Et pourtant, les cinéastes ne rendent pas ces événements mémorables. A la différence des films dédiés au Moyen Age qui sont restées dans le patrimoine cinématographique roumain, les films sur le XIX^e siècle sont ternes et modestes. Bien que les sources pour une reconstitution du siècle soient abondantes et que l'ensemble des idées politiques et sociales de cette époque soit en conformité avec l'orientation officielle de la période communiste, les réalisateurs ne

¹ *Ibid.*, minute : 25 : 38.

² Dan BERINDEI, *Epoca Unirii*, București, Corint, 2000, p. 7.

³ « Le premier qui a manifesté l'idée nationale roumaine, la solidarité politique entre les roumains, fondées sur l'existence d'un peuple roumain, au-delà des frontières politiques fut Tudor Vladimirescu, Un autre plus tôt, nous ne connaissons pas. » Petre P. PANAITESCU, « Problema unificării ... » *op.cit.*, p.88.

saisissent pas l'opportunité et les projets cinématographiques n'affluent pas. La révolution de 1848, qui représente le premier moment où l'unité politique des Roumains prend une forme consistante dans les proclamations des quarante-huitards, est représentée dans deux films censés épuiser le sujet : *Au carrefour des grandes tempêtes* et *Les montagnes en flammes* (Mircea Moldovan, 1980). L'union de la Moldavie et la Valachie, en 1859, ne fait pas l'objet d'un scénario conforme. Elle est traitée par un seul film et encore, le récit se déroule après l'événement même. *Bûcher et flamme* est le titre d'une production mineure, oubliée rapidement par le public et par la critique. L'union de 1918 avec la Transylvanie, la Bessarabie et la Bucovine n'arrive même pas à la phase de projet.

La voie des représentations du XIX^e siècle au cinéma est préparée par le film de Nicolae Opreșescu, *Une Romance de janvier* (1978). Sans faire partie de l'« épopée nationale » au sens strict, en raison des éléments fictionnels trop importants, le film aborde pour la première fois, mais de manière épisodique, la question de l'union nationale. Elle est évoquée dans une scène présentant le rassemblement conspiratif des jeunes intellectuels roumains décidés à renverser le système et à promouvoir les idées progressistes formulées par Nicolae Bălcescu. La création de la Roumanie, par une union de la Moldavie et de la Valachie, est présentée comme le grand rêve et le dessein principal de leurs revendications. Le jeune Vernescu annonce aux autres participants les préceptes formulés par leur idole : « *nous n'avons pas autre but que se débarrasser du joug oppressif et l'unité nationale des Roumains*¹ ». Ses camarades complètent son propos : « *Oui, les Roumains qui ont besoin d'un pays à eux, la Roumanie, auquel on rêve tous*² » ; « *fondée sur le principe de l'égalité, de la liberté et de la fraternité*³ » ; « *oui, la Roumanie, mais pour y arriver, nous devons combattre*⁴ ». Le film anticipe et raccourcit l'évolution politique et idéologique de la révolution de 1848, considérant les autres revendications (sociales et d'émancipation politique) comme un chemin obligatoire vers l'union nationale. La vision défendue par les réalisateurs était en conformité avec les opinions historiques dominantes durant les années 1970 et en particulier celles de Dan Berindei qui est également le consultant officiel du film. D'après d'autres historiens, la circulation des idées concernant la création d'un seul pays est indéniable, mais l'union n'était pas l'objectif primordial des révolutionnaires⁵. Bien entendu, la deuxième interprétation, plus

¹ *Une romance de janvier*, (r. Nicolae Opreșescu, sc. Anca Boldur), 1978, minute 29 : 09.

² *Ibidem*, minute 29 : 16.

³ *Ibid.*, minute 29 : 20.

⁴ *Ibid.*, minute 29 : 23.

⁵ Petre P. PANAITESCU, « Problema unificării ... » *op.cit.*, p. 88. L'idée se développe après 1990. Keith HITCHINS, *Români 1774-1866*, București, Humanitas, 1996, p. 285;

éloignée des conceptions nationalistes téléologiques véhiculées à l'époque de Ceaușescu, est marginalisée. En dépit de cette contradiction historiographique, les questions nationales et politiques du XIX^e siècle sont rarement abordées frontalement dans le film. Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de ce travail, Oprețescu ignore les nombreuses recommandations des historiens, des cinéastes, des producteurs et des hommes politiques pour transformer le film en une histoire d'amour.

Le discours sur l'unité des trois pays est plus prégnant dans le scénario. Costache Negri (personnage qui, dans le film, s'efface au profit du groupe) déclare : « *frères, à l'instar de Kogălniceanu qui disait, à la création de la revue Dacia literară, qu'il veut la fraternisation des écrivains de toutes les régions, la Moldavie, la Valachie, la Transylvanie, la Bucovine, le Banat pour réaliser une littérature commune, nous devons réaliser les liens entre tous les branches du « neam » roumain. Réveillons le désir de nous unir dans un seul État indépendant¹* ». Le discours disparaît du film et le réalisateur ne garde que la suite des propos révolutionnaires, beaucoup moins nationalistes : « *je vous apporte un message de Bălcescu. C'est l'allocution qu'il va prononcer à la veille de Noël, à la bibliothèque roumaine de Paris, ni valaque, ni moldave, mais roumaine²* ». Si le projet de réaliser la Roumanie est évoqué brièvement, les sentiments communs des révolutionnaires des trois pays roumains sont à peine efflorés. Le rapport de spécialité, signé probablement par Dan Berindei, contient des recommandations adressées aux réalisateurs dans le sens d'insister, « *sur l'idée d'unité de la révolution de 1848, dans le sens de la vérité historique³* ». Le rapport précise encore que film doit « *mentionner en plus des liaisons des révolutionnaires avec Bălcescu, les relations externes entre les révolutionnaires moldaves, valaques et transylvains⁴* ».

Si *Une Romance de janvier* ne correspond pas au modèle du film de « l'épopée nationale », il n'est pas de même pour le projet suivant sur le même thème, *Au carrefour des grandes tempêtes* et *Les montagnes en flammes*. Le scénario déclamatif de Petre Sălcudeanu est sublimé par la mise en scène de Moldovan qui apporte une dimension grandiloquente au texte. La question de l'union des Principautés roumaines dans un seul État occupe une place beaucoup plus importante dans l'économie des deux films que dans *Une Romance de janvier*. Elle partage les revendications des révolutionnaires avec la cause sociale. Nous ne pouvons pas nous lancer dans des analyses trop approfondies car le film est difficilement accessible.

¹ ANF, dossier « Vis de ianuarie », *Vis de ianuarie*, découpage de Nicolae Oprețescu d'après le scénario d'Anda Boldur, p. 85

² *Une romance de janvier*, minute 63 : 14.

³ ANF, dossier « Vis de ianuarie », « Observații la filmul *Vis de ianuarie* », non signé, non daté.

⁴ *Ibidem*.

Toutefois, il va falloir souligner quelques aspects de substance à partir du seul visionnement qui nous a été permis à la cinémathèque de Bucarest. L'idée d'unité entre les pays roumains est marquée clairement par la collaboration entre les leaders de la révolution des trois pays. La rencontre entre Nicolae Bălcescu, le valaque et Avram Iancu, le roumain transylvain constitue l'un des moments-clé du film *Les montagnes en flammes*. Leur entrevue est un signe non seulement de la solidarité entre les deux pays, mais plus encore, de leur union. Bălcescu et Iancu trinquent « *pour le jour de l'union* ». D'ailleurs, le réalisateur exprime dès la phase de production l'intention de mettre en évidence « *les liaisons entre les Roumains transylvains et les révolutionnaires de Valachie qui vont culminer avec la rencontre entre Bălcescu et Avram Iancu*¹ ». L'objectif de cette scène est de « *souligner l'unité indestructible, de sentiments, d'idées, d'aspirations entre tous les Roumains de ce grand pays, arbitrairement divisé à cette époque-là*² ». Concernant *Au carrefour des grandes tempêtes*, appelé initialement *1848*, Moldovan suit les mêmes idées : « *le film va mettre en évidence l'unité d'idées et des sentiments des Roumains de partout*³ ». Outre cette solidarité ethnique transfrontalière, les films sur la révolution de 1848 insistent sur le désir d'union politique entre les Roumains. Le symbole de cet acte est bien évidemment la figure de Michel le Brave qui est omniprésente dans les films. Le voïvode médiéval est évoqué et invoqué comme un messie tout au long des deux films. Le désir d'union est rappelé dans les documents programme, l'image de Michel le Brave lithographiée. Malgré cet effort évident de faire ressortir les aspirations nationales d'unité, le traitement du sujet reste encore modeste.

La troisième tentative d'aborder la question nationale du XIX^e siècle et le film de 1979, réalisé par Adrian Petringenaru, *Bûcher et flamme*. Ce qui particularise cette production est l'orientation idéologique que le cinéaste confère à la période. L'action se déroule à court temps après l'union de 1859. A peine réalisée, l'union nécessita une consolidation par des réformes et par une nouvelle structure politique. Le nouveau dirigeant, Alexandru Ioan Cuza se concentre sur les affaires internes ou internationales strictement liées à son propre État. Les Transylvains luttent surtout pour l'autonomie de leur province. La question de l'union avec la Roumanie était secondaire⁴. Néanmoins, dans le film de Petringenaru, l'action principale se

¹ ANF, dossier « Munții în flăcări », « Concepție regizorală asupra filmului *Munții în flăcări* », signé Mircea Moldovan, 11 avril 1978.

² *Ibidem*.

³ ANF, dossier « Munții în flăcări », « Concepție regizorală asupra filmului *1848* », signé Mircea Moldovan, non daté, p. 1.

⁴ Keith HITCHINS, *România 1986-1947*, București, Humanitas, 1996 ; *Idem*, *Afirmarea națiunii: Miscarea națională românească din Transilvania 1860-1914*, București, Editura Enciclopedică, 2000 ; Catherine

déroule autour des démarches des Roumains transylvains pour réaliser l'union totale et autour du soutien de quelques représentants politiques de la Roumanie favorable à leur cause. Dès le début du film, un des personnages, un soldat roumain combattant en Italie dans l'armée de Garibaldi, exprime son désir de « voir notre Transylvanie unie avec la Patrie¹ ». Avec une ferveur accrue est présenté l'entretien entre Cuza, son ministre Catargiu et le défenseur de la cause transylvaine, Papiu Ilarian qui déclare : « mon maître, dans ces circonstances, les Roumains de Transylvanie ne regardent que vers la Roumanie. C'est ici leur étoile, c'est d'ici qu'ils attendent la délivrance [...] L'évolution hongroise est la meilleure occasion de réaliser l'union de la Transylvanie avec la Roumanie [...] Mon prince, soit-il que le génie de ce peuple vous dirige dans cette action. Et que vous soyez l'exécuteur du plan, que les siècles auparavant, fut mis en pratique par celui qui fut le plus grand génie, voïvode et Roumain, qu'il a eu la Dacie² ». L'union est la trame même du film. Dans un ensemble riche d'informations concernant l'époque d'Alexandru Ioan Cuza et dans éventail divers de sujets, le réalisateur choisit une question qui soulève des doutes parmi les historiens. Bien entendu, l'approche du sujet du point de vue nationaliste correspond à l'idéologie du moment qui proclame le désir d'union de tous les Roumains à tous les moments de l'histoire. La priorité accordée aux thèmes nationalistes amène à marginaliser les autres aspects, certains beaucoup plus importants, comme la réforme agraire, la sécularisation des terres ecclésiastiques et même la complexité des relations internationales. Le principe d'unité devient prioritaire par rapport à ceux d'autre nature. Malgré une représentation plus détaillée de l'aspiration vers l'union, cette idée n'atteint pas le niveau d'emphase et de puissance des sujets d'histoire médiévale ou antique. D'ailleurs, l'union du XIX^e siècle est rapidement surclassée par l'union antique de Burebista, dont les racines puisant dans une époque plus éloignée, lui confère une aura mythique invincible.

Le concept d'unité se développe pleinement dans la période national-communiste C'est pourquoi, il n'est pas étonnant de remarquer la rareté des propos unitaires durant la période antérieure, y compris dans un film légitime à cet égard, comme *Tudor* (si l'on doit reprendre les opinions de Panaitescu). L'unité fait partie, à l'exemple des autres mythes historiques, du « code génétique » fixé dans les temps primordiaux. La cohésion sociale entre tous les membres de la société est rompue par le facteur étranger qui pousse la société à entrer dans

DURANDIN, Despina TOMESCU, *La Roumanie... op.cit* ; idée synthétisée par Lucian BOIA dans *Istorie... op.cit*, pp. 204-205.

¹ *Rug și flacără*, Adrian Petringenaru (réalisateur, scénariste), 1979, minute 01 : 08.

² *Ibidem*, minute 20 : 20.

l'Histoire et par cette voie, à vivre la nostalgie de l'unité primordiale. L'acte de Michel le Brave est traité cinématographiquement comme le parachèvement de l'unité idéale, comme le retour à l'Age d'or.

Les archétypes annoncés au début de cette étude représentent les axes fondamentaux du discours historiographique roumain. Ils correspondent au discours officiel en matière d'histoire, mais, au niveau cinématographique, les nuances ne sont pas négligeables. L'élément le plus important à retenir est l'apport essentiel des cinéastes à la construction du passé. Au passage entre la période « internationaliste » et celle « libérale », entre celle « libérale » et celle nationaliste, les cinéastes sont parmi les premiers producteurs de culture à promouvoir un discours traditionaliste, tourné vers les valeurs nationales. Le film de fiction est un outil très efficace, à la portée des réalisateurs pour une approche déterministe et téléologique du passé national où « *les prémisses servent à la fois d'axiomatique, de principes et de conclusions...¹* ». Ayant l'excuse de la fiction et connaissant l'évolution générale des événements, les réalisateurs des films se permettent des interprétations unitaires et cohérentes de toute l'histoire de la Roumanie. Si parfois les professionnels de l'histoire ont manifesté des réserves à ce propos, le cinéma s'en empare de manière très fantaisiste et devient par ailleurs une véritable source de mythologie historique.

¹ Claude KARNOUOH, « Histoires de Roumanie : petites ruptures, légères transformations et grands paradoxes » in. *Outre-Terre. Revue française de géopolitique, Enseigner la nation*, nr. 12, septembre 2005. Disponible en ligne sur à l'adresse suivante : http://www.cairn.be/sommaire.php?ID_REVUE=OUTE&ID_NUMPUBLIE=OUTE_012 [ref. du 10 octobre 2007], p. 231.

3 L'image du Dirigeant dans le film historique roumain réalisé pendant la période communiste

La question du dirigeant est un des sujets incontournables lorsqu'on aborde la période communiste en Roumanie et surtout l'époque marquée par le gouvernement de Nicolae Ceaușescu. Les nombreuses études consacrées à ce dernier évoquent systématiquement sa biographie, le mythe du *Conducător*, le culte de sa personnalité alimenté d'un côté par les éloges et les manifestations culturelles du type « Le Chant de la Roumanie » et d'un autre côté par les rapprochements avec les figures historiques de l'Antiquité et du Moyen Âge.¹ En effet, nous ne pourrions pas traiter et interroger cette époque sans avoir recours à une analyse des significations des avatars politiques passés ou présents. Mais on ne saurait surtout oublier qu'au-delà de leur existence et de leur nombre, ces effigies représentent les multiples facettes d'un seul archétype, celui du Héros, omniprésent dans la structure de l'imaginaire humain². De ce point de vue, il n'est pas la propriété de l'idéologie roumaine, mais appartient à l'imaginaire commun à toutes les sociétés et à toutes les cultures³.

Le XIX^e siècle est, par excellence, l'époque des héros.⁴ Celui qui théorise l'importance des héros dans l'histoire de l'humanité est Thomas Carlyle dans le célèbre ouvrage *On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History* : « *l'Histoire universelle, l'Histoire de ce que l'homme a accompli n'est au fond pas autre chose que l'Histoire des grands hommes qui ont œuvré ici-bas. Ils ont été les conducteurs des hommes, leurs modèles, leurs références et dans une acception large du terme, les initiateurs de tout ce que la grande masse des humains s'est efforcée de réaliser ou d'atteindre [...] il est juste de considérer que l'âme de toute l'Histoire du monde est l'Histoire de ses héros*⁵ ». Le culte pour les grands hommes de l'historien

¹ Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, Bucarest, Curtea Veche, L'Agence Universitaire de la Francophonie, 2004 ; Pavel CAMPEANU, *Ceaușescu : the countdown*, New York, Boulder, 2003 ; Anneli Ute GABANYI, *Cultul lui Ceaușescu*, București, Polirom, 2003 ; Mary Ellen FISCHER, *Nicolae Ceaușescu: a study in political leadership*, Boulder, 1989 ; Catherine DURANDIN, Despina TOMESCU, *La Roumanie de Ceaușescu*, Saint-Ouen, édition. G. Epaud, 1988.

² Lucian BOIA, *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Belles Lettres, 1998, p. 187.

³ André RESZLER, *Mythes politiques modernes*, Paris, Presse Universitaires de France, 1981, pp. 171-205 ; Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986, pp. 63-95.

⁴ Des nombreuses études abordent la question des rapports entre la construction des nations et la revalorisation des grands hommes de l'histoire. Les plus représentatives sont celles de Christian AMALVI, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France : essais de mythologie nationale*, Paris, A. Michel, 1988 ; *Idem*, *Les héros de l'histoire de France : comment les personnages illustres de la France sont devenus familiers aux français*, Toulouse, Privat, 2001.

⁵ Thomas CARLYLE, *Les Héros* Paris, Edition des Deux Mondes, 1997 (trad. François Rosso ; première édition 1887), p. 23.

écossais se retrouve chez les principaux représentants du Romantisme qui en font le personnage central de leurs œuvres, mais également chez les cinéastes des premiers temps¹. Les courants du XX^e siècle, le structuralisme et l'ouverture du débat autour de la formation des nations comme un phénomène politico culturel volontariste² favorisent la revisite de la question du point de vue des mythes. Ainsi, chez Gilbert Durand, les symboles ascensionnels (la flèche, la montagne, l'aile, l'arc, etc.) rendent compte, entre autres, de « l'archétype du souverain monarque », ou de « l'archétype du chef »³.

Concernant strictement le domaine politique, le héros accomplit la fonction de Sauveur⁴. Selon Raoul Girardet, l'apparition du Sauveur coïncide avec « les vicissitudes de l'histoire politique nationale » qui culminent avec « une crise de légitimité »⁵. Lucian Boia estime que la situation conflictuelle n'est pas l'unique voie favorisant son avènement, mais aussi les périodes « normales », car le besoin d'adoration est universel et profondément humain⁶. C'est ainsi que nous devons comprendre le phénomène socioculturel de la Star. Le livre d'Edgar Morin, *Les stars* révèle la dimension moderne de l'archétype du héros métamorphosé en star⁷. La particularité du sujet dans notre cas consiste dans la double dimension de la notion de dirigeant, ou plutôt la manière bivalente de construire cet archétype. Les films de reconstitution historique apportent généralement à l'écran des personnages et des événements déjà ancrés dans la culture historique collective. Les manuels scolaires et la littérature romantique a contribué pleinement à la construction d'un imaginaire national particulier. Ainsi, les personnages incarnant des leaders politiques sont déjà associés dans le mental collectif à une mission. Ils ne sont plus des simples personnalités politiques et historiques, mais ils représentent des valeurs. Les grands hommes accomplissent, pour ainsi dire, une fonction de symbole qui les éloigne de leur contexte sociopolitique et culturel pour s'évader de l'histoire et édifier le mythe. Certains réalisateurs, dans leur démarche de reconstitution du passé, accèdent aux documents afin d'approcher l'événement à son origine et de parvenir à

¹ L'œuvre de Carlyle a inspiré Abel Gance pour sa propre représentation de Napoléon. Roger ICART, « La représentation de Napoléon Bonaparte dans l'œuvre d'Abel Gance » in *Cahiers de la cinémathèque. Cinéma et Histoire. Histoire du cinéma*, n° 35-36, Automne 1982, p. 123.

² Les analystes du phénomène national plaident pour la dimension imaginaire et construite de la nation. HOBBSAWM affirme « j'insisterai en outre avec Gellner sur la part de l'artefact, de l'invention et de la création délibérée appliquée au social dans la genèse des nations », Eric HOBBSAWM *Nations et nationalisme depuis 1780 : programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992, p. 27.

³ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Denoël, 1992, pp. 152-156.

⁴ Raoul GIRARDET, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986, pp. 63-95.

⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁶ Lucian BOIA, *Pour une histoire... op.cit.*, p. 189,

⁷ Edgar MORIN, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972.

une connaissance inaltérée par des interprétations postérieures¹. Malgré cette volonté et ambition de respecter l'esprit des sources, leur vision n'est pas fondée sur ces découvertes, mais elle devient « *l'une des narrations de ce passé dans la connaissance commune [...] et cette narration, le plus accessible substitut de la connaissance, est le mythe*² ». Autrement dit, les professionnels du cinéma amenés à réaliser des films historiques créent des personnages à l'appui des documents, mais mis en scène par le biais d'un filtre mythologique préexistant dans leur propre conscience historique et dans celle de la société à laquelle ils appartiennent. Ces figures historiques sont déjà des héros et des sauveurs que la littérature du XIX^e siècle a sublimés³. Le cinéma n'invente rien.

Adrian Cioroianu, dégage, dans son ouvrage *Ce Ceaușescu qui hante les Roumains*, une typologie des Sauveurs existant dans la conscience historique roumaine qu'il appelle « *le gouvernement parallèle*⁴ ». Il s'agit bien évidemment d'un rassemblement virtuel des personnalités réelles, mais investies d'un « portefeuille » bien précis dans l'imaginaire. Nous allons reproduire la liste des personnalités dans le tableau suivant⁵ :

Burebista	Mircea l'Ancien	Vlad l'Empaleur	Etienne le Grand	Michel le Brave	Nicolae Bălcescu	Alexandru Ioan Cuza
<i>Le Centralisateur</i>	<i>Le défenseur</i>	<i>Le Justicier</i>	<i>Le vainqueur</i>	<i>L'Unificateur</i>	<i>Le Révolutionnaire</i>	<i>Le Réformateur</i>

Cette typologie correspond à l'image d'ensemble de chaque personnalité, telle qu'elle est promue dans le discours nationaliste des années 1970 et 1980. Néanmoins, nous considérons que ce tableau, si figé qu'il paraît, supporte des variations au moment de la transposition cinématographique qui se traduit par l'attribution aux personnages des traits conformes à la vision des réalisateurs. Nous allons dégager par la suite, d'une part les mutations subies par les protagonistes et d'autre part les liens avec l'orientation idéologique de leur temps et avec l'évolution du culte de la personnalité de Ceaușescu.

¹ Le cas de Constantin Vaeni qui a comme objectif de respecter les documents historiques pour la reconstitution de l'époque de Michel le Brave.

² Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu... op.cit.*, p. 31.

³ Mircea ANGELESCU, « le brave autrefois, héros préféré des romantiques roumains », in Chantal DELSOL, Michel MASLOWSKI, Joanna NOWICKI, *Mythes et symboles politiques en Europe Centrale*, Paris, PUF, 2002, pp. 260-269.

⁴ Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu... op.cit.* p. 66. Mirela Luminița MURGESCU réalise également un inventaire des personnages historiques présents dans les manuels scolaires à la fin du XIX dans « Galeria națională de personaje istorice în manualele din școala primară (1859-1900) », in. BOIA, Lucian (dir.) *Mituri istorice românești*, București, Editura Universității București, 1995, pp. 31-41.

⁵ Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu... op. cit.*, p. 71.

La deuxième manière de construire le héros est réalisée avec les moyens spécifiques du langage cinématographique. Cela correspond à l'incarnation physique du Sauveur par un acteur et aux procédures techniques pour la monumentalisation du personnage (cadrage, lumière, angle de vue, etc.). De plus, le récit, bien qu'appuyé sur une réalité historique, par la sélection de certains moments, révèle seulement une facette, préméditée de sa personnalité. Le choix de l'acteur est un facteur décisif dans la construction de l'image du héros. Francis Vanoye explique dans son ouvrage *Récit écrit, récit filmique*, le rapport qui existe entre l'acteur et le personnage qu'il incarne. Un de ces rapports nous intéresse particulièrement : « *le rôle absorbe l'acteur*¹ ». Dans cette situation, l'acteur est écrasé par la force imaginaire du personnage qu'il interprète. C'est le cas des avatars comme Zorro ou Superman, pour lesquels le talent de l'acteur est un détail secondaire. Il va de soi que la reconstitution historique est le premier genre cinématographique ouvert à cette possibilité car généralement elle est fondée sur l'héroïsme des grands hommes. Il n'en demeure pas moins que l'axiome de Vanoye a son revers que l'auteur ne saisit pas et dont nous signalons ici le trait : « *le rôle est enrichi par l'acteur* ». Dans ce cas, le personnage filmique peut devenir un *supra-héros*. Les deux cas sont représentés brillamment par la gamme des héros de l'histoire roumaine et par leur affinité ou non avec l'acteur qui leur prête son visage. Nous essaierons de déceler ultérieurement les nouvelles figures mythiques et les personnages qui, selon l'analyse de Vanoye, écrasèrent leur interprète.

La première remarque qui s'impose de soi et qui apparaît flagrante au moment de la lecture est la prédominance des titres portant le nom du personnage principal, ce qui démontre la volonté d'héroïsation des réalisateurs. Chaque film et chaque personnalité historique relèvent des circonstances politico-culturelles du moment de la réalisation, mais également des conceptions idéologiques des créateurs. Encore convient-il d'ajouter que le dirigeant est une figure importante dans la conscience roumaine très attachée au modèle du Sauveur. Phénomène dû à un processus de modernisation inachevée², il est signalé par d'autres analystes du phénomène nationaliste roumain qui considèrent que le culte de la personnalité

¹ Francis VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 2002, p. 137.

² Lucian BOIA, « Elemente de mitologie istorică românească. Secolele XIX-XX », in Lucian BOIA (dir.) *Mituri istorice... op.cit.*, p. 24. Voir aussi Alexandru Florin PLATON, *La Roumanie aux XIXe et XXe siècles: une modernisation inachevée*, conférence du pôle de recherche „Identités, citoyennetés » de la Maison des Sciences Humaines de Dijon, 20 mai 2004.

de Ceaușescu se développe sur un terrain fécond. La culture politique traditionnelle roumaine est imprégnée par la vénération des grands hommes¹.

Tandis que les professionnels de l'histoire saisissent les structures ou les phénomènes d'ensemble, les formes populaires de diffusion de l'histoire valorisent surtout les grands hommes. Dès le départ, la représentation cinématographique des personnalités détient un avantage considérable. Le culte du Sauveur est caractéristique d'une démarche romantico-dramatique, ce qui convient à la structure du film de type épopée. Nous allons dégager par la suite, d'une part les mutations ou la typologie imaginée par les cinéastes et d'autre part les liens avec l'orientation idéologique de leur temps et avec l'évolution du culte de la personnalité de Ceaușescu.

3.1 *Les Héros au cinéma*

3.1.1 Un révolté révolutionnaire : Tudor

Le film *Tudor*, réalisé au cours des années 1961-1962 témoigne de la période de transition entre l'idéologie des années 1950 et celle du début des années 1960. Héritier de la conception « internationaliste » et de la lutte des classes de la décennie précédente, le film apporte un élément nouveau à la production historique : une légère tonalité nationale. C'est pourquoi, nous pouvons le considérer comme un produit de « transition ». L'image du héros et le message d'ensemble du film restent encore tributaires à la vision marxiste-léniniste de la période de soviétisation, à savoir l'affrontement entre les classes et la suprématie des masses. Néanmoins, quelques signes de changement en faveur d'une approche plus nationale se font visibles.

Le héros cinématographique accomplit la fonction du sauveur du peuple opprimé par les boyards et par les Turcs. Ces derniers aggravent la situation sociale des paysans, ce qui amène à comprendre leur place non pas comme une menace pour l'entité nationale, à l'instar des films des années 1970, mais comme un facteur d'oppression sociale. Le mouvement de Tudor est motivé par l'idée de libérer le peuple des deux jougs : des boyards et des Ottomans. La lutte pour la libération nationale est nettement moins représentée en comparaison avec l'image de la foule persécutée. Les cinéastes expriment à travers le personnage de Tudor les mutations qui ont lieu au plan culturel dès le début des années 1960, c'est-à-dire l'émergence

¹ Voir les hypothèses de la thèse de Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu... op.cit*, p. 25 et les conclusions au chapitre « Principele ideal », Lucian BOIA *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas, 2002, p. 346.

des premières idées nationales, camouflées derrière des démarches sociales. A titre d'exemple, voici un des propos de Tudor : « *je bois pour le tourmenté peuple roumain, pour la libération du joug ottoman et phanariote*¹ ». Certes, la dépendance du pays vis-à-vis de l'Empire Ottoman est condamnée, mais l'accent de l'énoncé est mis sur « le peuple » et non pas sur « roumain ».

Voici un autre exemple qui définit de manière plus nette l'orientation ouvertement sociale que les cinéastes choisissent d'attribuer au héros. Tudor s'exprime devant les masses mécontentes : « *les dragons nous avalent vivants, tant nos chefs politiques que ceux religieux. Jusqu'à quand nous allons supporter leurs abus et leur infinie avarice ? Jusqu'à quand nous serons leurs esclaves ? Frères, on en a assez depuis que nos larmes n'ont pas séché. Venez au combat pour le gain du peuple. Venez pour reprendre la terre occupée*² ». La dernière phrase évoque autant la question sociale que celle nationale, mais la manière dont sont exprimées les autres instigations révèle clairement son attachement à la cause paysanne, dans sa confrontation avec les exploitants. Entre le leader d'une révolution et le leader d'une révolte, le film penche visiblement en faveur de la deuxième représentation et Tudor reste dans l'histoire du cinéma comme le personnage incarnant l'esprit de liberté sociale, bien qu'il devienne dans les années suivantes « le révolutionnaire ». De surcroît, le réalisateur Lucian Bratu imagine la structure fondamentale du film sur l'alternance du national et du social, sur la confrontation entre le boyard patriote Brîncoveanu qui veut la libération du pays du joug des Ottomans et Tudor qui a un objectif de plus, la libération sociale des paysans³.

La relation acteur-personnage ne dépasse pas les bornes d'une transcription correcte de ce que les réalisateurs ont envisagé. Emanoil Petruț, l'interprète, est longuement apprécié par la critique spécialisée et par le public sans pour autant créer un double mythe. Lucian Bratu, avec lequel l'acteur avait déjà collaboré auparavant pour le film *Le secret du chiffre* (1959), dépeint son interprète en couleurs élogieuses : « *il avait des traits véritables pour un acteur de film. Premièrement, il n'aimait pas le clinquant extérieur du film, mais le film comme art. Il avait une expressivité de premier plan et un sens du naturel que l'éloignait de tout ce qui était fabriqué [...] Il avait une voix avec un timbre de baryton qu'il ne sollicitait pas en trop et du point de vue physique il avait les caractéristiques d'une star de cinéma. Peut-être que justement sa beauté virile et sa voix m'ont effrayé au début lorsque je les ai mis en rapport avec ma vision sur le héros de Vladimiri, un homme rude, du peuple. Heureusement, Petruț a*

¹ Tudor (r. Lucian Bratu, sc. Mihnea Gheorghiu), 1962, minute 22 :01.

² *Ibidem*, minute 88 : 12. La citation est inspirée du document programmatique de la révolte, février 1821.

³ Lucian BRATU, *Cu mine în rolul principal*, Filipeștii de Târg, Antet, 2009, p. 97.

sentiment que ce rôle pouvait être un des rôles de sa vie et n'est pas venu vers le personnage les mains vides [...] Il a investi une pensée créatrice propre et a réussi à mettre en valeur ces traits particuliers grâce auxquels il a individualisé son personnage¹ ». Le portrait cinématographique de Tudor est une combinaison entre la figure de Petruț et une célèbre peinture réalisée par Theodor Aman (1831-1891) entre 1874 et 1876 qui a popularisé l'image d'un homme imposant et charmant, un véritable héros romantique. Ce portrait, apprécié par la suite comme « une fantaisie manquant du sérieux² » relève de l'idéalisme et des aspirations nationales de la génération des révolutionnaires de 1848 qui a vu en Tudor Vladimirescu le prédécesseur de leur propre mouvement national et social³.

Une dimension importante du héros de 1821, dans l'imagination de Mihnea Gheorghiu a été la relation de Tudor avec les grands hommes politiques de son temps. Le scénario décrivait en détail ses rencontres avec les dirigeants des puissances européennes et le réalisateur qui a considéré ces scènes trop artificielles en a réduit une bonne partie. Malgré la diminution des épisodes illustrant Tudor dans la cour « des grands », le film consacre une partie à sa présence à Vienne pendant le Congrès de 1814-1815. Suivant la logique de Mihnea Gheorghiu, Tudor est vu ici comme une personnalité qui a acquis une place importante dans le cercle fermé des leaders européens. Il entre dans la salle du bal, accompagné par un diplomate russe, Vershinin, camarade d'arme de Tudor. Cette vue détermine les espions ottomans présents au congrès d'affirmer : « Il est accompagné de Vershinin. Il entre quand il veut chez le tsar⁴ ». L'idée qui se détache de cette séquence est que Tudor pouvait voir le tsar à son propre gré. Sa présence à Vienne est aussi l'occasion pour connaître les membres de l'Hétairie. Cet aspect du film s'approche un peu plus des découvertes apportées par la recherche historique. Néanmoins ces relations avec cette Europe prouvent surtout la volonté du scénariste de donner une dimension internationale à son personnage, de le sortir de l'anonymat balkanique au prix des fantaisies historiques inacceptables pour le conseiller historique. Le film insiste, dans le même esprit, sur les récompenses que le tsar offre à Tudor pour sa participation à la guerre russo-turque de 1806-1812.

En contradiction avec son image héroïque et idéalisée, le scénariste et le réalisateur tentent une approche de sa vie personnelle qui sera unique dans son genre dans toute « l'épopée nationale ». Il a une relation amoureuse avec Aristița (interprétée par la fille de Gheorghiu-

¹ *Ibidem*, p. 116.

² A. Maniu cite par Andrei OȚETEĂ, *Tudor Vladimirescu și miscarea eteristă (1821-1822)*, București, 1945, p.9

³ Andrei OȚETEĂ, « Tudor Vladimirescu dans la perspective de l'historiographie roumaine » in *Revue roumaine d'histoire*, vol X, nr. 1, 1971, pp. 10-12.

⁴ *Tudor*, minute 33 :24. Voir annexes vidéo n° 14 « Tudor_Vienne ».

Dej, Lica Gheorghiu), la femme de son maître, le boyard Glogoveanu. Cette caractéristique du personnage démontre qu'au début des années 1960 les mentalités sont ouvertes pour une approche moins orthodoxe, mais plus complexe des drames historiques. Les réalisateurs prennent le risque de profaner l'image du héros parfait pour l'humaniser ce qui apporte une dimension plus charnelle au personnage. C'est une des raisons pour laquelle nous rejetons l'interprétation proposée par Michael J. Stoil qui considère les personnages du film d'inspiration jdanovienne¹. Certes, cette déviation est dérisoire en rapport avec une vraie complexité humaine, mais rapporté à l'intégralité du film historique roumain, où les personnages sont des effigies fonctionnelles, l'humanité de Tudor est unique. D'ailleurs, la critique de l'époque salue l'initiative de construire des situations et des personnages qui ne soient pas strictement « noir » ou « blanc »². Par cette interprétation, le cinéma des années 1960 se détache de l'art proleto-cultiste de la période précédente et durant toute la septième décennie, les dirigeants de la cinématographie encouragent ce type d'approche jusqu'à certaines limites. Tudor ouvre la galerie des grands hommes au cinéma. Il donne un avant goût de la représentation héroïque de l'histoire, centrée sur la figure unique.

3.1.2 Décébale : la sagesse et le pragmatisme

La production suivante, *Les Daces*, apporte à l'écran la deuxième individualité historique : Décébale. A l'instar de la majorité des films historiques, le héros dace a déjà une image dans la culture historique des roumains. Cette question préoccupe particulièrement l'acteur Amza Pellea qui cherche à incarner le personnage en conformité avec cette image. Il la ressent comme une responsabilité morale et artistique : « *l'idée de jouer ce rôle aux côtés d'acteurs connus et expérimentés me persécute [...] et c'est seulement moi qui doit tenir compte d'une certaine image : celle que les gens se sont faite de Décébale. Personne ne contestera que Fuscus ou Domitien fussent tels qu'ils sont présentés par leurs interprètes. En revanche à Décébale, les gens viennent avec une image préconçue à laquelle je dois correspondre. C'est pourquoi, je dois m'axer sur les traits essentiels de Décébale, ceux traits-là que tout le monde connaît et que tout le monde puisse les reconnaître dans le film*³ ».

Nous avons déjà évoqué les personnages puisés dans l'Antiquité dans la partie concernant les Origines. Il ne saurait être question ici de reprendre en détail les images déjà analysées.

¹ Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 65.

² Ion MIHĂILEANU, « Premiera primului film istoric românesc pe ecran lat », *Cinema*, nr 10, octobre 1963.

³ « Panoramic peste platouri : Anul 87 e.n. : Dacii », *Cinema*, n° 7, juillet 1966, p. 3.

Toutefois, quelques aspects méritent être déployés surtout à l'égard du leader dace. Décébale représente sans doute, pour l'époque nationale communiste « le deuxième centralisateur », car il suit la voie tracée par Burebista et réunit pour la deuxième fois les tribus daces. A l'époque de la réalisation du film, au milieu des années 1960, cette question n'est pas prioritaire pour les cinéastes. Ils préfèrent imaginer un autre type de héros avec d'autres attributs. Combinaison de pragmatisme, sagesse et fierté Décébale correspond, dans la typologie établie par Raoul Girardet, au « prophète », dont Moïse est le prototype.¹ A l'instar de Moïse, Décébale est surtout un leader politique qui « *guide son peuple sur les chemins de l'avenir*² ». Il prédit le futur, il formule des aphorismes et dicte les commandements moraux et patriotiques pour la postérité. Dès le début il fait preuve d'une grande sagesse essayant d'éviter les actes d'héroïsme gratuit. De ce point de vue il est un antihéros cinématographique car il ne sort pas en évidence par sa bravoure ou par ses aptitudes de combattant, mais précisément par sa précaution. A l'approche des troupes romaines, Décébale préfère se retirer et assume cette décision imposant son autorité, au risque d'être considéré lâche par ses proches. Il justifie son action devant son conseiller Oluper et même devant son fils.

Oluper : « *On les attend ici et on va les anéantir. Moi, Oluper, m'enfuir devant les Romains comme les femmes ?* »

Décébale : « *12 légions, 72 354 soldats, dirigés par le général Fuscus [...] À partir de ce moment et jusqu'à la mort il n'y a que moi qui donnerai les ordres. Les Enfants, les femmes et les vieux partent dans les montagnes. Et toi, tu résisteras ici contre les Romains jusqu'à minuit ; et n'oses même pas mourir comme un héros car je te réduirai en morceaux*³ »

Son fils Cotiso, porté par sa jeunesse et son esprit combattant peine à comprendre l'attitude défensive de son père :

Cotiso : « *Père, tu ne nous a pas appris à fuir. Pourquoi ne restons pas ici pour affronter les Romains ?* »

Décébale : « *Cette guerre doit être évitée, Cotiso.* »

¹ Raoul GIRARDET, *Mythes... op.cit.*, p. 78.

² *Ibidem*, p. 78.

³ *Les Daces*, (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1967, minute : 23 : 54.

Cotiso : « *Pardonne-moi, mais tu parle comme Meda. A ta place, je ne tournerais pas le dos aux Romains¹* ».

A la différence de la majorité des héros épiques, Décébale cherche à éviter le combat. Il ne s'impose pas au spectateur en tant que guerrier mais en tant que défenseur de la paix. Il choisit la voie autoritaire pour convaincre son peuple et la voie diplomatique pour approcher les Romains. Le général Séverus et son père Atius représente pour Décébale les deux esprits romains susceptibles d'accepter la paix. C'est pourquoi, le leader dace porte de négociations avec son adversaire avant d'entamer toute action militaire. Sachant justement la puissance romaine, il tente par tous les moyens de prévenir le conflit. Toutefois, lorsque l'occasion se présente (il se sent à l'abri dans les montagnes et se situe en position de force vis-à-vis des Romains) Décébale n'hésite pas à prendre le contrôle des négociations et même à dicter ses conditions. En signe de fierté ou suivant une stratégie politique, il avertit Domitien sur les conséquences de ses actions guerrières en lui envoyant une souris, une grenouille, un oiseau, une poignée de flèches et un fer de charrue². Malgré son allure primitive et à ses stratégies militaires rustres, le leader dace fait preuve à maintes reprises d'une conception philosophique et historique supérieure et d'une subtilité de communication inexistante chez ses adversaires. Il s'adresse à l'empereur utilisant un message codifié, mais difficile à être saisi par la pensée simpliste des Romains qui interprètent les signes à leur faveur, la vraie signification étant une mise en garde contre toute tentative d'agression : « *si vous ne vous cachez pas sous la terre comme les souris, sous l'eau comme les grenouilles, dans l'air comme les oiseaux, vous n'allez pas échapper à nos flèches, car c'est nous qui labourons cette terre³* ». De plus, Décébale défie et provoque l'empereur lui imposant ses conditions : « *dis à Domitien que j'accepte votre paix si chaque citoyen romain me paie deux pièces d'or par an⁴* ». C'est le Dace qui semble dominer ici le rapport de forces.

Contrairement à l'image construite par les sources antiques, Décébale est d'abord un stratège, un philosophe sage, un leader pacifiste et ensuite un guerrier. Dans le film, il dévoile très tard ses qualités de combattant. Sur ce point, le réalisateur choisit de s'inspirer de la tradition du péplum et au lieu de montrer ses actes de bravoure dans la grande bataille, il préfère une lutte corps à corps à l'instar du combat des gladiateurs. Sans arène, ni cérémonial, Décébale et

¹ *Ibidem*, minute : 25 : 11.

² *Ibid.*, minute: 38: 25.

³ *Ibid.*, minute : 51 : 38.

⁴ *Ibid.*, minute : 51 : 56.

Séverus luttent entourés par les deux armées qui accomplissent la fonction de spectateurs¹. Le jeu rejoint le combat et Décébale se transforme ici d'un héros national en héros de péplum. Bien que personnalité centrale dans l'histoire roumaine, Décébale n'est pas le seul personnage principal du film. Il partage le récit avec Séverus, un général romain, et est entouré par d'autres protagonistes qui le poussent parfois au deuxième plan, comme sa fille, Meda, ou son fils Cotiso. En comparaison avec l'ensemble de la production historique, *Les Daces* fait partie des exceptions qui ne désignent pas le titre du film par le nom du héros. Il se veut un film sur un peuple et non pas sur une personnalité. Dans le contexte culturel du milieu des années 1960, cette approche n'est pas étonnante. Comme *Tudor*, *Les Daces* est un film de « transition », le témoin d'une idéologie hybride, de passage, entre la valorisation du collectif et celle des individualités. Par le sujet, il fait partie du projet de récupération des valeurs nationales, mais par le point de vue adopté, il ne correspond pas au culte du héros, qui débutera quelques années plus tard.

Toutefois, les discussions entre les professionnels du cinéma autour du film dénotent une prédilection d'une partie des artistes pour la représentation des figures individuelles. Un des participants au débat concernant l'entrée en production affirme : « *un de mes désirs était de voir les Daces et Décébale plus en avant. Ce n'est pas un film sur Décébale, il est vrai, mais comme c'était le premier film de ce genre, j'aurais voulu que Décébale soit un personnage plus central, même si cette personnalité sera développée plus tard, dans une autre production*² ». Le fragment révèle, une fois de plus, l'idée exprimée auparavant relative à la dévotion des Roumains pour les grands hommes. Cet exemple nous amène à la conclusion de Katherine Verdery à propos des sources de production du discours nationaliste qui selon elle n'est pas l'apanage exclusif du parti, mais tout autant des intellectuels formés et attachés aux valeurs nationales³.

3.1.3 Michel le Brave : du combattant à l'unificateur

Le personnage qui va changer complètement les repères en matière de représentation historique est Michel le Brave. Il est resté dans le patrimoine cinématographique populaire comme « Le » héros. Ce statut est justifié non pas tant par la typologie de Michel, l'unificateur, que par la vision héroïsante de Popovici et Nicolaescu qui transforment ce

¹ *Ibid.*, minute : 95 :15.

² ANF « Dacii », « Stenograma ședinței Consiliului Artistic ținută în ziua de 6 septembrie 1965 », propos de Gore Ionescu, p. 7.

³ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Humanitas, 1994, p. 102.

personnage historique dans un véritable personnage d'épopée. Il correspond à ce que Raoul Girardet définit dans son ouvrage comme le modèle du « *celeritas* », c'est-à-dire, « *l'élan, la hardiesse conquérante des jeunes capitaines avides de se précipiter dans la gloire*¹ ». Le prototype humain est Alexandre. Il possède un trait spécifique au héros romantique, une forme de supériorité devant la foule, à l'instar d'un messie venu apporter la délivrance². Evidemment, il ne saurait être question, dans le cas de Michel le Brave, d'une quelconque convoitise de gloire et les réalisateurs rappellent par moments ses objectifs : la défense de la chrétienté, de son propre pays, l'union. L'attaque initiée par Michel n'est pas un signe de conquête, mais de défense. Ainsi, il n'est pas le Conquérant, mais le Combattant. Son aura mythique est créée à l'aide des moyens littéraires, visuels et interprétatifs. Michel le Brave continue le type du leader aristocratique apporté dans la cinématographie par Décébale et ouvre la série des héros médiévaux. Comme Décébale, il n'est pas le représentant d'une classe sociale, il désigne par-dessous tout l'intérêt national et sacrifie la cause sociale à celle nationale.

Du point de vue du récit, l'artisan du mythe est Titus Popovici qui omet délibérément certaines sources historiques afin de favoriser « *l'unité dramatique, l'exploitation artistique des sens* », mais aussi « *la vérité essentielle de l'histoire*³ ». En même temps, il inscrit le personnage dans une dimension héroïque : « *le destin du voïvode possède un fort caractère de spectacle tragique : une ascension éclair, impétueuse, déchaînée, une courte période d'apothéose, d'accomplissement, un effondrement aussi subit. Il était trop grand pour son époque, il gênait les envies des plus grands, des Empires qui croyaient pouvoir décider du sort des petits*⁴ ». Le point de vue du scénariste est assez clair : dégager le tragique du destin de ce personnage et en même temps faire ressortir « *la vérité essentielle de l'histoire* », ce qui constitue une démarche classique de mythification. Et le scénariste confirme cette idée par la comparaison avec un autre grand mythe de l'humanité, Napoléon : « *tous les moments de sa trajectoire se succèdent sous la forme d'une fatalité historique comparable seulement au destin de Napoléon : une victoire colossale, une seule grande défaite, un retour fulgurant et puis la chute*⁵ ». Par cette idée, nous rejoignons les observations de Girardet à l'égard des particularités du modèle d'Alexandre : « *héros inspiré, à qui Dieu a donné le droit d'écrire*

¹ Raoul GIRARDET, *Mythes... op.cit.*, p. 74.

² Walter REED, *Meditations on the Hero. A Study of the Romantic Hero in Nineteenth-Century Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1974, p. 10.

³ Titus POPOVICI, « Opțiunile scenaristului », in *Cinema*, nr. 1, 1971, p. 5.

⁴ Titus POPOVICI, *Mihai Viteazul*, scénario, București, Editura Militară, 1969, p. 215.

⁵ Titus POPOVICI, « Opțiunile... », op. cit.

son nom en rouge sur la terre, promis comme il se doit à une chute grandiose, abandonné de ceux dont il assure la fortune, capturé par trahison et que ses ennemis vont clouer dans une île déserte sur un rocher élevé de dix mille pieds au-dessus du monde d'où un jour, peut-être le destin le rappellera¹ ».

Les dialogues également laissent entrevoir une perspective mythique dans l'approche du personnage. Le voïvode se fait surnommer par ses contemporains suivant des appellations qui relèvent de la légende. André Bathory déclare avant la rencontre avec Michel, au bord de la mer, au milieu des soldats valaques : « *je suis impatient de voir le prince Michel parmi tant de héros. C'est comme une scène d'Iliade² ».* Sigismond Bathory l'appelle « *monstre à tête humaine* » ou « *bête que je comparerais avec Gengis Khan ou Tamerlan³ »* ou « *Alexandre de Macédoine de la chrétienté⁴ ».*

Du point de vue visuel, Sergiu Nicolaescu mobilise tout son savoir en la matière et donne naissance à un héros hollywoodien. Ou tout du moins, c'est son intention. Le personnage, tel qu'il est conçu dans ce film est d'abord un combattant et après un leader politique ou un diplomate. La manière dont il lutte, toujours en tête de son armée, abandonnant parfois son armure, énergique et rapide, grave dans la mémoire du spectateur l'image d'un Michel le Brave légendaire. Le metteur en scène privilégie les images en mouvement et surtout celle de son protagoniste à cheval pendant l'assaut. Utilisant pleinement la contre-plongée, Nicolaescu réussit à monumentaliser le héros. L'entrée de Michel le Brave dans la ville transylvaine, Alba-Iulia, représente l'un des moments les plus puissants du film. Comme nous l'avons déjà analysé dans la partie concernant le concept d'unité, l'entrée triomphaliste dans la capitale de la Transylvanie souligne la solidarité du peuple autour de voïvode valaque et sublime le personnage par l'image, le cadrage, la lumière et la musique. Cette séquence, chargée de pathos, a certainement rajouté une base figurative à la mythisation contemporaine de Michel le Brave. De plus, l'entrée d'Alba-Iulia, telle qu'elle est mise en scène par Nicolaescu, rappelle l'autre symbole du personnage, négligé jusqu'alors : l'union. Le film est d'ailleurs divisé en deux parties (« Călugăreni » et « l'Union ») ce qui démontre a priori la volonté des réalisateurs de mettre en évidence les deux facettes du mythe, suivant la ligne instaurée déjà par les livres de popularisation historique et manuels scolaires⁵. Toutefois, dans l'ensemble du

¹ Raoul GIRARDET, *Mythes...* op.cit, p. 76.

² *Michel le Brave* (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1971, minute 54 : 29.

³ *Ibidem*, minute 155 : 00.

⁴ *Ibid.*, minute 161 : 03.

⁵ Mirela Luminița MURGESCU « Trecutul între cunoaștere și cultul eroilor patriei. Figura lui Mihai Viteazul în manualele școlare de istorie (1831-1994) », in. BOIA, Lucian (dir.) *Mituri istorice...* op.cit., p. 63.

film, l'image dominante de Michel le Brave reste, en vertu du choix de Nicolaescu, celle de combattant.

La biographie héroïque, surtout celle cinématographique, suit un chemin assez conventionnel, presque ritualisé. François Amy de la Bretèque distingue plusieurs étapes dans la vie racontée du héros et Michel le Brave ne fait pas exception : les « enfances », la « vie cachée », l'« épiphanie », la « passion », l'« assomption »¹. Un moment particulier qui a contribué à l'édification du mythe Michel le Brave a été sa propre mort qui impressionne par son dramatisme. Le voïvode est assassiné de manière infâme et décapité par ses propres alliés. Cet épisode, entré déjà en légende, a fait l'objet de plusieurs peintures, poésies et contes. Sergiu Nicolaescu développe cinématographiquement ce moment proposant des symboles christiques pour souligner la souffrance, l'injustice, le sacrifice, la rédemption. La scène de l'assassinat est précédée d'une rencontre spectrale avec sa mère. Habillé en chemise blanche, pour la première fois démuné de son armure et de ses blasons, Michel le Brave est vulnérable et humain, ce qui lui provoque la mort. Il semble avoir une prémonition, mais accepte son destin. L'assassinat se produit autour d'une table lorsque le voïvode invite les cavaliers autour de lui, à l'instar du Christ à la table sainte, à boire une coupe de vin². Sa disparition le transforme en martyr, ce qui monumentalise davantage le personnage.

Une partie du mérite revient à l'acteur, Amza Pellea qui réussit à créer ce que François Amy de la Bretèque appelle « *la typisation des personnages historiques par les acteurs*³ ». Son visage, superposé sur celui du voïvode, devient une effigie du héros national. Aidé par les créateurs des costumes qui s'inspirent des peintures nationalistes du XIX^e et début du XX^e siècle⁴, le portrait cinématographique incarné par Amza Pellea se substitue, dans l'esprit des gens, à l'image picturale et contribue, pour reprendre la formule de Raphaëlle Moine et Pierre Beylot, à la patrimonialisation du personnage⁵. Durant le débat autour du film, dans la rédaction de la revue Cinema, les participants ne tarissent plus les éloges : « Amza Pellea a incarné admirablement le personnage », « réellement, Amza Pellea se confond avec le personnage [...] les premiers plans sont impressionnants » (Crohmălniceanu) ; « il a une

¹ François AMY DE LA BRETEQUE, « Contours et figures d'un genre » in *Les Cahiers de la cinémathèque. Le cinéma des Grands Hommes*, n° 45, mai 1986, p. 95.

² *Michel le Brave*, minute 193 : 00.

³ François AMY DE LA BRETEQUE, « Contours et figures... », *op.cit.*, p. 96.

⁴ Réalisées par Theodor Aman, Mișu Popp et Constantin Lecca.

⁵ Raphaëlle MOINE et Pierre BEYLOT, *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

figure fascinante », « son immobilisme a une variété d'expressions » (Suchianu) ; « il a la fièvre dans le regard » (Mircea Mureșan)¹.

L'historien Virgil Căndea exprime son opinion vis-à-vis de la destinée de ce personnage filmique : « je voudrais souligner l'effet didactique et patriotique du film. Je pourrais même dire qu'après ce film, des millions de spectateurs n'auront plus un portrait approximatif, livresque de Michel offert par les manuels, mais ils vont rester avec l'image du héros de ce film² ». Effectivement, la prévision de Căndea s'est avérée juste. Le film fut visionné par environ 13 millions de spectateurs jusqu'en 2005 et il se situe à la troisième position dans le classement des films roumains³ les plus visionnés. Sans se livrer à une investigation sociologique, le film Michel le Brave reste certainement le film historique le plus connu et la pratique qui consiste à obliger les classes d'élèves et les soldats d'aller au cinéma fait que l'histoire devient familière aux Roumains⁴. En revanche, on ne saurait surtout oublier les démarches soutenues du réalisateur pour sortir le film des archives, le restaurer dans une meilleure version technique, ce qui a contribué à la prolongation du mythe après 1989.

Dans l'ensemble des personnages de l'épopée nationale, Michel le Brave créé par Popovici et Nicolaescu est, à côté de Tudor, l'un des plus complexes. A la différence des autres héros nationaux qui sont construits dans la manière « réaliste-socialiste » même après la fin de l'époque de gloire du courant jdanovien, Michel le Brave est un personnage qui réunit des défauts et des qualités. Comme le remarquait Michael J. Stoil, dans sa quête vers le pouvoir, il ne fait pas appel uniquement aux combats, mais aussi à la trahison, à l'humiliation, à la tricherie⁵. De plus, comme le personnage de Tudor, il a une relation amoureuse extraconjugale, et bien qu'elle ne soit pas aussi explicite que dans le film de Bratu, c'est un détail qui peut salir a priori l'image du prince idéal. D'ailleurs, à la rencontre des cinéastes avec la direction du parti, Nicolaescu tente de proposer et en même temps demande la permission d'aller plus loin dans la relation amoureuse de Michel le Brave⁶. Ceaușescu, en revanche, tout en se montrant ouvert à la question, décourage le réalisateur d'approfondir le sujet : « je suis d'accord que Michel le Brave a fait l'amour, mais nous devons savoir ce qu'il

¹ « Un succes al filmului nostru istoric : Mihai Viteazul », *Cinema*, nr 1, janvier 1971, p. 6.

² « Un succes al filmului nostru istoric : Mihai Viteazul », Virgil Căndea, *Cinema*, nr 1, janvier 1971, p. 7.

³ Classement établi par le journal *Cotidianul*, 24 août 2005.

⁴ Le critique de film Mihai Chirilov affirme : « on ne pouvait pas dire « non » lorsque on te poussait de sortir avec la classe au cinéma. C'était plus simple d'apprendre l'histoire par les films, soient-ils mauvais, que de lire les manuels poussiéreux » *Cotidianul*, 24 août 2005.

⁵ Michael J. STOIL, *Balkan Cinema... op.cit.*, p. 66.

⁶ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 8.

faut montrer. On peut montrer l'amour de Michel le Brave, je ne suis pas contre, mais seulement si cet aspect a eu un rôle dominant dans son activité. Si ce n'était qu'un aspect marginal, traitons-le de manière marginale¹ ». Cette perspective a été comprise par Nicolaescu qui a réduit l'histoire d'amour à un échange de regards. Les autres professionnels du cinéma ont assimilé cette indication et ont été vigilant à la représentation des futurs héros et ont écarté toute allusion décadente.

Quatre années après Michel le Brave, la Maison de production numéro 3 surprend avec l'avancement d'un projet portant sur le même personnage entré déjà dans le patrimoine cinématographique. Avec son Michel le Brave, Constantin Vaeni veut montrer un héros visionnaire. Les particularités de la figure du voïvode ont été déjà évoquées dans les chapitres précédents. L'idée qui préoccupe le réalisateur est de se distinguer du portait héroïque créé par son prédécesseur, Nicolaescu, et en construire un autre plus proche du modèle de ce que Girardet a appelé le « prophète ». Nous avons expliqué ci-dessus la difficulté de la mise en scène d'un héros déjà ancré dans la conscience des spectateurs avec le cas d'Etienne. Le deuxième Michel le Brave en un autre exemple. Si l'exercice de Nicolaescu a fini par produire un supra-héros (la superposition du mythe institué déjà par les légendes avec l'image héroïque créée par l'acteur Amza Pellea), Vaeni, par son débat « politico philosophique », annihile le potentiel héroïque de son personnage qui reste avant tout un homme d'Etat. Puisqu'en 1971, le protagoniste accomplit la mission du Combattant, la demande officielle pour une réitération de son règne démontre forcément une volonté des facteurs de décision de remettre en ses droits la « vraie » essence de Michel, à savoir l'unité. D'où son statut nouveau d'Unificateur. Vaeni déclare s'être inspiré de l'ouvrage de Panaitescu, Mihai Viteazul² et en vertu de la démarche de démythisation de l'historien, on aurait pu s'attendre à une approche similaire chez le cinéaste. Il n'en va pas de même et le couple scénariste/réalisateurs procède à une mise en scène tout aussi mythique, voire davantage, par le surcroît des discours patriotiques, les omissions et sélections, que le film de 1971 orienté plus vers le spectacle.

3.1.4 Etienne le Grand

La machine à film historique est lancée et les années 1970 sont les années de l'épopée nationale. Se succède dans un court temps Etienne le Grand, Dimitrie Cantemir, à nouveau Michel le Brave, Vlad l'Empaleur, Alexandru Lăpușneanu, Alexandru Ioan Cuza, Burebista,

¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 », p. 104.

² Constantin Vaeni, interview réalisée en août 2005.

Horea et Mircea l’Ancien. En 1974 est sorti sur les écrans le film de Mircea Drăgan, *Etienne le Grand – Vaslui 1475* consacrée au plus célèbre voïvode moldave. Il est associé dans la conscience historique roumaine à la fonction de Vainqueur, comme le mentionne judicieusement Adrian Cioroianu¹ puisque sa légende est bâtie sur 40 victoires emportées pendant son règne. Et pourtant, le personnage cinématographique n’est pas construit dans cet esprit. Etienne le Grand de Drăgan est surtout le Défenseur. L’enchaînement des combats victorieux, selon les légendes, aurait pu faire d’Etienne le Grand un héros guerrier, mais sur l’écran il est d’abord un théoricien et un stratège au service de la paix. Puisque les superproductions ne peuvent pas se passer des batailles, le réalisateur essaie de reconstituer la confrontation avec les Ottomans. Quant à Etienne, contrairement à toutes les atteintes, il est surpris en action seulement 4 minutes sur la totalité du film. Le fait s’explique non seulement par la démarche de Drăgan qui privilégie « le débat d’idées », mais aussi par son manque de savoir-faire en matière de mise en scène de la grandeur. De surcroît, cet aspect est une des cibles de la critique. Sa maladresse et son intention de réaliser un film « débat » se recouvrent et se soutiennent réciproquement comme deux alibis.

Le réalisateur, soutenu par le scénariste, a opté pour la mise en scène d’un personnage pacifique, un stratège mettant en pratique tous les moyens militaires et diplomatiques pour préserver l’harmonie qui règne son pays. C’est pourquoi, dans ce film, Etienne parle plus qu’il se bat. Tous ses discours tournent autour de la question de défense : « *Nous voulons demander à sa Majesté de nous laisser vivre tranquillement, ici, dans ce coin du monde, où, notre « neam » roumain a des racines profondes comme les forêts de chênes. On n’est redevable envers personne et on n’a jamais opprimé personne. Nous voulons vivre en harmonie avec les voisins que Dieu nous a donnés et avec les autres pays plus éloignés. Nous serions heureux que nos messagers et nos commerçants puissent arriver également à la Sublime Porte comme ils font avec les autres pays chrétiens. Moi, je n’aime pas les guerres. Mais j’ai lutté chaque fois que l’indépendance et les frontières du pays ont été menacées et si nécessaire, nous saurons nous défendre même devant les troupes qui ont conquis Constantinople²* » ou « *ma destinée est de lutter contre tous pour la défense de ce pays et de son peuple, selon l’exemple des autres voïvodes roumains, mes prédécesseurs³* » ou « *que les princes chrétiens sachent que le soutien qu’on demande est pour le bien de tous, pas*

¹ Nous signalons l’utilisation de la fonction du « Défenseur » à l’égard de Etienne le Grand dans un autre chapitre du même livre et non pas de « Vainqueur » comme dans le tableau. Il s’agit peut-être d’une confusion avec Mircea. Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu... op. cit.*, p. 98.

² *Etienne le Grand– Vaslui 1475* (r. Mircea Drăgan, sc. Constantin Mitru), 1974, minute 17 :22.

³ *Ibidem*, minute 07 : 10.

seulement le nôtre [...] la guerre que je prépare est une guerre pour l'âme. Et que les princes sachent encore qu'au-dessus de nôtre tranquillité il y a le devoir saint de défendre l'être et l'indépendance de nos peuples¹ ». Point par point, les propos du voïvode moldave représentent l'antithèse de ceux du sultan². L'attitude humble, les idées pacifiques, les motivations patriotiques de ses implications en guerre opposent Etienne le Grand à son homologue. Force est de constater que dans ce discours se cache la structure mythologique décryptée précédemment : le complexe de pays insignifiant contrebalancé par la dimension importante de la politique du souverain moldave et par son patriotisme en cas de danger. Deux autres idées se sont glissées discrètement dans son allocution : la continuité du peuple roumain légitimée par des facteurs historiques et territoriaux (*dans ce coin du monde, où, notre « neam » roumain a des racines profondes comme les forêts de chênes*) et l'indépendance totale (*On n'est redevable envers personne*), anticipant de cette manière la politique autarcique de Ceaușescu des années 80.

Le plaidoyer d'Etienne le Grand est particulièrement artificiel, anachronique et maladroit au niveau sémantique, touchant au contenu intrinsèque du message. Les similitudes avec le type de discours et avec les idées de Ceaușescu sont frappantes. Pourtant, l'origine du texte provient des légendes recueillies au XIX^e siècle. Voici une des versions : « *Ca suffit messenger infâme et faraud ! Dépêche-toi de te rabattre toi-même devant les sarouals enflés et charitables de ton maître. Nous, avec l'aide de Dieu et de notre peuple qui s'est réjoui de nous avoir comme voïvode, nous avons à faire certains travaux plus utiles pour le bien du pays. Cours et dis au sultan que ce pays, bien que petit, a des gens travailleurs qui veulent se réjouir tranquillement des fruits de leur travail. Et dis lui encore que les gens de ces terres bénies sont libres, de même que leurs ancêtres, qui n'ont jamais enduré le serrement des envahisseurs. Nous saurons, si besoin défendre nos foyers, sans craindre les horreurs qu'ont faites ailleurs vos troupes rapaces. Et, si votre grand maître n'arrive pas à le croire, alors il n'a qu'à toucher nos frontières. Et là, on parlera de nouveau, mais de la vie et de la mort³ ».* Nous pouvons constater aisément les similitudes avec le discours cinématographique d'Etienne le Grand : le complexe de petit pays, la destinée pacifique de la Moldavie, la position défensive et, en cas de danger, la riposte militaire. Les idées principales se retrouvent

¹ *Ibid.*, minute 37 :50.

² Voir partie 3, chapitre 1, p. 456.

³ La légende *Ștefan, Ștefan, domn cel Mare* selon le site Internet créé par le Monastère de Putna, un des édifices ecclésiastiques fondés par Etienne le Grand. Le site Internet contient des documents historiques, des textes de légendes, des articles scientifiques concernant la personnalité du voïvode. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.stefanmare.ro/> [ref. du 11/02/07].

dans le texte moderne. La tonalité simple et familière avec des inflexions rustiques du texte populaire, se transforme en une attitude solennelle, voire autoritaire dans le scénario des années 1970. Deux des formules se remarquent par leur remaniement. Le passage de « *les gens de ces terres bénies sont libres, de même que leurs ancêtres* » au plus fort, « *ce coin du monde, où, notre « neam » roumain a des racines profondes comme les forêts de chênes* », confirme non seulement le retour aux valeurs nationales durant le régime de Ceaușescu, mais encore son durcissement. Cela revient à remarquer que l'attitude isolationniste et le projet d'autonomie totale existaient déjà sous une forme plus ou moins latente dans le mental collectif, ou au moins au sein de certaines élites politico-culturelles. Ce cas, en apparence singulier, est confirmé par d'autres exemples cinématographiques ou d'autre nature.

L'acharnement sur les objectifs pacifiques et défensifs des Pays roumains se retrouve également dans les discours du leader du parti. Ceaușescu a toujours aspiré à la reconnaissance d'une place centrale dans la politique internationale¹. Cette attitude est projetée dans le passé qui assure le rôle d'antécédent et ainsi, de légitimation. Quant au film, rien n'est plus révélateur que l'ouverture du générique sur une citation de Ceaușescu, étonnement similaire avec certains propos du personnage cinématographique d'Etienne le Grand : « *Jamais notre peuple ne s'est agenouillé et a lutté chaque fois qu'il a dû défendre l'existence nationale. La statue d'Etienne le Grand est un symbole de cette lutte de notre peuple*² ». Le message transmis au spectateur est limpide. Celui-ci reflète explicitement la continuité des idéaux de l'ensemble des dirigeants roumains jusqu'à présent. Cette idée est renforcée par la structure sémantique du discours d'Etienne le Grand qui, par sa modernité et par la ressemblance avec les propos de Ceaușescu semble encourager chez le spectateur le sentiment d'attachement vis-à-vis du souverain du pays³.

La particularité du film *Etienne le Grand*, une nouveauté dans le paysage de « l'épopée nationale », est la source d'inspiration. Pour *Michel le Brave*, Titus Popovici crée un scénario original, résultat de sa propre imagination. Son point de départ pour la documentation est principalement le travail historique de Nicolae Iorga⁴. Pour *Les Daces* ou *La Colonne* la situation est similaire. En revanche, le film *Etienne le Grand* est avant tout une adaptation

¹ Lucian BOIA, « Destinul mare al unei țări mici », in *Miturile comunismului românesc*, București, Nemira, 1998, pp. 210-211.

² Nicolae Ceaușescu dans *Etienne le Grand– Vaslui 1475*, minute 00 :29.

³ La modèle du souverain sauveur est profondément ancré dans la conscience historique roumaine, phénomène explicable par l'éternel état de transition dans le processus de modernisation. Lucian BOIA *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Humanitas, 2002, p. 293.

⁴ Nicolae IORGA, *Istoria lui Mihai Viteazul*, Chisinău, Universitas, 1992.

cinématographique d'un roman historique et d'une histoire romancée écrite par le même auteur. Par conséquent, une grande partie de l'action est une transposition filmique des moments imaginés par le romancier. Etienne, créé par Sadoveanu, est un personnage de référence dans l'histoire de la littérature roumaine, un véritable portrait de légende. Son incarnation cinématographique est pervertie par un surcroît des propos emphatiquo-patriotiques greffés par le scénariste sur les paroles de Sadoveanu. Voici la version littéraire des propos du héros : « *nous sommes désireux de la paix et nous connaissons le pouvoir de sa majesté, le Sultan, mais nous ne pouvons pas donner la réponse qu'il attend. Nous ne sommes redevable envers personne et nous allons défendre notre droit*¹ ». Le passage du roman au film est sensiblement marqué par la surcharge du propos initial de Sadoveanu avec des nouveaux sens ou par la multiplication des idées préexistantes. Bien que le film soit présenté comme une adaptation de la deuxième et de la troisième partie du roman *Les frères Jderi*, il ne préserve que quelques dialogues et les noms des personnages du livre ; le reste n'est qu'un discours contemporain sur la lutte pour indépendance. Peut-être cela est une des raisons pour lesquelles Valeria Sadoveanu demande de retirer son nom du générique.

Afin de mieux comprendre le sort de ce film, il est juste de préciser la mission particulièrement difficile des réalisateurs, celle de donner vie à une figure historique très populaire. Le titre d'un article publié dans la revue *Cinema* souligne cette situation : « *Une célèbre trilogie littéraire : Frații Jderi. Un film sur Etienne le Grand, c'est-à-dire une grande responsabilité*² ». C'est peut-être une des raisons pour lesquelles, le projet cinématographique est mis en pratique tardivement. A la différence de Michel le Brave, où le scénariste avait un terrain libre d'expression, le voïvode moldave fit l'objet de plusieurs formes artistiques de représentation, très marquantes dans l'évolution de la culture roumaine. Outre le roman de Sadoveanu, il y a le projet d'épopée de Costache Negruzzi, *Aprodul Purice* (1837), la pièce de théâtre du Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Apus de soare*, (1909) et une série d'innombrables légendes publiées à partir du XIX^e siècle, mais ancrées dans le folklore national, surtout moldave. Même durant la période communiste, la mise en scène de la pièce de Delavrancea au Théâtre National, le 16 septembre 1967, fait d'Etienne le Grand et de son interprète, George Calboreanu, un tandem parfait, difficile à égaler. L'entreprise de Drăgan s'est imposée comme un devoir patriotique de la part de l'institution cinématographique envers une des figures les plus importantes de l'épopée nationale.

¹ Mihail SADOVEANU, *Viața lui Ștefan cel Mare*, București, Art, 2006, p. 99.

² « O vestită trilogie literară : « Frații Jderi ». Un film despre Ștefan cel Mare, adică o mare răspundere » in *Cinema* n° 9, 1973, p. 22.

Le résultat est décevant du point de vue de la critique¹. L'acteur, Gheorghe Cozorici reçoit des éloges, toutefois, au final, il est victime de ce que Francis Vanoye a signalé comme le phénomène d'absorption de l'acteur par son rôle². A ceci s'ajoute l'interprétation mémorable de Calboreanu au théâtre, ce qui a entraîné la minimisation de la version cinématographique d'Etienne.

3.1.5 Le savant Dimitrie Cantemir

Le cinquième dirigeant porté à l'écran fut Dimitrie Cantemir. Les observations élaborées dans les chapitres précédents relatives à la conception de l'histoire chez Cantemir dans la vision de Gheorghiu/Vitanidis n'ont plus raison d'être ici. Toutefois, on ne saurait oublier d'apporter quelques précisions concernant l'essence du personnage. L'obsession évidente des réalisateurs a été la création d'une figure historique d'envergure internationale capable de se mesurer avec les étrangers, non seulement au plan militaire comme les autres voïvodes, mais dans le domaine des lettres, de l'histoire et de la philosophie. Ainsi, Cantemir est convoité par les grands savants de son temps comme Leibniz, ou par les grands leaders politiques : Pierre le Grand, Eugène de Savoie et même le sultan. Ce dernier est particulièrement fier de la présence de Cantemir à sa cour car il affirme « *Le prince roumain est l'esprit le plus illuminé qui est passé par ici. Il est le lien d'or entre Occident et Orient. Il sait beaucoup de choses, même trop. Les Allemands cherchent à le séduire et lui ont promis un poste à l'Académie de Berlin. Ferriol, l'envoyer du Roi Soleil, est prêt à tout moment de fermer les portes de l'Ambassade pour le protéger de tout ennemi. Ce soir il rencontre encore le prince Tolstoi, le tzar Pierre I veut le nommer son premier conseiller*³ ». Par cette description, prononcée par le sultan et donnant ainsi plus de force aux idées, le scénariste place Cantemir sur le frontispice culturel et politique de l'Europe. Gheorghiu fait cette démonstration attribuant à l'érudit moldave des raisonnements scientifiques : « *voici, j'ai ici un tableau des étoiles fixes écrit en 965 par le grand philosophe arabe Abd Al-Rahman Al Soufi. Le grand Copernic devait connaître ce tableau car dans son ouvrage De Revolutionibus, il fait référence aux observations des astronomes arabes. Au XV^e siècle, Oulough Beg, le petit-fils de Tamerlan. Il*

¹ « Une succession de portraits qui malheureusement ne deviennent pas mémorables » Dinu KIVU, « Filmul istoric o datorie de onoare a cinematografiei noastre » in *Cinema*, n° 5 1974, p. 7. « La figure de Ștefan, un homme de complexité de renascentins, violent, sensuel et autoritaire sanctifié par le peuple durant sa vie, devenu mythe pendant sa vie, est réduite dans le film de Drăgan à la déclamation fastidieuse d'une programme plat comme une affiche...Une telle vision doit disparaître du film historique roumain », Titus POPOVICI, « Filmul istoric : cu cele trecute să percepem cele prezente și viitoare » in *Cinema*, nr. 7, 1974, p. 8.

² Francis VANOYE, *Récit écrit...*, op.cit., p. 137.

³ *Cantemir* (r. Gheorghe Vitanidis, sc. Mihnea Gheorghiu), 1975, minute 13 :02.

a ordonné de construire un observatoire astronomique à Samarcande et a donné disposition d'exécuter une copie calligraphique et magnifiquement illustrée d'après le tableau d'Abd Al-Rahman Al Soufi [...] Les inscriptions, écrites dans l'arabe culte indiquent les points cardinaux, les constellations et l'angle de vue¹ ». Ce raisonnement l'amène à une conclusion démontrant la supériorité de sa pensée : « Monsieur Newton n'a rien inventé, n'a absolument rien inventé² ». Gheorghe Radu Chirovici, directeur de la Direction du cinéma (institution supplémentaire de contrôle et vérification créée en 1972) réalise un compte-rendu du découpage et tente surtout de tempérer l'élan protochroniste du scénariste. Il considère la réplique « monsieur Newton n'a rien inventé » comme ayant « la vocation de jeter une lumière défavorable sur le niveau intellectuel de Cantemir³ ». Malgré sa haute position bureaucratique, ses observations ne sont pas prises en compte pour la version finale du film. L'ouvrage de Cantemir l'histoire de l'Empire Ottoman fait l'objet d'une autre intrigue dramatique qui met en évidence la valeur de Cantemir aux yeux des étrangers. Le travail d'érudition est désiré par toutes les sommités politiques et culturelles de l'Europe. Dans la vision de Mihnea Gheorghiu, « ce livre fondamental, où il y avait tous les secrets possibles sur l'armée, sur l'organisation des Turcs, [...] était un livre comme les secrets de la bombe atomique, car les secrets de l'Empire Ottoman étaient recherchés par tout le monde⁴ ». Cette déclaration confirme le complexe d'infériorité ressenti par le scénariste et d'ailleurs par une grande partie de l'élite culturelle et politique vis-à-vis de l'Europe occidentale. Cantemir offrait l'occasion de sortir le pays de la médiocrité et d'occuper une place centrale sur la scène intellectuelle du monde.

Un autre aspect caractéristique du héros moldave fut la relation avec la Russie. Voici comment Vlad Georgescu résume la trame du scénario : « ... le tsar et ses généraux paraissent comme des pauvres demeurés devant le voïvode qui leur apprend ce que c'est et comment il faut boire le champagne, une boisson neuve qui n'était pas arrivée à Saint-Pétersbourg, mais était arrivée à Iasi ; il leur tient des leçons sur les droits des petits pays. Cantemir a tous les traits de bonté, humanité, sagesse, diplomatie, courage des Roumains. Il pose seul, sur sa tête la couronne royale. Il n'y a aucun doute que le président de l'Académie (Mihnea Gheorghiu N.D.A.) a eu devant soi, quand il a écrit le scénario, l'image sur la

¹ *Ibidem*, minute 15 :28.

² *Ibid.*, minute 17 : 21.

³ ANF, dossier « Cantemir », « Referat », signé G.R. Chirovici, 8 octobre 1973, p. 1.

⁴ Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

*politique et la Russie de son chef*¹ ». En effet, au moment de l'écriture du scénario (1969), Ceaușescu est un modèle et un motif d'admiration pour les Occidentaux et également pour son propre peuple, surtout grâce à son attitude d'opposition à l'URSS lors de l'invasion de la Tchécoslovaquie. Mihnea Gheorghiu considère son propre scénario comme un acte de courage et même de rébellion vis-à-vis de l'Union Soviétique à cause de l'image qu'il donne du prince Cantemir et du traité moldavo-russe de Luțk, lorsqu'il ouvre la question des frontières entre les deux pays. Il a déclaré que son but a été de transférer le traité moldavo-russe de Luțk à Iasi « à ce moment ou dans notre pays il fallait éviter de faire des allusions à la Russie ou la Bessarabie » et « de lire ce traité devant les boyards roumains et les généraux russes, de montrer clairement la carte de la Moldavie qui était jusqu'à Dniestr² ». Selon Mihnea Gheorghiu, ce détail touchant à la question des frontières entre les deux pays a empêché la finalisation du film sous la forme de la coproduction russo-roumaine, prévue initialement. Quoiqu'il en soit, le personnage Cantemir, avec son statut de Savant est, à cette époque, l'ambassadeur parfait pour une Roumanie qui se veut décomplexée, un partenaire qui égale les grandes puissances du monde.

3.1.6 Le justicier : Vlad l'Empaleur

Une place privilégiée dans le panthéon des personnalités est réservée au voïvode Vlad l'Empaleur. La réalisation d'un film autour du voïvode valaque est justifiée par une double motivation. Premièrement, il occupe une place importante dans la galerie des personnages historiques, selon la démonstration de Mirela Luminița Murgescu³. Deuxièmement, Vlad est connu en Occident sous le nom du terrifiant vampire Dracula, ce qui représente pour les défenseurs des valeurs nationales de l'époque une injure, d'où la nécessité de contrecarrer et de neutraliser les rumeurs : « *Le film envisage de présenter dans la lumière de la vérité historique, la figure du voïvode roumain et de combattre l'interprétation Vlad l'Empaleur - Dracula*⁴ ». La cruauté du voïvode, signalé par les sources, alimente les deux mythes : occidental sur la férocité de Dracula et roumain sur l'esprit justicier d'un dirigeant modèle⁵.

¹ Vlad GEORGESCU, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români. 1944-1977*, București, Humanitas, 1991 p. 123-134.

² Archives personnelles, entretien avec Mihnea Gheorghiu réalisé en août 2005.

³ Mirela Luminița MURGESCU « Galeria națională... » *op. cit.*

⁴ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », Lettre du Ministère des Affaires Étrangères, section pour la culture, adressée à Centrala « Româniafilm », 27 septembre 1977.

⁵ Pour le mythe de Vlad Țepeș, Daniela CONSTANTINESCU, « Vlad Țepeș și imaginea prințului ideal în societatea românească a secolului XIX » in *Analele Universității București*, istorie 1993-1994, pp. 67-78 ; Lucian BOIA, *Istorie și mit... op. cit.*, pp. 304-307.

La trame du film se construit sur deux plans : d'une part, l'initiative de rétablir la justice dans son propre pays par la punition extrême, l'empalement et d'autre part, l'action militaire et politique anti-ottomane de Vlad. Năstase et Mohor dressent le portrait d'un voïvode cruel, cruauté présentée visuellement dans les limites acceptées par les autorités, mais chacun de ses gestes est justifié par une raison noble. D'un côté, il punit les boyards afin de devenir l'autorité suprême et de l'autre côté, Vlad adopte des mesures impitoyables envers les voleurs et les gens malhonnêtes. Il commence sa démarche justicière en remettant les comptes à zéro, pardonnant toutes les erreurs et les infractions passées. Il ordonne d'ouvrir les prisons, de rendre la vie aux condamnés à mort. En revanche, à l'avenir « *les vols de toute sorte, les agressions, le mensonge, la trahison du pays seront punis avec la tête¹* ». Vlad explique devant le divan son raisonnement : « *que tout le pays sache ce que je demande et ce à quoi il doit s'attendre ; que chaque personne soit son propre juge, qu'il décide seul s'il reste ou s'il part de ceux vivants. Qu'est-ce qui peut être plus juste que cela ?²* ». Dans un premier temps, les anciens coupables récidivent, mais les effets de la décision princière ne tardent pas à apparaître. Vlad l'Empaleur organise un festin populaire afin d'attirer les malfaiteurs et il leur tend un piège. Il sépare les gens honnêtes des autres, il les isole, tandis que les criminels déguisés en infirmes périssent vivants dans le feu ordonné par sa majesté³. Les résultats de sa stratégie ne tardent pas à se montrer, car bientôt le pays allait être tellement purifié des malfaiteurs que les commerçants peuvent laisser leurs marchandises sur place sans surveillance et personne ne les touche⁴.

Pour que la justice de Vlad soit complète, le scénariste tente de rééquilibrer son côté sanglant par des gestes humanistes. Ainsi, dans le scénario, Vlad l'Empaleur envoie les rescapés innocents du massacre et les vrais invalides aux monastères. Comme nous l'avons démontré dans la deuxième partie, les professionnels impliqués dans la réalisation du film insistent à introduire des moments qui justifient la férocité du voïvode, ce qui déplaît à Dumitru Popescu qui sollicite à plusieurs reprises de réduire l'élan « humaniste » de Vlad. Ainsi, la scène dans laquelle le voïvode envoie les infirmes aux monastères est coupée⁵.

Dans la deuxième partie du film, Vlad l'Empaleur après avoir « nettoyé le pays », devient un représentant, au même titre que les autres voïvodes, de la lutte pour l'indépendance. Il gagne la bataille contre les Ottomans par la ruse : il habille ses troupes en uniformes ottomanes et

¹ *Vlad l'Empaleur* (r. Doru Nastase, sc. Mircea Mohor), 1978, minute 08 : 58.

² *Ibidem*, minute 09 : 39.

³ *Ibid.*, minute 24 : 45. Voir annexes vidéo n° 18 « Vlad Tepes_festin ».

⁴ *Ibid.*, minute 73 : 55.

⁵ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Notă », 20 octobre 1978, p. 3.

attaque le camp ennemi la nuit semant la panique, il empoisonne les sources d'eau et brule toutes ressources de nourriture pour affamer les armées adverses. Son image de défenseur est fixée par les mots du sultan Mehmed II : « *comment peut-on prendre le pays d'un homme qui a fait autant des choses extraordinaires et qui sait utiliser si bien le pouvoir et ses sujets*¹ ». Le scénario contenait encore une phrase qui a été éliminé au montage à la suggestion de Popescu, pour les mêmes raisons que les modifications antérieures : « *giaour maudit, je t'aurais comblé d'or et d'honneurs, avec toi à côté, j'aurais conquis le monde*² ». Le portrait final est réalisé par Vlad l'Empaleur lui-même : « *six ans sont passés comme un seul jour. Si j'avais eu au moins deux. Je n'ai pas bâti des monastères, ni des châteaux, ma figure se sera par graver dans les édifices de culture, mais j'ai bâti l'âme du pays. C'est le plus précieux travail d'un dirigeant. Je laisse le pays vraiment propre. Tout ce qui était mauvais j'ai pris sur moi et je vais apporter avec moi*³ ». A nouveau le monologue est réduit car le discours initial comprenait des phrases atténuant sa cruauté. A la solution proposée par ses conseillers de laisser les Ottomans tuer les femmes et les enfants en échange de sa liberté, Vlad répond : « *avec les femmes et les enfants, ils auraient tué l'humanité du « neam » entier. Pour l'humanité j'ai construit mes pals. Vous vouliez gâcher en une seconde tous ce que j'ai bâti des années*⁴ ».

La réception du film semble répondre à la démarche des réalisateurs. Lors de la projection-débat organisée à la sortie du film, les spectateurs s'expriment dans le sens induit par les réalisateurs : « *le public a unanimement apprécié l'opportunité de la réalisation d'un film inspiré du moment historique de Vlad l'Empaleur, héros qui a suscité un intérêt accru à l'étranger, dont le portrait a été dénaturé par une littérature et une filmographie tendancieuse, à commencer par le roman de Bran Stockes (sic !) et les films d'horreur sur Dracula*⁵ ». Le résultat n'est pas une démythification de l'image de Dracula, ni même une version cinématographique du mythe roumain, mais tout simplement le prototype du même personnage historique véhiculé dans le film roumain. Il emploie les mêmes expressions et formule les mêmes idées que tous ses précurseurs.

Vlad l'Empaleur représente l'autorité suprême du souverain de l'État qui domine la pluralité et implicitement les contradictions des opinions des boyards. C'est le modèle idéal de gouvernance dans la conception des deux cinéastes, partagée par une grande partie des

¹ *Vlad l'Empaleur*, minute 116 :33.

² ANF, Dossier « Vlad Țepeș », scénario, Mircea Mohor, p. 132.

³ *Vlad l'Empaleur*, minute 126 :11.

⁴ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », scénario, Mircea Mohor, p. 141.

⁵ ANF, Dossier « Vlad Țepeș », « Notă », signé Lidia Popiță, non daté, p. 2.

intellectuels et par la majorité de la population. Les moyens brutaux par lesquels Vlad l'Empaleur arrive à ce statut sont justifiés par la finalité noble de sa mission politique.

3.1.7 Alexandru Lăpușneanu : souverain tourmenté ou voïvode patriote ?

Le modèle qui inspire Malvina Urșianu pour la création cinématographique du voïvode Alexandru Lăpușneanu est clairement le personnage eisensteinien Ivan le Terrible. Il incarne l'autorité absolue capable de mettre fin au monde émiétté des boyards, à leurs privilèges, à leurs complots, geste qui est similaire avec le rétablissement de l'ordre dans un pays divisé. La ressemblance est visible jusqu'aux détails : physionomie, costumes, relations conflictuelles avec une femme forte (la belle-mère, Elena-Ecaterina Brancovici dans *Le Retour de Vodă Lăpușneanul* et la tante Efrosinia Staristkaia dans *Ivan le Terrible*), départ et retour du héros, le motif du complot, etc. La figure du voïvode suit le trajet typologique représenté déjà dans l'imaginaire historique roumain par Vlad l'Empaleur, mais la réalisatrice va dans le sens du héros cinématographique soviétique pour qui l'autorité et le pouvoir sont équivalents d'isolation et de solitude. Ses choix artistiques sont mis au service d'une vision moins épique de l'histoire et plus philosophique. Toutefois, malgré ses intentions clairement affichées, tant par ses déclarations avant le tournage, que par son approche cinématographique (des flashs back, construction du cadre qui met en évidence le personnage, lumière, etc.) elle ne peut pas se détacher des stéréotypes qui ont forgé l'image de Vlad l'Empaleur comme symbole de l'autorité. Ici, Lăpușneanu, comme Vlad, déclare une guerre symbolique aux boyards dès le début du film : la fortune des boyards est utilisée pour payer le tribut aux Turcs adoucir ainsi les corvées du peuple, les traîtres sont déshérités¹. Il sème la révolte, la haine et la tentation de conspiration parmi ses hauts dignitaires. A la différence de Vlad, où l'acharnement contre les boyards est systématiquement justifié, chez Lăpușneanu la motivation est plus ambiguë. Puisque les boyards qui l'entourent ont des personnalités complexes (affichent fidélité, attachement et sagesse, mais aussi résistance et opposition ferme envers la politique souveraine), sa cruauté envers eux est perçue tantôt gratuite, tantôt juste. De ce fait, les moments de réflexion et de solitude semblent plus authentiques que dans le film de Năstase et le personnage de Lăpusneanu plus dramatique.

Ses actes autoritaires sont justifiés, dans un premier temps, au nom de l'établissement d'une justice sociale et nationale. Alexandru Lăpusneanu est enrichi avec des traits qui le placent dans une logique nationale, ce qui n'était pas le cas du personnage de la nouvelle de Costache

¹ *Le Retour de Vodă Lăpușneanul* (r. Malvina Urșianu, sc. Malvina Urșianu), 1979, minute 20: 54.

Negruzzi, dont le film fut adapté. Son autorité est mise au service de la défense de la liberté et de l'unité. Ses propos, malgré l'aspiration de Malvina Ursianu à un personnage historique atypique, noir, se placent dans le même registre solennel que le discours patriotard d'Etienne le Grand ou du dernier Michel le Brave : « *je suis censé être fidèle tout d'abord à la Moldavie. Si nos frères chrétiens vont respecter mon pays, nous pouvons être même amis*¹ », « *mon unique dieu est la Moldavie et j'ai la mission de la défendre de tout ennemi, soit-il chrétien ou infidèle*² », « *j'ai été marchand d'animaux, mais pas marchand de pays*³ ».

3.1.8 Burebista et Mircea : les dirigeants suprêmes

Les années 1980 sont encadrées par deux productions cinématographiques qu'on peut qualifier de « stratégiques ». *Burebista* et *Mircea* commencent et finissent la neuvième décennie du XX^e siècle. Regardées a posteriori, ces productions semblent désigner les lignes de force d'une idéologie nationaliste portée au zénith. Le film *Burebista*, réalisé hâtivement afin de participer à la célébration de 2050 ans depuis la constitution du premier État dace centralisé, met en scène un héros personnifiant, dans les moindres détails, le *Conducător*⁴. Il réunit à lui seul la perfection des Origines : l'autorité suprême, le dirigeant d'un État centralisé, puissant et indépendant, une force comparable à celle de l'empire Romain, une société égalitaire dépourvue d'esclaves, autrement dit le miroir de la Roumanie de Ceaușescu. Les rapprochements entre les deux personnalités sont réalisés par des procédés simples et directs. Les discours de Burebista sur l'unité et l'égalité, sur la transcendance du peuple et l'éternisation des valeurs nationales se retrouvent dans les discours contemporains de Ceaușescu. Les similitudes sont évoquées aussi dans les innombrables productions soi-disant artistiques, poésies, chansons, exposition d'art ou d'autres discours⁵. Les sources destinées à éclaircir ce mystérieux personnage, qu'est Burebista, et son époque sont très incertaines et la position des historiens se situe plutôt au niveau de l'hypothèse. Les éléments connus se résument à des courtes citations et allusions dans les œuvres des érudits de l'Antiquité qui, à leur tour, les ont empruntées chez d'autres, ou les ont entendues. Par voie de conséquence, les informations à propos de cette période assez obscure sont insuffisantes pour la reconstituer fidèlement. Cela n'empêche pourtant pas les scénaristes soutenus par certains historiens avec

¹ *Ibidem*, minute 26 : 44

² *Ibid.*, minute 27 : 15.

³ *Ibid.*, p. 24 : 11.

⁴ Une analyse de ce phénomène chez Florentin Dragoș NECULA, « Comunism în Dacia : Burebista contemporanul nostru » in *Analele Universității București*, istorie 1993-1994, pp. 37-51.

⁵ Une analyse des discours encomiastiques à l'adresse de Ceaușescu chez Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu...op. cit.*, pp. 226-277.

des idées nationalistes, de considérer ces sources comme véridiques et de les ajouter dans le récit cinématographique.

Le projet du film *Mircea* apparaît dans un contexte similaire à celui de *Burebista*, à savoir l'importance accrue du voïvode vers la fin des années 1980 dans l'idéologie national-communiste et la proximité de l'anniversaire des 600 ans depuis sa montée sur le trône de la Valachie¹. Le héros du film prend décidément la forme suprême du dirigeant. A la différence de Cioroianu qui mentionne Mircea comme le Défenseur, nous avons saisi, à travers le film, une autre typologie, celle du Souverain qui se traduit par l'incarnation du leader politique complet. Le personnage Mircea est à la fois l'expression de la sagesse, du défenseur, du combattant, du justicier, du diplomate.

Le film présente le personnage en fin de vie et par cela il cumule toutes les fonctions imaginaires des héros précédents. Ainsi, il est associé inévitablement avec le *Conducător*. Adrian Cioroianu affirme qu'il s'agit du « *plus fidèle portrait de Ceaușescu*² » surtout par les parallèles entre l'attitude du héros cinématographique vis-à-vis du sultan ottoman et la politique de résistance de Ceaușescu envers son homologue soviétique, Gorbatchev. Nicolaescu, en revanche, nie toute ressemblance entre les deux hommes et plus encore, il est persuadé que les difficultés rencontrées dans la diffusion du film sont dues au fait qu'il a réalisé « *du prince Mircea un dirigeant opposé de tous les points de vue à Ceaușescu*³ ».

Nous croyons que les deux points de vue, apparemment contradictoires, ne s'excluent pas forcément. Premièrement, nous défendons la thèse de l'historien, car les similitudes entre les deux moments de l'histoire, bien qu'elles ne soient pas explicites, à l'exemple du film *Burebista*, s'imposent comme évidentes dans l'esprit du spectateur, habitué à regarder ces films par le filtre de l'actualité⁴. A partir des propos du sultan, Mircea résume le rôle historique de son pays qui a été la défense de l'indépendance (un mythe fondamental de l'époque de Ceaușescu) : « *Ecoute-moi aussi, Bayazid. Nous sommes sur ces terres depuis le tout début. Tous ceux qui ont voulu conquérir l'Occident sont passés par ici. S'ils ont été vaincus, ils sont rentrés toujours par ici. Nous sommes restés. Maintenant vous êtes apparus : nombreux, puissants [...] Nous avons d'autres lois, de la patience, de l'humanité [...] Si vous*

¹ L'évolution de l'image de Mircea cel Bătrân pendant l'époque communiste analysée par Cristiana DINEAȚĂ, « Mircea cel Bătrân. De la comemorări religioase la mari adunări populare » in Lucian BOIA (dir.), *Mituri istorice românești*, București, Editura Universității București, 1995, pp. 72-90.

² Adrian CIOROIANU, *Ce Ceaușescu... op. cit.*, p. 223.

³ Sergiu NICOLAESCU, *Lupta pentru putere, decembrie '89*, București, All, 2005, p. 503.

⁴ Ce type de lecture est encouragé par les critiques ou les réalisateurs qui expriment ce point de vue dans la presse de spécialité. Il peut être remarqué comme un réflexe d'analyse chez les spectateurs lors des visionnements suivis par un débat.

*allez gagner, nous continuerons de lutter, dans les forêts, dans les rochers des Carpates, dans les cités de Transylvanie et dans leurs ruines¹ ». Nous devons remarquer la filiation entre le discours de Mircea et celui que prononce Décébale devant ses armées perdues dans le film *La Colonne* : « nous allons nous battre pour cette contrée, bonne et belle. Si nous n'aurons plus des cités, nous nous battons pour leurs ruines et tant qu'il restera un seul bout de terre, nous nous battons pour ce bout-là² ». L'indépendance n'est pas seulement le mythe de l'époque Ceaușescu, mais aussi un des thèmes favoris de Popovici et également d'Eminescu dont il s'inspire.*

Mircea l'Ancien représente à ce moment-là le correspondant parfait pour un dirigeant roumain en fin de vie, prétendant être l'arbitre de la situation politique internationale, similairement à son prédécesseur au début du XV^e siècle. Comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de ce travail, Ceaușescu s'est montré mécontent de la première version du film dans laquelle Mircea accepte un traité imposé par le sultan. C'est pourquoi, la maison de production propose une autre version, renversée, où Mircea mène la négociation et pose les conditions au sultan³. Ainsi, il s'élève à la hauteur du grand dirigeant, égal et même supérieur à Mehmed, à l'image du statut que Ceaușescu même prétendait avoir sur la scène internationale. De l'autre côté, Nicolaescu estime avoir créé un héros à sa manière, totalement opposé à l'image de la famille Ceaușescu. Nous avons vu, qu'en dépit de ses intentions, le film est toutefois perçu comme une allégorie des personnages contemporains. Nicolaescu a raison dans la mesure où le personnage Mircea, par la manière dont il est filmé (des contre-plongées accentuées), par ses idées et par la manière dont il les défend, relève d'un nationalisme personnel, concrétisé d'abord chez Titus Popovici et assimilé pleinement par le réalisateur. L'autre impression qui se dégage du film est l'affirmation de son propre culte de la personnalité. Le personnage Mircea se détache largement de l'image historique pour devenir l'effigie de Sergiu Nicolaescu qui est en plus l'interprète du rôle principal. Dans ce cas, le rapport entre le rôle et l'acteur ne correspond plus aux critères établis par Francis Vanoye, car le héros n'est qu'un prétexte pour se mettre en scène soi-même. Mircea s'efface afin de laisser la place à un nouvel héros, Sergiu Nicolaescu. Ces pulsions d'autoglorification se font remarquer dès les années 1970, lors de la réalisation des films policiers « la série du

¹ *Mircea* (r. Sergiu Nicolaescu, sc. Titus Popovici), 1989, minute 59 :27. Voir annexes vidéo n° 4 « Mircea-Bayazid ».

² *La Colonne* (r. Mircea Drăgan, sc. Titus Popovici), 1968, minute : 06 :13.

³ Voir partie 2, chapitre 3, pp. 430-432.

commissaire ». Les analystes de ces films¹ ont tellement privilégié la mise en scène de l'idéologie communiste, la mytification de l'histoire qu'ils ont ignoré un aspect crucial dans l'évolution du cinéma roumain, l'ascension de Nicolaescu qui bâtit progressivement son propre culte. La dernière réplique du film, inexistante dans le scénario, est l'affirmation du petit-fils de Mircea, sur un fond musical dramatique et à la suite d'un enchaînement de contre-plongées du voïvode : « *grand-père tu ne mourras jamais*² ». Le réalisateur lui-même formule sa vision sur le rapport entre le personnage et l'acteur. A la question du journaliste de la revue *Cinema* concernant le rôle qui lui a apporté le plus de satisfactions, Nicolaescu répond : « *je n'ai jamais joué un rôle. C'est paradoxal, non ? Jusqu'à maintenant je me suis joué moi-même*³ ».

3.2 *La survie du héros*

Après avoir parcouru les principales figures du Sauveur nous pouvons conclure sur les éléments de continuité et de rupture qui se produisent tout au long des années 1960 à 1989. Si l'on prend en considération l'ensemble de ses personnages, ignorant le contexte temporel et sociopolitique, nous remarquerons la présence d'un trait commun : le caractère autoritaire, parfois despotique des héros leaders, justifié par la nécessité d'une politique inflexible devant les menaces de toute sorte. Cette image tient, d'une part, de l'attachement que la société roumaine accorde aux héros providentiels, de la place qu'occupe le dirigeant dans l'imaginaire nationaliste et d'autre part, de la spécificité de ce genre cinématographique (combinaison des genres épique et documentaire) qui se légitime par l'existence d'un héros unique et puissant, le porteur de la quête. Comme nous l'avons vu, ces héros symbolisent une idée, un principe. Contrairement à d'autres films du même genre les grands hommes roumains sont rarement humanisés. A l'exception de Tudor et de Michel le Brave dans la version de Nicolaescu, qui arrivent parfois à sortir du « mandat » qui leur est attribué, ces héros sont rarement humanisés. Au contraire, ils sont pétrifiés. L'utilisation des acteurs, assistée par l'armature narrativo-cinématographique apporte aux héros des caractéristiques supplémentaires et les projettent dans des registres différents par rapport à leur typologie

¹ Ion MANOLESCU, « Comunismul la pachet. Aventură și propagandă în filmele polițiste » in Paul CERNAT, Ion MANOLESCU, Angelo MITCHIEVICI, Ioan STANOMIR, *Explorări în comunismul românesc*, București, Polirom, 2004, pp. 281-310.

² *Mircea*, minute 133 :43.

³ « Marelui partener : marele public. Cineaștii noștri : Sergiu Nicolaescu », interview réalisée par Ileana Perneș Dănălache, *Cinema*, n° 4, avril 1988, p. 9.

initiale établie par Adrian Cioroianu. Le tableau des héros apparaît maintenant de la manière suivante :

Sortie du film	1962	1967	1970	1974	1975	1977	1978	1980	1989
Titre du film	<i>Tudor</i>	<i>Les Daces</i>	<i>Michel le Brave</i>	<i>Etienne le Grand</i>	<i>Cantemir</i>	<i>Buzduganul cu trei peceți</i>	<i>Vlad l'Empaleur</i>	<i>Burebista</i>	<i>Mircea</i>
Héros	Tudor	Décébale	Michel le Brave	Etienne le Grand	Cantemir	Michel le Brave	Vlad l'Empaleur	Burebista	Mircea l'Ancien
Typologie	<i>Le Révolutionnaire</i>	<i>Le Sage</i>	<i>Le Combattant</i>	<i>Le Défenseur</i>	<i>Le Savant</i>	<i>L'Unificateur</i>	<i>Le Justicier</i>	<i>Le Centralisateur</i>	<i>Le Souverain</i>

Le « gouvernement historique » imaginaire se retrouve dans l'image de Nicolae Ceaușescu, qui est couronné dans les discours encomiastiques « le bon, le droit, le grand, le brave »¹, une synthèse apothéotique des typologies analysées ci-dessus. Réalisés dans leur majorité durant le régime de Nicolae Ceaușescu, ces films portent à l'écran des héros associés, souvent de manière automatique, au culte de la personnalité du leader communiste. Dans leur grande majorité, les cinéastes essayent de donner un sens actuel à l'histoire, ce qui conduit naturellement à associer les événements exposés par le film avec des éléments de politique interne ou internationale de l'actualité. Toutefois, le lien entre les personnages historiques reconstitués dans le film de fiction et le *Conducător* n'est pas facile à cerner. Le processus de création relève des multiples motivations : reconstituer en images la « vraie histoire », créer des personnages épiques séduisants pour les rendre proches du spectateur, exalter le sentiment national, mais également construire des parables aux problèmes du présent. L'image des héros des années 1960 ne peut pas être reliée au culte de la personnalité que de manière rétrospective par récupération a posteriori, alors que dans d'autres cas (voir *Mircea*) la représentation du héros a une double signification : politique et autobiographique. Les discours de Ceaușescu, archaïsés ou actualisés se retrouvent à maintes reprises dans les propos des héros cinématographiques. Cependant, la manière enthousiaste de porter à l'écran ces héros démontre non pas forcément l'adulation du *Conducător*, mais plutôt le profond attachement aux valeurs nationales, mais l'utilisation commune du langage nationaliste, tant par le parti que par les cinéastes font que ces héros contribuent pleinement à la légitimation du chef de l'Etat.

¹ Refrain d'une des chansons les plus connues et diffusés pendant les années 1980.

Conclusion générale

A l'issue de cette recherche, nous comprenons mieux le rôle que tient le film historique dans la reproduction et la transmission du discours national, son importance pour les cinéastes et pour le parti. Grâce à l'exploration d'archives inconnues jusqu'alors, nous avons pu conduire une étude pionnière approchant les coulisses de production et le processus de mise en images du passé. Le développement argumentatif en trois axes de recherche impose de recentrer le discours de clôture en tentant d'interpréter de manière synthétique les résultats de notre analyse. La mise en scène de l'histoire est à la fois un processus intellectuel qui découle des représentations collectives sur le passé, mais également le résultat de la politique cinématographique centrale et du positionnement politique ou idéologique des acteurs sociaux concernés par le processus de production. En reprenant les termes de Pascal Ory nous allons distinguer dans les conclusions « *ce qui institue (le contenant)* » et « *ce qui constitue (le contenu)¹* ».

Le film historique est d'abord film. Il s'intègre dans un ensemble de relations sociales et institutionnelles et se place sous l'influence du politique. Malgré certaines formes de résistance devant l'assaut initié par le pouvoir, les œuvres cinématographiques des années 1950 ont démontré une soumission sans appel aux directives idéologiques. L'approche du passé se résume, au départ, aux événements d'histoire récente : la collaboration entre l'armée soviétique et l'armée roumaine, les révoltes ouvrières du début du XX^e siècle, etc. Toutefois, le discours national ne disparaît pas. Ses défenseurs, lorsqu'ils ne sont pas emprisonnés ou éliminés physiquement, s'exilent, se convertissent, se taisent en attendant des jours meilleurs. La légère libéralisation culturelle de la première moitié des années 1960 crée les conditions pour le développement d'un nouveau type de cinéma, orienté vers la diversité esthétique et thématique et ouvert aux influences artistiques occidentales. Le climat libéral du début des années 1960 et les ressources matérielles et financières accordées au développement du film, favorisent l'affirmation de plusieurs orientations en matière de politique culturelle et cinématographique. Trois logiques couvrent le champ de création cinématographique à cette époque : marketing, artistique et idéologique. Elles scindent les cinéastes, les scénaristes, les bureaucrates et parfois même les politiques. La libéralisation culturelle permet à certains créateurs d'adopter des styles esthétiques nouveaux et d'expérimenter des voies formelles d'expression visuelle, elle encourage d'autres réalisateurs à explorer le cinéma divertissant et certains à manifester ouvertement leur préoccupation pour les symboles nationaux. C'est le

¹ Pascal ORY, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, 2007, p. 13.

moment de la naissance du concept « d'épopée nationale », vu comme un ample projet cinématographique de restitution de l'histoire roumaine.

Si l'on doit reprendre les questions que nous avons énoncées dans l'introduction, un constat s'impose de soi : il est difficile d'apporter des réponses généralement valables pour toute la période traitée. C'est pourquoi il nous semble plus pertinent de répondre et de replacer les questions de départ dans leur évolution temporelle. Au sein des tendances thématiques qui surgissent durant les années 1960, le film historique est un genre gagnant. A la différence du film purement esthétique qui se revendique de « l'art pour l'art¹ », mais qui s'attire de nombreux types d'opposition (du parti, de certains bureaucrates, des autres cinéastes, etc.), le film de reconstitution du passé connaît un large et important soutien.

Dans une première phase (tout au long des années 1960), le film historique est l'apanage des artistes, des écrivains, des intellectuels fortement attachés aux valeurs nationales. Parmi eux, les responsables des institutions culturelles imposent avec plus de facilité leurs propres sujets, leurs propres idées et visions sur le développement du cinéma. Mihnea Gheorghiu en particulier, mais aussi Eugen Mandric, ou Ion Brad sont les principaux acteurs décisionnels de la promotion de ce genre. Malgré la réticence de certains artistes (surtout ceux qui étaient plutôt attachés aux valeurs de gauche, élevés à l'école soviétique, comme Săucan), le milieu cinématographique semble enthousiaste au vu de cette perspective thématique. Le genre est justifié par tous les arguments et logiques qui dominent les politiques cinématographiques. Il est vu à la fois comme un moyen d'augmenter les recettes, comme un moyen d'éducation par la restitution de l'histoire nationale et comme une forme de collaboration artistique avec les pays capitalistes. A l'exception des films primés dans les festivals, mais qui rencontrent des difficultés de production en Roumanie, le film historique est le seul qui connaît une visibilité internationale. Bien entendu, son exportation et son succès sont conditionnés par l'adoption des codes cinématographiques spécifiques au divertissement qui persuadent les distributeurs étrangers des possibilités mercantiles du film. A part la valeur éducative exigée systématiquement tant par les leaders du parti que par les directeurs des institutions culturelles, les recettes constituent un élément essentiel pour la survie de la cinématographie et nombreux sont ceux qui plaident pour préserver cette politique. Ainsi, les productions de la fin des années 1960 se mettent en accord avec les tendances thématiques du genre divertissant (péplum, aventure) saisissables surtout dans *Les Daces*, *La Colonne* ou *Michel le*

¹ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol. 89, n° 1.

Brave. Même les projets du début des années 1970 (*Etienne le Grand* et *Cantemir*) se revendiquent dans leur forme initiale par les logiques financières.

En dépit de la place importante accordée au divertissement dans l'approche des sujets, on aperçoit les germes d'un nationalisme plus profond et plus fort tant dans l'expression artistique que dans les prises de position autour d'un film ou autre : Tudor Vladimirescu est montré au congrès de Vienne entouré par les grandes personnalités politiques du moment ; les débats autour du film *Les Daces* révèlent l'insistance avec laquelle certains participants sollicitent le renforcement de la position du dirigeant ; l'évolution du projet du film *Michel le Brave* présente initialement le voïvode valaque comme l'unificateur des armées roumaines et finit par le désigner comme l'unificateur des trois pays au nom d'un projet national.

Durant les années 1960, l'intervention du parti dans l'élaboration des films est discrète. A l'exception de *Tudor*, dont la réalisation rend encore compte d'une attention appuyée des autorités politiques qui demandent l'accentuation des scènes de masses, les deux films sur l'Antiquité sont laissés à la latitude du conseil artistique du Studio. L'intervention du parti se fait ressentir à nouveau, légèrement toutefois, à l'occasion du film *Michel le Brave*, dans le contexte de prise en charge du cinéma par le parti après la deuxième moitié des années 1960.

L'apport des historiens, en tant que conseillers spécialisés, ne semble pas essentiel. Soit parce que les réalisateurs ne cherchent pas une fidélité absolue aux faits, soit parce que les historiens approuvent les visions romancées des héros et des événements, soit parce que l'histoire n'était pas une question grave nécessitant une intervention rigoureuse des spécialistes, ni les films sur les Daces, ni *Michel le Brave* ne connaissent des collaborations étroites avec les professionnels de l'histoire. D'ailleurs, dans la première phase, *Etienne le Grand* et *Cantemir* sont réalisés uniquement à partir de la vision des scénaristes.

C'est la prise en charge du cinéma par le parti, après l'arrivée au pouvoir de Ceaușescu qui inflige au cinéma une nouvelle dynamique. Sans forcer la mise au pas du film aux intérêts officiels, le parti entend la réformation du système de production qui paraissait se diriger vers un libéralisme incontrôlable. L'autonomie acquise par les cinéastes grâce à la constitution des groupes de création, les relations informelles menant à des prises de décisions concrètes, les libertés de certains sujets et approches artistiques échappent au contrôle du parti, d'où son intervention administrative (changement des fonctionnaires, création des nouvelles institutions) ou idéologique (coordination thématique plus claire, rencontre avec les cinéastes, demandes explicites de sujets, etc.). La position des cinéastes et des professionnels du cinéma n'est toutefois pas inerte et leurs propres exigences de nature professionnelle et matérielle entrent dans un dialogue avec le pouvoir qui conduit à des recherches et des restructurations

profondes du système organisationnel. Les bouleversements administratifs et idéologiques du début des années 1970 profitent aux auteurs proches du pouvoir, à ceux qui répondent aux exigences du parti. La diversité des plans thématiques pendant les années 1971 et 1972 est réduite après les débats de 1971 aux sujets des auteurs les plus orthodoxes, parmi lesquels les principaux auteurs de films historiques.

L'épopée nationale cinématographique continue son ascension à l'aide des scénaristes et des bureaucrates, mais l'intérêt accordé par le parti à l'histoire surtout après 1974, plonge le genre dans le « festivism ». L'approche divertissante s'efface progressivement pour laisser la place à l'académisme. Si les sujets abordés après 1974 ne changent pas, la tonalité est autre, plus sentencieuse et solennelle. L'importance grandissante que l'histoire nationale acquiert dans les discours du parti conduit à un changement au niveau de la prise de décision dans la réalisation des films et au niveau de la vision sur les événements passés. A la spontanéité et à l'enthousiasme manifestés par une partie des scénaristes et des bureaucrates pour les reconstitutions, durant les années 1960, s'ajoute maintenant un haut degré d'opportunisme. L'initiative pour la réalisation des films à sujet historique ne dépend plus exclusivement de la volonté d'un scénariste ou de l'ambition d'un réalisateur. Les événements considérés comme importants sont décidés par le parti et transmis aux institutions culturelles pour implémentation à travers les plans d'anniversaires. Ces plans constituent pour les auteurs un repère essentiel dans leur propre choix thématique. Certes, ils ne suivent pas à la lettre les jalons officiels, mais arrivent à accommoder leur propre désir avec les préoccupations du parti. Une fois lancée la machine à cérémonies, les artistes et les responsables des maisons de production anticipent les moments historiques destinés à la célébration et présentent à l'avance des projets ou des idées de scénarios : *Etienne le Grand*, le premier scénario de *Mircea*, le projet de *Horea*, et d'*Une Romance de janvier*. Ainsi, le film historique devient une sorte de lieu de rencontre entre les directives formulées au niveau du parti et l'initiative « d'en bas » des créateurs et des bureaucrates. D'autres sujets sont directement commandés par le plus haut dirigeant du parti : le deuxième film sur Michel le Brave, le film sur la guerre d'Indépendance, le deuxième scénario pour le film *Mircea*. Le film *Burebista* semble un projet décidé par les instances du parti vers 1977, afin de célébrer le 2050^e anniversaire de la création de l'Etat unitaire dace, mais Mihnea Gheorghiu avait commencé l'écriture du scénario dès 1975. Les motivations financières ne doivent pas être négligées non plus. Le système de contractualisation introduit à la fin des années 1960 favorisait les auteurs des films historiques dont les rétributions arrivaient à des sommes entre 70 000 et 100 000 lei. A cela s'ajoutaient des récompenses spéciales pour la catégorie « qualité » et le film historique était

systématiquement honoré de la plus haute distinction. L'analyse détaillée des conditions de production a démontré la complexité des motivations et des initiatives à l'égard du film en général et du film historique en particulier qui sont loin de l'image d'un rapport de soumission entre des commanditaires et des exécutants.

La vision artistique et idéologique des films des années 1970 et 1980 est plus prononcée en faveur d'une interprétation nationaliste des faits historiques. La personnalité, le talent, le style et la culture des scénaristes sont décisifs dans la construction de l'image du passé. Popovici est plus enclin à écrire des récits romancés, tandis que Gheorghiu privilégie les propos plutôt académiques. Les deux écrivains spécialisés en scénarios historiques sont secondés durant les années 1970 et 1980 par d'autres auteurs qui, dans l'esprit de concurrence, motivés par la résonance du concept de nation dans le discours politique, sans oublier leurs propres attachements culturels, surenchérisent le propos national. Mohor, Boldur, Mandric, Sălcudeanu, Petringenaru sont les nouveaux promoteurs du nationalisme cinématographique. Ils font moins de concessions à l'*entertainment* et renforcent la partie sobre et didactique du film. L'ampleur du discours historique sur la scène publique conduit maintenant à des disputes sur la pertinence de telle ou telle interprétation et sur l'autorité à exprimer la vérité historique. Nous avons remarqué des débats, parfois acharnés, entre les réalisateurs et leurs différentes visions de l'histoire (Vaeni s'oppose à Nicolaescu par une vision plus authentique de Michel le Brave), entre les scénaristes des deux textes différents du même sujet (Titus Popovici et Sergiu Nicolaescu s'attribuent l'interprétation la plus nationaliste de la guerre d'Indépendance), entre le scénariste et le réalisateur du même film (Boldur contre Oprețescu pour les répliques et les visions sur les personnages historiques de 1849 dans *Une Romance de janvier* et Mircea Mohor contre Doru Năstase pour la vision sur Vlad l'Empaleur). Une véritable réunion de réalisateurs, scénaristes, critiques, historiens et membres des différentes organisations du parti et de la nomenklatura se met en place pour débattre de la nature de la révolte de Horea (mouvement social ou national) et sur la justesse de la vision du scénariste. L'apparition même du film historique roumain est un sujet de lutte d'appartenance et de revendication : Mihnea Gheorghiu s'attribue le concept d'épopée nationale, tandis que Nicolaescu se considère le premier à avoir rendu au peuple sa dignité nationale.

L'appropriation de l'histoire par le parti et surtout la rhétorique de la réalité scientifique objective qui prolifère dans les discours de Ceaușescu après 1974, élimine l'idée d'interprétation et institue la vérité unique. Cette conception se reflète dans la manière de reconstituer cinématographiquement le passé. Le rapport aux sources n'a plus la désinvolture des années 1960. Ce n'est pas que les films des années 1970 et 1980 soient devenus plus

corrects historiquement, mais la mobilisation des professionnels de l'histoire, le positionnement des cinéastes en faveur d'une fidélité aux sources confèrent au film une aura d'authenticité et créent l'impression d'une plus grande justesse scientifique. Certains réalisateurs et scénaristes déclarent avoir consulté les sources originales, avoir discuté avec les spécialistes des questions abordées et avoir lu les ouvrages les plus réputés. Cette attitude, expérimentée au niveau de la création, est soutenue par les démarches des maisons de production qui sollicitent pour chaque film l'avis des auteurs spécialisés. Le souci de la conformité historique démontre la gravité avec laquelle est traité ce type de sujet. L'improvisation et la fonctionnalisation du récit ne disparaissent pas cependant. Titus Popovici reste fidèle à sa manière de reconstituer les faits, et les éléments romancés de *Michelle Brave* se retrouvent dans *Horea* ou *Mircea*, productions des années 1980. En revanche, la présence discrète des historiens durant les années 1960 est devenue ostentatoire en 1980. 70 conseillers, selon le témoignage de Popovici et environ une quinzaine, d'après les documents de l'ANF, sont sollicités pour le film *Mircea*.

Ainsi, les professionnels de l'histoire commencent à occuper une place de plus en plus visible dans la réalisation des films. Leur collaboration avec le cinéma est sans doute motivée par des rémunérations consistantes, mais le mobile intérieur relève davantage d'un enthousiasme sincère lié à la perspective de retrouver à l'écran un passé réanimé. Le cinéma seul avait le pouvoir de transposer en images mouvantes ce qui pour les historiens n'était qu'information savante. Les lacunes, les nuances, l'impossible reconstitution du langage ne les empêchent pas - au contraire de George Duby¹ - de participer au travail de reconstitution. De plus, le cinéma leur offrait la possibilité de toucher un plus large auditoire et d'élargir la visibilité de leur propre sujet d'intérêt et de recherche.

Le nombre de conseillers augmente et leur apport se spécialise par période, par espace géographique (l'Empire Ottoman avant et après 1400, l'espace dace et l'espace de Scythie Mineure) et par domaine (costumes, armes, harnachements, combats, etc.). Ils confèrent légitimité au film et à la vision historique affichée par les réalisateurs. En vertu de l'importance de l'histoire dans la sphère publique, les maisons de production choisissent plutôt les historiens prestigieux, les chercheurs reconnus par le monde académique afin d'assurer au film la crédibilité scientifique nécessaire. Les historiens du parti sont également conviés, mais leur rôle paraît réduit, formel. Leur contribution aux films à sujets antiques ou

¹ L'historien français témoigne avoir renoncé à l'idée de reconstitution historique de son ouvrage *Le Dimanche de Bouvines* à cause de nombreuses incertitudes. George DUBY, « L'Historien devant le cinéma », *Le Débat* n° 30, mai 1984.

moyenâgeux a peu de visibilité dans les archives. On imagine *a priori* que les historiens provenant des institutions professionnelles de recherche et de l'Université limitent les poussées nationalistes et les exagérations protochronistes des cinéastes et produisent des analyses critiques des scénarios, tandis que les historiens « officiels » des instituts militaires défendent un discours plus proche des valeurs du parti. Toutefois, les rapports historiques aux films ou aux scénarios sont loin de confirmer cette thèse. Nous avons montré la diversité des positions des conseillers scientifiques qui varient entre identification, soutien, complicité avec le texte du scénario, mais également désaccord profond ou partiel¹. Ils font des observations techniques au sujet des noms, des lieux, de la chronologie, mais apportent également des critiques de fond sur la vision même de l'histoire, sur les anachronismes discursifs et nationalistes. Leurs comptes-rendus ne relèvent pas d'une logique unique, mais découlent de multiples éléments tels le professionnalisme, l'intérêt financier, l'opportunisme politique, l'appartenance institutionnelle. Ces facteurs ne représentent pas des repères explicatifs uniques et invariables et ne permettent pas des généralisations sur la nature de leur contribution professionnelle. On remarque plutôt des positionnements ambigus, combinant la rigueur scientifique, l'usage de l'histoire pour la défense des thèses contemporaines et les concessions politiques. Le rapport au discours nationaliste est complexe et dépend des éléments que nous avons évoqués ci-dessus. Toutefois, il existe une certaine tendance plus prononcée chez les historiens professionnels à souligner et à corriger les anachronismes de nature idéologique, à dénoncer les cas d'anticipation du projet national ou du concept d'unité nationale. Mais les exceptions ne manquent pas : certains historiens des instituts de recherche sollicitent l'augmentation des scènes et des dialogues évoquant le projet national dans l'Antiquité ou le Moyen-Age, approuvent les choix des auteurs, ou proposent d'autres modalités de mise en scène de mêmes idées.

Le rôle du parti dans l'élaboration du film diffère également d'une période à l'autre. Si durant les années 1960 les films connaissent une immixtion modérée des idéologues, après 1971 l'intervention du parti est plus prégnante au niveau du contenu. Les observations apportées sont de nature politique mais également artistique. Certains idéologues sont plus assidus que d'autres. Dumitru Popescu fait partie des premiers. Les films historiques réalisés durant son mandat au CCES subissent des interventions directes et concrètes. D'autres idéologues, comme Burtică à la fin des années 1970, ou comme Petru Enache pendant les années 1980

¹ La diversité de cette relation est mise en évidence par Priska Morrissey au sujet des films historiques français. Priska MORRISSEY, *Historiens et cinéastes : rencontre de deux écritures*, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004.

semblent moins précis dans la nature de leurs observations. Ceaușescu, de son côté manifeste une préoccupation particulière pour certains films et propose personnellement des solutions pour traiter un sujet ou une scène (voir, *Pour la Patrie*, ou *Mircea*). La logique profonde de leurs interventions ne connaît pas de variations importantes : ils défendent la vision politique et historique officielle. Si durant les années 1960 (particulièrement au sujet du film *Tudor*), la section idéologique sollicite le renforcement des scènes de masses et la mise en évidence des conflits de classe, à partir de 1973, le parti suit la ligne nationaliste initiée déjà par les cinéastes à la fin des années 1960, à laquelle il ajoute un surplus de discursivité. Le phénomène est perceptible dans le film *Cantemir* et plus particulièrement dans la transformation du projet initial « de cape et d'épée » en un film commémoratif.

Cependant, malgré la position claire des autorités politiques en faveur du discours nationaliste, nous avons repéré quelques cas ambivalents dans le dialogue entre la version du parti, d'un côté, et celle des cinéastes de l'autre. La personnalité des auteurs, l'obstination pour préserver leur version du film (le cas des films d'Oprîțescu et de Malvina Urșianu), le souci du parti d'éviter un scandale public, auquel s'ajoute la faible importance du sujet traité (le XIX^e siècle et le règne d'Alexandru Lăpușneanu) déterminent les autorités à céder sur leur propre vision des faits. Toutefois, comme nous l'avons montré, le message reste profondément nationaliste grâce aux créateurs qui, même s'ils s'opposent à l'intervention ponctuelle du parti, soutiennent le point de vue officiel. Ces exceptions ne remettent pas en cause l'autorité du parti qui a défendu et imposé le propos le plus nationaliste, mais démontre que la relation parti-cinéastes n'était ni uniforme, ni prévisible. Le processus de reconstitution du passé, les idées et les visions mises en jeu sont le résultat des débats, des conflits et des négociations existant dans les coulisses du film entre les scénaristes, les réalisateurs et les politiques.

Après avoir conclu sur les points importants de la mise en production et des relations qui s'établissent à l'intérieur du champ cinématographique, il nous importe par la suite de nous attarder sur les éléments qui découlent de l'analyse du contenu afin de comprendre l'image ou les images transmises par le film, toujours dans leur évolution temporelle. La mise en scène du passé relève à la fois d'éléments de continuité et d'aspects novateurs, découlant de la personnalité des auteurs, des relations socioprofessionnelles à l'intérieur du champ de production et des caractéristiques politico-idéologiques contemporaines au film. Issus d'un imaginaire national fortement ancré dans la conscience des élites roumaines et de la grande majorité des Roumains, les sujets historiques proposés après 1962 reprennent et diffusent des héros et des symboles de la nation déjà connus. Il faut croire que l'école et la littérature ont

fait leur travail de transmission car les réalisateurs, les scénaristes et les comédiens craignent la comparaison avec l'image mentale que les spectateurs ont de leurs personnages. *Burebista* est certainement l'exception à cette constante, car le cinéma contribue dans ce cas à la construction d'un mythe nouveau, sans s'appuyer sur des images antérieures.

L'analyse des films réalisés entre 1962 et 1989 a démontré l'existence d'une vision unitaire et cohérente du passé qui s'est reproduite dans toutes les productions de la période analysée. La représentation de l'étranger en tant qu'ennemi, l'image idéalisée du dirigeant autoritaire, l'interprétation systématique des événements en termes d'unité, de continuité, le rappel identitaire des origines, la vision du passé comme une incessante lutte pour l'indépendance traversent la période national-communiste, se perpétuent d'un film à l'autre sans qu'aucun auteur ne propose un discours alternatif. L'utilisation de l'histoire nationale, dans un premier temps comme modalité de démarcation de l'idéologie marxiste, du pouvoir soviétique, comme l'expression d'une identité roumaine, et par la suite, comme moyen de légitimation du pouvoir autoritaire du leader communiste et de sa politique relève d'une situation de crise, d'un malaise identitaire. Nous rejoignons sur ce point le propos de Roger Caillois qui souligne avec justesse la nature du phénomène : « *de la même façon que la conscience du corps ne vient qu'au malade et qu'un organisme bien portant ne se sent pas vivre, de même la conscience de la société ne s'affirme que dans les états de malaise et d'instabilité collectifs*¹ ». Ainsi, les reconstitutions historiques ne représentent plus uniquement des mises en images des héros familiers aux Roumains, mais des véritables discours contemporains. A l'image traditionnelle des héros, forgée par les légendes, les peintures ou la littérature, s'ajoute une nouvelle dimension plus politique. Etienne le Grand, Michel le Brave mis en scène en 1976, Vlad l'Empaleur et surtout Mircea et Burebista sont investis des traits de l'image contemporaine de Ceaușescu.

Malgré la construction du passé selon des archétypes représentant les axes fondamentaux du discours historiographique roumain, les nuances ne sont pas négligeables. Elles sont favorisées en partie par le degré de liberté culturelle, mais également par l'apport personnel des cinéastes. Les différences entre l'interprétation du passé des années 1960 et celle des années 1970 ou 1980 résident plutôt dans le degré d'intensité du discours national (voir l'évolution de l'image des Daces et des Romains des années 1969 aux années 1980, le traitement de la question de la vassalité dans *Michel le Brave* et *La Massues à trois sceaux* et

¹ Roger CALLOIS, *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 166.

le détournement complet de scènes présentant le traité entre Mircea et Mehmet dans *Mircea*, etc.) et dans les moyens artistiques et dramatiques mobilisés par les auteurs pour la reconstitution. Les scénaristes et les réalisateurs, en particulier les figures fortes de la construction cinématographique du passé, Titus Popovici, Mihnea Gheorghiu, Sergiu Nicolaescu apportent au discours national leur touche artistique personnelle qui renforce la ligne nationaliste. Un autre élément de nature personnelle est l'identification du réalisateur au personnage, fait qui enrichit sa signification. Le voïvode Mircea, par la manière dont il est filmé et par les idées qu'il exprime relève, en plus du nationalisme personnel des auteurs, ou des positions politiques du chef du parti, du propre culte de la personnalité du réalisateur. Le personnage se détache largement de l'image historique mentale ou figurative pour devenir l'alter-égo de Sergiu Nicolaescu. Toutefois, les particularités qui apparaissent chez un réalisateur ou autre ne sont pas en mesure de contrebalancer le poids lourd du discours nationaliste reflété par la totalité des films.

Le bilan des conclusions concernant le contenant et le contenu dévoile l'articulation complexe de deux modes d'action et de pensée : individualité sociale *versus* imaginaire collectif. La diversité manifestée dans les attitudes et les pratiques au niveau de la mise en production et de la prise de décision prend la forme d'un discours unitaire à travers le film, et les rapports souvent conflictuels entre les acteurs sociaux s'effacent devant l'unité des idées transmises par le film. Les images nationales sont cohérentes d'un film à l'autre, d'un réalisateur à l'autre, d'une période à l'autre, ce qui démontre l'existence d'un fond commun d'inspiration. Le cinéma a un rôle très important dans la reproduction du discours nationaliste, grâce à sa capacité à atteindre un public très large, à incarner le passé et à ressusciter les héros. Mais le rôle du cinéma dans la perpétuation des valeurs nationales ne se résume pas à ses représentations figuratives, mais également à la manière dont les institutions cinématographiques arrivent à mobiliser des masses impressionnantes de figurants, à faire déplacer des effectifs importants de l'Armée, à attirer la participation des musées, des monastères, des établissements culturels, leur donnant le sentiment de participer à un événement culturel et patriotique majeur.

L'étude que nous avons développée constitue un premier pas vers la recherche des aspects culturels, politiques et sociaux du cinéma roumain et ouvre des débouchés intéressants notamment vers l'approfondissement des relations à l'intérieur du champ cinématographique, dans le but de comprendre davantage, et pas seulement en rapport avec le film historique, le processus de prise de décision dans un régime autoritaire. Les quelques pistes que nous avons proposées dans la première partie peuvent être enrichies grâce à l'ouverture de nouveaux

fonds d'archives et surtout grâce à l'accessibilité des dossiers privés de surveillance et des fonds informatifs de la *Securitate* qui aideront à une meilleure compréhension des logiques des acteurs sociaux. De plus, le travail peut être poursuivi par le recueil d'autres témoignages de participants au processus de production pendant le régime communiste qui semblent plus enclins à faire part de leur vécu aujourd'hui qu'au début de cette thèse. Au niveau de l'analyse des représentations, la poursuite des recherches autour des films mettant en scène le passé contemporain se révèle comme nécessaire, voire obligatoire, pour compléter le tableau des reconstitutions historiques, centrées cette fois-ci sur des problématiques nouvelles.

Index

A

AKHNIN Laurent, 329
ALBERA François, 32
ALBU Mihai, 248, 249, 280, 286, 291, 292, 304
ALEKSANDROV Grigori, 73, 76, 79
ALEXANDRE 1er, 324
ALEXANDRE II, 382
ALEXANDRESCU Mircea, 32, 294
ALIGISAKIS Maximos, 441
ALMAS Dumitru, 460
AMALVI Christian, 539
AMAN Theodor, 545, 552
AMY DE LA BRETEQUE François, 464, 469, 552
ANDREESCU Ioan, 254
ANDRITOIU Alexandru, 227
ANDRONESCU Iulian, 426
ANGELESCU Mircea, 541
ANGHEL Paul, 117, 202, 203
ANTIP Constantin, 427
ANTONIONI Michelangelo, 241
APOSTOL Gheorghe, 63, 103, 108, 179
ARDELEANU Ion, 365, 382, 399, 419, 420, 421, 425, 426,
431
ARGHEZI Tudor, 104, 255
ARMASU Silvia, 96
ARNĂUTU Dan, 327
ATANASIU Eugen, 165
AUTANT-LARA Claude, 110

B

BABES Victor, 255
BACHELARD Gaston, 479
BALAN Ion Dodu, 229
BALCESCU Nicolae, 107, 111, 380, 387, 388, 389, 392,
393, 394, 395, 425, 533, 534, 535, 541
BANU Florian, 70, 79, 80
BARAN Vasile, 207
BARANGA Aurel, 68
BARBU Eugen, 180, 202, 290, 291, 292, 321, 333, 347

BARBUSSE Henri, 67
BARDEM Juan Antonio, 399
BARLADEANU Alexandru, 63
BARNET Boris, 73, 76
BARTA Gabriel, 170
BASSAN Raphael, 32
BATHORY André, 523, 551
BATHORY Sigismond, 473, 502, 503, 551
BAYAZID, 425, 434, 463, 466, 513, 517, 566
BELEAEV Vladimir, 356
BELIGAN Radu, 137, 152
BELLINI Gentile, 458
BELLU Nicolae, 75, 79, 92, 98, 99, 100, 101, 107, 109,
111, 124
BENIUC Mihai, 67, 68
BERCIU Dumitru, 410, 412, 413
BEREND Nora, 442
BERGHIANU Maxim, 165, 166, 181
BERINDEI Dan, 390, 396, 397, 532, 533, 534
BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, 35, 51, 52
BERTOLA Clody, 287
BESCU Constanța, 154
BETEA Lavinia, 226
BEYLOT Pierre, 552
BLAGA Iulia, 138, 144, 145, 147, 236
BLAIER Andrei, 200, 201, 202, 203, 205, 222, 252, 284,
287, 429
BODNARAS Emil, 179
BOGDAN Teodor, 460
BOGZA Geo, 105, 111, 387
BOIA Lucian, 33, 39, 64, 88, 140, 319, 340, 380, 396, 406,
421, 441, 443, 467, 480, 481, 507, 513, 514, 518, 519,
520, 535, 539, 540, 541, 542, 543, 551, 557, 561, 566
BOLDUR Anda, 56, 388, 390, 391, 392, 393, 534
BOLINTINEANU Dimitrie, 460
BONTAS Vasile, 419
BORDERIE Bernard, 179, 214, 328
BORISSOV Alexandre, 85
BOROS Haralambie, 110, 111, 153, 163
BOROZANOV Boris, 317

BOSTAN Elisabeta, 197, 198, 200, 202, 209, 210, 211,
 212, 213, 252, 284
 BOSTAN Ion, 91, 96, 111, 367
 BOTAN Anania, 426, 427, 428, 429
 BOURDIEU Pierre, 27, 29, 574
 BOUREANU Radu, 307
 BRAD Ion, 45, 143, 144, 145, 149, 166, 187, 195, 197,
 200, 220, 230, 236, 574
 BRANCOVEANU Constantin, 402, 527
 BRANCUSI Constantin, 255
 BRATIANU Ion C., 382, 383, 384
 BRATU Lucian, 45, 56, 111, 136, 144, 150, 164, 173, 183,
 202, 252, 284, 320, 322, 323, 325, 326, 456, 457, 476,
 544, 553
 BRATU Luminița, 528
 BRATUCHA, 70
 BRAUSTEIN Lică, 91
 BREBAN Nicolae, 166
 BRESSON Robert, 110
 BREZIANU Grigore, 25
 BRICE Pierre, 329, 336
 BUCHERU Ion, 233, 363, 364
 BUCUR Mihai, 170
 BUFFET Cyril, 71, 81, 88, 97, 115, 120, 123, 177
 BULAN Tatiana, 99
 BUNUEL Louis, 135
 BUREBISTA, 50, 56, 144, 240, 265, 396, 398, 400, 401,
 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412,
 413, 414, 415, 416, 421, 422, 426, 428, 429, 436, 443,
 446, 447, 448, 449, 451, 454, 482, 483, 484, 486, 487,
 488, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 502, 503, 507,
 509, 511, 520, 532, 536, 541, 547, 554, 565, 566, 569,
 576, 581
 BURTICA Cornel, 45, 50, 226, 366, 382, 383, 384, 398,
 579
 BURTON Richard, 338
 BUSINO Giovanni, 219
 BUZESCU Preda, 501
 BUZURA Augustin, 291
 CALARASU Andrei, 111, 170
 CALIMAN Călin, 30, 37, 38, 89, 271, 290
 CALINESCU George, 104, 203
 CALINESCU Paul, 88, 89, 91, 96, 99, 104, 111, 482
 CALLOIS Roger, 581
 CAMPEANU Pavel, 539
 CANDEA Virgil, 342, 343, 360, 553
 CANTACUZINO Ion, 25, 82, 83, 88, 132
 CANTEMIR Dimitrie, 50, 56, 144, 217, 235, 348, 352, 353,
 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 371, 375, 381,
 387, 397, 398, 455, 456, 460, 461, 462, 463, 475, 500,
 504, 510, 516, 527, 528, 529, 530, 531, 554, 559, 560,
 561, 569, 575, 580
 CARAGIALE, 89, 116, 115, 172, 255, 289, 290, 291, 292
 CARANFIL Tudor, 138, 165, 167, 170
 CARLYLE Thomas, 539
 CARNE Marcel, 110
 CARNECI Magda, 28
 CASSEL Jean-Pierre, 179
 CASSIAN Nina, 45, 103, 104
 CATANUS Dan, 93, 94
 CAZANISTEANU Constantin, 425
 CEAUSESCU Elena, 263, 282, 283, 293, 294, 295, 298,
 300, 431
 CEAUSESCU Ilie, 421, 425
 CEAUSESCU Nicolae, 7, 9, 25, 28, 30, 35, 39, 43, 63, 64,
 65, 66, 95, 97, 99, 127, 136, 139, 140, 141, 142, 146,
 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161,
 162, 172, 175, 181, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 197,
 198, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 210, 211, 215,
 216, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225,
 226, 227, 229, 230, 234, 235, 236, 238, 240, 243, 244,
 245, 248, 251, 260, 263, 268, 279, 280, 282, 283, 284,
 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 298,
 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 313,
 321, 339, 341, 342, 344, 351, 361, 362, 363, 364, 365,
 380, 381, 382, 383, 405, 411, 413, 425, 431, 432, 433,
 434, 435, 441, 443, 452, 454, 464, 466, 467, 474, 475,
 481, 482, 486, 487, 488, 489, 490, 502, 517, 522, 524,
 529, 531, 534, 539, 541, 543, 549, 553, 555, 556, 557,
 561, 565, 566, 567, 569, 575, 577, 580, 581
 CERNAT Paul, 568
 CETATEANU Virgil, 232

C

CHAPLIN Charles, 72, 110
 CHARALIEV Borislav, 399
 CHARLES Ier, 382, 383, 384
 CHARLES VI de Habsbourg, 530
 CHAZAL Robert, 336
 CHELARU Cristea, 272, 282, 290, 404
 CHIAURELI Mikheil, 77
 CHIMET Iordan, 358
 CHIRILOV Mihai, 553
 CHIROVICI Gheorghe Radu, 234, 235, 359, 560
 CHISINEVSCHI Iosif, 64, 65, 66, 98, 99, 113
 CHIVU Carmen, 248, 249, 280, 286, 291, 292, 304
 CHOUMIATSKI Boris Z., 86
 CHRISTIAN-JAQUE, 214, 215
 CIAUSU Milviuța, 319
 CIOCULESCU Șerban, 104
 CIOROIANU Adrian, 35, 63, 67, 69, 70, 79, 88, 89, 102,
 114, 251, 487, 539, 541, 543, 555, 565, 566, 569
 CIUBOTARASU Ștefan, 332
 CIULEI Liviu, 115, 137, 178, 202, 236, 339
 CLAIR René, 110, 178, 179, 182, 213, 214
 CLEMENTELLI Silvio, 406
 COCEA, 69, 136, 174, 199, 201, 202, 221, 222, 236, 333,
 347
 COLPI Henri, 178, 179, 180
 COLUMBEANU Mihnea, 306, 488
 COMAN Ion, 385, 408, 409
 COMEA Paul, 117, 147, 197, 322
 CONSTANTIN Neagu, 202
 CONSTANTINESCU Mihai, 311
 CONSTANTINESCU Miron, 113, 140
 CONSTANTINESCU Puiu, 91, 96
 CONSTANTINESCU-IASI Petre, 67, 68
 CONSTANTINIU Florin, 399, 425
 COOPER Fenimore, 182, 338
 CORCIOVESCU Cristina, 30, 90, 134, 145, 197, 293
 CORDOS Sanda, 90
 CORVIN Matias, 475, 516
 COSASU Radu, 170
 COZORICI Gheorghe, 559
 CRACIUN Constanța, 102, 110, 128, 130, 140, 142, 143,
 175, 196, 220, 321, 325
 CREANGA Șerban, 202
 CRISAN Gheorghe, 27
 CRISP Colin, 328
 CRISTEA Ovidiu, 519
 CRISTIAN Cornel, 389, 390, 391
 CROHMALNICEANU Ovid S., 104, 105, 106, 107, 236,
 342, 343, 387, 552
 CROITORU Alecu, 170, 202
 CSERE János Apáczai, 254
 CSERNUS Sandar, 442
 CURTICEANU Silviu, 43, 45, 50
 CUZA Alexandru Ioan, 255, 265, 395, 396, 432, 455, 535,
 536, 541, 554

D

DAICOVICIU Constantin, 330, 413
 DAICOVICIU Hadrian, 410, 411, 413, 414, 520
 DAKOVSKI Dako, 317
 DALI Salvatore, 106
 DAN Tudor, 69
 DANELIUC Mircea, 37, 38, 45, 159, 253, 267, 271, 281,
 284, 285, 287, 288, 291, 293, 294, 295, 296, 295, 296,
 297, 298, 299, 301, 302, 313, 431
 DANNEY Serge, 32
 DAQUIN Louis, 109, 110, 178
 DARIAN Adina, 402, 411, 498
 DASCAL Mihai, 460
 DAVIDOV Alexandre, 122
 DE BAECQUE Antoine, 57, 375
 DE BELLET Marc, 441
 DE SANTIS Giuseppe, 109
 DE SICA Vittorio, 106, 109
 DECEBALE, 327, 329, 331, 332, 333, 335, 347, 429, 445,
 452, 454, 483, 484, 485, 490, 491, 492, 494, 496, 503,
 520, 546, 547, 548, 549, 550, 567, 569
 DECENEE, 486, 487, 488, 492
 DELEA M., 108
 DELEANU Val. S., 367
 DELETANT Dennis, 63, 95, 114, 140, 279
 DELPORTE Christian, 29
 DELSOL Chantal, 442, 541
 DEMIAN Iosif, 267, 284, 416

DEUTSCHMEISTER Henry, 328, 338
DIAC Cristina, 44
DIACONU Cornel, 311
DIMITROV Georgi, 399
DOBRESU Mi, 246, 247, 257, 264, 382, 384, 385, 403,
404, 408
DOBROGEANU-GHEREA C., 255
DOGARU Alexandru, 427
DONOVICI Alexandru, 427
DORFMANN Jacques, 444
DRAGAN Mircea, 54, 56, 136, 143, 144, 149, 150, 159,
165, 174, 178, 180, 182, 183, 184, 186, 197, 201, 202,
204, 207, 208, 212, 220, 222, 252, 254, 327, 335, 348,
349, 350, 351, 406, 407, 412, 451, 456, 458, 459, 462,
484, 491, 503, 508, 509, 555, 558, 559, 567
DRAGHICI Alexandru, 63, 139, 151, 153
DRAGOMIR Lucia, 29
DRAGUSANU Adrian, 380
DUBOIS Claude-Gilbert, 480
DUBOIS Marie, 179
DUCA Aurel, 370, 371
DULEA Mihai, 285, 287, 293, 308, 309, 310, 311, 312,
427, 430, 431
DUMA Dana, 31
DUMITRESCU Daniela, 290, 291
DUMITRIU Petru, 116, 117
DUMITRU Laura, 28
DURAND Gilbert, 540
DURANDIN Catherine, 63, 128, 140, 191, 341, 441, 506,
535, 539
DUTA Mihai, 82, 92, 132, 233, 256, 257

E

EFTIMIE George, 386
EFTIMIU Victor, 104
EISENSTEIN, 85, 86, 89, 90, 106, 318, 341
ELIADE Mircea, 412, 479, 492
ELLEY Derek, 444
ELOY Michel, 328, 330
EMINESCU Mihai, 254, 425, 466, 494
EMLER Fridrikh, 73, 76

ENACHE Petru, 282, 294, 295, 296, 299, 308, 310, 420,
425, 427, 579
ENDRE Ady, 255
ENESCU George, 111
ETIENNE LE GRAND, 56, 112, 144, 253, 254, 347, 348,
350, 351, 352, 361, 368, 370, 371, 373, 375, 387, 395,
396, 397, 398, 409, 455, 456, 458, 459, 461, 462, 463,
465, 471, 503, 508, 509, 510, 512, 516, 525, 527, 528,
541, 554, 555, 556, 557, 558, 565, 569, 575, 576, 581
EUGENE DE SAVOIE, 559
EVERAC Paul, 312, 416

F

FAJNTSIMMER Aleksandr, 73
FARADAY George, 199
FAZEKAS I., 108
FEIGELSON Kristian, 67, 232, 309, 317
FERNOAGA Dumitru, 233, 350, 351, 352, 358, 359, 360,
364, 370, 373, 393, 394, 401, 404, 405, 406, 407, 408,
435, 436, 475, 496
FERRO Marc, 37, 51, 52, 53, 94, 341, 444
FISCHER Mary Ellen, 140, 539
FISCHER-GALATI Stephen, 63
FLEISCHER Richard, 329
FLEMING Victor, 276
FLOREA Virgil, 103, 130, 143, 155, 197
FLORESCU Florea Barbu, 330
FLORESCU Radu, 426, 427
FORD Alexandre, 318
FRIC Martin, 317
FUCIK Iulius, 245
FUKSIEWICZ Jacek, 232, 318
FULGER Cornel, 322

G

GABANYI Anneli Ute, 28, 35, 114, 143, 251, 282, 299,
303, 307, 308, 310, 539
GABREA Radu, 214, 215, 252
GADEA Suzana, 270, 296, 297, 309, 404, 408, 409, 410,
431
GAFITA Mihai, 105

GAINUSE Gheorghe, 427, 428, 435, 513
GANCE Abel, 540
GAVRAS Costa, 241
GELOVANI Mikheil, 76
GEMIL Tahsin, 426, 427
GEORGESCU Florian, 410, 422, 423
GEORGESCU Jean, 88, 89, 90, 91, 96, 99, 111, 112, 115,
116, 115, 117, 155, 202, 482
GEORGESCU Teohari, 63
GEORGESCU Vlad, 35, 251, 263, 401, 505, 520, 560, 561
GERVEREAU Laurent, 29, 52
GHEORGHE Ravaş, 232
GHEORGHIU Lica, 149, 150, 153, 154, 546
GHEORGHIU Manuela, 25, 82, 83, 132
GHEORGHIU Mihai Dinu, 29
GHEORGHIU Mihnea, 28, 50, 56, 63, 64, 65, 66, 80, 93,
95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 111, 113, 114, 117,
127, 130, 134, 135, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 148,
149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 175,
180, 187, 188, 191, 197, 220, 226, 235, 236, 242, 252,
319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 330, 336, 337,
339, 344, 347, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 366, 370,
371, 381, 401, 402, 404, 405, 407, 411, 412, 413, 415,
416, 447, 448, 451, 461, 475, 476, 477, 484, 486, 487,
489, 498, 504, 529, 544, 545, 559, 560, 561, 574, 576,
577, 582
GHEORGHIU Ştefan, 231, 255, 282, 405
GHEORGHIU-DEJ Gheorghe, 28, 63, 64, 65, 66, 80, 93,
95, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 113, 114, 117, 127,
139, 140, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 175, 187, 188,
191, 226, 235, 242, 330, 489, 546
GHISE Dumitru, 230, 246, 272, 282, 350, 352, 357, 394,
404
GHITEANU Serenela, 300
GILI Jean A., 32, 53, 55
GIRARDET Raoul, 33, 39, 474, 479, 493, 518, 539, 540,
547, 550, 551
GIURESCU Dinu C., 279, 363, 365, 401, 503, 512
GLADSTONE William Ewart, 324
GODET Martine, 37, 220
GOMA Paul, 45

GOPO Ion Popescu, 91, 118, 157, 158, 178, 182, 284,
329, 333, 334, 335, 336
GROVEI Stefan S., 377, 378, 379
GOULDING Daniel J., 31
GRADVOLH Paul, 317
GRAZIOSI Andrea, 42
GRIGORESCU Nicolae, 111
GUIBBERT Pierre, 57
GULEA Stere, 284, 294

H

HARET Spiru, 255
HARVEY Laurence, 338
HAVAS Miklós, 232
HEGHEDUS Ladislau, 272, 282, 290, 371, 386
HERBIER Marcel I', 328
HERMET Guy, 341
HITCHINS Keith, 533, 535
HLEVNJUK Oleg, 42
HOBSBAWM Eric, 509, 540
HOREA, 50, 56, 111, 255, 347, 387, 400, 416, 417, 418,
419, 420, 421, 423, 436, 505, 555, 576, 577, 578

I

IACOB Mihai, 201, 202, 337, 347
IANCU Avram, 348, 395, 409, 535
ICART Roger, 540
IERUNCA Virgil, 45
IGNATIEV, 382
IKONOMOV Vladislav, 399
ILARIAN Papiu, 536
ILIESCU Ion, 225, 310
ILIU Victor, 89, 90, 96, 99, 111, 115, 116, 482
ION Narcis Dorin, 27
IONESCU Dan, 334
IONESCU Ghiţă, 113, 120
IONESCU Medeea, 319
IONESCU-GURA Nicoleta, 27, 65, 66
IONITA Octav, 88, 91
IORDANOVA Dina, 31, 32, 217, 339, 349
IORGA Nicolae, 343, 377, 426, 501, 557

IOSIF Ștefan. Octavian, 254

IPATESCU Ana, 254

ISAIEV C.F., 354, 355

ISPIRESCU Petre, 460

ISTRIA Capo d', 324

IVASCU George, 152, 157, 173

IVASIUC Alexandru, 203, 233

IVIREANU Antim, 254

J

JAGELLON Isabelle de, 531

JANSKY Jan, 317

JDANOV, 69, 83, 84

JELENKO J.M, 320, 321

JINGA Ion, 230

JIVKOV Todor, 399

JOHNSON Richard, 180, 329

JOLY Martine, 53

JOWITT Kenneth, 63

JUNG Carl Gustav, 479

K

KALATOZOV Mikhaïl, 73

KARNOOUH Claude, 537

KENEZ Peter, 67, 69, 73, 79, 80, 87, 97

KHROUCHTCHEV Nikita, 103, 108, 114, 120, 127, 151

KING Robert, 35

KIRILEANU Teodorescu, 460

KIRILOV, 83

KIVU Dinu, 165, 559

KOGALNICEANU Mihail, 382, 534

KOPANĚVOVÁ Galina, 87, 317

KOSA Fernec, 201

KOTT Sandrine, 42

KOULESHOV Lev, 86

KOZINTSEV Grigori, 85

KRAMER Stanley, 162

KRIEGEL Annie, 99

KRSKA Václav, 317

KUBRICK Stanley, 276, 444

L

LACUSTA Ioana, 76, 79, 98, 99

LAGNY Michèle, 33, 34, 52

LALUT Ioana, 32

LANGLOIS Gérard, 32

LAPUSNEANU Alexandru, 265, 375, 376, 377, 378, 379,
461, 475, 531, 554, 564, 580

LARDIN G., 55

LAUGHLIN Tom, 162

LAURENT Natacha, 73, 76, 77, 78, 83, 84, 86, 97, 124,
131

LAVROV Gheorghe Lavrentievici, 82

LAZAR Gheorghe, 255

LE DERLE Charles, 75

LECCA Constantin, 552

LEGOSHIN Vladimir, 73

LEIBNIZ, 559

LENINE, 77, 85, 88, 90, 124, 219, 253

LEU Corneliu, 233, 355, 401, 402, 403, 404, 406

LEVI-STRAUSS, 479

LIEHM Antonin, 31, 73, 78, 87, 123, 177, 217, 273, 317,
318, 399

LINDEPERG Sylvie, 25, 26, 49

LISZT Frantz, 388, 390, 393

LITTERA George, 165

LITVAK Anatole, 276

LOVINESCU Horia, 347, 351

LOVINESCU Monica, 45, 287, 288, 289, 290, 291, 293,
299, 303, 306, 307, 310, 336

LUALDI Antonella, 180, 329

LUCA Elisabeta, 100, 101

LUCA Vasile, 63, 100, 101

LUIS Buñuel, 390

LUNACEARSKI Anatol, 83

M

MACOVEI Pompiliu, 142, 143, 148, 152, 153, 171, 172,
175, 176, 179, 186, 187, 195, 196, 220, 226, 227

MACOVEI Simion, 112

MACOVESCU George, 109, 110, 148, 152, 153, 160, 197

MACREA-TOMA Ioana, 29, 308

MAIOR Petru, 532
 MALAXA Nicolae, 244
 MALITA Liviu, 66, 236, 245
 MALLOZZI Luciano, 32, 109
 MANDRIC Eugen, 56, 143, 144, 147, 148, 152, 156, 162,
 164, 169, 170, 173, 177, 178, 180, 194, 197, 220, 233,
 334, 335, 363, 364, 365, 385, 386, 476, 502, 503, 509,
 524, 525, 526, 574, 577
 MANESCU Manea, 148, 187, 225
 MANOLE Ofelia, 99
 MANOLESCU Ion, 568
 MANOLESCU Nicolae, 83, 84
 MARAIS Jean, 180, 214
 MARCHAL Georges, 180
 MARCUS Manole, 112, 115, 159, 187, 188, 202, 203, 236,
 242, 382
 MARÉCHAL Denis, 29
 MARGINEANU Nicolae, 311
 MARIN Alexandru, 232, 403
 MARINESCU Șerban, 429
 MARSHALL George, 329
 MARTIAN Dan, 226
 MARTIN Frédéric, 444, 445, 449, 451, 453, 495
 MARTIN Marcel, 32, 137, 138
 MARTIN Mircea, 250
 MASLOWSKI Michel, 442, 541
 MASS E., 55
 MATEESCU Constantin, 45, 207, 237, 248, 272
 MAURER Ion Gheorghe, 150, 181
 MAURETTE Marc, 110, 178
 MAXIM Mihai, 426
 MEHMED II, 458, 459, 461, 463, 465, 466, 471, 563
 MEZINCESCU Eduard, 81, 82, 99
 MICHEL Ier, 63
 MICHEL LE BRAVE, 49, 57, 201, 212, 240, 253, 317, 337,
 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349,
 362, 364, 365, 366, 367, 369, 372, 373, 377, 403, 409,
 455, 456, 457, 458, 461, 462, 463, 466, 467, 468, 469,
 470, 472, 473, 474, 475, 476, 501, 502, 503, 508, 512,
 514, 515, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527,
 529, 530, 535, 537, 541, 549, 550, 551, 552, 553, 554,
 557, 558, 565, 568, 569, 575, 576, 577, 578, 581
 MIHAIL Jean, 88, 89, 90, 91, 482
 MIHAILEANU Ion, 546
 MIHAILESCU Magda, 109, 115, 115, 117, 145, 165, 379
 MIHELES Aurel, 111, 153, 202, 320
 MIHU Iulian, 112, 115, 165, 202, 203, 284, 391
 MIRCEA L'ANCIEN, 347, 397, 402, 421, 422, 425, 426,
 455, 511, 513, 541, 555, 567, 569
 MITCHIEVICI Angelo, 568
 MITITELU Ion, 426, 427, 428, 429, 435
 MITRU Constantin, 56, 150, 349, 350, 459, 503, 555
 MITRU Marin, 58
 MOCANU Marin Radu, 28
 MOCANU N., 70
 MODORCEA Grid, 257, 267, 268
 MOHOR Mircea, 56, 368, 369, 370, 466, 511, 512, 562,
 563, 577
 MOINE Caroline, 79
 MOINE Raphaëlle, 55, 552
 MOISESCU Cristian, 426
 MOLDOVAN Aristide, 71, 92, 233
 MOLDOVAN Mircea, 56, 201, 242, 265, 284, 311, 388,
 394, 395, 533, 535
 MORAR Ioan T., 227
 MORIN Edgar, 540
 MOUSSOROSKI Modest Petrovich, 85
 MUEFKE K., 77
 MUERESAN Mircea, 56
 MULLER Raphael, 32, 79, 93, 309
 MUNK Andrzej, 318
 MUNTEANU Francisc, 187, 201, 202, 222, 253, 336, 429
 MURESAN Mircea, 136, 174, 198, 202, 242, 265, 284,
 311, 416, 419, 505, 553
 MURGESCU Bogdan, 26, 455, 519
 MURGESCU Mirela Luminița, 29, 331, 340, 519, 541, 551,
 561
 MURGULESCU Ilie, 99
 MUSAT Mircea, 399, 419, 421, 425, 426, 431
 MUSCULIU Lidia, 330

N

NADEJDE Costin, 65
 NAGHI Gheorghe, 153, 163, 170, 265, 311

NAPOLEON, 540, 550
NASTASE Doru, 56, 247, 254, 255, 258, 284, 368, 369,
381, 388, 405, 456, 466, 512, 562, 577
NAT Marie-José, 180
NAZAROVA Nina, 94
NEAGU Fănuș, 170
NECULA Dragoș, 498, 565
NECULAU Adrian, 199
NEDELCOVICI Bujor, 300
NEGREANU Dinu, 90, 96, 99, 153, 387, 482
NEGRICI Eugen, 28
NEGRUZZI Costache, 375, 377, 389, 558, 565
NEMOLIAEV Vladimir, 85, 97
NICOLAESCU Sergiu, 50, 56, 57, 144, 152, 173, 176, 178,
180, 183, 194, 197, 201, 202, 203, 204, 208, 209, 211,
212, 214, 220, 222, 231, 240, 242, 252, 255, 258, 284,
287, 313, 327, 328, 330, 331, 334, 336, 337, 338, 339,
342, 343, 345, 362, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 372,
381, 382, 384, 385, 390, 391, 404, 405, 406, 426, 427,
428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 443, 445, 453,
456, 457, 458, 463, 464, 466, 468, 472, 473, 483, 493,
501, 508, 513, 516, 523, 524, 525, 526, 547, 549, 551,
552, 553, 554, 566, 567, 568, 577, 582
NICULESCU-MIZIL Paul, 45, 65, 139, 148, 152, 156, 160,
162, 163, 164, 165, 176, 180, 181, 187, 225, 226, 257,
258, 264
NICULITA-VORONCA Elena, 460
NIETHAMMER Lutz, 70
NIKIFOROV L., 355
NIKOLAIEVITCH Nicolas, 382
NISTOR Irina Margareta, 280
NITESCU Marin, 68
NOIRIEL Gérard, 33
NORA Pierre, 331
NOVAKOVIC Rados, 318
NOVICOV Mihail, 99, 105, 107, 110, 111, 140
NOWICKI Joanna, 442, 541

O

ODOBESCU Alexandru, 375
OLTEEA Lucia, 356
OPREA Ștefan, 342

OPRIȘ Ioan, 418
OPRIS Mihai, 353, 354, 357, 360, 411
OPRITESCU Nicolae, 56, 247, 281, 388, 389, 390, 391,
392, 393, 394, 533, 534, 577, 580
OPROIU Ecaterina, 54, 137, 152, 158, 159, 169, 275, 419
OROVEANU Ileana, 331
ORY Pascal, 33, 34, 573
OTETEA Andrei, 319, 320, 323, 324, 325, 545
OTT Wilfried, 91, 111

P

PAIUSAN Cristina, 27
PAIZI Gheorghe, 197, 207
PANA Roxana, 395, 401, 409, 410, 448, 495, 511
PANAITESCU Petre P., 365, 510, 523, 528, 529, 530, 531,
532, 533, 536, 554
PAPU Edgar, 250
PARDAU Platon, 311
PASCU Stefan, 417, 425
PASSEK Jean-Loup, 87, 317
PATILINET Vasile, 226
PATRASCANU Elena, 69
PATRASCANU Lucrețiu, 69, 102, 254
PATRASCOIU Constantin, 83
PATROIU Ion, 425
PAUKER Ana, 63, 95, 99, 100, 101
PAUL David W., 31
PAVELESCU Alina, 28
PELLEA Amza, 212, 213, 236, 331, 332, 339, 463, 546,
552, 554
PELLETIER François, 57
PETRE Zoe, 411, 496
PETRESCU Cezar, 172, 309
PETRESCU Titel, 104
PETRINGENARU Adrian, 56, 255, 265, 284, 285, 395, 396,
535, 536, 577
PETRUT Emanoil, 322, 488, 544
PEYLET Gérard, 480
PICKARDT Ulli, 328
PIEL Harry, 75
PIERRE LE GRAND, 353, 356, 559
PIERSIC Florin, 214

PINTILIE Lucian, 32, 45, 137, 138, 139, 164, 165, 171,
 202, 203, 222, 236, 237, 252, 271, 281, 284, 285, 287,
 288, 289, 290, 291, 292, 293, 297, 298, 306, 313, 351,
 367, 368

PIPPIDI Andrei, 426

PITA Dan, 45, 159, 227, 265, 271, 281, 284, 287, 288,
 300, 301, 302, 308, 381

PIVNICERU, 232, 284, 357, 358

PLATON Alexandru Florin, 542

POIRIER Jacques, 479

POIRRIER Philippe, 33

POMIAN Krzysztof, 331

PONTECORVO Gillo, 241

POP Valeriu, 257, 264

POPA Liviu, 330, 332

POPESCU Dumitru, 35, 45, 50, 139, 140, 148, 156, 157,
 160, 162, 166, 171, 186, 187, 220, 222, 225, 226, 227,
 228, 229, 245, 246, 247, 259, 282, 283, 284, 287, 289,
 290, 294, 295, 296, 295, 298, 299, 308, 339, 347, 351,
 366, 371, 372, 381, 382, 398, 475, 487, 511, 562, 579

POPESCU Leon, 25

POPITA Lidia, 349, 350, 368, 369, 373, 423, 477, 563

POPOVICI Titus, 35, 45, 50, 56, 150, 184, 187, 222, 242,
 292, 313, 327, 333, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 342,
 368, 369, 370, 371, 381, 382, 383, 384, 416, 417, 419,
 425, 427, 428, 431, 432, 433, 434, 445, 449, 450, 451,
 457, 463, 464, 466, 472, 473, 477, 483, 484, 491, 499,
 501, 505, 508, 513, 515, 517, 522, 523, 524, 547, 549,
 550, 551, 553, 557, 559, 567, 577, 578, 582

POPP Mișu, 552

PORUMBESCU Ciprian, 255, 256

POTOP Vasile, 394

POTRA Florian, 166, 236, 524

POUDOVKINE Vsevolod, 106

PRAVOV Ivan, 333

PREDA Constantin, 410, 415

PREOBRAZHENSKAYA Olga, 333

PRETRESCU Camil, 67, 298, 387

PRODAN David, 417, 418

PROST Antoine, 33, 34

PYRYEV Ivan, 73

Q

QUINCEY Thomas de, 245

R

RADULESCU Gheorghe, 257, 258, 264

RADULESCU Ilie, 267, 282, 283, 284, 294, 398, 406

RADULESCU Ion Heliade, 395

RAIZMAN Yuli, 85

RALEA Mihai, 67

RARES Petru, 255, 364, 402, 425

RAUTU Leonte, 63, 64, 65, 66, 98, 99, 103, 108, 119, 120,
 127, 139, 140, 142, 148, 150, 187, 308, 399

RAVAS Gheorghe, 236

REBENGIUC Victor, 291

RESNAIS Alain, 137

RESZLER André, 479, 485, 539

RETEGAN Mihai, 27

REZACHEVICI Constantin, 377, 378, 379, 522

RICH Claude, 180

RICHTER Manfred, 358

RICOEUR Paul, 342

RIOUX Jean-Pierre, 33, 38, 39

RIPEANU Bujor, 30, 89, 90, 112, 134, 138, 145, 159, 164,
 166, 167, 170, 197, 227, 238, 240, 242, 293, 319, 320,
 329, 334, 336, 337, 338, 339, 342, 350, 351, 352, 356,
 357, 358, 359, 362, 363, 374, 375, 381, 382, 385, 394,
 395

RIPEANU Valeriu, 152

ROHMER Eric, 375

ROLLER Mihai, 68, 319, 520

ROLLET Brigitte, 55

ROMAN Ștefan, 284

ROMAN Valter, 63

ROMANESCU Gheorghe, 425

ROMM Mikhaïl, 73, 77, 85

ROOM Abram, 73

ROSENSTONE Robert, 53

ROSIANU Mihail, 99

ROSSELLINI Roberto, 81, 109, 178, 182, 375

ROUSSEFF Svetla, 441, 467

RUSU Dorina, 27

S

SADOUL George, 109
SADOVA Marieta, 96
SADOVEANU Mihail, 54, 67, 255, 348, 349, 350, 558
SAHIA Alexandru, 92, 132, 176, 233
SAINT-OUEN François, 441
SAIZESCU Geo, 202, 213, 214, 252
SALCUDEANU Petre, 56, 143, 148, 149, 152, 154, 155,
158, 159, 168, 169, 171, 197, 220, 284, 329, 333, 394,
419, 420, 496, 534, 577
SANDACHE Cristian, 28
SAUCAN Mircea, 45, 137, 138, 144, 145, 147, 163, 202,
231, 236, 237, 252, 391, 574
SAVA Valerian, 30, 82, 88, 89, 90, 92, 102, 105, 106, 112,
115, 115, 117, 119, 218, 364, 524
SAVCHENKO Igor, 85
SCHOTT Arthur, 254
SCHRODER Gunter, 357
SELEJAN Ana, 28, 68
SELLIER Geneviève, 55
SELMARU Traian, 68, 103
SILVESTRU Valentin, 94, 98, 205, 206
SIMIONESCU Mircea Horia, 203
SIMONCA Ovidiu, 300, 301
SINTIMBREANU Mircea, 45, 194, 195, 197, 199, 200, 220,
231, 236
SIODMAK Robert, 178
SIRBU Eva, 375
SIRINELLI Jean-François, 33, 39
SITOPUL Savel, 202
SORLIN Pierre, 29, 52, 55
SOULET Jean-François, 64, 72, 82, 101, 174
SPASSKY Nicolas, 42
STAIKOV Ludmil, 399
STALINE Joseph, 73, 76, 77, 83, 84, 94, 101, 108, 119,
124, 125, 131, 151, 153, 187, 188, 218, 219, 317, 318,
431, 509, 525
STAN Valerian, 232
STANCIU Marin, 207, 232, 355, 359, 385, 407
STANCU Zaharia, 67, 68, 105
STANCULESCU Victor, 404
STANOMIR Ioan, 568

STEFANESCU Al. I., 104
STEFANESCU Ion Traian, 272, 282, 290, 291, 294, 297,
301, 308, 309, 370, 420
STEFANESCU Ștefan, 425
STEGAROIU Radu, 311, 416
STIOPUL Savel, 45, 90, 112, 203, 252, 255
STOIAN Ion, 146, 147
STOICESCU Constantin, 365
STOICESCU Nicolae, 323, 418, 422, 423, 425
STOICIU Constantin, 203
STOIL Michael J., 31, 54, 87, 231, 235, 239, 317, 318,
345, 397, 456, 546, 553
STOJANOVA Christina, 31
STOJANOVIC Velimir, 318
STOLPER Aleksandr, 85
SUCHIANU D.I., 88, 343, 553
SUTER Emil, 68, 84, 87
SUTU Alexandru, 323

T

TARADASH Daniel, 110
TATOS Alexandru, 37, 45, 46, 222, 248, 271, 272, 281,
283, 284, 290, 301, 306, 308, 309, 311, 312, 313
TATULICI Mihai, 35, 425
TAYLOR Elisabeth, 338
TAYLOR Richard, 32, 97
TAZEIR Janusz, 442
TCHERKASSOV Nicolai, 84
TCHERNYCHEVSKI N.G., 84
TCHIAOURELI Mikhaïl, 73, 76, 77, 84, 85
TEMPLE Shirley, 215
TEODORESCU Marin, 301
TEODORESCU Marius, 111, 116, 115
TEODORESCU Răzvan, 425
TESSARI Duccio, 276
THIESSE Anne-Marie, 480, 493
TIC Nicolae, 202
TISMANEANU Vladimir, 35, 65, 69, 99, 101, 108, 113,
120, 127, 309, 482
TITO, 72, 73
TOLMACIOV V.B., 83
TOMA Sorin, 68

TOMESCU Despina, 341, 441, 535, 539
TRAJAN, 331, 335, 347, 446, 450, 452, 500, 505
TROFIN Virgil, 187, 226
TUDOR Corneliu Vadim, 228, 291
TUGUI Pavel, 28, 65, 66
TURCU Gheorghe, 153
TUROVSKAYA Maya, 97
TUTUI Marian, 339, 399, 400

U

UCRAIN Constantin, 426
URFALINO Philippe, 34
URICARU Eugen, 395
URSIANU Malvina, 45, 56, 109, 110, 115, 116, 115, 117,
145, 202, 265, 284, 375, 376, 378, 379, 388, 461, 462,
531, 564, 565, 580

V

VAENI Constantin, 50, 56, 144, 252, 254, 258, 313, 363,
364, 365, 366, 367, 372, 456, 476, 502, 509, 512, 514,
516, 525, 541, 554, 577
VALERY Paul, 106
VANOYE Francis, 542, 559, 567
VASILE Aurelia, 29, 55, 199, 206, 219, 441
VASILE Cristian, 120
VASILEANU Marius, 309
VASILESCU Oltea, 115, 115, 116
VEINSTEIN Gilles, 458, 459
VERDERY Katherine, 27, 28, 34, 35, 36, 93, 141, 144, 148,
183, 192, 193, 199, 224, 237, 250, 413, 416, 417, 420,
421, 432, 497, 549
VERTOV Dziga, 86
VIANU Lidia, 28
VILLON François, 428
VISARION Alexa, 284, 429
VITANIDIS Gheorghe, 56, 110, 144, 178, 202, 213, 215,
221, 240, 242, 252, 265, 284, 321, 354, 355, 357, 381,
388, 396, 405, 406, 407, 409, 411, 412, 447, 448, 456,
461, 484, 496, 504, 511, 559

VITNER Ion, 105
VLAD L'EMPALEUR, 56, 247, 255, 258, 348, 361, 364,
367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 384, 391, 395,
396, 398, 410, 423, 427, 455, 456, 461, 462, 463, 465,
466, 467, 473, 475, 477, 511, 512, 513, 516, 527, 528,
541, 554, 561, 562, 563, 564, 569, 577, 581
VLADESCU Cristian, 426
VLADIMIRESCU Tudor, 111, 255, 256, 318, 319, 320, 322,
323, 325, 326, 380, 476, 532, 545, 575
VLADY Marina, 180
VOICULESCU Elefterie, 150, 213, 259
VON STARKENBERG, 530
VULCHANOV Rangel, 135
VULPESCU Romulus, 427
VYCHINSKI Andrei Ianouarievitch, 69

W

WAJDA Andrzej, 318
WALTER François, 494
WELLES Orson, 180, 338, 390
WERTH Nicolas, 42
WIEDER Thomas, 32, 79, 93, 309
WILDER Billy, 276
WILKENING Albert, 357
WOOD Nancy, 32
WUNENBURGER Jean-Jacques, 480

Y

YODIN Konstantin, 73, 76
YOUNG Terence, 182
YUTKEVICH Sergei, 77, 317

Z

ZACIU Mircea, 45, 291, 292, 293, 387
ZAHARIA Dumitru, 232
ZAORALOVÁ Eva, 87, 317
ZETKIN Clara, 67

