



HAL
open science

Le film policier roumain : un genre impur. Succès populaire et discours politique pendant la période communiste

Aurelia Vasile

► To cite this version:

Aurelia Vasile. Le film policier roumain : un genre impur. Succès populaire et discours politique pendant la période communiste. Harmattan. Policiers et criminels: un genre populaire européen sur grand et petit écran, 2009. halshs-01212791

HAL Id: halshs-01212791

<https://shs.hal.science/halshs-01212791v1>

Submitted on 7 Oct 2015

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.

LE FILM POLICIER ROUMAIN : UN GENRE IMPUR. SUCCES POPULAIRE ET DISCOURS POLITIQUE PENDANT LA PERIODE COMMUNISTE

Aurelia Vasile

LA PLACE DU FILM POLICIER DANS LES STRUCTURES ETATIQUES ROUMAINES A L'EPOQUE COMMUNISTE

Depuis 1948, la cinématographie roumaine est nationalisée et par conséquent, la production, l'importation, la diffusion des films ainsi que l'organisation du réseau des salles de cinéma sont gérées par les institutions de l'Etat (le Comité de la Cinématographie, le Centre National de la Cinématographie, la Centrale « Româniafilm », etc.) de manière ultra centralisée et en respectant les directives politiques et idéologiques du Parti Communiste. Pendant la première décennie, l'organisation du cinéma et la conception des films sont tributaires au système et à la vision soviétique de l'art. Les thématiques abordées, de même que les approches esthétiques des films relèvent de la théorie du « réalisme socialiste », portée au rang de critère artistique par Andrei Jdanov, le chef de l'agit-prop de l'URSS. Suivant cette voie, les films réalisés à l'aube de l'installation du régime communiste en Roumanie se caractérisent par une rigidité dogmatique et une vision simpliste et manichéenne de la société. Les genres privilégiés alors sont surtout les drames sociaux plus ou moins ancrés dans le présent, ainsi que les films de guerre. C'est pourquoi, la production cinématographique des premières années socialistes est constituée de films lourds en significations politiques et idéologiques.

C'est seulement à partir de 1962/1965, dans un climat de détente internationale, que le parti relâche la pression tant sur les cinéastes que sur la conception du film et apparaissent les premières formes de divertissement cinématographique. Dans ce contexte, le divertissement est à la fois un moyen d'apaiser, ou d'endormir la vigilance revendicatrice ou réactionnaire, à la fois un moyen de distraire et finalement une source de bénéfices financiers. Au départ, les genres populaires les plus exploités sont la comédie et les films musicaux, mais grâce aux moyens techniques et économiques et surtout à l'explosion du système de coproductions durant les années 1960, le nouveau genre apprécié par le public est le film de « cape et d'épée » et les superproductions historiques. Arrivée au pouvoir en 1965, Ceaușescu poursuit l'orientation mixte « idéologie et divertissement » et plaide pour une diversification des genres.

Dans ces circonstances, s'affirme le réalisateur Sergiu Nicolaescu qui manifeste dès son début cinématographique un penchant pour le spectacle, pour le film populaire. Il se fait remarqué par la mise en scène du péplum *Les guerriers (Dacii, 1967)* et comme assistant directeur du film *Pour la conquête de Rome* (Robert Siodmak, 1968). On lui confia ensuite la responsabilité d'un film historique traitant du Moyen-âge roumain, *Michel le Brave* (1970). Cette production destinée à révéler les significations politiques du règne du prince Michel le Brave, est transformée par Nicolaescu en une épopée héroïque où la dimension spectaculaire l'emporte sur celle philosophico-historique. Ses films deviennent rapidement des grands succès populaires : environ 4 millions de spectateurs pour *Les guerriers* et tout autant pour *Michel le Brave*¹. Poursuivant dans cette voie, Sergiu Nicolaescu aspire à réaliser ses rêves d'enfance, plus précisément « des films de gangsters américains vus entre 1936 et 1942 » comme il allait en témoigner après la chute du régime de Ceaușescu. Il a beau songer aux films de gangsters, le parti communiste rejetait la vision jubilatoire des personnages négatifs et Nicolaescu a du trouver une autre approche du film policier.

¹ Les statistiques de l'époque spécifient 7 millions de spectateurs pour *Les guerriers* et 10 millions pour *Michel le Brave*, mais comme les chiffres sont calculés en fonction du nombre de billets vendus et ces deux films ont été réalisés en deux séries, les spectateurs ont acheté 2 billets pour le même film, ce qui nous détermine à diviser les chiffres officiels par deux.

La problématique du film policier est étroitement liée à la conception générale du cinéma promue pendant le régime communiste, à savoir sa fonction éducative. Cette vision du film se répercute sur le travail des cinéastes qui sont obligés de trouver un compromis entre la formule du « film à succès » et celle du « film à morale éducative ». Le système cinématographique, dans son intégralité, est dépendant de l'équilibre entre les deux formules, car les directives du parti imposent aux maisons de production la réalisation des films de propagande, mais sa subsistance économique est strictement liée au nombre d'entrées et au succès commercial des films proposés.

De ce point de vue, le genre policier est l'un des plus affecté, car, d'un côté, il est le genre populaire par excellence, mais d'un autre, sa vocation est perçue par les officialités comme immorale. En juillet 1971, Nicolae Ceaușescu rend publique une liste de 17 thèses à l'égard de la culture, événement considéré comme une « mini-révolution culturelle » à l'image du modèle chinois. Ces « thèses » ont ébranlé le monde de la culture qui commença dès lors une période de deux décennies de coercition et surveillance. Le treizième point concerne directement le cinéma : « 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 interdisant les films qui cultivent la violence, la vulgarité et les films qui propagent le mode de vie bourgeois » (Ceaușescu, 1972). Suite à ces discours successifs, le film policier fut banni, ou du moins il restera un sujet tabou dans le milieu du cinéma. Toutefois, il ne saurait être question de sa disparition. Les intrigues de type policier subsistent sous une autre forme, camouflées derrière des sujets sociaux.

« LA SERIE DU COMMISSAIRE » : UNE TENTATIVE ROUMAINE DU GENRE POLICIER

L'originalité des films policiers réalisés par Nicolaescu demeure dans la combinaison entre la forme, spécifique au film policier et le cadre historico-politique du récit, essentiel pour la légitimation du régime communiste. Placée dans une conjoncture historique particulièrement ardente, entre 1939 et 1946, la trame fictionnelle est chargée de significations politiques évidentes. Il débute son projet en 1972 par le film *Les mains propres*, (*Cu mâinile curate*). Le cinéaste continue à réaliser au long des années 1970 jusqu'au début des années 1980 une suite thématique autour du même personnage : le commissaire Miclovan/Moldovan². Les autres films, *La dernière cartouche*, (*Ultimul cartuș*, 1973), *Un commissaire accuse*, (*Un comisar acuză*, 1974), *La revanche*, (*Revanșa*, 1978) et *Le duel*, (*Duelul*, 1981) complètent la série qui restera dans la conscience des spectateurs sous le titre de « la série du commissaire ».

Leur réalisation et surtout la mise en scène de toutes les caractéristiques du genre (trame, personnages, codes plastiques et iconiques) nécessite une stratégie de contournement des règles, un subterfuge de la part du réalisateurs pour faire accepter le film dans le plan thématique des maisons de production. La mise en œuvre du projet de Sergiu Nicolaescu, dans les conditions prohibitives à l'égard du genre policier, réside dans un concours de circonstances, à une manière adroite d'esquiver les dispositions officielles, tout en les respectant. Premièrement, durant la phase du scénario et du tournage, les formules « films policier », « film noir » ou « films de gangsters » sont évitées. Deuxièmement, les sujets sont proposés par leurs auteurs (scénariste et metteur en scène) dans le cadre des thématiques acceptées par l'Etat. A titre d'exemple, le film *Un commissaire accuse* (1974) figure dans le plan thématique du ministère chargé de la culture, dans la rubrique « films dédiés à la lutte du Parti dans la clandestinité »³. Troisièmement, le récit fait pencher la balance en faveur du film

² Le personnage s'appelle Miclovan dans les deux premiers films de la série et Moldovan dans les trois derniers.

³ Archive du Ministère de la Culture, 21135/1975, « Plan thématique des films de long métrage pour les années 1974-1975 », p. 1

politique ou même historique grâce à l'action placée dans les années 1939-1946, période très pertinente à cet égard. Et quatrième, les années 1970 marquent le début du national-communisme roumain qui se matérialise entre autre, par la focalisation sur les produits nationaux et sur le découragement des importations. Le succès de certains films d'aventure ou policier étrangers (les séries tv *The Saint* et *Kojak*, certains films d'Alain Delon et Lino Ventura) détermine l'Etat à tolérer les productions locales du même type au nom de l'affirmation des valeurs nationales. Ceausescu s'exprime de manière générale à ce propos dès 1971 : « Camarades, il y a une habitude, pas très bonne, de regarder seulement vers ce qui se fait ailleurs, à l'étranger, de faire appel à l'importation. Disons qu'il y a un certain asservissement envers tout ce qui est étranger, et surtout vis-à-vis de l'Occident » (Ceausescu, 1971). Et concernant le cinéma, il ajoute : « il faut mettre fin aux importations des films décadents de l'étranger qui introduisent une conception bourgeoise et rétrograde. Entre temps notre cinématographie doit faire des films meilleurs » (*Ibidem*). Ainsi, le contexte est favorable à la production de films autochtones qui sont préférables à ceux importés.

Puisque le cinéma roumain n'avait pas une tradition en la matière, l'émergence du genre policier commence et s'arrête avec Sergiu Nicolaescu. D'ailleurs, l'incompatibilité de ce genre avec le spécifique culturel roumain, détermine le réalisateur Nae Caranfil de qualifier le film policier roumain de comédie : « les films d'action roumains ont été pour moi les meilleurs comédies. Ce n'est pas qu'elles sont devenues par la suite, elles l'ont été dès le départ. Chaque fois que je vois un acteur roumain courir après un autre acteur roumain, je rigole instantanément⁴ ». Bien que des films ayant une trame ou des éléments du genre policier soient produits auparavant, le genre policier dans l'acception classique est apparu et devenu populaire grâce à la ténacité de Nicolaescu, qui non seulement signe la mise en scène, mais interprète aussi le rôle du héros.

Dans les deux premiers films de la série, *Les mains propres* (1972) et *La dernière cartouche* (1973), le temps diégétique correspond à la période entre avril et décembre 1945 et même s'ils sont sortis en salle séparément, à un intervalle d'un an, il y a une continuité narrative qui traverse les deux. En avril 1945, la guerre continuait sur le front de l'Ouest et la situation interne de la Roumanie subissait des transformations majeures par l'ascension des communistes vers le gouvernement. Puisque le pouvoir ne leur appartenait pas entièrement et que l'opposition se manifestait assez virulemment, le discours communiste des années 1970 interprète *a posteriori* les événements en termes de lutte de classe : les communistes/les ouvriers/les paysans/les pauvres versus l'opposition politique/les chefs d'entreprises/les fascistes. Chacune de ces deux fonctions se traduit cinématographiquement par deux fonctions bien particulières : les « bons », représentés par les communistes et deux commissaires de police (Tudor Miclovan, et Mihai Roman), et les « méchants », dont le rôle est dévolu par les gangsters, l'équivalent des classes exploitantes. A la différence des productions occidentales du même genre, l'appartenance politique des deux actants décale le film de la sphère policière vers celle politique. Mihai Roman est membre du Parti Communiste et ainsi le porteur des valeurs sociales, du travail, de l'honnêteté. Les gangsters, à leur tour, n'échappent pas aux connotations politisées, car ils sont les représentants de la bourgeoisie réactionnaire, les dirigeants des autres partis politiques, ou leurs instruments maléfiques.

Les deux épisodes suivants, *Un commissaire accuse* (1974) et *La revanche* (1978), rompent la continuité narrative et historique s'arrêtant, eux, sur la période novembre 1940-janvier 1941 à Bucarest. A l'instar des deux films précédents, ces films forment un tandem car les

⁴ Interview avec Nae Caranfil, réalisée par Carmen Mezincescu, *AperiTIFF*, juin 2008, en ligne sur : <http://agenda.liternet.ro/articol/7251/Carmen-Mezincescu-Alexandra-Constandache-Cristi-Marculescu-Laura-Popescu-Mark-Ratz/Spot-TIFF-2008005-Nae-Caranfil.html> [ref. du 22 juillet 2008]

personnages et le récit suivent une logique commune. C'est le début de la coopération officielle entre la Roumanie et l'Allemagne Nazie, le début du conflit entre « La Garde de Fer », un mouvement politique de type fasciste et le général Antonescu, le dirigeant du pays. Continuant dans la tradition des autres films, ils optent pour la même confrontation manichéenne. D'un côté se trouvent le commissaire Tudor Moldovan, les communistes et parfois le général Antonescu et de l'autre côté, les représentants de la légion « La Garde de Fer », nommés également « légionnaires », dont le chef est l'anti-héros du film. Le cinquième et le dernier épisode de la « série du commissaire » est *Le duel*, sorti en 1981. Le temps diégétique ne continue pas les autres films, mais les précède. Le jour du 1er septembre 1939, le début de la guerre, est annoncé par les enfants, vendeurs de journaux, criant le grand événement dans les rues, juste avant le générique.

Si dans *Les mains propres* (1972), *La dernière cartouche* (1973) et *Le duel* (1981), les faits narratifs sont intégralement fictifs, mais situés dans un contexte historique réel, les deux autres films touchent directement des moments épineux et authentiques de la Roumanie pendant la guerre. Le facteur politique est décisif, autant pour le destin des personnages que pour l'évolution de l'histoire.

AVEC LES ARMES DE BOGART AU SERVICE DU COMMUNISME

La construction d'ensemble de cette série, que nous pouvons réduire de manière spéculative à seul film unitaire, est l'entrelacement entre les éléments du « film noir » (la forme) et ceux du film politique (le fond). Ces deux dimensions de l'œuvre cinématographique sont mises en valeur par trois niveaux de composition : narratif, expressif et linguistique. La narration révèle le lien entre les personnages, leur place et leurs fonctions à travers les actions et les quêtes, le niveau expressif se traduit dans les détails physiques et la gestuelle, tandis que le langage dévoile la substance profonde du film et le message transmis.

Le rôle de l'analyse narrative est étroitement lié à l'action, à l'espace et au temps. De ce point de vue, la narration favorise à égale mesure le côté sensationnel spécifique au film policier (le héros saute, court, tire avec le pistolet, participe à des poursuites infernales en voiture, invente des pièges pour ses adversaires) et les aspects de nature politico-historiques. Dans les deux premiers films, ces aspects sont véridiques, mais pas dominants : les élections, la coexistence dans les structures administratives des fonctionnaires communistes et non-communistes, les grèves des ouvriers, la présence des observateurs étrangers, anglais et américains, etc. En revanche, dans *Un commissaire accuse* (1974) et *La revanche* (1978), les conjonctures sociales et politiques ne sont plus un simple prétexte pour mettre en œuvre un film policier, mais les mobiles même de l'action. Dans le film *La revanche* (1978), l'affrontement primaire entre le commissaire et les légionnaires démarre d'abord dans les hautes sphères politiques et puis, descend au deuxième niveau, celui entre le héros et l'anti-héros. Le harcèlement réciproque entre les deux personnages a comme catalyseur les malentendus des hommes politiques, spécialement entre la Garde et le général Antonescu, pour lesquels, les réalisateurs s'inspirent des faits réels.

L'enchevêtrement des moments authentiques et des situations fictives révèle au public un premier aperçu sur les significations profondes du récit, mais également, le potentiel divertissant de la trame, par le biais des scènes d'action. Ce dernier aspect, vital pour le caractère policier du film, est renforcé par le deuxième niveau de composition, celui expressif. Il met en évidence les particularités du héros et regroupe deux catégories de signes, *plastiques* (les formes, les couleurs, la composition de l'image : cadrage, angle de prise de vue, éclairage, son) et *iconiques* (Joly, 1993, p.64) combinant des éléments qui construisent sa représentation visuelle : vêtements, objets, lieux, gestes, postures. De ce point de vue, le personnage du commissaire rejoint l'archétype du « privé » américain des années 1930-1940

et parfois le « flic » français des années 1970, qui « se situe aux limites de la légalité et de l'illégalité » (Pelletier, 1983, p.51).

Le héros, avec tous ses codes afférents, appartient clairement à la famille de *l'ordonnateur*, selon la typologie proposée par Olivier Philippe dans son ouvrage, *Le film policier français contemporain* (Philippe, 1996). Il correspond à la description attribuée par Jacques Deray au personnage interprété par Jean-Paul Belmondo dans *Le Marginal* (Jacques Deray, 1983): « il n'a aucune confiance dans la routine de la police et emploie des méthodes peu orthodoxes. Il n'a ni le goût du pouvoir, ni le sens de la hiérarchie. Son obsession de toujours, c'est de faire tomber à tout prix les caïds du trafic des stupéfiants⁵ ». (Dans le cas du personnage roumain, les représentants des classes exploitantes, ou les fascistes n.n.). On ne saurait surtout oublier sa misogynie flagrante et la camaraderie inébranlable avec son partenaire, ce qui le situe sur la ligne du personnage – flic à l'image du couple Belmondo / Delon.

Le héros possède également quelques marques stéréotypées du « privé » : solitude, intuition de génie, habileté dans la manipulation du pistolet. Il est célibataire, « un peu coureur », selon les propos de Miclovan, donc sans obligations familiales. Son image peut être résumée au trio identitaire « le dur, le viril, le sentimental ». De ce point de vue, il est l'héritier de Sam Spade et Philip Marlowe. Le personnage Marlowe, interprété par Bogart dans *Le grand sommeil* (Howard Hawks, 1946) se décrit comme collectionnant des femmes et des bouteilles. Les caractéristiques du héros américain ne sont pas assimilées en totalité par le policier roumain, en raison de ses touches immorales, inacceptables pour un régime politique sobre, focalisé sur l'éducation des masses. C'est pourquoi, le commissaire de Nicolaescu n'est pas aussi vicieux. Il ne fume pas et ne boit pas, bien que les deux traits fassent partie de l'iconographie de marque du personnage.

Mais les valeurs intrinsèques du film, le message profond qu'il transmet résident dans son contenu linguistique plus que dans les autres niveaux. D'ailleurs, on constate qu'entre l'image du héros construite par les signes iconiques et celle créée par le langage il y a une différence flagrante, voire antithétique.

Le personnage du commissaire, en tant qu'entité diégétique subit une évolution majeure tout au long des cinq films, au niveau de ce qu'on pourra appeler sa déontologie. Dans le premier film, le commissaire Miclovan se présente dans les termes suivants : « Tudor Miclovan : 35 ans ; non-marié : par principe ; politique : non, toujours par principe, méthodes pas très orthodoxes, un peu coureur, ne s'embrouille pas » (*Les mains propre*, 1972). A la fin du film, le héros meurt fusillé et sa philosophie n'y est pas pour rien. Ce n'est pas qu'elle lui provoque des ennuis dans le cadre de l'intrigue, mais par l'intervention extérieure des commanditaires du film. Il a eu beau se conformer à la typologie de *l'ordonnateur*, dans une société où le film était censé avoir une fonction éducative, la vision du commissaire n'aurait pas pu restée sans conséquences.

La mort du héros crée un certain embarras au réalisateur, qui est contraint de réincarner la figure du commissaire sous un autre nom et dans d'autres circonstances. Le nouveau personnage s'appelle Tudor Moldovan. Il hérite de quelques attributs de son prédécesseur (la sensualité, la force, la solitude), mais au niveau de ses convictions politiques, il est moins radical. Il défend les communistes et mène aux côtés d'eux, le même combat. Néanmoins, l'écart idéologique entre les deux partenaires est toujours prégnant. Moldovan est une figure solitaire alors que les communistes, une force collective. La différence de mentalité est concentrée dans le dialogue suivant :

Vous êtes nombreux, moi, je suis seul, alors, j'agis seul. Je n'ai plus d'autres solutions / Tu es un homme intelligent et tu sais très bien il y en a. / Vous, les communistes vous avez, des principes

⁵ Propos de Jacques Deray, dans « Deray-Belmondo : et que ça bouge », Marie Noelle Tranchant, *Le Figaro*, 25 octobre 1983, cité par Olivier PHILIPPE, *op.cit.*, p. 91

spéciaux. Vous vous appuyez sur la morale, sur la conscience, sur le droit ; des belles paroles, mais pour un autre monde. / Peut-être que ce jour-là n'est pas très loin. / Je le désire de tout mon cœur, mais je ne le crois pas. Moi je suis lié au moment présent, demain je ne sais pas ce qui arrivera. (*Un commissaire accuse*, 1974)

Les traits du personnage du commissaire, le transforme en un héros isolé et sauvage, vivant pour un seul objectif : le combat. A cette manière de se rapporter à la réalité, les communistes proposent la lutte commune. Mais le destin du commissaire est à nouveau conditionné par sa philosophie et vu son individualisme, il se retrouve encore piégé et fusillé. Le film de 1978, *La revanche*, franchit un nouveau pas vers le convertissement du commissaire agnostique. Il ne remplit plus seulement la fonction d'« homme d'action » au service des communistes, mais il fait des déclarations plus transparentes. Lors d'une discussion avec l'un des ses ennemis qui l'accuse d'être vendu aux « bolchevique » et qui lui propose le double d'argent, Moldovan répond :

Tu parle des bolcheviques... Je ne sais même pas ce que cela veut dire. Je pense que c'est quelque chose de russe et cela ne m'intéresse pas, mais c'est vrai que je suis du côté des communistes. Parce que ce qu'ils désirent pour ce pays, je le désire aussi, parce que leurs ennemis sont aussi les miens. Cela est toute mon idéologie. Est-ce clair ? Et parce que je ne le fais pas pour l'argent, tu ne peux pas me payer davantage. Je n'ai pas de prix. (*La revanche*, 1978)

Plus encore, il exprime son adhésion à la cause communiste, en tant qu'idéologie politique, dans une conversation avec le groupe communiste : « et quand je pense qu'avant de vous connaître, je me déclarais apolitique » (*La revanche*, 1978). Cette réplique, tranchante quant à la finalité idéologique du héros, devient après l'effondrement du régime en 1989, compromettante pour le réalisateur, qui, de cette manière, détourna la fonction initiale du personnage. Afin de redonner au héros son aura du « privé » américain qu'il avait perdue lors des derniers épisodes, Nicolaescu procède au découpage de la scène et le film est diffusé aujourd'hui, sans cette fameuse réplique.

AU LIEU DE CONCLUSION : LE DESTIN D'UN PERSONNAGE

Le dessein principal de ces films a été le divertissement, mais le fond politique et idéologique du sujet contribue à diffuser à l'échelle de masses, la vision officielle du régime de Ceausescu sur le contexte politique des années 1939-1941, sur le rôle des communistes pendant la guerre, sur les autres partis politiques, etc. Puisque ce regard porté sur le passé est complètement biaisé, surtout par l'exagération du rôle des communistes et par la dénonciation des partis démocratiques (libéral ou paysan), ces films constituent un instrument de propagande très important. Par l'intermédiaire des moments de divertissement, spécifiques à la culture des masses, le spectateur absorbe également une bonne portion d'idéologie sur l'histoire de la Seconde Guerre Mondiale, sur la lutte clandestine des communistes. Décidément, le message passe plus facilement lorsque tout est enveloppé dans l'emballage du spectacle. Ces films ont eu un succès assuré. Chacun arrive à une moyenne d'environ 3 millions de spectateurs pour l'année de leur sortie et touchent jusqu'à 7 millions de spectateurs jusqu'en 1990.

Le héros de Nicolaescu reste dans la conscience du public comme le « commissaire national » et engendra rapidement la patrimonialisation du couple personnage/interprète jusqu'à la chute du régime communiste et même au-delà. Cette image est soigneusement entretenue par Nicolaescu lui-même qui procède à une nouvelle promotion de ses films, après 1989. Bien que la vision sur la politique interne roumaine pendant la Seconde Guerre Mondiale soit renouvelée et ouverte vers la reconsidération du rôle des autres partis politiques ou du roi Mihai, Nicolaescu ne considère pas ses films mensongers. Pour justifier

la diffusion sur le marché, des cassettes VHS et des DVD, il invoque la popularité de « la série du commissaire » et minimise l'importance des personnages représentant des communistes. Nicolaescu dément les accusations selon lesquelles il faisait de la propagande au régime à travers ses films. De surcroît, il soutient que ses films ont même été censurés :

Pendant le visionnement, le film (*Un commissaire accuse n.n.*) est passé par les fourches caudines. On a enlevé, mais surtout j'ai été obligé d'introduire des scènes qui ne collaient pas au sujet. En dépit de l'exagération du rôle joué par les communistes à l'époque et en dépit de certaines appréciations sur le régime du général Antonescu, imposées par la censure, mais auxquelles je ne croyais pas, j'ai considéré le film comme une victoire⁶.

Portée par cette logique, Nicolaescu procède, après la chute du régime communiste, à l'élimination des scènes qui lui furent imposées. En dépit de sa démarche mise en pratique rapidement, vers le milieu des années 1990, la construction de la trame est bâtie sur un fondement historico-politico-idéologique impossible à supprimer.

En guise de conclusion, nous voulons retracer le destin du film et du personnage principal. A la fin du film *La revanche* (1978), le fils du commissaire se fait tué par les bandits, les membres de la Garde de Fer. Naturellement, les spectateurs ont attendu la suite, une deuxième revanche, dans laquelle le commissaire venge la mort de son fils. Le film ne se réalise pas et Nicolaescu affirme avoir écrit un scénario qui n'a pas surmonté la censure, car « le clan Ceaușescu était dérangé par le fait que les commissaires Moldovan et Miclovan étaient trop bien ancrés dans l'âme des spectateurs⁷ ». Cette explication est difficilement crédible, mais pour le réalisateur, celle-ci est une argumentation plus valorisante que le manque d'opportunité. Toutefois, le projet n'est pas complètement abandonné et en 2006, Sergiu Nicolaescu gagne le concours de scénarios organisé par le Centre National de la Cinématographie avec le projet *Le survivant* (*Supraviețuitorul*) qui fait revivre les aventures du commissaire. L'institution CNC fut critiquée par la nouvelle génération de cinéastes roumains (Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Nae Caranfil, etc) pour la manière d'attribuer le financement et pour l'influence de Sergiu Nicolaescu sur les membres du jury. La controverse fut sans conséquences sur son film. Nicolaescu a démarré le projet au début de l'année 2007 et la première démarche entreprise fut de trouver un interprète ayant la même physionomie que la sienne dans les années 1970. Cette initiative unique dans le milieu des castings, relève plus du culte de la personnalité de Nicolaescu que de sa volonté à faire revivre un personnage devenu mythique. La popularité du personnage et de ces films pendant les années 1970 et 1980 est certaine, mais l'effondrement du communisme a engendré un nouveau regard vers ce passé proche et vers les productions culturelles de masse, ce qui a décrédibilisé une partie d'entre elles, dont ces films policiers. Pour la première fois, sont mises en causes les sources d'inspiration, le type de propagande diffusé et la falsification de l'histoire roumaine.

Le survivant, sorti en avril 2008, n'impressionne plus par le nombre de spectateurs comme dans les années 1970 et les millions de l'époque se sont transformés en un modeste 26 000 après 11 semaines de diffusion. Il n'en demeure pas moins que le taux de fréquentation des cinémas a baissé spectaculairement après la chute du communisme et même les films hollywoodiens à succès dépassent difficilement les 50 000 spectateurs. Bien qu'en dessous des attentes du réalisateur et des producteurs qui anticipaient un nombre de 60 000 entrées, le film rencontre un certain succès grâce, en partie, à une campagne médiatique très forte, mais

⁶ Sergiu NICOLAESCU, *Un commissaire accuse*, Disponible en ligne sur http://www.sergiunicolaescu.ro/filme_detaliat.php?id=33 [ref. du 4 mars 2008]

⁷ *Ibidem*

pas dans la moindre mesure, grâce à l'attachement de certaines catégories de public à ce personnage devenu un lieu commun.

Résumé français :

La particularité du film policier roumain, réalisé pendant la période communiste, réside dans la combinaison de deux éléments de nature différente : d'un côté, la forme, spécifique au genre policier, touchant souvent au genre « noir » et de l'autre, le fond, profondément politique, exigé par la direction de la cinématographie et le parti communiste au pouvoir. La « série du commissaire » est la formule ancrée dans la conscience du public pour définir une suite de cinq films de fiction réalisés entre 1970 et 1980 par Sergiu Nicolaescu. Placée dans un contexte historique particulièrement tendu, entre 1939 et 1946, la trame est chargée de connotations politiques. Ces films se situent parmi les plus grands succès cinématographiques roumains. A travers la forme très populaire du film policier, le réalisateur se met au service du régime communiste diffusant la vision officielle sur l'installation au pouvoir des communistes, leur rôle de résistance pendant la guerre, la trahison des autres partis politiques.

Résumé anglais

The distinctive characteristic of Romanian crime dramas directed during the communist regime lies in the combination of two elements of different nature : on the one hand, the form, specific of crime dramas, often close to the “film noir”, and on the other hand, the content, essentially political, assessed by the department of cinematography. “The series of the police superintendent” is the title firmly fixed in the audience’s consciousness to define a series of five fiction films directed between 1970 and 1980 by Sergiu Nicolaescu. Placed in a particularly tightened historical context, between 1939 and 1946, the plot is highly politically connoted. These films are among the biggest Romanian films successes. Through these very popular crime dramas, the director serves the communist administration, spreading the official vision on the communists’ power entitlement, their resistance role during the war, the betrayal of the other political parties.

Bibliographie:

CEAUSESCU, 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
Idem, Expunere la consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative 9 juillet 1971, Bucarest, Editura Politică, 1971
JOLY, Martine *L'introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993,
PELLETIER, François, *Imaginaire du cinématographe*, Paris, Librairies des Méridiens, 1983
PHILIPPE, Olivier *Le film policier français contemporain*, Paris, Editions du CERF, 1996