



HAL
open science

La création cinématographique des années 1960 au croisement des logiques politiques, bureaucratiques et sociales

Aurelia Vasile

► **To cite this version:**

Aurelia Vasile. La création cinématographique des années 1960 au croisement des logiques politiques, bureaucratiques et sociales. *New Europe College Yearbook*, 2011, Ștefan Odobleja Program, 2009-2010. halshs-01247476

HAL Id: halshs-01247476

<https://shs.hal.science/halshs-01247476v1>

Submitted on 3 Jul 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

La création cinématographique des années 1960 au croisement des logiques politiques, bureaucratiques et sociales

Aurelia Vasile

Les années 1960 connaissent des fluctuations politiques et sociales importantes : changement de vision politique interne et internationale, restructurations administratives étatiques et politiques, réévaluation des hiérarchies sociales. Le tout débute de la décennie héritée du climat glacial installé dès la fin des années 1950 qui se manifeste par une coercition endurcie de la ligne politico-culturelle et un retour aux pratiques dogmatiques d'avant 1953. À l'exemple d'autres milieux culturels, la cinématographie paie aussi son tribut. Ainsi, entre avril et octobre 1958, aucun nouveau film roumain ne voit l'écran. 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 la cinématographie ne disposait pas d'un studio viable¹. La tension règne sur les plateaux de tournage, les scénarios font l'objet de réécritures multiples, tandis que les films changent souvent de réalisateur, d'où le retard des termes de production. En même temps, sur le plan des relations internationales, en vertu de l'idéologie de « coexistence pacifique », s'installe dans la deuxième moitié des années 1950, un dialogue entre l'Est et l'Ouest fondé sur différents types d'échanges industriels et culturels². Au niveau du cinéma, l'objectif principal était la promotion du film roumain sur le marché occidental, mais en retour, la Roumanie devait s'engager à diffuser les films de l'Ouest, selon un principe de réciprocité³. Ce phénomène prépare un renouveau des goûts du public et également un bouleversement de la production interne obligée de répondre à des exigences plus complexes jouant entre les demandes du public et celle du parti.

Dans une deuxième phase, la politique roumaine connaît un nouveau climat qui se matérialise par l'éloignement de la vision centraliste de Moscou et par la promotion d'une voie nationale de développement qui culmine avec la déclaration d'indépendance de 1964. L'expérience vécue pendant les années 1950 et surtout les ravages répressifs de 1958 provoquent des attitudes de méfiance, de résignation, d'autocensure et de docilité. Catherine Durandin peint dans des termes romancés, 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 disparue 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 gagné⁴ ». Le relâchement de la terreur, mais également l'obéissance et la prévenance avec laquelle répond la population, apportent une certaine normalité au fonctionnement de la société.

1. *Objet d'étude, interrogations, méthodes, sources*

La question qui nous préoccupe par la suite est de comprendre, de l'intérieur, les rouages du processus de création cinématographique et la manière dont s'articulent les éléments politiques, sociaux et purement artistiques dans ce cadre durant les années 1960. Nous tenterons de mettre en exergue les traits des acteurs participants au processus de production, ainsi que les connexions qui se produisent à l'intérieur du champ et l'influence du politique dans le développement de la cinématographie.

L'industrie cinématographique est un domaine fortement centralisé, très proche du pouvoir politique, tant par le rôle qui lui est désigné, que par son emplacement physique (les principaux établissements décisionnels demeurent dans la capitale ; le Studio « București », les maisons de production, la direction de la cinématographie dans le cadre du ministère résident dans le siège du journal officiel *Scînteia*). L'immixtion des idéologues dans les questions artistiques comporte des degrés différents d'intensité, mais le parti fait sentir sa présence de manière ininterrompue jusqu'à la fin du régime. C'est pourquoi, nous tenterons d'analyser la logique du pouvoir politique, ses attentes en rapport avec le cinéma et les mesures administratives ou coercitives mobilisées pour attendre son but. Cette démarche « par le haut » est censée apporter des éclaircissements concernant le possible décalage entre les décisions et les directives prises au niveau du parti et leur mise en œuvre. Pour que le tableau soit complet et l'analyse des stratégies de pouvoir soit opérationnelle, il est important d'investiguer en outre, ce que Pierre Sorlin appelle, « le milieu du cinéma ». Il le définit comme « ensemble social de production culturelle » à savoir, « un groupe de personnes qui travaille sur un produit déterminé (le film), dont la compétence est admise par la formation sociale à l'intérieur de laquelle elles sont insérées et qui subjectivement se définissent vis-à-vis de l'ensemble de production par la place occupée dans le processus de fabrication, vis-à-vis de la formation sociale en général par l'appartenance au groupe qui a le monopole légitime de la réalisation filmique⁵ ». Ainsi, la production cinématographique doit être vue, non seulement comme un acte isolé de fabrication, mais comme un « ensemble de facteurs sociaux qui accompagnent la mise en chantier, la construction, la circulation des objets⁶ ». Un rôle important pour la compréhension des forces qui marquent le champ revient aux éléments biographiques, vus non comme une succession de statuts figés, mais « sous l'angle de la trajectoire⁷ » permettant de la sorte une vision plus claire sur les logiques et les motivations professionnelles et sociales des acteurs impliqués.

Nous allons mener notre analyse à partir de quelques éléments théoriques de la sociologie bourdieusienne, à savoir « le champ » entendu comme « champ de force agissant sur tous ceux qui y entrent et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent⁸ », mais également comme lieu de tensions, de contradictions, de conflits, de négociations et d'accommodement, selon « le modèle du champ magnétique⁹ ». Adapté au cas français et occidental, le système de Bourdieu nécessite un réajustement aux spécificités des sociétés socialistes, fait remarqué par de nombreux analystes. Katherine Verdery propose une redéfinition de l'espace social de distinction, circonscrit chez Bourdieu entre les axes du capital économique et du capital culturel, qui comporte, dans les régimes socialistes, deux coordonnées : *status* politique et autorité culturelle¹⁰. Ces éléments théoriques constitueront des repères d'analyse pour l'identification des positions sociales et pour la mise en relief des différentes stratégies comportementales dans le milieu de la production cinématographique roumaine durant les années 1960.

Le corps documentaire, sur lequel est fondée cette étude, est composé de plusieurs types de sources, dans la plupart des documents écrits. Nous consignons dans un premier temps les sources produites par les structures centrales du parti au sujet de la politique culturelle et en particulier cinématographique : le fond *CC al PCR. Secția Cancelarie*, le fond *CC al PCR. Secția Propagandă și Agitație*, préservés au sein des Archives Nationales de Roumanie. Les documents sont des plus divers allant des discours politiques et listes de directives aux bilans, statistiques financiers 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 l'activité institutionnelle de la culture et du cinéma ont été dépouillés des documents variés produits par les établissements culturels centraux (le Comité pour la Cinématographie, le

Ministère de la Culture, le Comité d'Etat pour la Culture et Art, le Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste) et conservés aujourd'hui par les Archives du Ministère de la Culture. 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. Les types de documents produits par les plus hautes instances du parti et d'Etat reflètent de manière générale la vision officielle sur 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. C'est pour cela que nous avons recouru aux sources qui ne sont pas forcément un produit institutionnel. Il s'agit de témoignages, discussions, entretiens publiés ou simplement racontés. A cela s'ajoute la documentation issue des archives du CNSAS (Conseil National pour l'Etude des Archives de la Securitate) concernant des dossiers informatifs qui révèlent certains aspects du processus de création, ainsi que les relations socioprofessionnelles qui se lient autour de la production du film.

Cette étude ne se propose pas d'épuiser le sujet, qui se prête plutôt à un travail ample et de longue haleine (du à la recherche et à l'analyse des sources écrites et surtout orales), mais comme une esquisse préparatoire, comme une base de réflexion pour un approfondissement futur.

2. La cinématographie dans la vision officielle, entre courants réformistes et conservateurs : 1962 et 1968

La caractéristique principale du paysage filmographique de la seconde moitié des années 1960 réside dans la combinaison de deux visions conceptuelles : d'un côté, la mise en œuvre d'un cinéma dépourvu de mission politique ostensible, variant du film divertissant au film intimiste, position défendue par les professionnels du cinéma et par quelques officiels du parti, et de l'autre, les exigences de certains dirigeants du parti 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. Dans une première phase, jusqu'en 1968, les politiques cinématographiques continuent la voie libérale instaurée au début de la décennie : réalisation des superproductions grâce aux collaborations internationales, importation des films étrangers à grand succès, promotion d'un cinéma roumain divertissant utilisant autant que possible les codes occidentaux, déroulement des projets « d'auteur ».

Toutefois, cette tendance est contrebalancée par la position dogmatique de certains idéologues du parti. Ceaușescu lui-même oscille entre les deux orientations. Il n'est pas sans signification que l'ouverture de la première réunion de la Commission Idéologique, structure créée pour renforcer le contrôle du parti sur la culture, le 23 mai 1968, est consacrée aux cinéastes. Malgré l'esprit de liberté qui se dégage de l'ensemble de discussions, les conclusions formulées par Ceaușescu à la clôture de la réunion ne laissent aucun doute quant à sa vision sur la mission du cinéma : « *Je suis totalement d'accord [...] au sujet du rôle particulièrement important du film dans le travail de création de l'homme nouveau dans notre société, d'éducation de notre jeune génération, de formation de cet homme-là constructeur du socialisme, de cet homme-là qui est appelé à créer la société la plus juste [...]*¹¹ ». 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'abrutissement¹².

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. En revanche, dans un cadre plus restreint, lors des réunions avec les membres du Secrétariat ou du Comité Exécutif du parti les prises de position se diversifient et les participants se divisent entre ceux qui soutiennent une ligne idéologique étroite et ceux qui cherchent à valoriser le potentiel mercantile et divertissant du cinéma. Parmi ces derniers, 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 voir¹³ ». 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 obtenues¹⁴ 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 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 chose¹⁵ ».

La coexistence des deux points de vue qui s'annulent et se complètent à la fois 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.

3. Fonctionnaires dans le milieu cinématographique : instances intermédiaires entre politique et création

Hauts-fonctionnaires étatiques

En dépit du rôle directif des dirigeants du parti, le développement effectif de la cinématographie, par des décisions, validations, promotions, revient surtout aux fonctionnaires étatiques qui opèrent tant avec les instructions idéologiques formulées aux échelons supérieurs qu'avec la multitude des démarches créatives venues « d'en bas » des écrivains ou des cinéastes. La masse de ces employés n'est pas homogène ni en terme d'engagement politique ni en terme de compétence professionnelle ou de *habitus*. Nous pouvons distinguer au moins trois catégories, identifiées en fonction de la place qu'elles occupent dans la hiérarchie du pouvoir. En haut de l'échelle se placent les présidents et les vice-présidents des établissements culturels rattachés au Conseil des Ministres. Ils sont responsables du développement général de la culture, tant du point de vue idéologique qu'artistique ou économique. Le cinéma ne représente pour eux qu'un domaine artistique parmi d'autres. Au niveau de l'engagement politique, la majorité occupe au minimum la place de membre du Comité Central du parti. Ce fut le cas de Constanța Crăciun, ministre et président de la culture entre 1953 et 1965 et de son successeur Pompiliu Macovei, ministre

entre 1965 et 1972. Durant les années suivantes, les hauts responsables culturels obtiennent des rangs de plus en plus importants dans les structures du parti¹⁶.

Suite à la restructuration de juin 1962¹⁷, l'administration de la culture est distribuée entre sept conseils thématiques, leurs présidents étant soit vice-présidents dans le cadre du ministère, soit membres du bureau exécutif. A l'instar de leurs supérieurs, les vice-présidents du ministère rallient les attributions administratives-culturelles avec la responsabilité politique, à seule différence qu'ils sont chargés des domaines artistiques précis. De manière générale, les vice-présidents, sont censés seconder ou remplacer le ministre mais ont également la charge d'une section culturelle distincte. Bien entendu, cette double responsabilité n'est pas confiée à tous les présidents des conseils ou directions culturelles. Jusqu'en 1965, le vice-président responsable de la cinématographie a été Virgil Florea, mais la présidence du conseil de la cinématographie est revenue à Mihnea Gheorghiu. A partir de 1965, Gheorghiu reprend également la fonction de vice-président. L'élévation du statut du responsable de la cinématographie, d'un simple président de conseil au poste de vice-président et même de premier vice-président (à partir de 1968 par Ion Brad) démontre le changement du statut même de la cinématographie dans les priorités culturelles du parti.

Quant à leur éducation, 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 anglaise¹⁸. 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.

La cinématographie et ses responsables directs

La deuxième catégorie de fonctionnaires comprend les personnes responsables directement de l'activité cinématographique, généralement les directeurs de studio, les présidents des établissements immédiatement supérieurs (le conseil de la cinématographie dans le cadre du CSCA, le Centre National de la Cinématographie après 1968), ou les directeurs des structures chargées effectivement avec la production (le Centre de Production de Buftea) qui gardent un contact direct et permanent avec la production de film. La formation de ces employés est généralement liée au domaine d'affectation. Ils ont fait leurs preuves dans la production cinématographique comme écrivains, producteurs ou réalisateurs. En dépit de cette apparente diversité professionnelle, on remarque toutefois la prédominance des écrivains dans les fonctions importantes de direction. A l'exception du Centre de Production Cinématographique, où l'activité de gestion nécessitait des acquis économiques, financiers, organisationnels et même techniques et par conséquent, le directeur était généralement ingénieur ou économiste, les autres institutions sont dirigées dans la plupart des cas par des écrivains. Ce fait est un héritage idéologique du réalisme socialiste qui a privilégié le mot écrit et a transformé le cinéma en une branche auxiliaire de la littérature¹⁹. Durant les années 1950 les conférences de l'Union des Ecrivains consacraient des sessions de débats aux problèmes cinématographiques²⁰ et le scénariste était considéré le véritable auteur du film. Cette conception s'est prolongée jusqu'aux années 1960 et au-delà. Malgré l'apparition publique de plus en plus courante d'opinions soutenant le droit artistique du réalisateur sur le film, le

scénario reste pratiquement le fondement de la création cinématographique. C'est pourquoi l'écrivain possède une autorité professionnelle plus importante que les autres artistes ce qui légitime sa fonction de coordinateur de la cinématographie. Durant la septième décennie, les plus marquants directeurs du studio « București » ont été Paul Cornea, Eugen Mandric, Petre Sălcudeanu, Lucia Olteanu alors que la présidence du conseil de la cinématographie est revenu à Mihnea Gheorghiu et la présidence du Centre National de la Cinématographie à Mircea Drăgan. De tous ces fonctionnaires, Mircea Drăgan est le seul réalisateur. Cependant, son administration ne dure pas, car en moins d'un an, en 1969 il est remplacé par l'écrivain Mircea Sîntimbreanu²¹. La préférence pour les écrivains continue jusqu'à la fin des années 1980. L'uniformité de cette catégorie de fonctionnaires est nuancée par la spécialisation de certains écrivains dans les questions du cinéma. Eugen Mandric et Mihnea Gheorghiu peuvent être définis comme des professionnels du cinéma car ils consacrent une partie importante de leur carrière au développement de l'industrie cinématographique tant par l'écriture de scénarios que par la gestion administrative de la production en général. Si Gheorghiu s'éloigne, ou est écarté du milieu du cinéma au début des années 1970, Mandric sert la cinématographie jusqu'au début des années 1980 en tant que scénariste et directeur de maison de production.

Le Studio et les rédacteurs : la base de l'administration

La dernière catégorie de fonctionnaires inclut un ensemble considérable de salariés du studio, pour la plupart des anonymes qui entretiennent des relations directes avec les artistes. Ils sont opérationnels soit en amont, avant l'entrée en production du scénario, soit pendant le tournage²². Durant les années 1960, cette catégorie de petits fonctionnaires agit au niveau de la construction du scénario et du découpage et entretient des relations tant avec les écrivains qu'avec les réalisateurs. Elle est composée de secrétaires, rédacteurs, rédacteur-en-chef qui sont chargés de la lecture et de la correction des scénarios et des idées cinématographiques et suivent le réalisateur dans la finalisation du projet. Leur activité nécessite un talent d'écriture et un esprit critique. Ils sont écrivains, journalistes, diplômés des facultés humanistes, anciens employés des maisons d'éditions, réalisateurs. Pour certains d'entre eux, en grande partie jeunes, débutants dans les pratiques d'écriture ou marginalisés du monde littéraire, la position de rédacteur est une rampe de lancement vers une carrière de scénariste, critique ou réalisateur. Petre Sălcudeanu, Dumitru Solomon, Eugen Mandric, Beno Meirovici, Dumitru Carabăț, occupent des postes de rédacteurs dans le cadre du studio ou des groupes de création durant les années 1960 avant de connaître la consécration dans un domaine ou autre.

De toutes les catégories de fonctionnaires mentionnées ci-avant, l'investigation et l'analyse de ce sous-champ de l'administration cinématographique constitue la mission la plus difficile en raison de l'anonymat des acteurs concernés, de l'absence des leaders marquants, du silence des archives à leur égard et de la faible relevance des témoignages oraux. A part les quelques noms qui se détachent de la masse du personnel du studio en raison de la visibilité de leur œuvre ou de leur ascension bureaucratique, la majorité des employés est inconnue. Le champ reste ouvert à une analyse approfondie surtout par une démarche d'histoire orale, la seule méthode qui peut révéler les mécanismes sociaux à ce niveau de la production.

Le journal de Constantin Mateescu, écrivain qui fait une tentative pour pénétrer dans le monde du film entre 1967 et 1968, fournit quelques informations au sujet de ce milieu et des rapports qui s'établissent entre les auteurs de scénarios et les rédacteurs. La lecture de son témoignage donne l'impression que le studio était peuplé d'une fourmilière d'employés, le plus souvent médiocres, motivés à obtenir rapidement la reconnaissance professionnelle et prêts à agir par tous les moyens pour atteindre le but : agressivité, séduction, combativité, persévérance, dédoublement, etc. L'une des personnes avec laquelle il entre en contact est le rédacteur Vasile Băran, qui semble avoir un pouvoir de décision plus important que les autres,

et qu'il décrit comme « sûr de lui, comme un acteur maître de son rôle, badin, polisson, enfantin, perspicace. Il est comme un jeune américain d'origine rurale, vivace, solide, hardi, impertinent. Le gars est engagé politiquement, attaché à l'idéologie actuelle avec des légères teintes de libéralisme²³ ». Au sujet de Geta Tarnovschi, ancienne assistante du réalisateur Aurel Miheleş, Mateescu affirme : « elle est travailleuse, consciencieuse, mais dans le cinéma il est nécessaire d'avoir aussi du talent. C'est risqué de lui confier mon début dans le long métrage »²⁴. Le tableau qui se dégage des notes de Mateescu renvoie une image de médiocrité et d'incompétence au sein de la section de scénarios. Certes, cette conclusion peut être considérée hâtive et remise en cause par la subjectivité et les ressentiments d'un auteur qui peine à enfoncer les portes de la convoitée production cinématographique. Malgré les exagérations possibles, un simple détour par les analyses de la critique littéraire à l'égard des œuvres de ces personnes (pour certaines sorties de l'anonymat) renforce l'image dépeinte par Mateescu. Avant de monter dans la hiérarchie administrative et devenir directeur de studio, Petre Sălcudeanu est rédacteur dans la section de scénario. Son œuvre est caractérisée de la sorte : « les idées littéraires originales sont compromises parfois par une écriture simpliste [...] L'intention de sa plaidoirie pour le réalisme est minée par le manichéisme de l'expression littéraire. Si dans son ensemble on peut dire que la prose de Sălcudeanu est à un niveau moyen, dans la ligne social-éthique transylvaine, dépourvue de l'orgueil de l'originalité, elle est toutefois capable, au moins par *Biblioteca din Alexandria* de synthèse artistique majeure²⁵ ». L'œuvre de Vasile Băran est écrite dans « un style affecté et sentencieux » (*Ancheta*), « les débats sont didactiques et caducs » dans (*Cocorii de iarnă*) et de manière générale, « les romans combinent le récit fruste avec l'imagination sophistiquée, le simplisme avec la problématisation philosopharde. La construction est antithétique, manichéiste »²⁶. Le dictionnaire littéraire de l'Académie Roumaine remarque à son sujet : « Bien que visiblement médiocre, cette littérature a bénéficié d'échos critiques positifs, un dossier de la réception pouvant être symptomatique pour le double langage de la critique littéraire pendant le communisme, apte à promouvoir, par la terminologie mise en jeu, des valeurs esthétiques négligeables, mais convenables idéologiquement²⁷ ». L'œuvre dramaturgique de Dumitru Solomon, rédacteur en chef au studio durant les années 1960, est caractérisée dans le Dictionnaire de Zăciu à travers les personnages et rend compte d'un mal profond qui touche également les scénarios : « les protagonistes de ces drames n'accomplissent pas mais discutent, n'agissent pas mais exposent ; l'idée ne se « produit » pas mais se prononce²⁸ ».

Cet aperçu sur la valeur littéraire des œuvres des rédacteurs cinématographiques laisse entendre que la rédaction de scénarios est non seulement une branche auxiliaire, mais la décharge du milieu littéraire « véritable », un refuge pour ceux qui étaient écartés, rejetés, ou mal accueillis d'une manière symbolique ou physique par le monde des écrivains. Cet aspect doit être analysé en étroite relation avec la politique de sélection de scénarios et des scénaristes. Nous n'avancions ici que quelques pistes pour un approfondissement futur. Les écrivains isolés dans leur domaine d'affectation, manquant d'estime au sein des leurs, cherchent une forme de reconnaissance artistique, mais également un emploi stable que seul le cinéma pouvait encore fournir, qui a son tour manifestait une réceptivité visible pour les professionnels du mot écrit. Les gains faciles et consistants que proposait l'industrie cinématographique étaient une raison supplémentaire, qui ne doit pas être sous-estimée, dans le choix cette voie. De plus, le statut politico-idéologique du cinéma décrété « le plus important des arts », s'adressant aux masses réduit considérablement les possibilités d'autonomie de création par rapport au monde littéraire et ouvre les portes aux auteurs pour lesquels les critères artistiques exigés par le pouvoir étaient leur propre forme d'expression ou simplement un instrument puissant pour combattre leurs adversaires moins politisés. Certes, il serait réducteur et simpliste de considérer le milieu rédactionnel dans son intégralité comme

un monde compromis politiquement et dénué de qualités professionnelles. La gratitude portée par Mircea Săucan au rédacteur de ses films des années 1960, Mihai Tolu²⁹, démontre l'existence dans le studio d'un personnel dédié à la cause des cinéastes, prêts à prendre des risques pour défendre un projet sensible politiquement et esthétiquement. C'est pourquoi, la connaissance des relations sociales dans ce monde constitue probablement la clé de la compréhension des mécanismes de décision dans la production de film.

En dépit de la distinction très nette des trois catégories de fonctionnaires, ainsi que de la séparation apparemment précise entre les trois sphères, politiques, bureaucratiques et créatives, les frontières se caractérisent par une extrême porosité. Les scénaristes et les réalisateurs occupent des positions de direction dans le cadre de l'administration cinématographique ou détiennent des positions politiques stratégiques comme Titus Popovici ou Mihnea Gheorghiu qui sont membres dans le Comité Central. Le réalisateur Mircea Dragan, est pour un temps court directeur du CNC. Les positions politiques et bureaucratiques détenues par ces personnes, leur formation initiale, leur positionnement esthétique, ainsi que les déplacements qui se produisent d'une sphère à l'autre influencent les prises de décision, la production de film et imprègne au cinéma une certaine direction.

4. Rapport de pouvoir et mécanismes de décision

Le processus de sélection et de validation des projets cinématographiques est lié théoriquement à un enchaînement rigoureux et régulier d'étapes administratives. A travers ce système discipliné, le Parti-Etat entendait contrôler la production, tant du point de vue idéologique qu'économique. En réalité, cette pratique était corrompue 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 personnelles³⁰, sphère d'influence, amitiés, échanges de services dans lesquelles s'entremêlent de manière transversale les rédacteurs, les dirigeants des établissements cinématographiques et les idéologues.

Auteurs et rédacteurs au niveau du studio

La catégorie des rédacteurs est très importante pour le déroulement effectif des projets cinématographiques, car elle représente la porte d'entrée de tout artiste tenté par l'expérience cinématographique. C'est la première et, d'un certain point de vue, la plus importante couche de sélection et de validation, car une fois le scénario accepté, il finissait tôt ou tard sur les écrans de cinéma³¹. Maintenant s'établissent les premiers contacts entre les artistes et les fonctionnaires. A ce niveau, la relation qui se crée entre les deux parties est de nature professionnelle et les arguments idéologiques sont rarement invoqués. Cette relation peut prendre plusieurs formes : soit elle est fondée sur la confiance réciproque, soit elle témoigne d'un rapport de forces entre les deux parties. L'entrée en production d'un scénario dépend en grande mesure de la complicité qui s'installe entre le rédacteur ou le directeur du studio ou des groupes de création et l'artiste. Les études réalisées sur le cas soviétique ont mis en évidence l'ambiance particulière des niveaux inférieurs de l'administration où les bureaucrates s'érigeaient en protecteurs des artistes³² s'efforçant à rendre leurs projets acceptables à l'échelon supérieur de contrôle³³. Les quelques témoignages qui nous sont parvenus confirment l'existence de cette attitude dans les studios roumains³⁴.

D'un autre côté, les écrivains inexpérimentés et surtout novices dans le milieu rencontrent des objections plus tenaces de la part des rédacteurs. 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 obstacles. 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 Băran, Mateescu conclut désabusé : « 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 officielle³⁵ ». Il rajoute « 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.³⁶ ».

L'enchevêtrement décisionnel décourage aussi les cinéastes dont l'œuvre est reconnue et appréciée internationalement. Après la réalisation de trois longs métrages de fiction qui ont connus un succès unanime auprès du public, de la presse et même du parti, Liviu Ciulei renonce au cinéma. Il refuse la proposition de réaliser le film *La Reconstitution*³⁷, choix qu'il expliquera plus tard, en 1971 : « Je n'ai pas trouvé dans mon for intérieur la solution pour présenter positivement ce film. Prévoyant tout le calvaire qu'a subi Pintilie après la réalisation du film, je n'ai pas eu dans mon arsenal moral, la résistance pour mener ce film à bout³⁸ ». Ciulei, et par la suite Pintilie, considère le monde du théâtre plus favorable au travail artistique que le septième art où le climat n'est pas propice à la création. Suite à plusieurs tentatives échouées de revenir derrière la caméra après le succès du film *La Forêt des pendus (Pădurea spânzurașilor, 1965)*, Liviu Ciulei répond aux interrogations d'Ecaterina 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 pas 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 monté³⁹ ». Si certains écrivains ou cinéastes succombent à la guerre d'usure qui se pratique dans le monde de la production dès le premier contact avec les personnes du collège rédactionnel ou même par la suite, d'autres pénètrent dans les rouages informels de fonctionnement, jouent un jeu social extrêmement complexe de relations personnelles et faveurs et contribuent à la perpétuité de ces pratiques.

Les forces du champ et les conséquences sur les mécanismes de décision

La sélection d'un scénario est soumise à des critères multiples qui dépassent souvent la qualité effective du produit. Ces critères informels, à défaut d'un schéma irrévocable de validation, surtout durant les années 1960 où la libéralisation culturelle était visible, ouvrent des possibilités assez larges de sélection. Durant cette période, le plan thématique comprend tant les films lyriques, longuement construits de Săucan, que les productions dilettantes de Gabriel Barta, Gheorghe Naghi ou Andrei Călărășu. Les deux catégories de réalisateurs pratiquent les mêmes stratégies pour accéder au monde de la production. Cependant, ces critères d'ascension, accessibles finalement à tous ceux qui s'engageaient dans le jeu, faisaient l'objet d'attaques violentes de la part de ceux qui n'avaient pas été sélectionnés ou de ceux pour qui le film n'était qu'un moyen pour grimper dans la hiérarchie administrative. Le film devient ainsi un lieu de confrontation, de positionnement, de distinction ou d'affirmation.

L'ambiguïté des règles de sélection imprégnait à la production une certaine forme d'autonomie, mais en même temps, comme un effet de boumerang elle se retournait contre les bénéficiaires, mettant dans une position de vulnérabilité les responsables du film (le réalisateur, le scénariste ou le haut fonctionnaire ayant validé la sortie). Tandis que les fonctionnaires risquaient la perte de leur statut social et une dégradation au niveau du poste détenu, les artistes se voyaient l'œuvre salie et contestée. Cette pratique est particulièrement violente au regard des productions hétérodoxes qui, jouissant de prestige international, s'attirent la jalousie de leurs opposants⁴⁰. Dans ce cas, les problèmes idéologiques du film (réels ou imaginaires), la personnalité de l'auteur, le dépassement du fond matériel alloué (argent et pellicule), l'écartement de la ligne du scénario représentent les mobiles de l'accusation et de la dénonciation publique ou secrète⁴¹.

Le cheminement décisionnel et les forces mises en route autour du film (pour le réaliser ou pour l'abaisser) soulèvent inévitablement la question de la solidarité des cinéastes, selon le modèle de leurs camarades écrivains. Bien qu'il existe des situations où les cinéastes ont été animés par des idées communes (souvent des exigences d'ordre administratif auprès de la direction du parti⁴²), il est difficile de parler d'unité à leur égard. Bien au contraire, la cinématographie a représenté un monde dispersé et individualiste. Les seules manifestations de solidarité professionnelle se produisent sur le plateau de tournage entre les membres des mêmes équipes, mais ce type de communion ne dure que quelques mois le temps de la réalisation. Certains metteurs en scène arrivent à créer des liaisons puissantes avec le scénariste, avec les acteurs, ou le reste de l'équipe, ce qui l'aide à la constitution d'une base professionnelle solide pour les futurs films. Mais ce type de cohésion ne se prolonge que rarement par une solidarité politique. La compétition, l'isolation et l'absence d'unité au sein des cinéastes sont résumées par Radu Cosașu : « Il y a tout d'abord cette chose, dont Stendhal (bien avant P.C.R. et A.R.L.U.S.) a dit que c'est le plus sérieux sentiment humain : l'envie. L'envie est un sentiment criminel dans un régime dictatorial, il peut conduire à la destruction de l'autre. Autour de Pintilie s'est créée une solidarité ; pas de réalisateurs, mais d'écrivains, de Paleologu jusqu'à Doinaș qui ont vu *Mitică, pourquoi les cloches sonnent-elles ?* en cachette, et qui ont formé autour du film un bouclier, même si inutile. Les réalisateurs ne montraient pas ce type de solidarité. Pour un film, il fallait de l'argent et chacun savait qu'il devait se défendre tout seul. Bien entendu, il y avait les confréries – le groupe de Drăgan, le groupe de Nicolaescu. Ils se sentaient offensés par un talent comme celui de Mircea. Je n'ai pas vu autour de moi des gens se battre pour les films de Mircea à l'exception de Catrinel Oproiu pour *Les cent lei* (1972). Probablement, il y avait aussi des intérêts humains, amitiés entre Catrinel et ceux qui dirigeaient la cinématographie et qui avaient tout intérêt que le film ne soit pas écrasé pour ne pas le lui imputer idéologiquement et financièrement. On entrait dans un enchevêtrement d'intérêts et sympathies qui pouvaient très bien sauver le film. On entrait dans les méandres⁴³ ».

Radu Cosașu souligne ici d'autres aspects importants du monde de la production : l'enjeu financier et le positionnement des bureaucrates. En effet, l'aspect économique est l'une des clés essentielles pour la compréhension des motivations des professionnels du cinéma. Par rapport aux autres arts, le film était également une industrie qui mobilisait des structures très complexes de production, de financement et un ensemble divers d'artistes. Certains d'entre eux bénéficient des rétributions importantes, en particulier les scénaristes⁴⁴, ce qui prouve encore une fois l'ascendant du scénario sur la mise en images. Après 1968, la lutte des réalisateurs pour avoir le même statut se finalise par l'introduction du système de contractualisation par film qui leur apporte les mêmes revenus, voire supérieurs⁴⁵. Les sommes allouées dans le milieu cinématographique constituent une attraction forte dans les conditions d'une économie de pénurie et justifient en partie les luttes portées pour l'obtention d'un projet⁴⁶. Le plus souvent, le prix payé en retour par les cinéastes est à la mesure de leur

financement et demandait un engagement politique plus ferme que de la part des écrivains ou des artistes plastiques.

Un rôle essentiel dans la distribution des projets et d'allocations revient aux bureaucrates qui occupent des positions stratégiques dans le système de production. 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. 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. En effet, la pression pour l'accomplissement du plan à temps favorise les projets cinématographiques dépourvus de mises-en-scène complexes et d'enjeux idéologiques majeurs, susceptibles de retarder sa finalisation. Généralement, les fonctionnaires du bas de l'échelle administrative, mais cette pratique touche également les couches supérieures, s'érigent en protecteurs des artistes⁴⁷ 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 turbulence⁴⁸.

L'ouverture plus ou moins prononcée qu'ils manifestent 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. C'est pourquoi, ils ont fait l'objet de critiques violentes justement en raison de la versatilité des règles de sélection, d'abus de pouvoir et de favoritismes. En guise d'exemple, les reproches adressés à Mihnea Gheorghiu à la réunion du 23 mai 1968 par ses subalternes démontrent les mécanismes des rapports de forces à l'intérieur du champ et avancent quelques éléments de compréhension sur les mécanismes de décision au niveau de la production. Sălcudeanu incrimine Mihnea Gheorghiu pour subjectivisme et parti-pris : « Si quelqu'un ne convenait pas à Mihnea Gheorghiu, son scénario avait alors des défauts de primitivisme artistique et d'erreurs idéologiques, mais si le scénario s'appelait *Le Signe de la vierge*⁴⁹, il était correct du point de vue idéologique⁵⁰ ». En 1968, Gheorghiu était déjà sorti du cercle des favoris de Ceausescu, étant la cible de plusieurs critiques après la diffusion du film *Le Signe de la vierge* (1966). Selon Bujor Rîpeanu, cette affaire est la cause de son élimination de ses fonctions⁵¹. 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 Drăgan et Sălcudeanu⁵², ceux qui vont diriger la cinématographie à partir de 1968.

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 cordiale⁵³. L'exemple le plus connu 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 Gheorghiu⁵⁴ ». Săucan témoigne de son expérience à propos de son film *Méandres* (1966) pour lequel l'influence positive de Gheorghiu 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 durs⁵⁵ ». Săucan le désigne comme le principal opposant à son film *L'Alerte* (1967). En revanche, la réalisatrice Malvina

Urşianu 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 épuration des années 1958-1959⁵⁶. 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 personnelle.

La dimension subjective de ce lien professionnel met en difficulté les autorités du parti qui accusent les rédacteurs et les autres dirigeants de la cinématographie de favoritisme. Dans le rapport rédigé par les fonctionnaires du parti à l'intention de Ceauşescu 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, pressés par le prestige et les intérêts des auteurs, fassent des concessions à la superficialité et à l'improvisation⁵⁷ ». Ce type de relation échappe au 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.

5. Conclusions

Le cinéma est un domaine proche au pouvoir, surtout à partir du milieu des années 1960 et les directives centrales s'y retrouvent avec plus de fidélité que dans les autres domaines artistiques. Ceci dit, les mécanismes de décision concernant l'entrée en production d'un film, la validation d'un scénario, la suppression d'une scène n'émanent pas d'un pouvoir monolithique, mais sont le résultat des négociations entre les trois acteurs impliqués dans le processus de création. Au moment où l'on pénètre à l'intérieur du système, on constate qu'il n'y a pas de règles uniformes ou de normes précises de fabrication. Au contraire, il existe une multitude de paramètres qui fluctuent en fonction du degré de contrôle politique, de l'auteur du film, du niveau d'éducation, tant des autorités décisionnelles que des professionnels du film. 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.

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. Dans les conditions de la libéralisation culturelle de la septième décennie, ces mécanismes confèrent au monde de la production des espaces d'autonomie. Toutefois, le bas niveau de professionnalisme qui existait au sein du studio tant parmi les fonctionnaires que parmi les réalisateurs, la carence de leur formation artistique et surtout les conduites déclenchées par les luttes d'influences, les tensions et la compétition réduisent considérablement les possibilités de produire un cinéma nouveau et de construire une école cinématographique roumaine à l'image du cinéma tchécoslovaque. Certes, les particularités du monde de la production à cette époque sont profitables à un cinéma ouvert aux attentes du public et parfois, même à l'expérimentation formelle, mais les œuvres véritablement centrifuges au pouvoir sont peu nombreuses, isolées et les réalisateurs hétérodoxes renoncent peu à peu au rêve du cinéma ou s'adaptent aux règles qui règnent dans le milieu de la production.

- ¹ Valerian SAVA, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, București, Meridiane, 1999, p. 229.
- ² Pour une analyse du phénomène économique et en particulier des échanges commerciaux entre la Roumanie et les pays occidentaux, voir Giță IONESCU, *Communism in Rumania 1944-1962*, London, New York, Toronto, Oxford University Press, 1964, pp. 301-305.
- ³ Le phénomène est propre à d'autres pays du bloc socialiste. La RDA noue des relations avec le 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. Histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, les éditions du CERF, 2007, pp. 116-119. La Pologne, la Bulgarie, la Tchécoslovaquie et dans une moindre mesure, l'URSS entreprennent, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, des échanges de films avec les pays occidentaux. 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 Catherine DURANDIN, *Histoire des Roumains*, Paris, Fayard, 1995, p. 403.
- ⁵ Pierre SORLIN, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 100.
- ⁶ *Ibidem*, p. 77.
- ⁷ Sylvie LINDEPERG, *Les écrans de l'ombre. La seconde Guerre Mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS, Paris, 1997, p. 7.
- ⁸ Pierre BOURDIEU, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, Volume 89, p. 4. *Idem*, *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar* (Trad. Laura Albușescu, Bogdan Ghiu), București, Grupul Editorial Art, 2007, p. 287.
- ⁹ Expression suggestive formulée par Pierre Sorlin qui définit ce champ comme un « lieu d'équilibre instable entre des forces qui se contrarient ». Pierre SORLIN, *Sociologie ...op. cit.*, p.81.
- ¹⁰ Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Humanitas, 1994, pp. 69-70.
- ¹¹ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 » [La sténogramme de la réunion de la Commission Idéologique du CC du PCR, du 23 mai 1968], pp. 98-99.
- ¹² 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 goût¹² », 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.
- ¹³ 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 Executif du CC du PCR : 25 juin 1968], p. 23.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 19.
- ¹⁵ 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.
- ¹⁶ Suzana Gâdea et Miu Dobrescu, à la fin des années 1970 et durant les années 1980 deviennent membres du Comité Politique Executiv, alors que Dumitru Popescu détient en même temps la fonction de président du CCES (Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste) et du membre du Secrétariat du parti, responsable des questions idéologiques, moment où le parti et l'Etat fusionne officiellement. Certes, il nous semble important de s'interroger sur la signification et le poids de ce statut politique durant les années 1980 dans un contexte de rétrécissement des attributions décisionnelles.
- ¹⁷ « Decret nr. 417 privind înființarea, organizarea și funcționarea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă » [Décret n°. 417 concernant la création, l'organisation et le fonctionnement du Comité d'Etat pour Culture et Art], *Buletinul Oficial al RSR*, 9 juin 1962, pp. 103-106.
- ¹⁸ Consiliul Național pentru Studiarea Arhivelor Securității, *Membrii CC al PCR. 1945-1989. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2004.
- ¹⁹ 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. 79.
- ²⁰ « Plenara Uniunii Scriitorilor din RPR consacrată problemelor dramaturgiei cinematografice » [La réunion plénière de l'Union des Ecrivains de RPR, consacrée aux problèmes de dramaturgie cinématographique] in *Probleme de cinematografie*, 4^{ème} année, n°. 5, juillet-août 1954, pp. 70-88.

²¹ Les informations concernant les fonctions détenues par ces personnes ont été extraites des documents administratifs produits par le studio *București*, et le CSCA et préservés aujourd'hui par les Archives Nationales de Film et par les Archives du Ministère de la Culture. Les données ont été en partie corroborées dans Cristina CORCIOVESCU, Bujor T. RÎPEANU, *1234 de cineaști români*, București, Editura Științifică, 1994.

²² Après la création des maisons de production en 1972, a lieu une mutation au niveau de l'incidence réalisateurs-petits-fonctionnaires qui se produit plus en amont, pendant la période de tournage.

²³ Constantin MATEESCU, *Jurnal 1968-1972*, vol 2, Râmnicu Vâlcea, Editura Silviu Popescu, 1998, note du 5 août 1968.

²⁴ *Ibidem*, note du 8 octobre.

²⁵ Mircea ZACIU, Marian PAPAHAĞI, Aurel SASU (coord.) *Dicționarul scriitorilor români*, București, Albatros, 2001.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Academia Româna, *Dicționarul general al literaturii române*, București, 2004.

²⁸ Mircea ZACIU, Marian PAPAHAĞI, Aurel SASU (coord.) *Dicționarul ...*, *op.cit.*

²⁹ Săucan préserve des souvenirs forts et émouvants à l'égard de l'amitié que lui portait Mihai Tolu, ainsi que de la passion professionnelle dont il fit preuve. Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*, Bucarest, LiterNet, 2007, pp. 191-195.

³⁰ George FARADAY, *Revolt of the Filmmakers...*, *op.cit.*, p. 61.

³¹ A quelques exceptions, dont le film de Mircea Săucan *Le Rivage sans fin* (1962), dans les années 1980, le film de Pintilie, *Mitică, pourquoi les cloches sonnent-elles ?* et le film de Nicolae Oprețescu *La saison des mouettes* (1984) qui ont été « enfermés au placard » (expression courante pour désigner un processus de censure radical), la majorité des films entrés en production arrive au terme et voit la lumière de l'écran.

³² 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.

³³ George FARADAY, *Revolt of the Filmmakers...*, *op.cit.*, pp. 63-64.

³⁴ La complicité entre Mircea Săucan et le rédacteur Mihai Tolu. De même, les directeurs Paul Cornea, Eugen Mandric, Dumitru Fernoagă soutiennent, non sans limites toutefois, les réalisateurs et leurs projets sensibles.

³⁵ Constantin MATEESCU, *Jurnal ...op. cit.*, note du 31 octobre 1968.

³⁶ *Ibidem*, note du 1 novembre 1968.

³⁷ Le scénario est proposé au départ, en février 1968, à Ciulei. Bujor T. RÎPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1, Bucarest, Fundația Pro, 2004, p.170.

³⁸ « Filmul românesc poate fi mai bun ? » : table ronde du 16 février 1971, *Cinema*, n° 3, mars 1971, p. 15.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Comportement remarqué chez les auteurs « populistes » soviétiques envers leurs collègues « élitistes ». cf. George FARADAY, *Revolt of the Filmmakers...*, *op.cit.*, p. 103.

⁴¹ Les notes établies par les informateurs pour la police secrète dans le dossier de Mircea Săucan durant les années 1960 révèlent l'existence de ces critères de jugement devenus chefs d'accusation pour sa création. ACNSAS, Fond informatif, dossier 234060.

⁴² Les demandes pour la création d'une Union des cinéastes ou des maisons de production. ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Stenograma ședinței de lucru cu creatorii din domeniul cinematografeiei – 5 martie 1971 » [La sténogramme de la réunion de travail avec les créateurs du domaine du cinéma – 5 mars 1971].

⁴³ Radu Cosașu cité par Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri... op. cit.*, p. 253.

⁴⁴ Durant les années 1960, les scénaristes et les compositeurs constituent la catégorie d'artistes de cinéma les mieux rémunérés car ils sont payés pour le produit fini. A la fin des années 1960, le scénario du film *La Colonne* (1968, Mircea Drăgan) valait 60000 lei et la partition musicale 93000 lei. Les réalisateurs et les acteurs, ont quant à eux des salaires fixes par mois, ou par jour. Le réalisateur du film *La Colonne* arrive à un salaire de 12000 lei pour 4 mois de tournage auquel s'ajoutent les primes (20000 lei dans ce cas) et un acteur de première catégorie touche un revenu allant de 20000 à 40000 lei en fonction de la complexité du rôle et du nombre de jours de travail. AMC, carton CSCA Dispoziții vol.XVII, 1968, pp. 15-33.

⁴⁵ Durant les années 1980, le revenu d'un réalisateur de film historique se situe vers 90000 lei, alors que celui d'un scénariste arrive à 70000 (voir le film *Montagnes en flammes* (1980, Mircea Moldovan). ANF, dossier « Munții în flăcări » [*Montagnes en flammes*], Lettre envoyée par Centrala « Româniafilm » à la Maison de production n°. 5, 14 décembre 1978. Les prix varient en fonction de la complexité du scénario et de la mise en scène.

⁴⁶ Les mécanismes de l'allocation bureaucratiques et l'impact sur la production culturelle sont analysés par Kathrine VERDERY, *Compromis și rezistență...*, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁴⁷ Phénomène remarqué dans les studios soviétiques entre les directeurs et les cinéastes. Martine GODET, *La pellicule et les ciseaux...*, *op. cit.*

⁴⁸ Eugen Mandric, directeur du Studio « București » pendant la réalisation du film *Méandres* (1966, Mircea Săucan) s'adresse à l'un des membres de l'équipe du film, ou technicien du studio, qui rédigeait par ailleurs des notes d'information au sujet de Săucan à la *Securitate*, pour « ne plus faire de mauvaise ambiance au film ». ACNSAS, Fond informatif, dossier 234060, p. 78.

⁴⁹ *Le Signe de la vierge (Zodia Fecioarei)* est un scénario signé par Mihnea Gheorghiu, le film étant réalisé par Manole Marcus en 1966.

⁵⁰ ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma... », *op. cit.*, p. 48.

⁵¹ Bujor T. RIPEANU, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1, Bucarest, Fundația Pro, 2004, p.149.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ La logique de la compétition entre les bureaucrates du même niveau dans les systèmes redistributives est analysée in Kathrine VERDERY, *Compromis și rezistență... op. cit.*, pp. 54-55.

⁵⁴ Iulia BLAGA, *Fantasme și adevăruri...*, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁶ Magda MIHĂILESCU, *Aceste gioconde fără surâs. Convorbiri cu Malvina Urșianu*, Bucarest, Curtea Veche, 2006, p. 48.

⁵⁷ ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Notă în legătură cu unele probleme ale producției filmelor artistice de lung metraj » [Note au sujet de certains problèmes de la production de films artistiques de long-métrage], p. 155.