



HAL
open science

Les cinéastes à la recherche de l'autonomie institutionnelle dans le labyrinthe étatique et social des années 1960 au début des années 1970

Aurelia Vasile

► **To cite this version:**

Aurelia Vasile. Les cinéastes à la recherche de l'autonomie institutionnelle dans le labyrinthe étatique et social des années 1960 au début des années 1970. Anca Oroveanu; Silvia Marton; Florin Turcanu. L'État en France et en Roumanie aux XIXe et XX siècles, New Europe College, 2010. halshs-01552984

HAL Id: halshs-01552984

<https://shs.hal.science/halshs-01552984>

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.

Les cinéastes à la recherche de l'autonomie institutionnelle dans le labyrinthe étatique et social des années 1960 au début des années 1970

Aurelia Vasile

A l'exemple des autres démocraties populaires gravitant autour de l'Union Soviétique, la Roumanie connaît un processus de nationalisation massive de toutes les branches de la production. Le cinéma ne fait pas exception. Contrairement à la Tchécoslovaquie, à la Yougoslavie et à la Pologne, où la nationalisation de la cinématographie se produit dès 1945¹, bien avant l'arrivée au pouvoir du Parti Communiste et non pas en rapport direct avec l'occupation soviétique, en Roumanie, comme en Bulgarie² ou en Hongrie³, elle est plus tardive et conditionnée par la présence soviétique. En Tchécoslovaquie le processus avait mûri avant la Seconde Guerre Mondiale⁴ alors qu'en Pologne la nationalisation avait été décidée un peu avant la fin de la guerre⁵. La situation de la cinématographie bulgare et yougoslave après la guerre semble être la plus proche de celle de la Roumanie : développement aléatoire, absence de structure organisationnelle puissante, répertoire thématique réduit⁶, etc. C'est seulement après 1948 que la cinématographie roumaine fait l'objet d'une politique d'Etat.

Le 2 novembre 1948 est promulguée la loi sur la nationalisation de la cinématographie et la réglementation du commerce des produits cinématographiques. La presse s'en fait largement l'écho : « *La nationalisation ouvre de nouvelles et larges perspectives pour le développement de la production cinématographique autochtone. Le transfert de tous les studios et des laboratoires dans la propriété de l'État, comme des biens du peuple entier, est un des plus importants problèmes de notre culture [...] Nous partons de zéro, mais nous partons avec toute la confiance et l'enthousiasme nécessaire. La réalisation de ce désir (création de films avec un haut niveau éthique, culturel et artistique) n'est possible que lorsque le cinéma entrera dans les mains du peuple, quand la cinématographie sera*

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

² La nationalisation de la cinématographie en Bulgarie commence sous la coalition gouvernementale dès 1946 par la nationalisation de la distribution. Elle fut achevée le 4 avril 1948. Cf. Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. Evolution after the Revolution*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 45.

³ Le cas de la Hongrie est particulier, car entre 1945 et 1948, la production de films était contrôlée par les quatre partis de la coalition gouvernementale (les sociaux-démocrates, les communistes, le parti agrarien-national et le parti des petits propriétaires). Chacun impose son style et son influence à travers 4 compagnies de production : (*Mafirt* : communiste, *Orient* : socialiste, *Sarló* : agrarienne, *Haladás* : les petits propriétaires). Cette démarche originale dans le camp des démocraties populaires prend fin le 12 mars 1948 avec la nationalisation. Peter KENEZ, « La Soviétisation du cinéma (1945-1948) » in Kristian FEIGELSON, *Théorème. Cinéma hongrois. Le temps et l'histoire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, pp. 40-41.

⁴ Galina KOPANĚVOVÁ « Un Quart de siècle de métamorphoses », in Eva ZAORALOVÁ, Jean-Loup PASSEK, *Le Cinéma tchèque et slovaque*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996, pp. 99-100.

⁵ Mira et Antonin LIEHM, *Les Cinémas de l'Est*, Paris, les éditions du CERF, 1989, p. 118.

⁶ Michael J. STOIL, *Balkan Cinema... op. cit.*, p. 19.

*contrôlée et planifiée par l'État*⁷». Le slogan « départ de zéro » désigne une mutation tant du point de vue de l'organisation du cinéma que du point de vue des messages des films. Dans les deux cas, l'exemple de l'Union Soviétique est invoqué systématiquement. Ainsi, la signification première de la devise « départ de zéro » est la rupture avec la tradition culturelle et cinématographique d'avant 1945 et le retournement vers le système soviétique, qui constitue, pour plusieurs années, la loi, l'étalon et le contrôle. Depuis la nationalisation, la production cinématographique est gérée par des diverses institutions étatiques passant d'un ministère au début des années 1950, selon le modèle soviétique, à une Direction générale dans le cadre du Ministère de la culture (à partir de 1953) et ensuite du Ministère de la culture et de l'enseignement de 1957 jusqu'en 1962.

Politique cinématographique et fonctionnement institutionnel dans la première moitié des années 1960

Les politiques culturelles et en particulier cinématographiques du début de la septième décennie se caractérisent par deux sinon trois tendances placées souvent en compétition tout au long des années 1960 : orientation idéologique versus logique marketing et artistique. L'évolution des instances décisionnelles et administratives est souvent le résultat des luttes portées entre les adeptes de ces courants⁸. L'ouverture vers d'autres formes d'expression que celle adoptée exclusivement par le parti a permis l'apparition de plusieurs prises de position concernant le développement du cinéma. Ainsi, les années 1960 représentent une période mouvementée du point de vue institutionnel, de recherche de solutions administratives répondant aux diverses tendances de politique culturelle. De 1960 à 1971 on remarque la succession de quatre types d'organisation cinématographique et d'autres variations et ajustements. Les formules adoptées durant cette période rendent compte des multiples lignes de forces qui agissent et influencent l'évolution des institutions. On a pu remarquer le croisement de quelques dynamiques qui révèlent certaines attentes à l'égard de la cinématographie. Il s'agit d'un côté, des attentes des cinéastes qui espèrent réaliser des films selon d'autres normes que celles du réalisme socialiste exigées jusqu'alors. Le climat de détente idéologique qui se fait ressentir à partir de 1962-1963 encourage les cinéastes à défendre une politique artistique plus libre. Ils revendiquent une diversification des modes d'expression. On constate également les attentes exprimées par certains leaders politiques qui n'abandonnent pas les principes concernant la fonction éducative de l'art. Bien que leur position ne soit pas l'unique voie à l'intérieur du parti, elle est suffisamment forte pour s'opposer aux tendances libérales. Et enfin, on ne saurait oublier les attentes des bureaucrates étatiques qui sont soumis à une double pression : politique et économique. Ils sont obligés de répondre à deux logiques différentes voire opposées, d'où une position ambiguë et oscillatoire dans le champ de l'administration cinématographique. Lorsque ces bureaucrates sont aussi des artistes, leur position sur la scène décisionnelle est encore plus complexe car il

⁷ Emil SUTER, « Naționalizarea cinematografilei », *Contemporanul*, 12 novembre 1948.

⁸ Cette interprétation fondée sur l'idée de compétition entre les pôles de pouvoir d'un champ s'inspire de la théorie des champs chez Bourdieu (Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998) et des réflexions concernant le socialisme et la production culturelle chez Verdery (Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, București, Humanitas, 1994)

intervient une forme d'empathie avec certaines approches de l'art et parfois avec les artistes mêmes. Dans une première phase, chacun de ces trois agents sociaux estime que l'amélioration de la production (chacun avec sa propre acception de l'« amélioration ») passe par une reformation des institutions.

Le début des années 1960 apporte de nouveaux changements au niveau de l'administration culturelle. En juin 1962, par le décret 417 de 1962 a lieu la création du Comité d'État pour la Culture et l'Art (CSCA), une institution de référence pour la décennie. Cette structure marque la fin d'une conception de l'administration de la culture qui réunissait la culture et l'enseignement dans un seul ministère pour passer à une institution dédiée exclusivement aux problèmes culturels. Le nouvel établissement est composé d'un bureau exécutif et de sept conseils, un pour chaque spécialité : théâtre, musique, arts plastiques, foyers culturels, diffusion des connaissances culturelles et scientifiques, cinéma, éditions et diffusion des livres. Il s'agit donc d'une organisation centralisée où chaque domaine artistique est géré par un conseil auprès du ministère. Plusieurs conseils étaient regroupés sous l'autorité d'un vice-président. Le CSCA a également sous son autorité des « directions » (de la planification et de l'organisation, financière et de la comptabilité, des constructions et des investissements, des relations externes, etc.), des offices et d'autres organismes économiques⁹. La présidence a été confiée au départ à Constanța Crăciun, l'une des figures les plus marquantes du monde culturel des années 1950 et 1960, tandis que chaque conseil et direction avait son propre président représenté au niveau du CSCA par trois vice-présidents. Pour le cinéma, le président du conseil de la cinématographie était Mihnea Gheorghiu et le vice-président responsable du cinéma dans le bureau exécutif du CSCA, Virgil Florea. La répartition des responsabilités (des cadres ayant servi au sein des établissements culturels avant 1962 et le soutien des nouveaux promus) démontre une certaine précaution de la part des autorités politiques qui évitent une rupture radicale avec le passé.

Dans le contexte de relâchement de la terreur et de la libéralisation du début des années 1960, le CSCA propose une nouvelle approche du développement culturel, fondée sur une plus grande diversification et sur une diffusion élargie des produits artistiques. Certes, la politique du CSCA répond aux besoins de l'État communiste, attribution qui est prévue dans le décret de la création de l'établissement. Dans ce sens, sont significatives les « Instructions » du CSCA de novembre 1963, qui prévoient une intensification de l'activité culturelle et éducative dans l'espace rural : « *L'entière activité sera organisée à la lumière des missions tracées par le parti pour le développement de l'agriculture socialiste, le renforcement continu des GAC, l'augmentation de la production agricole, la construction de la conscience socialiste de la paysannerie*¹⁰ ». Toutefois, la mise en œuvre des instructions officielles centrales, au-delà des déclarations d'intention, comportent un degré grandissant de divertissement. Le phénomène est saisissable au niveau de la cinématographie qui connaît un nouveau climat, marqué par une croissance quantitative des productions annuelles, par une

⁹ « Décret 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.

¹⁰ AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XII, 1963, « Instrucțiuni nr. 872 din noiembrie 1963 cu privire la activitatea cultural-educativă de masă la sate în lunile de iarna » [Instructions n°. 872 de novembre 1963 à l'égard de l'activité culturelle-éducative des masses dans les villages pendant les mois d'hiver], p. 5032.

diversification des genres, par l'élargissement territorial de la diffusion du film et par une légère ouverture vers les attentes du public.

Cette évolution de la cinématographie est sans aucun doute le résultat de la politique culturelle coordonnée par le parti au début des années 1960. Toutefois, on ne saurait négliger l'importance et probablement l'influence des recherches administratives initiées par les professionnels du film au tout début des années 1960 pour une autonomisation de la production. Dans ce sens, a lieu la mise en place du projet des « groupes de création », des structures artistiques indépendantes dans le cadre du studio. L'idée est apparue probablement au cours de l'année 1960 lorsque le ministère de la Culture et de l'Enseignement envoie une équipe de cinéastes à Moscou pour étudier le système de travail dans les studios « Mosfilm » et « Gorki »¹¹. L'une des principales découvertes a été le système des groupes de créations que les cinéastes roumains qualifient d'« innovant ». Cette structure permettait une séparation des attributions artistiques et économiques, une décentralisation de la production par la défalcation du plan général vers 4-5 organismes et accordait un pouvoir de décision et ainsi de responsabilité aux dirigeants des groupes. Le système des « groupes » a été appliqué avec succès dans la production cinématographique est-allemande, polonaise et hongroise dès la fin des années 1950¹². En 1970, la Bulgarie adopte également ce système, après 15 ans de retard sur la Pologne et 10 sur la Hongrie, en créant 3 groupes de création¹³. En Pologne, RDA, ou Hongrie ceux-ci sont devenus, au fil des années, des structures administratives de plus en plus autonomes et très opérationnelles. A la suite de ce déplacement et ayant comme exemple les autres cinématographies socialistes, la direction du Studio « București » propose au ministère, en mai 1961, un projet similaire au modèle soviétique¹⁴. Il est envisagé comme une solution pour obtenir une plus grande autonomie au niveau de la sélection des scénarios et du déroulement du tournage et comme un pas en avant vers une autonomie élargie au niveau économique, dans le but de créer à l'avenir des mini-studios. De plus, le Studio sollicite au ministère de ne pas intervenir dans l'organisation des groupes par des actes normatifs et des réglementations strictes afin de permettre, en toute liberté, de corriger au fur et à mesure les erreurs de conception. La proposition est acceptée par le ministère qui approuve la constitution des groupes de création de manière expérimentale entre 1 juin 1961 et 31 mars 1962¹⁵ avec la possibilité de continuité.

¹¹ AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document « Informare asupra principalelor constatări făcute de delegația cineaștilor români, trimiși pentru schimb de experiență în Uniunea Sovietică » [Information sur les principaux constats réalisés par la délégation des cinéastes roumains envoyés dans l'Union Soviétique].

¹² Cyril BUFFET, *Défunte DEFA. Histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, les éditions du CERF, 2007, pp. 130-132

¹³ Mira et Antonin LIEHM, *Les Cinémas de l'Est*, Paris, les éditions du CERF, 1989, p. 334.

¹⁴ AMC, dossier 20765/1961-1962, « Plan tematic pe 1962 al St. București. Centrul de Prod. Cinematografică », document : « Propuneri cu privire la organizarea muncii de creație în cadrul Studioului « București » » [Propositions à l'égard de l'organisation du travail de création dans le cadre du Studio « București »], 3 mai 1961.

¹⁵ *Idem.*, document « Proiect de ordin al Ministerului Învățământului și Culturii din anul 1961. Privește constituirea grupelor de creație în cadrul Centrului de Producție Cinematografică » [Projet d'ordonnance du Ministère de l'Enseignement et de la Culture de 1961. Cela concerne la constitution des groupes de création dans le cadre du Centre de Production Cinématographique].

Les restructurations institutionnelles entre plusieurs logiques de gouvernance après 1965

Une différence majeure par rapport à la situation d'avant 1965 est l'intérêt particulier de Ceaușescu pour le cinéma. Désormais, le septième art occupe une place beaucoup plus importante dans les objectifs du pouvoir central. Pour la première fois, le dirigeant du parti organise des rencontres avec les professionnels du film et participe aux réunions des cinéastes. A partir de 1965, les rapports concernant l'état de la cinématographie se multiplient, les directives et les réunions destinées à améliorer la qualité des films se font plus visibles. Les cinéastes se montrent réceptifs à l'intérêt que Ceausescu manifeste envers eux. Ils voient en lui une autorité paternaliste, prête à les protéger contre les abus des bureaucrates qu'ils considèrent comme le véritable obstacle de leurs œuvres.

Du point de vue administratif, le CSCA connaît en 1965 une relative restructuration au niveau de la direction, des conseils et même de la politique générale. Le président qui remplace Constanța Crăciun est l'architecte Pompiliu Macovei qui apporte une conception plus mercantile de l'art¹⁶ et procède à une réduction des instances décisionnelles. Mihnea Gheorghiu est promu dans la fonction de vice-président du CSCA et la direction du Studio « București » revient à Eugen Mandric qui remplace Paul Cornea. Ces recompositions relèvent d'une approche plus professionnelle de l'administration de la culture qui est confiée à des fonctionnaires choisis sur des critères de compétence liées au domaine d'affectation. La logique de marketing à laquelle s'ajoute les initiatives purement artistiques semblent dominer la politique cinématographique au milieu de la septième décennie et la restructuration administrative confirme cette tendance. Toutefois, le courant dogmatique qui plaide pour un film héroïque, positif et moralisateur continue à être très influent. A cet égard il est révélateur le rapport sur la situation de la cinématographie, présenté le 17 mai 1966 par Ion Stoian (membre du Comité Exécutif, chef de la Section Littérature et Art auprès du CC du PCR)¹⁷. Les conclusions sont plutôt négatives : la médiocrité des scénarios, le schématisme des sujets, les pertes financières, ou l'incompétence des cadres. La principale objection concernant la thématique globale des films est la faible représentation des sujets d'actualité, entendus comme une illustration des avancées de la société socialiste : « *La sélection et la préparation des textes littéraires pour les films avec une thématique contemporaine se fait le plus souvent au hasard. Pendant toutes ces années, il n'y a pas eu de programme d'avenir abordant les problèmes les plus significatifs de notre société qui puisse orienter la création des scénarios. Au lieu de stimuler les créateurs par des commandes de scénarios sur des thèmes importants, cette activité a fonctionné au hasard des offres occasionnelles. Le Studio manifeste des réserves et des hésitations devant les scénarios d'actualité*¹⁸ ». Les critiques concernant la sélection des scénarios, l'absence du film d'actualité est indirectement une critique de l'autonomie qu'acquiert le Studio suite à l'institution des groupes de création.

¹⁶ Anneli Ute GABANYI, *Literatura și politica în România după 1945*, București, Editura Fundației culturale române, 2001, p. 140.

¹⁷ ANIC dossier 67/1966, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Referat privind activitatea Centrului de Producție Cinematografică Buftea în perioada 1960-1965 » [Compte-rendu à l'égard de l'activité du Centre de Production Cinématographiques Buftea pendant la période 1960-1965], pp. 50-61.

¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

De plus, au niveau financier, la cinématographie ne parvient pas à récupérer l'argent investi dans la production et enregistre des pertes importantes malgré la vente des films à l'étranger et leur exploitation interne : 73 millions de lei pour la période 1960-1964 et 10 millions pour l'année 1965¹⁹. Cette situation est mise sur le compte non pas de l'inefficacité commerciale des films roumains, mais sur les défauts de planification et d'organisation qui générerait des gaspillages inutiles pendant le processus de production.

Le rapporteur considère l'aspect organisationnel comme l'origine de multiples disfonctionnements, tant au niveau du résultat artistique que de la rentabilité économique. Cette découverte est prolongée par la responsabilisation des cadres et des hauts fonctionnaires des établissements cinématographiques : « *Le collectif qui a analysé l'activité du Studio est arrivé à la conclusion que beaucoup des défauts sont dus en grande mesure au système défectueux de sélection, à la formation et à la promotion des cadres qui travaillent tant dans la direction que dans les branches artistiques, techniques et économiques*²⁰ ». Ces commentaires critiques s'adressent aux différents directeurs qui encourageaient une certaine libéralisation au niveau des thèmes et des formes d'expression, ainsi qu'aux pratiques de favoritisme.

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

Elle coexiste avec les tendances réformistes et l'ouverture vers une logique du marché promues par certains fonctionnaires de la cinématographie et même de l'intérieur du parti. C'est le cas de Ion Gheorghe Maurer, le premier ministre, qui plaide pour un cinéma rentable : « *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 (sic !). Le film doit être réalisé pour rapporter de l'argent. De même, le documentaire doit être fait pour mettre les gens en situation de vouloir le voir et de payer pour le voir*²¹ ». La partie dogmatique semble gagner du terrain dans la confrontation avec les tendances libérales grâce à la création d'une nouvelle structure de contrôle à savoir la Commission Idéologique considérée comme le premier signal du contrôle symbolico-idéologique²². Au départ, les cinéastes et les autres artistes réagissent positivement à cette idée, car ils y voient une modalité de centralisation de la diversité des instances décisionnelles, permettant une orientation unique et claire de la direction idéologique²³.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ *Ibid.*, 56.

²¹ ANIC dossier 106/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comitetului Executiv a CC al PCR : 25 juin 1968 » [La sténogramme de la réunion du Comité Exécutif du CC du PCR 25 juin 1968], p. 23.

²² Katherine VERDERY, *Compromis și rezistență... op.cit.*, p. 79.

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

La réponse administrative à cette prise en charge idéologique de la culture est le remaniement de 1967-1968, annoncé en quelque sorte dès 1966. L'ancien président du CSCA, Pompiliu Macovei garde son statut et le cinéma reste sous la juridiction d'un vice-président, chargé aussi de la musique et du théâtre. C'est le moment du remplacement de Mihnea Gheorghiu par Ion Brad dans la fonction de vice-président au CSCA et d'Eugen Mandric par Petre Sălcudeanu à la direction du Studio « București ». L'expérimentation commencée au début de la décennie sur les groupes de création prend fin officiellement en juin 1967²⁴. A leur place il a été créé une nouvelle institution, le Centre National de la Cinématographie (CNC), censé faciliter la production de film par l'élimination de formes lourdes de bureaucratisation. Il sera vite contesté comme une structure vide et incommode, alourdissant les étapes de vérification et de validation. En dépit de la dernière réglementation concernant le statut du CNC, prévue dans la loi sur le fonctionnement du CSCA (n° 27/1967) qui spécifie l'autonomie économique de l'institution, ses attributions sont assez restreintes. Le CNC a une double responsabilité : artistique (chargé de l'élaboration des plans thématiques à partir des titres proposés par le Studio, de la programmation des films dans les salles, de l'organisation des festivals, de celle des coproductions et des prestations des services) et économique (gestion des activités financières des unités subordonnées)²⁵. Malgré son apparente indépendance, le CNC ne peut pas mener à bien ses activités sans l'approbation du CSCA.

De leur côté, les cinéastes tentent de regagner le terrain perdu au moment de la suppression des groupes de création par l'obtention de gains supplémentaires. Encouragés d'exprimer leurs opinions à l'égard du fonctionnement du cinéma et de leurs besoins dans les réunions avec le leader du parti, la majorité des cinéastes aborde les questions salariales et, dans le contexte du fort développement des coproductions avec l'Occident, ils n'hésitent pas à évoquer les différences embarrassantes de rétribution. Il surgit, alors, la proposition d'instituer le système de contractualisation par film selon le modèle capitaliste. L'idée est formulée par Sergiu Nicolaescu²⁶, mais elle est soutenue par d'autres réalisateurs, sans faire toutefois l'unanimité.

Au départ, cette pratique est vue comme une mesure destinée à dynamiser la production, à motiver les réalisateurs, à les responsabiliser, mais les effets secondaires seront perçus rapidement. La contractualisation entraîne l'exclusion des créateurs sans contrat du système d'assurance sociale, l'isolement d'une grande partie des cinéastes qui ne travaillent pas et la précarisation conséquente. Tenant compte du rythme faible de production à la fin des années 1960, beaucoup d'entre eux attendent l'acceptation d'un projet, ou d'une idée, afin de

PCR du 23 mai 1968 » [La sténogramme de la réunion de la Commission idéologique du CC du PCR du 23 mai 1968], p. 2.

²⁴ AMC, carton CSCA Dispoziții, vol XII, 1967, « Dispoziția 627 din 7 iunie 1967 » [La disposition n° 627 du 7 juin 1967], pp. 116-117.

²⁵ AMC, carton CSCA Dispoziții vol.V, 1969, « Regulament de functionare a CSCA » [Règlement de fonctionnement du CSCA], pp. 243-245.

²⁶ « Je soutiens cette idée, c'est-à-dire de ne plus être salariés et de réaliser un contrat avec chacun. De ce point de vue, je suis prêt à faire une expérience de 2 ans. Je me propose pour cela. Donc je suis pour, mais bien entendu, la rétribution doit être en conséquence. », ANIC dossier 88/1968, Fonds CC al PCR. Secția Cancelarie, « Stenograma ședinței Comisiei ideologice a CC al PCR du 23 mai 1968 » [La sténogramme de la réunion de la Commission idéologique du CC du PCR du 23 mai 1968], p. 10.

démarrer le film, mais le système de validation est long et sinueux et n'avantage pas les cinéastes qui risquent de se retrouver sans travail pendant des années²⁷.

L'éclatement des crises latentes au chevauchement de la septième et de la huitième décennie

Les mesures mise en œuvre en 1968 comme la création du CNC non-opérationnel, l'introduction du système de contractualisation des metteurs en scène, le refus d'une Union des cinéastes provoquent une série de disfonctionnements résolus de manière régulière par le remplacement des directeurs ce qui a engendré une extrême instabilité au niveau administratif et décisionnel. Cette situation n'a pas tardé à provoquer des mécontentements dans le milieu du cinéma qui ont culminé en 1971 avec une véritable crise professionnelle et sociale.

Afin d'apaiser les tensions le directeur du CNC, Mircea Sîntimbreanu procède en 1970, avec l'accord du Secrétariat du Comité Central, à la réactualisation des groupes de création. Au nombre de trois, composés de quelques réalisateurs, scénaristes, chefs opérateurs, directeurs de production et autres professionnels du cinéma, les groupes sont rattachés au Studio « București » et ont la mission de suivre la réalisation d'un film depuis la réception du scénario jusqu'à la livraison de la copie standard. Contrairement aux espérances des cinéastes qui y voyaient des structures plus autonomes, ils n'avaient « *qu'une responsabilité morale, mais vaguement, et pratiquement jamais administrative*²⁸ ». D'ailleurs, leur statut fait partie des revendications des cinéastes qui sollicitent au début des années 1970 une plus grande autonomie administrative et économique pour ces groupes. La principale suggestion est le renforcement de leur autonomie, dans la perspective de les faire évoluer progressivement vers des maisons de production indépendantes, à l'exemple du système adopté par les autres pays socialistes d'Europe.

De l'autre côté, les dirigeants du parti éprouvent un sentiment de frustration engendré par la longue attente d'un chef d'œuvre, exigé avec persévérance depuis un certain temps, au sujet de son histoire, de son installation au pouvoir, ou tout simplement de la société contemporaine. La proximité de l'anniversaire du parti rend impatient Ceaușescu qui cherche à encourager les cinéastes et même les forcer à se lancer dans la réalisation des grands films. Ces éléments déterminent Ceaușescu à tirer le signal d'alarme en février 1971 : il critique vivement le CSCA pour son inefficacité dans le domaine de la production culturelle et demande un nouveau revirement administratif de l'institution, cette fois-ci plus radicale qu'auparavant, ce qui va se concrétiser en septembre 1971 par la transformation du CSCA en Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste (CCES). Comme nous pouvons le constater, le changement de nom indique un transfert d'accent évocateur du nouveau paradigme politico-culturel de juillet 1971, passant de « comité de culture » à « établissement de culture et d'éducation ». La manière dont Ceaușescu envisageait la régénération de la culture était la création d'une liaison directe entre le Parti et les unions de création. D'un certain point de vue l'idée est embrassée et même exigée par une partie des cinéastes qui

²⁷ Tous les participants à la réunion de travail du 5 mars 1971 abordent la question de la contractualisation. ANIC, dossier 2/1971, Fonds CC al PCR Secția Propagandă și Agitație, « Stenograma sedinței de lucru cu creatorii din domeniul cinematografilei – 5 martie 1971 » [La sténogramme de la réunion de travail avec les créateurs de la cinématographie – 5 mars 1971].

²⁸ *Ibidem*, Mircea Sîntimbreanu, p. 14.

voient en se rapprochement un moyen de raccourcir les échelons de décision. Ce lien commence à être tissé dès 1968, mais puisque les résultats obtenus ne satisfont pas la direction du parti, Ceaușescu envisage, par le biais de la création du CCES, une autre relation entre la culture et le parti : la transformation du CCES en une structure opérationnelle de contrôle et de vérification. La titularisation dans le poste de président du CCES de Dumitru Popescu qui était en même temps du responsable de la culture dans le cadre du Secrétariat du CC, resserre le lien entre le parti et l'État qui ne font plus qu'un²⁹. Au moment de la disparition en 1977 de la Direction générale de la presse et des publications, c'est le ministère qui reprend les attributions de contrôle et censure.

La restructuration du ministère est accompagnée par une réorganisation de la cinématographie, déclenchée en grande partie par les pressions que les professionnels du cinéma exercent en février-mars 1971 pour l'autonomisation de la production (plus précisément la transformation des groupes de création en maisons de production indépendantes économiquement et artistiquement) et l'amélioration de leur statut social. Lors de la réunion de travail du 5 mars 1971, la majorité des cinéastes défendent ce projet administratif qu'ils considèrent comme stable et bénéfique pour le monde de la création, permettant le raccourcissement des voies de validation, la cessation des controverses entre le Studio et le CNC et le rapprochement du créateur et des représentants du parti. Les revendications remontent vers les organes décisionnels du parti qui conçoivent une autre manière d'organiser la production. Cependant, il existe une certaine prudence à l'idée de mettre en œuvre un système opérationnel fondé sur une autonomie profonde des institutions de production. C'est pourquoi, la restructuration de la cinématographie se fait graduellement et fut doublée par des mesures de précaution afin d'atténuer les excès d'indépendance. Dans un premier temps, c'est-à-dire lors du décret pour la constitution du CCES, l'administration de la production cinématographique est confiée au même organisme, le Centre National de la Cinématographie, mais l'organisation finale est achevée presque 6 mois après. Le 1 juillet 1972, par une décision du Conseil des Ministres, l'activité du CNC fusionne avec celle de la Direction du Réseau Cinématographique et de Diffusion des Films pour créer une nouvelle institution, la Centrale « Romaniafilm »³⁰. Par la même décision, a lieu la création de cinq maisons de production (mais seulement quatre d'entre elles ont fonctionné concrètement), remplaçant le Studio « București », avec une personnalité juridique propre et dépendante du point de vue idéologique et artistique du CCES. Ces formules resteront en place jusqu'à la fin du régime.

Malgré la décision d'accorder plus d'autonomie à la production, le parti manifeste une méfiance foncière face à ces structures et prévoit en amont (dès juin 1972) la création d'une « Direction du cinéma » auprès du CCES³¹. Si le rêve des cinéastes d'avoir des maisons de production autonomes s'accomplit, leur éventuel enthousiasme est tempéré par cette nouvelle

²⁹ Dumitru Popescu reconnaît l'avantage administratif de sa double fonction, car cela permet le raccourcissement de la chaîne de validation. Dumitru Popescu, *Am fost si cioplitor de himere. Un fost lider comunist se destăinuie*, convorbiri realizate de Ioan Teța, București, Expres, 1994, p. 181.

³⁰ HCM (Décision du Conseil des Ministres) 773/1972, « Hotărâre privind unele măsuri referitoare la organizarea producției cinematografice și difuzării filmelor » [Décision concernant certaines mesures de l'organisation de la production cinématographique et de la diffusion des films], *Buletinul Oficial al RSR*, 18 juillet 1972, an VIII, n° 78, pp. 606-607.

³¹ Le décret 152/ 1972, *Buletinul Oficial al RSR*, 16 juin 1972, an VIII, n° 71, pp. 2-3.

structure. Les attributions de la Direction du cinéma suscitent une réaction vive au sein de la Centrale « Romaniafilm » qui proteste contre la création d'un département supplémentaire qui ne fait que doubler les décisions de la Centrale et ainsi alourdir le processus de production. Cet ajustement en contrepoint détermine l'historien américain Michael J. Stoil à considérer l'organisation du cinéma roumain, par comparaison avec les organisations bulgares, albanaises et yougoslaves, si paradoxale que cela puisse paraître, moins ultra-centralisée, mais également moins autonome³².

Conclusions

Les mutations administratives et idéologiques de 1971 suscitent des réactions allant de l'inquiétude à l'assurance : les artistes inconnus ou médiocres y trouvent l'opportunité de s'affirmer, d'autres abandonnent définitivement la lutte avec les autorités et choisissent l'exil. Ceux qui restent au service de la création s'engagent dans un combat acerbé de négociations avec les bureaucrates pour leurs œuvres, dans un jeu permanent de résistance et de compromis. Petit à petit, le frémissement du début s'apaise et le milieu culturel entre dans une phase de stabilité organisationnelle. Pour le cinéma, celle-ci est propice à la production quantitative. Les créateurs semblent se résigner à l'idée de devoir répondre à l'appel du parti et les protestations ouvertes se font plus rares.

Si l'on compare la situation administrative du cinéma avec les résultats artistiques concrets, nous sommes en mesure de constater un rapport pour le moins étonnant, ce qui nous détermine à formuler les hypothèses pour une future analyse. Les mécanismes de mise en œuvre d'un projet de création sont compréhensibles dans l'engrenage des dynamiques sociales et administratives et plus ce monde bureaucratique est mouvementé, plus les acteurs liés à la création trouvent des espaces de manifestation plus « libre ». Nous sommes tentés de croire que la réussite des certains œuvres alternatifs aux thématiques officiels est possible non seulement grâce à la libéralisation culturelle des années 60, mais également à cette « instabilité » administrative qui ouvre des espaces échappatoires au contrôle étatique. La relation est contraire au cours des années 1970 lorsque les institutions de l'Etat connaissent une période de stabilité : la créativité perce moins les barrières de la censure.

³² Michael J. STOIL, *Balkan Cinema. ...op.cit.*, p. 55.