

Membre de l'université Paris Lumières

# Ana Carolina Bento Ribeiro

## ***Bâtir un nouveau cinéma :*** *Figures et participations des femmes dans le cinéma roumain contemporain*

Thèse présentée et soutenue publiquement le 08 juin 2018  
en vue de l'obtention du doctorat de Etudes cinématographiques de  
l'Université Paris Nanterre  
sous la direction de M. Antoine de Baecque (Université Paris Nanterre /  
Ecole Normale Supérieure - Paris)

Rapporteuse :	Mme Dominique Nasta	Professeur ordinaire, Université Libre de Bruxelles
Rapporteuse :	Mme Aurélie Ledoux	Maître de conférences, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme Catherine Durandin	Professeur émérite, Institut National de Langues et Civilisations Orientales



*« I was in the set with five to six women. The film was made possible because of these women. First Anca, my wife, who did everything in terms of getting the money and making the project possible... It is something that I noticed in Aurora: the men we had in the crew didn't understand it. They didn't understand it... »*

Interview avec Cristi Puiu, février 2011.



## REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pu être achevée sans le soutien de plusieurs personnes au cours de ces longues années...

Je remercie Antoine de Baecque, mon directeur de thèse, toujours patient et encourageant, qui a cru à l'aboutissement de ce projet même lors des diverses remises en question.

Je ne peux m'empêcher d'exprimer ma gratitude à tous ceux qui ont accompagné ce parcours du combattant. D'abord, les enseignants du département de roumain de l'INALCO, une étape fondamentale pendant mon doctorat : Catherine Durandin, source inépuisable d'inspiration professionnelle, académique et personnelle, mais aussi Adriana Sferle, Cécile Folschweiller et Alexandru Mardale, sans oublier Assen Slim, professeur d'économie hétérodoxe qui m'a fait renouer avec la discipline... L'attention des spécialistes du cinéma roumain - spécialement Dominique Nasta et Andrei Gorzo - m'a également motivée à poursuivre cette recherche jusqu'à la fin.

Je tiens à remercier ceux qui m'ont permis de débiter mon parcours professionnel dans l'enseignement supérieur, vocation à laquelle je ne peux pas renoncer : Joel Augros et Stephanie Genty. Un grand merci s'impose au « petit comité » des nouveaux noms de l'économie du cinéma en France. Grâce à Ana Vinuela, Julia Hammet-Jamart, Nolwenn Mingnant, Marie Pruvost-Delaspre j'ai retrouvé ma voie dans les études cinématographiques. Je remercie également Frédéric Beaumont, responsable de la mobilité professionnelle des doctorants à Nanterre, toujours à l'écoute, pour ses précieux conseils.

Sans aucun doute, les échanges avec les professionnels du cinéma en Roumanie ont été une étape incontournable de ce travail. Ana Lungu, Anca Damian, Cristina Iacob, Iulia Rugina, Blogárka Nagy, Irina Trocan, Luiza Pârvu ne m'ont pas seulement concédé leur temps et attention, mais n'auraient pas pu être plus accueillantes.

Merci beaucoup à Vaea Deplat et Eve Pillot, pour la patience et l'investissement dans la relecture de ce travail.

Et enfin, toute ma gratitude à Ana Cristina, Antonio Carlos et Dorian, ma famille ici et ailleurs.



## RESUME

Cette thèse porte sur la représentation des femmes dans le cinéma roumain en tant que lieu révélateur des enjeux sociaux, économiques et institutionnels qui façonnent le renouvellement de la filière cinématographique roumaine au XXI<sup>e</sup> siècle. Notre recherche est axée sur l'époque postcommuniste, moment où la production filmique du pays atteint son état le plus critique, avant de connaître une reconnaissance internationale inouïe.

Notre analyse s'articule en trois temps, afin de comprendre les ruptures et les permanences sociohistoriques manifestes dans le traitement des personnages féminins à l'écran et dans la participation des femmes à l'industrie. Tout d'abord, revenant à la période communiste, nous reconstituons les enjeux sociétaux majeurs de l'époque, qui se reflètent dans les modèles narratifs et économiques prédominants au cinéma. Ici, nous accordons une attention particulière aux politiques officielles intervenant d'une part dans la vie des femmes et, d'une autre, dans le domaine de la production culturelle. Afin de comprendre les manifestations visibles de ces politiques au niveau de la production cinématographique, nous analysons ensuite la place des femmes réalisatrices roumaines à l'époque et les modèles récurrents de personnages féminins.

Dans le même esprit, nous nous penchons ensuite sur les années 1990, ère d'écroulement de l'industrie locale. Nous nous concentrons pourtant sur les contraintes de la transition démocratique roumaine et sur les changements du positionnement du pays dans l'arène internationale. Nous explorons alors comment ces facteurs s'expriment au niveau de la relation des Roumains - et notamment des Roumaines - avec les images médiatiques et cinématographiques.

Finalement, nous réfléchissons sur le renouveau du cinéma roumain, à partir des années 2000. A partir d'une analyse détaillée de la généalogie de ce « nouveau cinéma », nous nous concentrons sur les figures des femmes dans les productions récentes du cinéma d'auteur et du cinéma commercial. Enfin, nous illustrons les principaux enjeux et contraintes pratiques de l'émergence - et de l'affirmation - de ce nouveau cinéma à travers l'examen des parcours de nouvelles femmes cinéastes.

**Mots-clés :** *cinéma, Roumanie, femmes, postcommunisme, cinéma roumain, récit, industrie cinématographique.*





## ABSTRACT

This PhD dissertation centers on women's participation and representation in Romanian cinema, as a means of understanding the multiple social, economic and institutional stakes intervening in the renewal of the Romanian film industry in the early 21st century. Our research focuses on the post-communist era, when the Romanian film production falls into its most critical state, before achieving unprecedented international recognition.

We articulate our analysis around three chronological moments, aiming to perceive how social and historical ruptures and continuities pervade the treatment of female characters on screen and the women's presence in the film industry. At first, we return to the communist era in order to acknowledge the main social issues at the time, as they express themselves in the predominant narrative and economic models in film. Thus, we center our attention in official policies meddling both in women's lives and in the cultural sector. Therefore, we analyze the part of Romanian women filmmakers at the time and the persisting models of female characters, as both are locus where the aforementioned policies are particularly visible.

Secondly, we focus in the 1990's, time of sheer decline of the local film industry. However, we concentrate mainly on the difficulties of the democratic transition and on the changing positioning of the country in the international sphere. We then explore how this larger geopolitical context intervene in the way Romanians - especially women - relate to media's and film's images.

Finally, we aim our attention at the New Romanian cinema of the 2000's. By tracing the genealogy of this « new cinema », we concentrate on the shaping of female characters in both auteur and commercial Romanian cinema. We illustrate the primary grounds conducing to the rise and consolidation of this renewed film industry by observing the career paths of emerging Romanian female filmmakers.

**Keywords :** *film, Romania, women, post-communism, Romanian cinema, narrative, film industry.*



## **SIGLES ET ABREVIATIONS**

ACIN : Association des Cinéastes Roumains

CC : Comité Central du Parti Communiste

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

CNC : Centre National de la Cinématographie

CSCA : Comité d'Etat pour la Culture et l'Art

DGC : Direction Générale de la Cinématographie

FDSN : Front du Salut National

ONC : Office National de la Cinématographie (Roumanie)

PCR : Parti Communiste Roumain

PMR : Parti Ouvrier Roumain

PSD : Parti Social Démocrate

UCIN : Union des Cinéastes Roumains



## TABLE DE MATIERES

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>5</b>
<b>RESUME</b>	<b>7</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>9</b>
<b>SIGLES ET ABREVIATIONS</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>17</b>
1. Les femmes du cinéma roumain : le fil rouge d'un nouveau récit	17
De l'auteur et du grand public	20
Les femmes comme fil rouge : problématique	23
2. Le cinéma, au carrefour des disciplines	25
La centralité des contextes et des textes, l'esthétique comme accessoire	30
3. Ruptures et continuités : un travail en trois temps	32
Des sources croisées	32
La structure chronologique	33
Des pistes de réflexion	36
<b>PARTIE I - POINT DE DEPART : IMAGES DE FEMMES DANS UNE INDUSTRIE NAISSANTE</b>	<b>39</b>
<b>1. Histoire et société au grand écran</b>	<b>43</b>
1.1 Expressions premières : avant le communisme	45
1.2 Un cinéma pour un nouveau régime et une nouvelle société	51
1.3 Entre opportunités et contraintes	56
1.4 Le cinéma roumain des années 1950 et 1960 : avancement technique et prestige ponctuel	62
1.5 Lucian Pintilie : Un auteur émerge	66
1.6 Ceaușescu, du vent de liberté au culte de la personnalité	72
1.7 Réorganisation et pénurie	77
1.8 Films de genre, une réponse aux contraintes	84
<b>2. La femme communiste : représentations sociales à l'écran</b>	<b>90</b>
2.1 Entre rôles traditionnels et insertion sociale : contradictions de la femme roumaine communiste	91
2.2 La politique pronataliste et la famille traditionnelle, sujets filmiques	97
2.3 <i>4 mois, 3 semaines et 2 jours</i> , retour contemporain sur la politique pronataliste	104
2.4 Figures féminines dans le cinéma roumain : exception à l'Est ?	109
2.5 Les réalisatrices à l'Est : des rôles à remplir	112
2.6 Les enfants d'Elisabeta Bostan	120
2.7 Malvina Urșianu, « la Joconde sans sourire »	125
<b>3. Figures féminines, signatures masculines</b>	<b>132</b>
3.1 L'histoire au masculin de Sergiu Nicolaescu	133
3.2 Ion Popescu-Gopo et les femmes de science-fiction	137
3.3 Femmes mythiques, femmes littéraires	143
3.4 Femmes conformes	148
3.5 Mircea Daneliuc : les femmes d'un cinéaste transgresseur	153
3.6 Les années 1980, de la censure politique et de la censure financière	159
3.7 La duplicité de Ceaușescu envisagée de nos jours : de l' <i>Autobiographie</i> à l' <i>Âge d'Or</i>	164
<b>PARTIE II - UNE TRANSITION : LE PARADOXE MEDIAS ET CINEMA</b>	<b>169</b>

<b>4. Une révolution médiatique : manipulation devant les caméras</b>	<b>173</b>
4.1 Images de la violence, de l'événement local à la diffusion mondiale	174
4.2 Les Roumains assistent et résistent à la télévision	178
4.3 La révolution roumaine à la (télévision) française	181
4.4 De la télévision nécrophile à la réaction cinéophile	187
4.5 Sensation et sensationnalisme dans <i>Détour, Ceaușescu</i> de Chris Marker	191
4.6 Violence, art et politique : <i>Vidéogrammes d'une révolution</i> , d'Andrei Ujică et Harun Farocki	196
4.7 L'écran façonne l'Histoire : de Marker et Farocki/Ujică à la Nouvelle génération du cinéma roumain	202
4.8 La fiction au cœur des événements : <i>Le Papier sera bleu</i> , de Radu Muntean	207
4.9 <i>Comment j'ai fêté la fin du monde</i> : L'Histoire affective de la révolution	210
4.10 Mémoire et nostalgie dans <i>12:08, à l'Est de Bucarest</i> , de Corneliu Porumboiu	213
<b>5. Les années 1990 : Le tournant des pratiques de l'image dans le cinéma et l'audiovisuel</b>	<b>218</b>
5.1 La télévision roumaine : d'un lieu de révolution à un lieu de transition	219
5.2 Chaînes thématiques et monde domestique : à la conquête du public féminin	222
5.3 Un pays en mouvement, des spectateurs immobiles : le déclin de la fréquentation des salles	225
5.4 Des salles vides, une production comateuse : un dur redémarrage institutionnel	228
5.5 Castel Film : industrie de survie et positionnement périphérique	234
5.6 MediaPro : Les enjeux du secteur privé	238
5.7 La France, l'exception culturelle et le cinéma d'auteur roumain	242
5.8 Eurimages et les nouvelles possibilités pour un cinéma d'auteur	246
<b>6. Les cinéastes roumains dans les années 1990 : entre permanences et espoirs frustrés</b>	<b>251</b>
6.1 La permanence des cinéastes face à un nouveau système	252
6.3 Le rêve tourne au cauchemar : Mircea Daneliuc, Dan Pița et la femme abjecte	262
6.4 Et Pintilie redécouvre les femmes	267
6.5 Des femmes cosmopolites : identités déplacées dans <i>Asphalt Tango</i> , de Nae Caranfil	274
6.6 Radu Mihaileanu, le transnational	278
6.7 La femme roumaine, consommatrice et objet de consommation	282
6.8 Retour sur la décennie : <i>California Dreamin'</i> , de Cristian Nemescu	286
<b>PARTIE III : QUELLES FEMMES POUR UN NOUVEAU CINEMA</b>	<b>291</b>
<b>7. Le grand tournant : le renouveau cinéma roumain</b>	<b>296</b>
7.1 Une certaine tendance du cinéma roumain : « nouvelle vague » nationale ou cinéma transnational ?	297
7.2 Cristi Puiu et les contraintes du milieu cinématographique roumain	301
7.3 Des conflits et des négociations intergénérationnels	306
7.4 Le CNC roumain, l'Europe et l'industrie nationale	310
7.5 Un cinéma européen, au-delà d'Eurimages et de MEDIA	315
7.6 A la recherche du spectateur perdu	319
7.7 Des femmes pour un cinéma transnational	324
<b>8. Les figures féminines d'un nouveau cinéma</b>	<b>327</b>
8.1 Analyse des figures féminines à l'écran après 1989	328
8.2 Femmes transnationales : des filles de l'Est et des femmes européennes	335
8.3 Cristian Mungiu, les femmes au cœur du débat	340
8.4 Les femmes dans le huis clos familial	345
8.5 Călin Peter Netzer : victimes, mères et amoureuses	350
8.6 Des filles pas très rangées : De <i>Love Sick</i> et <i>Illégitime</i> aux films de Ana Lungu	355
8.7 Les femmes protagonistes : une tendance et ses exceptions	362
<b>9. Discours de femmes au cœur d'un nouveau cinéma : les Roumaines derrière la caméra</b>	<b>365</b>
9.1 Représentations à l'écran, femmes représentées dans le milieu professionnel?	366
9.2 Un discours féministe manquant	370
9.3 Les premières arrivantes, Ruxandra Zenide et Anca Damian	374
9.4 Les nouvelles frontières de la variété : parcours de jeunes réalisatrices	381

9.5 Films pour femmes, films pour le grand public ?	388
9.6 Des agentes invisibles : les productrices du nouveau cinéma roumain	395
9.7 Les autres femmes du monde cinéphile : techniciennes, étudiantes, critiques, scénaristes	398
9.8 Un long chemin jusqu'à Berlin : Ioana Uricaru et Adina Pintilie	402
<b>CONCLUSION</b>	<b>407</b>
<b>SOURCES</b>	<b>419</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>423</b>
<b>FILMOGRAPHIE</b>	<b>434</b>
<b>INDEX</b>	<b>441</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>447</b>





## INTRODUCTION

### 1. Les femmes du cinéma roumain : le fil rouge d'un nouveau récit

Au début des années 2000, le cinéma roumain émerge dans le monde cinéphile. En 2001, un jeune réalisateur roumain présente son premier long métrage à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes : il s'agit d'un véritable exploit pour *Le Matos et la thune (Marfa și banii, 2001)*, de Cristi Puiu, une production 100 % roumaine, réalisée dans des conditions peu favorables. Le film de Puiu devient la pierre angulaire du renouveau du cinéma roumain : pour la première fois, de jeunes réalisateurs du pays se voient projetés nouveaux auteurs sur la scène internationale. Des cinéastes comme Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu et Radu Muntean rompent l'invisibilité du cinéma national avec des films qui semblent offrir un nouveau paradigme esthétique : le réalisme est à l'ordre du jour, l'espace diégétique est débarrassé de tout artifice, l'humour se décèle à travers des dialogues naturels, qui nous pourrions entendre au quotidien.

Les films de ces jeunes réalisateurs trouvent rapidement la voie des plus importants festivals de cinéma en Europe. Le premier long métrage de Cristian Mungiu, *Occident (Occident, 2002)* est présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2002, tout comme *12h08, à l'est de Bucarest (A fost sau n-a fost ?, 2006)*, marquant les débuts de Corneliu Porumboiu en 2006. Ce dernier reçoit le prix de la Caméra d'or à cette occasion. Ainsi, 2006 représente l'année où le cinéma roumain se fait véritablement remarquer à Cannes : au-delà du film de Porumboiu, *Comment j'ai fêté la fin du monde (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii, 2006)* de Cătălin Mitulescu est sélectionné dans la section Un certain regard. En effet, la section dédiée aux nouveaux talents à Cannes est déjà tombée sous le charme roumain l'année précédente : *La Mort de Dante Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu, 2005)*, deuxième long métrage de Cristi Puiu obtient le Prix Un certain regard en 2005. Dès lors, les performances roumaines à Cannes attirent davantage l'attention de la presse française.

Jusqu'alors peu attentifs aux cinéastes roumains - à l'exception de Lucian Pintilie, chevalier solitaire (à l'international) du cinéma d'auteur produit en Roumanie communiste - les *Cahiers du Cinéma* et *Positif* s'ouvrent désormais à cette improbable nouvelle génération. D'abord avec des aperçus critiques des films présentés à Cannes, ces publications ne tardent

pas à reconnaître un « renouveau » du cinéma en Roumanie et à lui dédier des analyses plus larges<sup>1</sup>.

En 2007, le deuxième long métrage d'un de ces jeunes cinéastes reçoit la plus haute récompense du circuit festivalier. *4 mois, 3 semaines et 2 jours (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007)* de Cristian Mungiu est le lauréat de la Palme d'or cannoise. Ainsi, la légitimation des cinéastes roumains par les institutions cinéphiles françaises est définitivement confirmée. En conséquence, le cinéma roumain contemporain gagne les Unes autour du monde, souvent sous la discutabile étiquette de *Romanian New Wave*, ou en français, Nouvelle Vague roumaine<sup>2</sup>.

Toutefois, si le monde du cinéma français est la première instance de reconnaissance du nouveau cinéma roumain, la répercussion médiatique du sujet tarde à se faire transposer dans le milieu académique de l'Hexagone. Des ouvrages sur le nouveau cinéma roumain sont publiés dès le milieu des années 2000 en Roumanie malgré la résistance initiale des critiques locaux. Dans ce contexte, sont publiés des ouvrages comme « *Nou val* » în cinematografia românească, recueil d'entretiens dirigé par Mihai Fulger en 2006 ; *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*, volume de textes critiques de Alex Leo Șerban où les films contemporains sont à l'honneur ; *Noul cinema românesc, de la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*, ouvrage dirigé par Cristina Corciovescu et Magda Mihăilescu en 2011, ou *Politicile filmului*, dirigé par Andrei Gorzo et Andrei Istrate en 2014<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Elizabeth Lecqueret, « Cadavre Exquis », *Cahiers du cinéma*, 602, Juin 2005, p.21 ; Stéphane Delorme, « La Mort d'un Monsieur », *Cahiers du cinéma*, 608, Janvier 2006, p.36-37 ; *ibid.*, « Un bon petit soldat », *Cahiers du cinéma*. 626. Septembre 2007, p.48 ; Mihai Chirilov, « Roumanie », *Cahiers du cinéma*. 612. Mai 2006, p. 32 ; *ibid.*, « Roumanie : La nouvelle révolution », *Cahiers du cinéma*. Atlas 2007. Hors-série 2007, p.89 ; « Cinéma Roumain ». *Positif*. 551. Janvier 2007, p.12 ; « Cristian Mungiu ». *Positif*. 559. Septembre 2007, p. 50 ; Dominique Martinez, « L'Etoile de chacun : table ronde roumaine ». *Positif*, 551, janvier 2007 ; *ibid.*, « Entretien avec Corneliu Porumboiu : la saveur de la Moldavie », *Positif*, 551, janvier 2007 ; Jean-Philippe Tessé, « Lendemain roumains », *Cahiers du cinéma*, 625, mai 2007, p. 30 ; *ibid.*, « Une école en Roumanie ». *Cahiers du cinéma*, 616, Octobre 2006, p. 69. Pour ne citer que les articles parus dans Les *Cahiers* et *Positif* entre 2005 et 2007.

<sup>2</sup> Voir, par exemple : Bruce Bennet, « On the Road With the Romanian New Wave ». *The New York Sun*, 23 avril 2008 ; Ronald Bergan, « Romania's New Wave is Riding High ». *The Guardian*, 25 mars 2008 ; A.O. Scott, « In film, the Romanian New Wave Has Arrived », *The New York Times*, 19 janvier 2008 ; Inês Nadais. « Quando formos grandes, queremos ser o cinema romeno », *Publico*, 25 janvier 2008.

<sup>3</sup> Cristina Corciovescu et Magda Mihăilescu (dir.), *Noul cinema românesc, de la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*, Bucarest, Polirom, 2011 ; Mihai Fulger, « *Nou val* » în

Dans les années 2010, des ouvrages en langue anglaise permettent alors l'accès aux lecteurs non-roumanophones à des approches à la fois historiques, esthétiques et textuelles du cinéma roumain contemporain. Ici, nous pouvons remarquer, par exemple, les ouvrages pionniers suivants : *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, de Dominique Nasta et publié en 2013 ; *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*, de Doru Pop ; *The New Romanian Cinema*, de Christina Stojanova et Dana Duma ; ou encore *Hesitant Histories on the Romanian Screen*, de Lászlo Strausz<sup>4</sup>.

Malgré les liens historiques entre les cinémas français et roumain et la place privilégiée des jeunes cinéastes du pays dans la presse française, les travaux sur le cinéma roumain sont étonnamment rares en France. Exception faite des rares articles scientifiques ou chapitres d'ouvrages<sup>5</sup>, à l'heure actuelle nous ne pouvons citer qu'une seule publication universitaire dédiée au cinéma roumain publiée en langue française. Publiée en 2011 par les Presses Universitaires de Bucarest, le volume *Le cinéma roumain dans la période communiste : Représentations de l'histoire nationale*<sup>6</sup> est la version éditée de la thèse de doctorat d'Aurelia Vasile, soutenue en cotutelle entre l'Université de Bourgogne et l'Université de Bucarest la même année. Comme son titre l'indique, l'ouvrage se concentre sur le cinéma de la période communiste et ne traite pas des aspects du cinéma roumain contemporain. Plus récemment, une autre thèse sur le cinéma roumain est soutenue en France : *Les films étaient en couleurs mais la réalité était grise...Cinéma et censure en Roumanie à l'époque Nicolae Ceaușescu (1965-1989)*, d'Alina Popescu, à l'Université Paris Nanterre en 2015. Il est intéressant d'observer que les deux travaux ne sont pas issus des

---

*cinematografia românească*, Bucarest, Art, 2006 ; Andrei Gorzo et Andrei Istrate (dir.), *Politicile filmului : contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, Cluj, TACT, 2014 ; Alex Leo Șerban, *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*, Bucarest, Polirom, 2010.

<sup>4</sup> Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. New York, MacFarland, 2014 ; Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Londres, Wallflower Press, 2013 ; Christina Stojanova et Dana Duma, *The New Romanian Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2015 ; Lászlo Strausz, *Hesitant Histories on the Romanian Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.

<sup>5</sup> Par exemple, Aurelia Vasile, « La création cinématographique des années 1960 au croisement des logiques politiques, bureaucratiques et sociales ». *New Europe College Yearbook*, New Europe College, 2011 ; Dominique Nasta. « Le cinéma roumain ». In.: Dominique Nasta et Muriel Andrin (dir.). *Etude de questions du cinéma : Les cinémas d'Europe de l'Est*. Bruxelles, PUB, 2001, entre autres publications des mêmes auteures.

<sup>6</sup> Aurelia Vasile, *Le cinéma roumain dans la période communiste : Représentations de l'histoire nationale*, Bucarest, Presses Universitaires de Bucarest, 2011.

centres de recherche en études cinématographiques, mais respectivement de départements d'Histoire et de Science Politique.

Notre travail vient alors compenser, en partie, cette curieuse absence. Inspirés des travaux ci-dessus et de multiples sources qui dépassent les études cinématographiques, nous souhaitons introduire, enfin, une analyse de fond sur le cinéma roumain postcommuniste dans le milieu universitaire français. Loin de prétendre à un examen exhaustif du sujet, tâche excessivement ambitieuse, nous souhaitons ouvrir des pistes de réflexion sur le cinéma produit en Roumanie depuis bientôt trente ans. Cette exploration vise ainsi à inscrire la production filmique roumaine dans un contexte transnational qui dépasse largement le simple phénomène médiatique de la « Nouvelle vague ».

### ***De l'auteur et du grand public***

Une des zones d'ombre des recherches autour du cinéma roumain en général, et plus particulièrement de l'âge contemporain est le cinéma orienté grand public. En effet, nous pouvons proposer la formulation « cinéma à orientation commerciale » en référence aux corpus de films parmi lesquels les ambitions artistiques restent en arrière-plan par rapport à l'objectif de rentabilité. Dans le cas roumain, nous pouvons vérifier cette orientation dès l'époque communiste, comme nous verrons par la suite.

Le cinéma d'auteur et le cinéma d'orientation commerciale coexistent tout au long de l'histoire du cinéma en Roumanie, avec des niveaux variables de visibilité. Partons de l'époque communiste, moment de la consolidation des structures cinématographiques en Roumanie : dans un premier temps, la conquête du public est l'impératif majeur, avec une visée d'éducation idéologique. Plus tard, toujours sous le régime socialiste, l'exigence financière s'ajoutera plus précisément à cet objectif propagandiste premier. Cela n'annule pas pour autant la vision artistique du cinéma. René Predal problématise la question de l'auteur au cinéma<sup>7</sup>. De nos jours, l'idée d'auteur, largement employée par les discours médiatique et académique, demeure associée à des œuvres comportant davantage les signes d'un regard individuel. Cette signature unique, qui s'exprime à la fois par les choix

---

<sup>7</sup> René Predal. *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Editions du Cerf, 2001.

thématiques, les techniques narratives et les usages de la grammaire filmique est toutefois quasiment inévitablement le fruit d'un travail de collaboration<sup>8</sup>.

Dans ce contexte, Prédal situe l'auteur au sein des industries cinématographiques : il note l'émergence des auteurs dans le cadre productiviste du *studio system* de l'âge d'or hollywoodien<sup>9</sup> où du cinéma communiste à la mode jdanovienne<sup>10</sup>. En outre, Prédal reconnaît tout simplement que même dans des contextes de production plus favorables à l'expression individuelle, le cinéma se construit bien davantage dans un contexte de collaboration technique et créative<sup>11</sup>.

En effet, tout comme Prédal, nous évitons de dissocier le cinéma d'auteur du contexte plus large de l'industrie cinématographique. Nous comprenons le cinéma en général comme production collective, certes, mais faisons toutefois une distinction entre deux pôles davantage complémentaires plutôt qu'opposés. Ainsi, ce que nous appelons cinéma d'auteur fait référence à des productions où la volonté d'expression individuelle prime sur le désir d'audience. En revanche, ce que nous appelons cinéma commercial ou cinéma grand public fait davantage référence à des films où l'objectif annoncé est celui d'atteindre le public le plus large possible. Toutefois, les deux univers se brouillent régulièrement. D'une part, le cinéma d'auteur vise l'expression de la vision du monde de ses créateurs. Toutefois, cela n'est pas une fin en soi, puisque cette vision est communiquée à la

---

<sup>8</sup> Cela s'exprime clairement dans le droit d'auteur français, où sont considérés auteurs d'un film des acteurs divers : le réalisateur, le scénariste/dialoguiste, l'auteur de l'œuvre originale (dans le cas des adaptations), ou encore le compositeur de la musique originale. Nous pouvons néanmoins noter la relative absence du statut d'auteur dans le cadre de fonctions où création et savoir-faire technique spécialisé sont indissociables : le montage, la direction de la photographie, ou encore la scénographie.

<sup>9</sup> Entre les années 1930 et 1950, le *studio system* est la transposition de la pratique industrielle fordiste à l'industrie du cinéma de Hollywood. C'est l'ère des grands studios à intégration verticale, où les patrons - les producteurs - concentrent le pouvoir financier et dictent les conditions de travail et les lignes directrices de la création : les réalisateurs et vedettes y sont des pièces de l'engrenage à faible pouvoir de négociation.

<sup>10</sup> Celle-ci est l'orientation du cinéma dans le monde socialiste à partir des années 1930, notamment sous Staline. Produit sous l'égide de l'Etat, le cinéma est ainsi une création collective destinée à l'éducation idéologique du peuple et le réalisme socialiste est la norme esthétique, où les créateurs demeurent invisibles. Il s'agit d'un cinéma visuellement épuré pour la glorification du régime, avec des récits présentés de manière classique et linéaire, où des héros moralement irréprochables représentent l'homme communiste idéal qui se bat contre les méfaits et malfaiteurs incorrigibles du monde capitaliste et bourgeois. Cette formule didactique est considérée comme la plus facilement compréhensible par le public.

<sup>11</sup> R. Predal, *Op.cit*, 2001, p. 23-25.

niche du public que sont les cinéphiles. D'autre part, même les films commerciaux sont le produit de choix discursifs, narratifs et visuels issus de l'imaginaire créatif d'individus et sont ensuite négociées de manière collective auprès des intervenants de la production.

Dès lors, en se penchant sur le cinéma roumain, nous pouvons comprendre les croisements entre ces deux versants à la fois à l'époque communiste et à l'ère postcommuniste. Sous le régime autoritaire, des cinéastes comme Dan Pita, Malvina Urșianu et même Lucian Pintilie alternent des œuvres exprimant davantage leurs visions personnelles et d'autres où le regard individuel demeure plutôt modique. A l'heure actuelle, le cinéma d'auteur se forge à partir des instances de légitimation propres de l'industrie - les festivals, la presse, les circuits de production, de distribution et d'exploitation de niche. La synergie de ces différentes instances, entre autres, permet ainsi aux cinéastes à signature propre de consolider et d'assurer une continuité à leur carrière. En effet, si nous pensons aux productions européennes, les réalisateurs et scénaristes de films labellisés « grand public » expriment l'importance de leur participation au sein de la création, ou du moins de leur approbation concernant l'histoire racontée. En conséquence, de nos jours, le cinéma d'auteur, bien que bâti sur l'emploi original des codes du langage cinématographique, se confirme en tant que tel à travers la reconnaissance des films comme appartenant à cette catégorie. Cette filiation s'établit, alors, à partir de critères typologiques apposés par l'industrie elle-même.

Ainsi, nous comprenons que le cinéma se dirige à la fois vers la « foule anonyme<sup>12</sup>» ou tout autant vers des groupes de spectateurs très spécifiques. En tous cas, quoiqu'il en soit, les films sont le reflet des sociétés où ils sont produits<sup>13</sup>. Par conséquent, il nous semble utile de penser la production cinématographique roumaine à partir de la cohabitation de ces deux typologies du cinéma. Dans un premier temps, les enjeux propres à la production et à la diffusion socialiste rendent le cinéma d'auteur marginal, davantage invisible au niveau national et international. Pourtant, lors du renouveau des années 2000, le cinéma d'auteur se place comme force majeure de la production roumaine, et contribue à la restructuration de la filière, ouvrant la voie à des films orientés grand public. Ainsi, nous proposons la mise

---

<sup>12</sup> En empruntant la formulation de Sigfried Kracauer dans *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Princeton University Press, 1947. Cité par René Prédal, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 28-30.

en exergue d'un corpus de films diversifié, qui permet une visualisation de l'ensemble de la filière cinématographique roumaine. Notre centre d'intérêt se concentre plus particulièrement sur le cinéma roumain contemporain, compris en tant qu'ensemble de productions à majorité financière roumaine, produites après 1989.

### ***Les femmes comme fil rouge : problématique***

*Le lieu qu'une époque occupe dans le processus historique se détermine de manière plus pertinente à partir de l'analyse de ses manifestations discrètes de surface, qu'à partir des jugements qu'elle porte sur elle-même. Ceux-ci, en tant qu'une expression des tendances du temps, ne sont pas des témoignages concluants sur l'état d'esprit global du siècle. Les premières, de par leur caractère inconscient, donnent directement accès au contenu fondamental de la réalité existante<sup>14</sup>.*

Dans les lignes ci-dessus, Siegfried Kracauer soutient qu'une époque se définit par l'ensemble de faits, de mentalités et d'états d'esprit qui la représentent dans l'imaginaire collectif. L'Histoire ne serait alors pas constituée uniquement par les grands événements, mais également et surtout par les petites occurrences qui les entourent. Les « manifestations discrètes de surface » qui reflètent l'air du temps sont alors observées par le biais des manifestations culturelles d'une société. Et dans le domaine culturel du XXe siècle, le cinéma s'affirme comme un des lieux où les représentations des sociétés à différentes époques sont les plus visibles.

Une fois que le cinéma se consolide comme source reconnue d'analyse historique et sociale<sup>15</sup>, nous pouvons transposer la notion de « manifestation discrète de surface » au sein même de la production cinématographique. Nous pouvons comprendre les « grands événements » de ce domaine comme les tendances esthétiques, narratives et industrielles de différentes époques, ou les grands axes thématiques qui semblent dominer la production à un moment donné. Néanmoins, certains aspects demeurent, dans un premier temps, à la marge des études, même si leur évolution est également essentielle à la compréhension des grands enjeux de l'aire filmique. Les personnages féminins et les femmes professionnelles de la filière sont présents au sein de l'art et de l'industrie cinématographiques depuis leurs

---

<sup>14</sup> Sigfried Kracauer, *Le voyage et la danse : Figures de ville et vues de films*, Saint Denis, PUV, 1996, p. 69.

<sup>15</sup> A ce sujet, voir par exemple, l'ouvrage de Pierre Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015.

débuts. Dès lors, l'évolution de la femme au cinéma, à l'écran comme derrière les caméras, est un *locus* où nous pouvons constater des ruptures et des permanences au cours de l'histoire du cinéma. Cela ne se limite, par ailleurs, à des mouvements localisables, comme l'émergence des cinémas féministes ou l'affirmation de genres « féminins » dans l'industrie.

Nous partons ainsi de cette « manifestation discrète de surface » du cinéma, c'est-à-dire l'omniprésence des images et du travail des femmes dans les films, qui ne s'inscrivent pourtant pas dans l'univers des grands thèmes ou tendances esthético-narratives. Dans notre travail, les femmes du cinéma roumain sont alors le fil rouge qui fait émerger les mouvances plus larges de la production cinématographique du pays. Ainsi, nous nous penchons sur les évolutions des personnages féminins et des professionnelles du cinéma afin de comprendre les enjeux qui ont menés à l'actuelle fleuraison du cinéma roumain dans le contexte transnational.

L'objet de notre analyse est un bien culturel postmoderne : le cinéma contemporain est essentiellement un art, une industrie enserrée dans un modèle de production mondialisé. Le cinéma est en même temps un art pluriel comportant de l'écrit, du son et de l'image en mouvement issue d'une industrie complexe. Celle-ci implique des ressources matérielles et techniques, une longue chaîne de production et de diffusion avec des agents multiples et une réception peu prévisible. Cinéphile ou pas, le public de cinéma est alors consommateur.

Dès lors, notre analyse reflète le caractère multiple du cinéma en tant que discipline et en tant que produit de consommation culturelle. On comprend ainsi que la représentation féminine dans le cinéma est le résultat d'un concours de facteurs provenant des enjeux politico-institutionnels de la filière, du contexte social plus large de la production et de la réception des films, ainsi que des visions des créateurs et des instances décisionnelles du monde cinématographique.

Sous cette optique, des questions fondamentales se posent : si les femmes représentent une part incontournable du cinéma en tant que partie du texte filmique et en tant qu'acteurs de la filière économique, comment l'évolution des personnages féminins et des professionnelles du cinéma reflète les mutations de la création cinématographique roumaine ? En outre, comment les deux premiers axes d'analyse, celui des femmes à l'écran et celui des créatrices, mais également celui des spectatrices, opèrent parallèlement dans la construction d'une industrie cinématographique renouvelée, roumaine et transnationale ?



## 2. Le cinéma, au carrefour des disciplines

Nous proposons ainsi une approche sociohistorique du cinéma roumain contemporain au sein de laquelle les femmes sont le lieu où les transformations de la filière, en termes de création et de diffusion deviennent visibles. Comprenant toujours le cinéma comme manifestation historique et sociale de surface, nous observons, par ailleurs, comment les contextes sociaux et politiques de la Roumanie à différentes époques façonnent le cinéma, et la représentation et la participation féminine en particulier. Plutôt que le point de départ, les femmes du cinéma roumain sont le point d'arrivée de notre exploration.

Dès lors, des champs théoriques divers se complètent dans notre analyse, mettant en exergue la vocation transdisciplinaire du cinéma en tant qu'objet d'étude. Si nous souhaitons comprendre les évolutions amenant à l'état et au statut actuels du cinéma en Roumanie, afin de comprendre sa visibilité inédite à l'international, il est nécessaire d'examiner son passé. Cette démarche nous permet d'observer les points de continuité et de rupture dans les pratiques filmiques, essentiels pour situer les piliers sur lesquels se fonde le renouveau du cinéma roumain. Ce travail présuppose ainsi une mise en contexte de la production cinématographique, ce qui nous conduit naturellement aux travaux autour de l'histoire sociale et politique roumaines, ainsi que des approches sociologiques sur le pays : pour l'histoire, nous faisons référence notamment aux ouvrages de Catherine Durandin, comme *Histoire des roumains* (1995), *Histoire de la Nation roumaine* (1994), *Nicolae Ceaușescu, Vérités et mensonges d'un roi communiste* (1990), *La Mort de Ceaușescu* (2009). Les ouvrages de l'auteur nous inspirent autant par leur rigueur scientifique et l'extension du traitement du sujet, que par les textes savoureux, où le politique, le social et le culturel se mélangent entre analyses de fond et anecdotes. D'autres sources de repères historiques que sont *La Roumanie : un pays à la frontière de l'Europe* (2003), *History and Myth in Romanian Consciousness* (1997) de Lucian Boia ou *Romania, The Unfinished Revolution* (2000), de Steven D. Roper. L'ouvrage de Katherine Verdery, *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania* (1991) nous fournit à son tour un cadre essentiel pour situer les facteurs façonnant la politique culturelle roumaine sous l'ère Ceaușescu.

La position sociale de la femme s'impose comme un des aspects les plus problématiques de la politique communiste, ce qui constitue, par ailleurs, une particularité

roumaine. La question du contrôle idéologique de la vie privée est particulièrement saillante dans les politiques sociales qui interviennent sur la vie des femmes. Le projet national de Ceaușescu, qui se veut à mi-chemin entre Est et Ouest tout en faisant l'apologie de l'identité nationale, passe par la politique pronataliste. Dans ce contexte, l'avortement est interdit, l'accès à la contraception est minimal, le divorce est dénigré. Le rôle maternel de la femme roumaine est alors valorisé par le discours officiel. Les répercussions de ce positionnement politique ont des échos durables, qui dépassent la chute du régime. Le cinéma roumain, reflet de la société et instrument de promotion idéologique témoigne, ainsi, du contexte social de la femme roumaine. Dès lors, la représentation des femmes s'impose comme un angle privilégié pour l'observation des transformations sociales et politiques du pays - des changements qui se dévoilent également dans les enjeux de l'industrie cinématographique. Les ouvrages de Gail Kligman, *The Politics of Gender After Socialism* (2000) et *The Politics of Duplicity: Controlling Reproduction in Ceaușescu's Romania* (1998) sont incontournables pour la compréhension des politiques intervenant sur la vie des femmes roumaines. Le recueil d'articles autour du statut des femmes en Roumanie communiste dirigé par Alina Hurubean, *Statutul femeii in România comunista : Politici publice si viață privată* (2015) nous est également utile.

Notre travail s'inspire également de la récente vague de « histoires » du cinéma roumain. Certes, l'histoire du cinéma national est écrite depuis l'époque communiste<sup>16</sup>, mais demeure longtemps limitée aux lecteurs roumanophones. Avant 2013, le cinéma roumain ne surgit dans les ouvrages à plus grande exposition internationale, notamment anglophones, qu'en tant que chapitres isolés dans des ouvrages dédiés aux cinémas de l'Est en général. Les premières irruptions de l'histoire du cinéma roumain apparaissent dans des ouvrages anglophones comme ceux d'Antonin et Mira Liehm, *The Most Important Art: Soviet and East European Film after 1945* (1977) et de Thomas J. Slater, *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers* (1992). Plus tard, des analyses textuelles de films - d'auteur - roumains sont présentées dans des ouvrages collectifs, notamment *The Cinema of the Balkans* (2006), dirigé par Dina Iordanova. Dès lors, les ouvrages récents sur le cinéma roumain, notamment celles en langue anglaise, réussissent enfin à proposer des analyses de

---

<sup>16</sup> Voir Ion Cantacuzino et Manuela Cernat (dir.), *Cinematograful românesc contemporan, 1949-1975*, Bucarest, Meridiane, 1976.

fond qui unissent l'histoire et l'analyse textuelle du cinéma roumain, afin d'éclairer l'émergence de la soi-disant Nouvelle Vague roumaine des années 2000.

Ainsi, l'ouvrage fondateur de Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema* (2013) se présente comme une source d'information et d'inspiration majeure. L'auteur ne limite pas son analyse à la production roumaine post-2000, mais effectue un retour chronologique nécessaire jusqu'aux origines de la production nationale afin d'expliquer l'émergence des auteurs qui élèvent la Roumanie à une place privilégiée dans les circuits cinéphiles internationaux depuis bientôt vingt ans. Notre analyse, pourtant, se distingue de celle de Nasta dans le sens où les enjeux économiques de la filière occupent, pour nous, une place plus importante que celle des textes filmiques et de ses éléments esthétiques. En outre, notre corpus inclue davantage de films à orientation commerciale, tout en préservant l'importance du cinéma d'auteur. L'ouvrage de Doru Pop *Romanian New Wave* (2014), à son tour, nous indique une voie d'analyse alternative. L'auteur fait recours à des approches historiques, sémiotiques et psychanalytiques dans l'exploration de thèmes divers du cinéma. Il s'agit du seul ouvrage académique qui dédie un chapitre entier à la représentation des femmes dans le cinéma roumain. Ici, encore une fois, notre analyse élargit le champ proposé par Pop, mettant en avant les parcours de nombreuses réalisatrices et situant le rôle de professionnelles du cinéma dans une acception plus large, qui intègre également des techniciennes et productrices, entre autres. En outre, notre corpus de films de cinéma d'auteur et commercial nous permet de dégager davantage de ruptures et continuités dans la construction des personnages féminins. La très récente publication de László Strausz, *Hesitant Histories* (2017), auquel nous n'avons pu accéder qu'a posteriori, nous indique pourtant qu'une approche du cinéma roumain contemporain à la lumière de l'histoire culturelle est pertinente. Dans le même cas se trouve l'ouvrage dirigé par Andrei Gorzo, *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc nouăzecist* (2017), recueil d'analyses sur le cinéma roumain des années 1990. Jusqu'à l'initiative de Gorzo, les années 1990 sont restées une des zones d'ombre des recherches sur le cinéma roumain<sup>17</sup>. Notre

---

<sup>17</sup> En 2013, Valerian Sava publie *O istorie subiectivă a tranziției filmice. Al Patrulea Val, restaurația mediocrată și refondarea cinemaului românesc* (Bucarest, Paralel 45, 2013), qui se concentre sur le cinéma roumain dès 1990. Malgré son importance documentaire, le volume constitué d'articles critiques de l'auteur sur la production cinématographique de l'époque demeure fragile en ce qui concerne l'articulation interdisciplinaire du cinéma roumain de la transition.

analyse fait alors écho à la tendance annoncée dans cet ouvrage, souhaitant mettre en exergue l'importance des événements autour du cinéma et de l'audiovisuel roumains à l'ère de la transition démocratique pour la configuration actuelle du paysage de sa filière cinématographique.

Dès lors, notre exploration du cinéma roumain s'appuie sur l'articulation entre textes et contexte. Ainsi, nous avons recours à des approches théoriques de l'économie et de la sociologie du cinéma, spécialement en Europe, des genres cinématographiques, où de la structuration du récit filmique. En outre, les études des cinémas du monde - notamment celles de l'ancien bloc communiste européen - nous permettent de repenser le cinéma roumain non comme un cinéma national, mais sous l'angle des approches transnationales de la filière cinématographique. L'idée du cinéma comme un art-industrie ayant vocation à transcender les frontières grâce à ses spécificités économiques mais également esthétiques est avancée par Tim Bergfelder et Mette Hjort au milieu des années 2000. Cette approche récemment employée dans le contexte des productions issues d'un pays<sup>18</sup> nous semble particulièrement appropriée à l'analyse du cinéma roumain contemporain, qui se restructure à partir de la synergie de facteurs d'ordre nationaux, internationaux et supranationaux dans le contexte d'adhésion à l'Union Européenne. En outre, une grande partie des récits présente des personnages, souvent des femmes, confrontés à l'idée - et à la réalité - du croisement des frontières.

Dès lors, nous abordons le cinéma roumain sous un angle qui nous approche de l'histoire culturelle, sans pour autant nous limiter à ce champ théorique. En effet, Peter Burke signale la multiplicité d'approches qui constituent l'histoire culturelle comme une zone plutôt transdisciplinaire<sup>19</sup>. Burke observe l'importance non seulement de l'histoire sociale, politique ou encore l'histoire des idées, mais aussi de la sociologie, de l'anthropologie et de la sémiotique pour la configuration des analyses relevant de l'approche culturaliste de l'histoire. Burke note, en outre, les contributions plus récentes des tendances

---

<sup>18</sup> Voir, par exemple, Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema: New Danish Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

<sup>19</sup> Peter Burke. *O que é historia cultural ?*, Rio de Janeiro, Zahar, 2008. Des ouvrages fondamentaux de la discipline sont également ceux de Philippe Poirrier, comme *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004 ou *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008 et, notamment, de Roger Chartier, comme *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.

des études culturelles anglo-saxonnes, des études post-coloniales et des *gender studies* pour la discipline. En effet, ces trois tendances nous sont utiles pour la compréhension du contexte d'où émergent les nouvelles bases du cinéma roumain à partir de la chute du communisme. Ainsi, pour situer les nouveaux enjeux autour de la production et de la circulation des images des années 1990, nous faisons appel à l'idée de postmodernité de Frederic Jameson<sup>20</sup> ainsi qu'aux travaux de Stuart Hall autour de la circulation des images dans un contexte mondialisé. Citons également comme source majeure les travaux d'Arjun Appadurai pour situer les nouvelles données des échanges informationnels, commerciaux et symboliques internationaux de l'époque et d'Edward Said et Maria Todorova<sup>21</sup> en ce qui concerne l'altérité de la Roumanie, au carrefour de l'Occident et de l'Orient.

Dans ce contexte, les approches issues des *gender studies* sont une des parties constituantes de notre analyse. Lorsque nous nous concentrons sur des questions spécifiques autour de la femme en tant qu'acteur social et professionnel, il faut rappeler les travaux de Mihaela Miroiu, pionnière de la discipline en Europe de l'Est et spécialiste de la Roumanie. Ses travaux viennent clarifier des éléments qui expliquent la résistance des femmes roumaines - réalisatrices contemporaines incluses - à l'identification du mouvement féministe. Inspirés par les ouvrages de Geneviève Sellier et Noel Burch<sup>22</sup>, nous nous penchons sur la représentation féminine au cinéma à partir de plusieurs angles : nous priorisons pourtant l'approche thématique et sociale des films à l'analyse esthétique des séquences. Nous faisons appel alors aux textes fondateurs des théories féministes du cinéma : de l'approche psychanalytique du regard masculin par Laura Mulvey aux analyses des structures sociales derrière la marginalisation des femmes à l'écran et dans l'industrie

---

<sup>20</sup> Fredric Jameson. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991

<sup>21</sup> Arjun Appadurai. « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy ». *Public Culture*, 2, 2, Printemps 1990. pp 324-339 ; Edward Said. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978; Maria Todorova. *Imagining the Balkans*. Oxford, Oxford University Press, 1997.

<sup>22</sup> Geneviève Sellier et Noel Burch, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009 et *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Nathan, 1996. Ou encore, de Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, 2005. Les ouvrages que Sellier dirige avec Jean-Pierre Bertin-Maghit, *La Fiction éclatée*, volumes 1 et 2, L'Harmattan, 2007, nous ont également influencés dans la définition de notre sujet. *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes* (Paris, L'Harmattan, 2004), sous la direction de Sellier et Eliane Viennot nous a permis de constater la pertinence de l'examen des rôles féminins dans les cinémas d'auteur et populaire.

avancées par Molly Haskell et Marjorie Rosen. Nous faisons appel également aux travaux qui situent la femme en tant que spectatrice comme ceux d'Annette Kuhn<sup>23</sup>. Nous rappelons également des approches plus récentes des questions de genre, comme ceux de Judith Butler, ou autour du postféminisme dans l'industrie culturelle<sup>24</sup>.

### ***La centralité des contextes et des textes, l'esthétique comme accessoire***

Ainsi, notre analyse comprend le cinéma comme terrain naturellement transdisciplinaire, où des approches historiques, sociologiques et économiques du cinéma se croisent. Notre objectif est de fournir des balises d'orientation sur les transformations sociales, politiques et économiques en Roumanie afin de contextualiser les évolutions récentes de son industrie cinématographique. Ici, le focus est plutôt sur le processus entraînant ces transformations, explicitées à travers la représentation des femmes. La manifestation des ruptures et permanences au niveau du traitement des femmes en termes d'usages du langage cinématographique demeure, alors, accessoire.

Dès lors, dans l'analyse de notre corpus filmique, nous privilégions la mise en avant des thématiques récurrentes - et exceptionnelles - en faisant ressortir leur traitement dans les récits. Ici, au lieu d'études détaillées du langage cinématographique employé par les créateurs, nous identifions des modèles dominants et rares dans les films, tout en essayant de fournir des pistes qui expliquent la prédominance ou l'absence de certains modèles. Nous nous concentrons ainsi sur des modèles de représentation qui semblent particulièrement importants en ce qui concerne les personnages féminins. Dans ce contexte, nous pouvons d'ores et déjà clarifier quelques termes récurrents dans l'analyse de notre corpus, afin de faciliter leur lecture.

---

<sup>23</sup> Cf.: Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». In: Sue Thornham (dir.). *Feminist Film Theory*. New York, NYU Press, 1999 (1975). pp.58-69 ; Marjorie Rosen, *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York, Coward, McCann and Geoghegan, 1973; Molly Haskell, *From Reverence to Rape: Women Treatment in Film*. Chicago, University of Chicago Press, 1987 (1974) ; Annette Kuhn. « Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory » (1984). In.: Sue Thornham (dir.), *Feminist Film Theory, a Reader*. New York, NYU Press, 1999, pp. 146-156.

<sup>24</sup> Cf.: Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990 ou *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. New York, Routledge, 1993. Diane Negra et Yvonne Tasker (dir.). *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham, Duke University Press, 2007.

Nous utilisons à plusieurs reprises le terme « personnage complexe » : l'expression comprend, dans notre travail, la notion de personnage littéraire ou cinématographique moderne. Nous accompagnons le dévoilement de différentes nuances de sa personnalité tout au long du récit. Ce personnage se veut réaliste, le plus proche de l'être humain, avec des qualités et de failles. Il est motivé par des convictions intimes et est susceptible d'être influencé par des facteurs externes. Vulnérable, avec une morale parfois fragile, il est souvent assimilé à l'antihéros. Ce type de personnage s'oppose à celui conforme aux modèles idéologiques du cinéma communiste.

Dans les récits privilégiés par les industries des cinémas socialistes, nous trouvons le modèle de héros positif. Cette typologie de protagoniste, valable tant pour le domaine littéraire que pour le cinéma, rappelle le schématisme des romans populaires du XIXe siècle : on identifie facilement le bon, auquel le public doit s'identifier, et le méchant, qu'il doit détester<sup>25</sup>. Le héros positif est essentiellement bon. Œuvrant pour le bon aboutissement du projet socialiste, il n'a pas de failles et fait preuve de rectitude morale. En outre, le héros positif de la vision réaliste socialiste des arts représente l'idée d'un homme nouveau soviétique énoncé par Lénine : celui qui aime le parti et œuvre avec abnégation pour la patrie socialiste<sup>26</sup>.

Toujours dans le contexte de la production cinématographique socialiste, nous faisons référence à des films « conformes », en les opposant aux films « défiants » ou transgresseurs. Ici, nous comprenons les productions « conformes » comme celles où le récit et le langage filmique employés suivent les formules défendues par les instances décisionnelles du parti. Ce sont des films qui permettent d'obtenir l'aval de la censure, et qui n'envisagent pas de proposer, même de façon discrète, des critiques au régime. Les films « défiants » ou « transgresseurs », en revanche, emploient des ressources narratives ou visuelles qui indiquent des résistances aux dictats officiels, à travers des personnages complexes, des ressources stylistiques considérées de difficile accès, des images et de situations qui révèlent une réalité plutôt grisâtre du monde socialiste.

---

<sup>25</sup> Michel Aucoutourier. « Du nouveau sur le « réalisme socialiste » ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 363-368.

<sup>26</sup> Voir Irena Talaban. *Terreur communiste et résistance culturelle : les arracheurs de masques*. Paris, PUF, 1999.

### **3. Ruptures et continuités : un travail en trois temps**

Notre travail propose un aperçu des ruptures et continuités socioéconomiques contribuant en même temps aux évolutions structurelles et narratives du cinéma roumain, à partir de l'observation de la participation des femmes dans l'industrie et des figures féminines dans les récits filmiques.

#### ***Des sources croisées***

Dès lors, même si les sources bibliographiques existantes fournissent des informations très utiles et des pistes de réflexion pertinentes, le recours à d'autres types de document est essentiel à la reconstitution de notre objet. Tout d'abord, le visionnage d'un corpus de films important s'impose : les récurrences et exceptions des modes de représentation sociale de la femme n'émergent, souvent, qu'à partir des détails de la construction narrative. Même à l'ère communiste, la transposition du cadre idéologique se manifeste de manière discrète. Outre le visionnage du corpus, la documentation disponible autour de la production cinématographique sert à établir les grandes tendances de l'industrie roumaine, notamment dans ses liens internationaux, ce qui n'est pas toujours visible dans les informations accessibles de prime abord. Les études de cas présentées dans notre travail, loin d'être exhaustives, se concentrent sur des films qui semblent particulièrement intéressants pour situer, d'abord, la représentation féminine et, deuxièmement, les mutations structurelles du secteur. Les films sont introduits selon le schéma suivant : à la première occurrence, le titre traduit en français est accompagné par le titre original et l'année de sortie entre parenthèses. Ensuite, nous utilisons le titre en français. Toutefois, tous les films n'ont un titre officiel en langue française. Dans ce cas, nous le traduisons de la manière la plus proche de l'original. Pour les titres qui ne disposent pas d'une version française mais d'un titre officiel en anglais, nous utilisons cette version anglophone.

Ainsi, dans un premier temps, nous nous appuyons également sur des dossiers de presse, des interviews publiés, des publications de presse spécialisées en économie du cinéma, les listes de participants des festivals et les brochures des marchés du film, des rapports sectoriels officiels. Certes, nous regardons ces documents avec réserve, selon leur



nature : nous confrontons les données entre elles, et également aux sources bibliographiques.

Nous avons également recours à des statistiques officielles. Le CNC roumain fournit des rapports et tableaux intéressants qui permettent d'observer le dynamisme économique de la filière, à partir de la moitié des années 2000, période qui nous intéresse davantage. Un de ces documents concerne le cumul du nombre d'entrées des films roumains dans les salles du pays, de l'époque communiste à la fin 2016. Pourtant, si les chiffres de la période d'après 1989 semblent plutôt cohérents, nous observons ceux de l'époque communiste avec réserve : les chercheurs des cinémas socialistes ont eu pour habitude de gonfler les chiffres. Tout de même, si nous regardons les chiffres d'audience d'avant 1989, nous nous permettons de les évaluer de manière comparative, au sein de la période. Une autre limitation des statistiques du CNC roumain est l'absence d'indications méthodologiques pour leur obtention. Des bases de données européennes, comme Lumière et Iris Merlin, de l'Observatoire européen de l'audiovisuel nous ont également été utiles. En outre, l'école nationale de cinéma roumaine, l'UNATC, nous a cédé les listes d'étudiants de ses cinq dernières promotions.

Finalement, nous avons procédé à des entretiens qualitatifs en face-à-face et par le biais de correspondance électronique avec plusieurs professionnels du cinéma roumain contemporain. Nous intégrons ces entretiens notamment dans la dernière partie de notre thèse, qui se concentre davantage sur le cinéma roumain des années 2000 à nos jours. Les discours de cinéastes comme Cristi Puiu, et notamment des réalisatrices comme Anca Damian et Cristina Iacob, ou de la productrice Ada Solomon révèlent des aspects inexplorés des parcours des professionnels du cinéma et de leur vision de la filière - et du monde.

### ***La structure chronologique***

Nous proposons alors un travail en trois temps. Nous souhaitons comprendre les facteurs contribuant au paysage cinématographique roumain actuel, et à la place des femmes en particulier. Ainsi, nous proposons une structure chronologique. La première partie présente le cinéma roumain d'avant 1989 ; la deuxième, éclaire les enjeux du cinéma roumain des années 1990 ; la troisième se concentre sur le cinéma roumain des années 2000 à nos jours, que nous appelons « le cinéma roumain du renouveau ».

Tout au long du développement de notre analyse, nous retrouvons la contextualisation sociopolitique du pays de chaque époque, aussi bien que celle plus spécifique de la filière cinématographique. A chacun des « trois temps » de notre travail, nous nous penchons sur les trajectoires des cinéastes émergents, en particulier celles de femmes cinéastes. Néanmoins, les récits filmiques analysés dans chacun de ces moments ne se limitent pas à la production de l'époque. Notre objectif est d'observer les continuités et ruptures au niveau de l'industrie, mais également dans le mode de représentation filmique de la société et notamment de la figure féminine. Ainsi, dans chaque partie, nous analysons des productions faites dans chaque contexte, aussi bien que des films contemporains post-2000, dont l'action se situe au moment historique concerné. Dès lors, nous confrontons les personnages féminins créés sous le communisme à des images actuelles de femmes vivant sous le régime ; tandis que des représentations de la société roumaine en 1989 et dans les années 1990 sont comparées aux visions récentes de la révolution et de la transition. Nous souhaitons, ainsi, faire ressortir davantage les points de distinction qui expliquent partiellement la nouvelle visibilité du cinéma roumain des deux dernières décennies.

Notre première partie s'appuie sur des approches sociohistoriques du cinéma, notamment le tournant culturel des approches historiques en France, promues par l'Ecole des Annales et des auteurs comme Marc Ferro<sup>27</sup>, et l'émergence de la sociologie du cinéma, à partir des travaux de Pierre Sorlin<sup>28</sup>. Ce sont des approches qui se consolident entre les années 1960 et 1980, époque, justement, qui ressort de notre analyse. Nous proposons d'abord un exposé synthétique du cinéma en Roumanie, des origines à l'époque communiste, en explorant davantage ses évolutions structurelles. Pourtant, nous nous concentrons davantage sur l'ère Ceaușescu. La Roumanie de 1966 à 1989 est une période où se développent de grands tournants sociopolitiques qui affectent, en même temps, la vie des femmes et l'industrie cinématographique. Ceaușescu s'éloigne de l'URSS et met en place un véritable projet national communiste. Pour soutenir son projet, le dictateur refonde l'identité nationale et les repères historiques du pays, place la Roumanie socialiste comme un intermédiaire entre Est et Ouest, tout en privilégiant un culte de sa personnalité. Les femmes se retrouvent alors prises par le discours égalitariste qui les positionne sur le marché du travail tout étant les principales victimes de la politique pronataliste, qui contrôle

---

<sup>27</sup> Voir Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*. Paris, Gallimard, 1993 (première édition : 1977).

<sup>28</sup> Voir Pierre Sorlin. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.

leur vie intime. La Roumanie vit une période de prospérité, qui ne résiste pourtant pas à la mégalomanie irréaliste des Ceaușescu et aux contraintes économiques qui en ressortent. A partir des années 1980, les conditions de vie se dégradent et le pays s'enferme. A la différence de la plupart des voisins socialistes, le pays ne semble pas se préparer à une ouverture démocratique. L'industrie du cinéma reflète ces mouvances, traduites par divers changements au niveau des structures, institutions et orientations. Dans ce contexte, les femmes demeurent à la marge, à la fois en tant que professionnelles et mais aussi comme personnages à l'écran.

Notre deuxième partie commence à l'époque des événements de 1989. Nous inscrivons la révolution roumaine dans les chapitres concernant les années 1990, car l'aspect médiatique de l'événement annonce des facteurs déterminant les modes opératoires des échanges mondiaux de la fin du XXe. La course aux images sanglantes de la chute des Ceaușescu au niveau international est représentative de l'accélération et de la mondialisation des flux d'informations. La manipulation des images obéit non seulement à la volonté de leur instrumentalisation pour la légitimation des nouveaux pouvoirs politiques, mais également à la demande des médias assoiffés de sensationnalisme, dans un contexte d'ultra concurrence. Plus que la réalité, les spectateurs mondiaux désirent le spectacle. Nous faisons alors référence à des théoriciens de la postmodernité tels que Frederick Jameson et Arjun Appadurai afin de situer cet état de choses. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que leurs théories émergent justement entre la fin des années 1980 et les années 1990. Nous observons ainsi un contexte dans lequel l'audiovisuel prime sur le cinéma, et dans lequel la Roumanie est enfin au centre de l'attention médiatique. Cela ne se reflète pourtant pas sur la filière cinématographique du pays, en pleine déchéance à cause des contraintes financières et institutionnelles. Pourtant, les Roumains et leur cinéma regardent alors au-delà des frontières. Forts des circonstances négatives, il semble pourtant improbable que la Roumanie et son cinéma deviennent des acteurs de la relève dans le paysage international. Le pays passe par un moment difficile, et la pénurie des industries culturelles ne permet pas le surgissement de nouveaux talents. Les femmes, déjà à la marge à l'époque précédente, ne trouvent toujours pas de places significatives.

Enfin, nous arrivons aux années 2000. A cette époque, la Roumanie semble enfin être sur la voie de véritables réformes, propulsées par le processus d'adhésion du pays à l'Union Européenne. Dès lors, les jeunes réalisateurs roumains, formés dans le pays ou à l'étranger

après le tournant démocratique retrouvent un terrain hostile au niveau national dans lequel les enjeux du financement demeurent entre les mains d'un petit groupe désireux de maintenir ses privilèges. En revanche, Puiu et Mungiu, entre autres, sont prêts à utiliser les maigres ressources à leur portée de manière efficace et fondent ainsi de nouveaux modes d'usage de la grammaire visuelle. Leur cinéma est réaliste, sans artifices, ironique, avec des scénarios qui mettent naturellement en avant les nuances psychologiques des personnages et leurs rapports avec le monde qui les entoure. Avant tout, ils sont davantage immergés dans un contexte de production et de circulation transnationales du cinéma, qui favorise, plus tard, leur projection internationale. La répercussion de leurs travaux et les exigences de l'intégration européenne incitent une véritable restructuration du secteur du cinéma en Roumanie, qui impacte également le cinéma d'orientation commerciale, plutôt inconnu à l'étranger. Le paysage favorable à de nouveaux arrivants et la reformulation du secteur présente ainsi de nouvelles opportunités aux femmes de cinéma. Néanmoins, les réalisatrices demeurent peu nombreuses, et leurs parcours se montrent difficiles. En même temps, les femmes s'affirment parmi les noms les plus importants du nouveau schéma de la production roumaine. Dès lors, les femmes occupent une place majeure dans notre analyse contemporaine. Leurs parcours professionnels nous fournissent des pistes valables pour comprendre les enjeux récents d'une industrie devenue transnationale. En outre, les femmes sont désormais au centre des récits filmiques : s'il s'agit toujours de créations d'hommes, les voix renouvelées des Roumaines semblent désormais résonner davantage auprès d'un public cosmopolite.

### ***Des pistes de réflexion***

L'examen du cinéma roumain de l'ère communiste nous permet d'envisager quelques constatations sur l'époque. Les femmes roumaines sont au centre du projet national de Ceaușescu, qui met en exergue leur rôle traditionnel d'épouses et surtout de mères, sans pour autant négliger le principe idéologique de l'égalité homme-femme sur le marché du travail. Par conséquent, les « questions de femmes » font partie de l'agenda totalitaire du parti, ce qui empêche le surgissement des mouvements issus de la société civile, identifiés comme féministes. Ce paramètre ainsi que le contrôle étatique du domaine culturel empêchent ainsi la centralité des récits de femmes : la cinéaste roumaine communiste ne

trouve alors de visibilité que dans les genres filmiques associés au rôle maternel de la femme, ou encore les films pour enfants. En outre, la marginalité du cinéma d'auteur roumain communiste qui n'achève pas de projection importante à l'international, empêche à la fois l'arrivée des femmes-auteurs et des personnages féminins complexes. En effet, le modèle de femme du cinéma roumain communiste - conforme et dominé par des hommes - oscille entre l'absence de protagonistes femmes et des cas où celles-ci correspondent au modèle manichéen du héros positif.

Deuxièmement, la décadence du cinéma roumain des années 1990, époque des salles vides, entrave l'arrivée de nouveaux noms, y compris la continuité du travail de certains anciens cinéastes. Cela représente un désavantage supplémentaire pour les femmes cinéastes, déjà peu reconnues au niveau artistique ou commercial auparavant. Néanmoins, l'époque témoigne d'une prise d'importance de l'audiovisuel, où les femmes seront reconnues davantage comme consommatrices. Cela peut indiquer le façonnage ultérieur d'un certain cinéma commercial qui émerge dans les années 2010, où les spectatrices semblent représenter une cible prioritaire. En même temps, le cinéma roumain commence lentement à intégrer les systèmes de production transnationaux, sans pour autant profiter de manière accrue de la diffusion à l'étranger. En outre, les Roumains voient, partent vers et désirent la vie occidentale, un thème récurrent notamment dans le développement des personnages féminins.

Le terme féminisme, par ailleurs, même lors de la démocratisation en 1989, demeure longtemps associé à l'ingérence communiste et à l'opposition aux « vraies » valeurs de la société roumaine. Dans ce cadre, le terme est plutôt rejeté par les femmes. Cela se révèle d'autant plus dans les discours des réalisatrices, qui émergent enfin après le tournant du renouveau. En même temps, le registre réaliste des nouveaux réalisateurs favorise l'apparition de personnages féminins complexes, centraux aux récits, et qui attirent le public cinéphile européen. Il s'agit, néanmoins, d'un contexte où ces personnages féminins renouvelés sont davantage visibles dans les récits créés par des auteurs hommes, tandis que les femmes cinéastes, malgré le dynamisme inédit du secteur en Roumanie, tardent à trouver la reconnaissance en tant qu'auteurs.

Ainsi se forge alors notre hypothèse générale : les évolutions de l'image des femmes et de la participation féminine dans la filière cinématographique roumaine est le reflet des dynamiques sociohistoriques plus larges et des évolutions économiques sectorielles. En

effet, il nous semble que la représentation féminine dans le cinéma roumain ne correspond que marginalement aux discours assimilés au féminisme mis en avant par l'Etat ou par la société civile. Les images de femmes et leurs parcours professionnels tout au long de l'histoire du cinéma roumain permettent ainsi d'observer les enjeux nationaux et transnationaux qui expliquent le paysage actuel d'une petite industrie vibrante, où cinéma d'auteur et commercial opèrent en synergie.

**PARTIE I - POINT DE DEPART : IMAGES DE FEMMES DANS UNE  
INDUSTRIE NAISSANTE**





Selon Jacques Rancière, l'approche classique des rapports entre cinéma et histoire est fondée sur deux formes d'analyse. D'une part, « l'histoire est objet du cinéma »<sup>1</sup>, dans la mesure où ce dernier témoigne des événements, de l'esthétique et des enjeux sociaux d'une époque. D'une autre, « le cinéma est objet de l'histoire »<sup>2</sup>, lorsque ses dimensions techniques, économiques et artistiques sont elles-mêmes objet des analyses historiques. Rancière s'intéresse pourtant au dépassement de ces dichotomies, en bénéficiant d'une vision d'ensemble : « la notion du cinéma et celle d'histoire s'entre-appartiennent et composent ensemble une histoire »<sup>3</sup>.

Dès lors, la porosité entre le cinéma et l'histoire nous informe sur les mentalités et pratiques sociales d'une époque, sur les idéologies dominantes et ses faiblesses, sur les rapports de forces d'ordre officiel, mais également sur ceux de nature officieuse. Ainsi, le mariage entre cinéma et histoire extrapole inévitablement ces deux champs disciplinaires et entretient des relations intrinsèques avec la sociologie. L'intérêt du film comme source de réflexion historique s'est confirmé à partir des années 1950, époque de floraison des ouvrages sur l'histoire du cinéma, dans l'esprit des publications de l'historien et critique George Sadoul<sup>4</sup>. Cette extension de la méthodologie historique avance, en outre, grâce aux évolutions du courant scientifique de l'École des Annales<sup>5</sup> vers une histoire culturelle. L'histoire, en tant que discipline, valide alors les biens culturels en tant que sources de réflexion, tandis que la sociologie émerge comme champ complémentaire dans l'étude de l'objet filmique<sup>6</sup>.

Ainsi, le jaillissement d'une sociologie du cinéma en France provient alors de la nouvelle donne de la démarche historique : Pierre Sorlin, auteur de l'ouvrage fondateur de la discipline, est lui-même historien. Dans sa *Sociologie du cinéma* parue en 1977, l'auteur remarque, tout d'abord, l'inévitable emploi de la sociologie historique et de l'histoire sociale

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière. « L'historicité du cinéma ». In: Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.) *De l'histoire au cinéma*. Paris, Editions Complexe, 1998. p.45.

<sup>2</sup> *Ibid.* p.45.

<sup>3</sup> *Ibid.* p.45.

<sup>4</sup> George Sadoul (1904-1967), historien et critique de cinéma, publie, entre autres, une *Histoire générale du cinéma*, en six tomes, entre 1946 et 1975.

<sup>5</sup> L'École des Annales comprend les chercheurs se réunissant autour de la revue *Annales, Economies - Sociétés - Civilisations*, qui promeut l'interdisciplinarité dans les sciences humaines et sociales.

<sup>6</sup> Pascal Dupuy. « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'Homme et la société*, vol. 142, no. 4, 2001, p.91.

comme méthodes pour une analyse du cinéma qui cherche à éclairer sur les mentalités d'une époque.<sup>7</sup>

Pour Sorlin, l'histoire est l' « évolution des rapports entre des [différentes] formations sociales »<sup>8</sup>. Cette définition est particulièrement adaptée à une étude des transformations sociales présentées en même temps à l'écran cinématographique et dans les pratiques de production et de réception des films. Ainsi, afin de comprendre l'état actuel des représentations féminines dans l'univers du cinéma roumain, il est impératif de réfléchir sur les structures diégétiques, industrielles et idéologiques précédentes. Le regard de l'historien-sociologue du cinéma se dirige alors vers un corpus filmique diversifié : il est composé en même temps de films témoignant de son contexte de production avant et pendant l'époque communiste, et de visions contemporaines de l'ère socialiste passée, devenue sujet historique.

---

<sup>7</sup> P. Sorlin. *Op,cit.*, 1977. p.18, 47.

<sup>8</sup> *Ibid.* p.16.

## 1. HISTOIRE ET SOCIÉTÉ AU GRAND ÉCRAN

Dans *Cinéma et Histoire*, Marc Ferro plaide pour la légitimation du film en tant qu'objet d'étude de l'historien. Suite à l'analyse des films de fiction soviétiques des années 1920, l'auteur constate que les éléments de l'univers diégétique rendent visibles les évolutions du pouvoir, souvent obscurcies dans l'approche canonique de l'Histoire des grands événements. Lorsqu'il repère l'effigie de Staline dans un calendrier de *La vie dans un sous-sol*, de 1925, Ferro observe :

*Ces lapsus d'un créateur, d'une idéologie, d'une société constituent des révélateurs privilégiés. Ils peuvent se produire à tous les niveaux du film, comme dans sa relation avec la société. Leur repérage, celui des concordances et discordances avec l'idéologie, aident à découvrir le latent derrière l'apparent, le non-visible au travers du visible. Il y a là matière à une autre histoire, qui ne prétend certes pas constituer un bel ensemble ordonné et rationnel, comme l'Histoire ; elle contribuerait, plutôt, à l'affiner, ou à le détruire<sup>9</sup>.*

Ferro défend particulièrement l'importance des films de fiction comme miroirs des processus historiques. L'auteur dépasse l'idée du film de genre historique, reconstitution du passé, comme seul objet témoignant de l'Histoire. En effet, le « véritable réel historique de ces films » surgit plutôt dans leurs contextes de production et de réception.<sup>10</sup> En situant la valeur de témoignage historique du cinéma dans le contexte de la genèse filmique et de sa répercussion auprès du public, il souligne la place des films de fiction dont l'action est contemporaine à la production comme sujets et objets de l'histoire :

*Inversement, les films dont l'action est contemporaine du tournage ne constituent pas seulement un témoignage sur l'imaginaire de l'époque où ils ont été réalisés ; ils comportent des éléments qui ont une portée plus longue, transmettant jusqu'à nous l'image réelle du passé (...) [C]ette constatation vaut plus encore pour les films de fiction. (...) La fiction peut aller plus loin dans l'analyse du fonctionnement économique, dans l'étude de la mentalité des temps passés... chaque plan est un tableau que la critique historique pourrait patiemment analyser ; elle a trop longtemps négligé cette pâture<sup>11</sup>.*

---

<sup>9</sup> Marc Ferro, *Op.cit.*, 1993 (1977). p. 42.

<sup>10</sup> *Ibid.* p.74-75

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 75.

Chaque format et genre filmique devient alors un objet méritant l'attention de ceux qui souhaitent comprendre les évolutions sociales de différents moments historiques. Depuis la publication du texte de Ferro, en 1977, l'exploration des liens entre cinéma et histoire a confirmée sa place en tant que ressource valable dans l'analyse des dynamiques sociales.

Dans le même esprit, Pierre Sorlin propose une méthode d'analyse filmique d'où ressortent les relations entre le cinéma et l'histoire des sociétés.<sup>12</sup> Il s'avère que l'objet filmique, en tant que fabrication sociale, est au cœur des tensions entre les idéologies et les mentalités qui les réinterprètent. Dès lors, même une étude approfondie du film comporte d'incontournables limitations car :

*...les relations sociales ne sont jamais transparentes. Elles le sont d'autant moins qu'elles impliquent des groupes ou des classes aux contours mouvants, en état de conflit atténué ou déclaré...*<sup>13</sup>

Soumis aux différents contours des expressions idéologiques et de leurs mentalités correspondantes, les films n'éclairent alors que « des fragments d'une totalité non-constituable »<sup>14</sup>.

Les récits filmiques peuvent pourtant informer sur des dissonances idéologiques latentes. En observant les récurrences économiques et narratives d'un ensemble de films, il est possible d'en réaliser un découpage des thèmes et des représentations qui expriment l'ambivalence des discours des instances du pouvoir et son miroitement auprès des groupes sociaux. Dans la Roumanie communiste, des contradictions idéologiques complexes et évolutives opèrent à différents niveaux du tissu social et politique. Si le cinéma fait part de nombre de ces antinomies, elles sont particulièrement visibles dans la représentation des femmes dans les récits et dans l'industrie cinématographiques. Ainsi, l'examen du traitement de la figure féminine et de la participation des femmes dans l'industrie du cinéma indique les problématiques du statut des femmes du pays à l'ère socialiste.

Le passage d'une soi-disant politique d'émancipation aux débuts du régime à l'exception pronataliste de Ceaușescu signale l'instabilité du cadre officiel auquel les femmes roumaines se confrontent au quotidien. Le cinéma, pourtant, laisse apparaître les subtilités

---

<sup>12</sup> Pierre Sorlin. *Op.cit.*, 1977, p. 151-152.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.* p.23.

qui mettent en question l'apparente opposition entre une période de reconnaissance sociale et celle de favorisation officielle du rôle féminin traditionnel. Si le décret anti-avortement de Ceaușescu en 1966 est le marqueur politique de cette nouvelle orientation sociale, les images des femmes produites à l'époque témoignent d'enjeux qui dépassent la politique de reproduction. En outre, les images contemporaines de l'ère socialiste, en particulier de la femme communiste, font état des effets du passé à l'heure actuelle, tout en les présentant à un nouveau public.

Afin de comprendre le contexte de production des images féminines à l'époque communiste et leur rapport avec le binôme indissociable d'idéologie et des mentalités, il est utile de partir de l'histoire du cinéma. Il s'agit ici de comprendre comment l'industrie du cinéma roumain naît et se transforme selon les grands enjeux politiques et comment ses modes de représentation se sont façonnés. Les grands chantiers de l'affirmation idéologique, de la (re)construction nationale et du culte de la personnalité sont des aspects non négligeables de cette nouvelle industrie, ainsi que les contentieux de la censure et de la circulation internationale, qui varient selon les mouvances politiques. Examinons, ainsi, le cadre général d'un cinéma naissant.

### 1.1 Expressions premières : avant le communisme

Aurelia Vasile définit deux « moments fondateurs »<sup>15</sup> dans la cinématographie roumaine : la sortie du premier long-métrage de fiction, *L'Indépendance de la Roumanie (Independența României)*, de Grigore Brezeanu), en 1912, et la nationalisation du secteur en 1948, suite à l'avènement du régime communiste<sup>16</sup>. L'histoire du cinéma roumain des origines jusqu'au tournant socialiste demeure, pourtant, relativement méconnue<sup>17</sup>. Des fragments de cette

---

<sup>15</sup> Aurelia Vasile. *Op.cit.*, 2011. p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.* p.26.

<sup>17</sup> A l'époque socialiste, Ion Cantacuzino publie des ouvrages de référence sur l'histoire du cinéma roumain en langue roumaine. Cf. *Momentul din trecutul filmului românesc*, Bucarest, Meridiane, 1965 ; *Contribuții la istoria cinematografiei din România. 1896-1948*, București, Editura Academiei RSR, 1971. L'ouvrage de Manuela Gheorghiu, *Armele și filmul, Tema păcii și războiului in filmul european* (Bucarest, Meridiane, 1976), qui touche marginalement le sujet, fut traduit en anglais en 1983. Plus récemment, l'ouvrage de Călin Căliman, *Istoria filmului românesc, 1897-2011* (Bucarest, Polirom, 2012) offre un plan d'ensemble de presque 120 ans de présence du cinéma dans le pays.

histoire semblent pourtant annoncer la portée des transformations subies par l'industrie cinématographique roumaine dès la fin des années 1940.

L'origine du cinéma en Roumanie se fait dans des conditions similaires à d'autres pays européens. Dans un tout premier temps, le cinématographe des frères Lumière est une curiosité convoitée par les élites locales. Ensuite, un public plus large sera touché lorsque les initiatives françaises dans le secteur, notamment celle de Pathé, s'internationalisent et les projections deviennent un divertissement populaire<sup>18</sup>. En effet, les premiers développements du secteur en Roumanie ont été fortement impactés par l'instabilité politique et les contraintes socio-économiques du début du XXe. D'une part, la Roumanie est bouleversée en interne par la révolte des paysans en 1907. D'autre part, le pays se trouve au carrefour de tensions internationales pendant les guerres balkaniques de 1912-1913 et la Première Guerre mondiale. Suite à une formation nationale tardive, initiée en 1859 et achevée à l'issue de la guerre russo-turque en 1878, la Roumanie a connu un processus lent de modernisation économique. Dans les premières décennies du XXe siècle, le pays demeure largement agraire et les paysans sont soumis à un système d'exploitation quasi-féodal<sup>19</sup>. Dès lors, le développement d'un premier public de cinéma, typiquement formé par les classes populaires urbaines, est très difficile. En effet, après la phase de démonstrations du cinématographe des frères Lumière à la fin du XIXe et l'écroulement de leur société à partir de 1902, les lieux de projection de Bucarest ont presque disparus, avant de réapparaître à partir de 1905. L'évolution du parc de projection sur le territoire national connaît un essor relatif à partir de 1908, lorsque les premières salles dédiées exclusivement au cinéma voient le jour. Le développement même des infrastructures du pays impacte la vitesse d'ouverture des salles : les réseaux électriques étant essentiels à l'activité, les nouvelles salles voient le jour dans les quelques aires urbaines proches des usines<sup>20</sup>.

Le début de la production locale est également laborieux. Des prises de vue sont réalisées dans le pays dès la fin du XIXe, et les actualités commandées par Pathé forment la quasi-totalité des tournages locaux dans les premières années de 1900. Les premières

---

<sup>18</sup> Dominique Nasta. « Le cinéma roumain ». In.: Dominique Nasta et Muriel Andrin (dir.). *Etude de questions du cinéma : Les cinémas d'Europe de l'Est*. Bruxelles, PUB, 2001. pp. 1-23.

<sup>19</sup> Judith Roof. « Romania ». In.: Thomas J. Slater. *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*. Westport, Greenwood Press, 1992, p. 309.

<sup>20</sup> Călin Căliman, *Istoria filmului românesc, 1897-2011*. Bucarest, Contemporanul, 2012, p. 32, 35.

sociétés de production nationales, la România-Film de Constantin Theodorescu et la Film de artă<sup>21</sup> de Leon Popescu seront inaugurées entre 1911 et 1912. C'est à ce moment que le premier long métrage national, *L'Indépendance roumaine*, une production de Popescu, voit le jour<sup>22</sup>. Après l'interruption de la production imposée par les efforts de la Première Guerre - époque où les actualités représentent le seul format abondant - les années 1920 témoignent d'un intérêt renouvelé des Roumains pour le cinéma. Pourtant, la reprise du tournage de fictions, la fleuraison d'un milieu critique, la croissance du parc de salles et de la fréquentation ou l'arrivée de nouvelles formes de collaboration internationale n'ont pas suffi à soutenir un niveau de production important. En effet, jusqu'aux années 1930, la production de longs métrages ne dépasse pas les sept films par an<sup>23</sup>. Parmi les productions les plus importantes de l'époque, se distinguent les films de Jean Mihail, comme *Lia* (*Lia*, 1927) ou *Le train fantôme* (*Trenul fantôma*, 1933).

Ainsi, le scénario des années 1900-1930 ne permet pas au cinéma roumain d'atteindre un véritable rayonnement international. De ce fait, la coopération entre la Roumanie, l'Allemagne et les Pays-Bas n'aboutit que sur quelques coproductions, comme *La petite bohème de l'alcôve* (*Țigăncușa de la iatac*, Alfred Halm, 1924), *Le moulin souffle sur le Siret* (*Venea o moara pe Siret*, Martin Berger, 1929) ou *Le rêve de Tanase* (*Visul lui Tanase*, Constantin Tanase et Berndt Aldor, 1932). C'est finalement une production franco-roumaine qui a la diffusion la plus importante à l'étranger. Sous l'égide de Gaumont, *Roumanie, terre d'amour* (Camille de Morhlon, 1931) présente un milieu paysan roumain où les personnages, étonnamment, parlent français : un effet gênant qui amène un critique du *Figaro* écrivant sur le film à s'excuser auprès de la Roumanie. En effet, la formule courante dans le cinéma

---

<sup>21</sup> La référence est claire : Popescu s'inspire des productions françaises « Film d'Art », diffusées par Pathé à l'étranger. La tendance des films d'art, initiée par cette société de production, changera le statut du cinéma, à la fois auprès des cinéastes et producteurs, qui y verront une légitimité artistique héritée du théâtre et de la littérature, et auprès d'un public élitiste qui redécouvrira le cinéma en tant que manifestation culturelle (et loisir) socialement acceptable.

<sup>22</sup> Le premier film de fiction connu est *Amor fatal*, moyen-métrage réalisé par Grigore Brezeanu en 1911 dans l'esprit des Films d'Art.

<sup>23</sup> Căliman. *Op. cit.* p. 40 ; Nasta, *Op.cit*, 2001. p. 2, Roof. *Op.cit.* p.310.

roumain des années 1920 à 1940 est celle des adaptations de films à succès français, allemands ou italiens<sup>24</sup>.

Sur fond de ressources modestes, la visibilité de la Roumanie dans le milieu cinématographique entre les années 1920 et 1950 repose surtout sur la notoriété des professionnels émigrés. Pourtant, ceux-ci s'identifient à peine à leurs origines roumaines dans leurs pays d'accueil. Aux Etats-Unis, Jean Negulesco est un réalisateur prolifique entre les années 1940 et 1960, basculant de la propagande de guerre vers de grands succès du box-office, comme *Comment épouser un millionnaire* (*How to Marry a Millionaire*, 1953), dans lequel jouent des stars du calibre de Marilyn Monroe, Lauren Bacall et Betty Grable. En 1949, Negulesco est même nommé aux Oscars, en tant que meilleur réalisateur pour *Johnny Belinda*. Côté européen, des actrices d'origine roumaine deviendront des stars du cinéma français. Dans les années 1920 et 1930, Pola Illéry se distingue dans des productions françaises de René Clair et Alberto Cavalcanti. Jany Holt débute dans les années 1930 une prolifique carrière qui durera jusqu'aux années 1990 sur grand et petit écran français, aussi bien qu'au théâtre. Elle se produit sous la direction d'Abel Gance, Jean Renoir, Marcel L'Herbier et Robert Bresson, pour ne citer que quelques noms. Elvire Popesco, qu'initie sa carrière au cinéma dans *L'Indépendance roumaine*, devient à son tour une des grandes figures du théâtre de boulevard français, tout en travaillant dans des films de Sacha Guitry, Abel Gance ou René Clément. Dans ce contexte, les actrices roumaines devenues françaises sont le principal produit d'exportation du cinéma du pays.

Le profil des professionnels émigrés témoigne d'une dynamique de genre courante dans le milieu cinématographique : tandis que le réalisateur reçoit des louanges en tant que créateur, les femmes, actrices, quant à elles, symbolisent les corps à l'image et incarnent des visages connus du public. S'il est impossible d'oublier le travail créatif de l'acteur, des femmes roumaines exerçant d'autres métiers dans le secteur demeurent inconnues à l'étranger, y compris au niveau national avant le tournant socialiste. A part les actrices, la

---

<sup>24</sup> D. Nasta, *Op.cit.*, 2001. p. 3,7,8. Nous pouvons nous nous demander si les coproductions roumaines de cette période, marquées par une certaine maladresse linguistique et narrative n'annonce pas les faiblesses des *europuddings*. Particulièrement répandues à partir des années 1990, ces coproductions européennes cherchent à se conformer à la fois aux conditions des mécanismes d'aide nationaux et supranationaux et aux goûts divers des différents publics en vue d'une rentabilisation internationale, avec des résultats esthétiques et narratifs plutôt médiocres.



seule Roumaine reconnue pour sa participation dans le secteur cinématographique à l'époque est Elena Văcărescu, créatrice du CIDALC, Comité International de Diffusion Artistique et Littéraire à travers le Cinéma, à Paris.

Un regard attentif sur la filmographie roumaine apporte néanmoins quelques surprises. Entre 1913 et 1915, cinq court-métrages de fiction sont coréalisés par Constantin Radovici et Marioara Voiculescu. En effet, Voiculescu signe seule la réalisation de *Les amours d'une princesse (Amorurile unei prințese)*, adaptation de la pièce *Fedora*, de Victorien Sardou, en 1913. Pourtant ses films, dont la production a été signée par Leon Popescu, sont considérés disparus à l'heure actuelle. Il demeure peu d'informations sur Voiculescu, et les documents disponibles se limitent à sa carrière de comédienne. On s'interroge sur le parcours de cette potentielle première réalisatrice roumaine, en s'attendant à sa (re)découverte, à l'exemple de celle d'Alice Guy<sup>25</sup>.

Malgré les difficultés financières et techniques, notamment lors de la transition vers le parlant, le cinéma roumain de l'entre-deux-guerres connaît quelques réussites. Au niveau national, *Une nuit mémorable (O noapte de pomină)*, comédie urbaine de 1939 de Ion Sahighian est un succès au box-office. En ce que concerne la reconnaissance internationale, le documentaire de Paul Călinescu, *Le Pays des Moți (Țara Moților)* est primé à la 7e édition de la Mostra de Venise, en 1939<sup>26</sup>. Les petits moments de triomphe d'une industrie modeste accompagnent, par ailleurs, les efforts pour une institutionnalisation de la filière.

Dès 1936, l'Office National du Tourisme roumain met en place une politique de soutien aux films documentaires, qui aboutit à une fleuraison du format entre la fin de la décennie et le début des années 1940. En 1938, suivant les modèles mis en œuvre à l'étranger, l'Etat roumain créera l'Office national du cinéma, *regroupant l'ensemble des réalisateurs en activité et investissant sur une assez grande échelle dans la formation aux métiers du cinéma, dans la construction de studios, dans la création ou la modernisation d'équipements ainsi que dans l'effort de diffusion internationale de la production filmique*<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Iolanda Berzuc, « Marioara Voiculescu – Portretul unei artiste », *Studii și cercetări de istoria artei, Teatru, Muzică, Cinematografie*, no. 3 (47), p. 13–17, 2009. Disponible sur : <https://www.cinemagia.ro/actori/marioara-voiculescu-61187/> Consulté le 2/10/2017.

<sup>26</sup> Dominique Nasta, *Op.cit.*, 2001. p.8

<sup>27</sup> *Ibid.* p 10.

Si le plus important volume de production sous l'aile étatique demeure celui des films documentaires, les films de fiction voient le jour dans la Roumanie du début des années 1940. En effet, une aventure de courte durée renouvelle le mode de coproduction dans le pays. La Société Cinématographique Italo-Roumaine, Cineromit, est conçue comme une société à capital mixte, bénéficiant à la fois du support de l'ONC roumain et des géants italiens Cinecittà et Cines. Le but originel de l'initiative est la production de films roumains avec la participation des grandes sociétés de production étrangères, aussi bien que la construction de studios de tournage modernes et de salles. Mise en place en 1941, la Cineromit souffre depuis le départ des contraintes de la guerre et on ne connaît aujourd'hui que trois films issus de l'initiative : *Odessa en flammes (Odessa in fiamme)*, de Carmine Gallone (1942), *L'Escadrille blanche (Escadrila albă)* de Ion Sava (1944) et *Rêve d'une nuit d'hiver (Visul unei nopți de iarnă)* de Jean Georgescu (1946). Le premier présente clairement un agenda anticommuniste, avec l'histoire d'une femme traversant un périple tragique dans la Bessarabie sous occupation soviétique<sup>28</sup>. La production des deux derniers commence au moment où les tensions de la guerre provoquent la rupture des relations italo-roumaines. L'aventure Cineromit, dans sa configuration initiale, s'estompe alors, avant même de produire d'autres résultats. Le film de Georgescu, par exemple, ne sera fini qu'au terme de deux ans, après de nombreuses interruptions et des remaniements financiers et techniques<sup>29</sup>.

Si le passage de Jean Georgescu par la Cineromit est davantage chaotique, le réalisateur reste connu, néanmoins, pour une autre œuvre réalisée au début des années 1940. En 1941, Ion Cantacuzino, critique, producteur et historien du cinéma arrive à la tête de l'ONC. Suite à ses efforts, l'organisme d'Etat s'implique alors dans la production de films de fiction. L'ONC mobilise des ressources pour la réalisation d'*Une nuit orageuse (O noapte furtunoasă)*, première véritable adaptation cinématographique d'une pièce d'Ion Luca Caragiale, un des plus grands dramaturges roumains. La production du film dure deux ans, très souvent ajournée dû aux difficultés d'une Europe en guerre. Georgescu, ayant travaillé pendant presque vingt ans dans le cinéma français, réussit néanmoins à réaliser un des seuls

---

<sup>28</sup> Cristian Tudor Popescu. *Filmul surd în România mută*. Bucarest, Polirom, 2011. p. 56

<sup>29</sup> Călin Căliman. *Op.cit.*, p 53.

films mémorables de la Roumanie pré-communiste, grâce aux qualités techniques, à une mise en scène soignée et à des dialogues bien ficelés<sup>30</sup>.

Le bilan du cinéma roumain d'avant le communisme montre les effets d'une mémoire effacée. Le corpus de films conservés dans les archives étant irrégulier, d'autres traces documentaires disponibles s'avèrent incontournables. Des notes de production, des photos ou les mémoires des professionnels de l'époque : celles-ci sont des sources qui permettent de reconstituer un demi-siècle d'industrie. En outre, par l'absence d'une partie substantielle des photogrammes, une analyse des séquences est souvent difficile<sup>31</sup>. Même plus tard, lorsque les films de la période sont parfois diffusés à la télévision roumaine ou, plus récemment, quand ce premier cinéma est également mis à disposition par des amateurs sur les plateformes en ligne, des efforts de recherche de copies et de restauration du matériel existant sont ponctuels, victimes du manque de ressources. Le retour à cette période permet, néanmoins, de faire le point sur les changements de la politique cinématographique qui débute dans l'après-guerre.

En effet, la sortie de la guerre remet en cause tout le système politique, économique et social du pays. Désormais sous influence soviétique, la reconstruction roumaine se fera selon des termes jusqu'alors inattendus. Le cinéma, dans sa relation intrinsèque avec l'histoire, sera à nouveau un lieu exceptionnel où observer et ressentir les transformations radicales intervenues dans le pays.

## **1.2 Un cinéma pour un nouveau régime et une nouvelle société**

Le moment de la nationalisation officielle de l'industrie cinématographique, en 1948, est un moment-clé pour le cinéma roumain. La notion d'un « départ à zéro » reprise par Antonin et Mira Liehm<sup>32</sup>, fait l'écho d'un article de presse roumain, paru au moment de la nationalisation en 1948. Souvent interprété hors contexte, le terme fait penser à une

---

<sup>30</sup> D. Nasta, *Op.cit.*, 2001, p.10.

<sup>31</sup> Dominique Nasta fait part de plusieurs incendies nuisant aux archives d'importantes maisons de production, et note que certains films importants du premier moment du cinéma roumain sont aujourd'hui considérés perdus. En outre, l'auteur souligne le fait que l'accès aux films conservés demeure difficile. *Ibid.* p. 1

<sup>32</sup> Antonin et Mira Liehm. *Les Cinémas de l'est de 1945 à nos jours*. Paris, Editions du Cerf, 1989. p. 145. Publié originalement en anglais en 1977. Cf.: *The Most Important Art: Soviet and East European Film after 1945*. Berkeley, University of California Press, 1977

cinématographie jusqu'alors inexistante<sup>33</sup>, tandis que la notion d'un véritable nouveau départ émerge d'un nouveau cadre idéologique et institutionnel. Dès lors, l'idée d'un deuxième « moment fondateur »<sup>34</sup> suggérée par Aurelia Vasile semble plus juste. La faiblesse des structures de production des débuts de la cinématographie roumaine est un fait avéré qui n'empêche pourtant pas le développement d'œuvres intéressantes et la naissance d'un milieu professionnel fleurissant. Côté public, l'insuffisance de données sur la fréquentation des salles pendant la période limite *de facto* la connaissance des implications commerciales des films à l'époque, même si certains témoignages de la presse laissent deviner le succès de certaines productions. Dès lors, l'avènement d'une cinématographie roumaine nationalisée établit de nouvelles politiques pour le secteur et élargit rétrospectivement les sources des données disponibles aux chercheurs contemporains.

Afin de mieux comprendre les enjeux de l'avènement du régime communiste dans la Roumanie de l'après-guerre, un bref retour sur l'histoire du pays s'impose. Si l'entre-deux-guerres est vu, dans une première approche, comme un âge d'or intellectuel dans le pays, la réalité y est plus complexe. La période qui suit immédiatement la Première Guerre mondiale est un moment de prospérité : à la sortie du conflit, le territoire roumain double sa taille et sa population, plus nombreuse, devient aussi plus diverse. La pensée nationaliste rebondit en force, mais la diversification ethnique est vue davantage comme une entrave que comme un atout pour l'établissement de la Grande Roumanie<sup>35</sup>. Dès lors, les minorités les plus importantes, Juifs et Hongrois, ne s'intègrent que marginalement dans la mouvance politique dominante et dans les partis traditionnels. En effet, ils fondent leurs propres partis et sont souvent attirés par le Parti Communiste Roumain, le PCR<sup>36</sup>.

Le PCR, à son tour, peine à prendre de l'ampleur. Dans l'entre-deux-guerres, une minorité de ses membres sont « ethniquement » roumains. Cet éloignement des roumains « de souche » est conséquence à la fois de la politique interne du parti, alors alignée aux directives moscovites et considérée antinationaliste, et de la composition sociale roumaine, pays encore largement agraire, où le concept de lutte de classes est difficilement assimilé. Le

---

<sup>33</sup> Le discours officiel prône l'effacement d'un passé cinématographique « bourgeois ».

<sup>34</sup> Aurelia Vasile, *Op.cit*, p. 26.

<sup>35</sup> La Grande Roumanie est le nom informel donné au territoire du Royaume de Roumanie entre la fin de la Première Guerre mondiale et la Seconde Guerre, moment où la superficie du pays double et son unification est enfin sellée.

<sup>36</sup> Stephen D. Roper. *Romania, The Unfinished Revolution*. Amsterdam, OPA, 2000. p. 3-4.

PCR, alors, demeure un petit parti, disposant de quelques centaines de membres<sup>37</sup>. En outre, la politique nationaliste dominante est fortement anticommuniste. Dès lors, suite à des persécutions, une large part des membres du parti se retrouve en prison en Roumanie ou en l'exil à Moscou. Dans ce contexte, le futur premier leader du PCR de la période communiste, Gheorghe Gheorghiu-Dej, émerge comme figure de proue du parti.

En effet, le rapport entre le pouvoir et le PCR se durcit lors du tournant autoritaire de la politique roumaine. À la différence de son père Ferdinand, le Roi Carol II, couronné en 1930, ne soutient pas une démocratie parlementaire ni même les partis traditionnels. Dans le même temps, avec la bénédiction du régime monarchique, le mouvement nationaliste devient d'autant plus important. Malgré certains avantages territoriaux obtenus en 1918<sup>38</sup>, les années Carol II voient la relative prospérité tourner au désastre économique. Devant l'insatisfaction générale, la réaction officielle est de faire taire les opposants. Le cinéma de l'époque reflète cette tendance politique et sociale : le secteur culturel demeure une affaire des élites bucarestoises, tournées vers les modèles de l'Europe Occidentale, résultant de films qui recyclent les formules esthétiques françaises tout en favorisant des sujets de dimension nationaliste<sup>39</sup>. Par ailleurs, le modèle même de l'Office National du Cinéma se fonde sur ses pairs de l'Italie fasciste et de l'Allemagne nazie, preuve d'une vision utilitariste et autoritaire du cinéma en tant que moyen de diffusion idéologique. La fermeture politique et la crise économique croissante sont ainsi des facteurs déterminants de la vague de départs à l'étranger de professionnels du cinéma roumain<sup>40</sup>.

Les bouleversements politiques de la fin des années 1930 ont pour résultat l'abdication de Carol II en faveur de son fils Mihai ainsi que l'ascension au pouvoir du Maréchal Antonescu, soutenu par le mouvement d'extrême droite des Légionnaires, en 1940. Au départ neutre, il n'est pas étonnant que la Roumanie s'engage dans la Seconde Guerre mondiale à côté de l'Axe, en 1941. A cette époque, le cinéma de guerre de l'ONC se résume au cinéma de propagande, dans lequel documentaires et actualités cherchent à

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>38</sup> Notamment l'annexion de la Bessarabie, aujourd'hui République de Moldavie.

<sup>39</sup> Trois tendances dominent le cinéma roumain d'avant le communisme : le courant nationaliste, fondé sur les récits des grands événements historiques et de la mythologie nationale, exemplifié dans la trilogie du cinéaste Horia Igirosanu autour des haidouks (1929-1931) ; les mélodrames à l'occidentale et les comédies populaires Cf : Dominique Nasta, *Op.cit.*, 2001. p. 7-8, Călin Căliman 2012.

<sup>40</sup> Antonin et Mira Liehm, *Op.cit.*, p. 27, 31.

renforcer la fierté nationale. Pourtant, le déroulement du conflit incite le basculement de la Roumanie aux côtés des Alliés en 1944. Après la défaite de l'Allemagne à Stalingrad, l'intégration de la Roumanie dans la sphère soviétique semble imminente. Le gouvernement roumain fait alors des concessions vis-à-vis des Alliés en vue d'empêcher une occupation soviétique, tandis qu'Antonescu durcit davantage la répression au PCR. Néanmoins, l'issue est inévitable : en 1944, un coup d'état réussit à destituer Antonescu et l'armée soviétique occupe le pays la même année. L'accord de Yalta en 1945 soumet, par la suite, la Roumanie à l'influence soviétique.

Pourtant, la taille modeste du PCR et les nombreuses tensions internes entre communistes autochtones et émigrés trouble la confirmation du parti à la tête du pouvoir dans le pays. Entre 1944 et 1948, la monarchie coexiste avec une structure de gouvernement basée sur des coalitions partidaires, dont fait partie le PCR. Il s'agit d'une période où les communistes en profitent pour intégrer les institutions existantes, comme l'armée ou la police secrète, sédimentent des liens économiques avec l'URSS et renforcent les stratégies de recrutement. Néanmoins, c'est seulement lors de l'aboutissement des accords de paix et de l'abdication du roi Mihai, que le PCR, sous influence soviétique, accède effectivement au pouvoir en 1948. Gheorghiu-Dej, représentant du courant des communistes autochtones, sera le principal dirigeant du parti, alors fidèle aux directives moscovites<sup>41</sup>.

En effet, dès les premières années, la définition des directives et la résolution des conflits internes du parti priment sur la mise en place des stratégies de transformation sociale. Malgré les efforts des années 1940, le parti communiste roumain reste toujours moins populaire que dans d'autres pays satellites : les mécanismes pratiques de l'idéologie socialiste sont relativement méconnus par une grande partie de la population<sup>42</sup>. Il s'agit alors d'une période de changements radicaux dans la vie roumaine, où l'ancrage idéologique de la société est un chantier à développer et où l'Etat prend enfin la voie de

---

<sup>41</sup> Stephen D. Roper, *Op.cit.*, p. 17-18.

<sup>42</sup> Lucian Boia. *La Roumanie : un pays à la frontière de l'Europe*. Paris, Les Belles lettres, 2003, p. 140 ; Catherine Durandin. *Histoire de la Nation Roumaine*. Paris, Éditions Complexe, 1994, p. 102.

l'industrialisation<sup>43</sup>. Le secteur cinématographique est ainsi embarqué dans les mouvances politico-économiques : depuis les années 1940, émergent des sociétés mixtes roumano-soviétiques, les « sovrom », qui opèrent dans différents secteurs économique<sup>44</sup>. En Roumanie, les « sovrom » touchent aussi l'aire culturelle, à travers la création, en 1947, de la Sovromfilm. Au départ, l'entreprise contrôle la distribution de films soviétiques dans les salles roumaines, opérant aux côtés de l'ONC roumain<sup>45</sup> et ultérieurement de la Romfilm, entreprise créée lors de la nationalisation et qui accumule diverses branches de la filière cinématographique, de la production à l'exploitation, en passant par l'importation de films étrangers hors URSS et RDA. En 1949, une première réorganisation institutionnelle a lieu : la Sovromfilm est en charge de toute importation de films, tandis que la Romfilm se dédie à la production, la distribution et à l'exploitation nationales. D'un côté, la Sovromfilm souhaite, à terme, participer aussi à la production cinématographique roumaine, un domaine qui ne semble pas, à l'époque, intéresser particulièrement les autorités locales. De ce fait, la production filmique locale est quasiment inexistante dans l'immédiat après-guerre, et les quelques productions ayant vu le jour ne servent pas aux besoins d'éducation idéologique du régime communiste. Dans ce cadre, l'important écoulement sur le marché roumain des films soviétiques et, dans une moindre mesure, de films issus des autres pays du bloc de l'est, semble une stratégie adaptée aux souhaits de Moscou. Ainsi, il s'agit plutôt d'une domination du paysage cinématographique local par les produits soviétiques que d'une démarche de promotion des cinémas voisins idéologiquement adaptés<sup>46</sup>. Le résultat en termes d'audience laisse néanmoins à désirer. La Sovromfilm est alors dissoute en 1951, remplacée par la Direction de Diffusion des Films (DDF) du Comité pour la Cinématographie. Pourtant, la prédominance des films soviétiques sur les écrans roumains est encore la règle pendant plusieurs années<sup>47</sup>.

La collaboration soviétique ne se limite pas à la seule diffusion. Si la production cinématographique roumaine est nationalisée dès 1948, la construction des structures

---

<sup>43</sup> En 1951, le premier plan quinquennal (1952-1955) envisage la création d'une industrie lourde, tandis que l'agriculture recevrait une maigre parcelle des investissements. Cf. : Georges Castellan. *Histoire des Balkans : XIVe-XXe siècle*. Paris, Fayard, 1999, p. 487-488.

<sup>44</sup> L'expérience prend place aussi dans d'autres pays du Rideau de fer, comme la RDA, la Hongrie ou la Bulgarie. Cf.: Vasile, *Op.cit*, p. 70.

<sup>45</sup> Jusqu'à son extinction en 1948, lors de la nationalisation.

<sup>46</sup> Aurelia Vasile, *Op.cit*, p. 70-71.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 80.

nationales de la filière se fait à partir des ressources matérielles et techniques de l'URSS. En plus de l'importation d'équipements de projection, les fonds soviétiques servent également à la construction des premiers grands studios du pays, lancée en 1950 et qui durera sept ans. En effet, il faudra attendre 1955 pour que le niveau de production roumain atteigne les mêmes chiffres modestes d'avant-guerre. Au même moment, une autre structure de production voit le jour, dédiée aux courts-métrages et documentaires : le studio Alexandru Sahia initie ses activités en 1950<sup>48</sup>. Dans le cadre de la mise en place d'une vraie industrie cinématographique, une autre initiative a lieu avec l'extension de l'école d'études théâtrales I.L. Caragiale au domaine cinématographique, toujours en 1950<sup>49</sup>. Au niveau organisationnel, le Comité pour la Cinématographie, structure au statut ministériel, est créé la même année. Le Comité planifie et centralise la politique de la filière sous un modèle similaire à celui de son équivalent soviétique<sup>50</sup>. En 1953, le Comité devient la Direction Générale de la Cinématographie (DGC), ancêtre du CNC roumain.

Malgré les difficultés matérielles et politiques, l'immédiat après-guerre voit le retour au pays des grands noms du cinéma roumain d'avant le conflit. Des cinéastes comme Jean Mihail, Jean Georgescu ou encore le documentariste Paul Călinescu refont surface entre la fin des années 1940 et le début des années 1950. Les nouvelles ressources de l'industrie nationalisée fondent les bases pour l'émergence de nouveaux noms démarrant leurs carrières sous de nouvelles contraintes.

### **1.3 Entre opportunités et contraintes**

Les débuts du régime communiste roumain se font alors sous un modèle stalinien particulièrement proche des directives moscovites, devant une population ignorant ou s'opposant largement aux principes socialistes. Le renouveau de l'équipement cinématographique est alors une démarche entreprise dans l'objectif de renforcer l'éducation idéologique via la culture. A l'époque, la Roumanie communiste commence à envisager le cinéma selon l'acceptation léniniste d'un art de plus grande importance, dans un cadre où sa capacité à contribuer à l'endoctrinement est d'autant plus incontournable.

---

<sup>48</sup> Plus tard, en 1964, Animafilm, studio dédié aux films d'animation, est ouvert.

<sup>49</sup> J. Roof, *Op.cit.*, p.312; Liehm et Liehm, *Op.cit.*, p.146.

<sup>50</sup> A. Vasile, *Op.cit.*, p. 92.



Le réalisme socialiste, concept politico-artistique consacré au Congrès des écrivains soviétiques de 1934 exige de l'artiste la fidélité à une représentation concrète et véridique de l'histoire écrite selon les canons révolutionnaires, au service de la transformation sociale et de l'éducation idéologique du peuple. La véritable portée du réalisme socialiste dans le cinéma, pourtant, reste à débattre, notamment dans le cas de l'URSS, où une production relativement nombreuse présente des œuvres qui échappent aux préceptes normalement associés à cette « méthode de création »<sup>51</sup>. Néanmoins, la Roumanie du début des années 1950 ne présente qu'un corpus de films réduit, ce qui permet de retrouver ces grandes lignes jdanoviennes dans l'intégralité de la production de films de fiction de la première moitié de la décennie.

Les films créés selon les principes du réalisme socialiste ont une intrigue de base manichéenne, où le héros, modèle positif, bon activiste, se bat contre un antagoniste qui s'oppose aux valeurs de la société socialiste. Une autre formule populaire est la version socialiste du *Bildungsroman*,<sup>52</sup> où la transformation du héros se fait par l'absorption intime de l'idéologie communiste. Dans les films roumains du début des années 1950, ces récits se construisent sur certains schémas thématiques récurrents : (a) la lutte des jeunes pour la modernisation du pays, suivant l'appel du parti ; (b) les efforts anticapitalistes et antifascistes de communistes ; (c) la fraternité des armées roumaine et soviétique ; (d) la défense des réalisations nationales face à la menace étrangère capitaliste ; (e) la solution communiste face à la décadence irrémédiable de la bourgeoisie et aux nuisances de l'individualisme<sup>53</sup>.

Le conformisme frappant de la production roumaine dans la période est dû, d'une part à l'opération de la censure en place, sous tutelle soviétique, dès l'occupation de 1944. En effet, des instances de censure font partie intégrante de la politique cinématographique roumaine depuis le début de l'institutionnalisation du secteur. L'ONC est créée et demeure sous tutelle du Ministère de la Propagande, devenu Ministère de l'Information en 1946, organisme qui dispose des services de censure et de contrôle de l'exploitation. Lors de la

---

<sup>51</sup> Valérie Pozner. « Le réalisme socialiste et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique ». In.: Kristian Feigelson (dir). *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. Théoreme 8. Paris, PSN, 2005, p. 11-12.

<sup>52</sup> Roman de formation.

<sup>53</sup> Cristian Tudor Popescu, *Op. cit.*, p. 68.

nationalisation de la filière, plusieurs instances se succèdent dans le contrôle et censure des films, dans un cadre institutionnel en mouvance continue<sup>54</sup>.

Lorsque la censure opère souvent au stade du scénario, d'autres facteurs interviennent également pour que des œuvres à nuances non-conformes ne voient pas le jour : à la différence du cinéma soviétique, la petite production roumaine d'avant le communisme n'inclut pas de véritables tentatives de production d'avant-garde et la politique d'Etat ne s'intéresse pas particulièrement à la production de films de fiction. Outre la maigre culture cinématographique locale, le démarrage du cinéma roumain communiste se fait au moment où, en URSS, la répression politique se durcit. La pénurie matérielle et l'oppression renforcée dans le contexte du cinéma soviétique de l'après-guerre<sup>55</sup> ont ainsi des impacts sur la production roumaine.

En effet, jusqu'en 1954, la production roumaine demeure réduite et les sujets typiquement associés à la propagande sont la règle. Les longs métrages de fiction se limitent à un ou deux films par an, tandis que les documentaires sont nombreux et l'animation fait surface dans des court-métrages de Bob Călinescu et Ion Popescu-Gopo. En termes de longs métrages de fiction, en 1950, Paul Călinescu réalise *La Vallée retentit (Răsună valea)*, l'année suivant Jean Georgescu et Victor Iliu coréalisent *Dans notre village (În sat la noi)* et Dinu Negreanu, *La Vie l'emporte (Viața învinge)*. En 1952, une adaptation du roman *Mitrea Cocor* gagne le grand écran et en 1953, *Les Neveux du clairon (Nepoții gornistului)*, Dinu Negreanu) sort en salles. Le drame, contemporain ou historique, est le genre préféré : la lutte contre capitalistes ou fascistes et les conquêtes sociales des camarades ne se prêtent pas à la légèreté.

*Mitrea Cocor (Mitrea Cocor, 1953)* offre pourtant un exemple des contradictions au sein du régime. Le film est une adaptation du roman homonyme de Mihail Sadoveanu, écrivain ayant participé à des mouvements intellectuels d'orientations idéologiques diverses, avant de devenir un fervent partisan du communisme stalinien dans les années 1940. *Mitrea Cocor*, publié en 1949, raconte l'histoire d'un ancien paysan, de retour à la campagne roumaine après s'être battu pendant la Seconde Guerre mondiale, et qui devient leader de

---

<sup>54</sup> Alina Popescu. *Les films étaient en couleur mais la réalité était grise... La censure dans la cinématographie roumaine sous Nicolae Ceaușescu (1965-1989)*. Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2015. p. 73-75.

<sup>55</sup> Peter Kenez. « Le cinéma soviétique sous Staline (1928-1953) ». In.: K. Feigelson, *Op.cit.*, 2005, p.28.

la défense de la collectivisation agricole. Le film sort à un moment propice : la collectivisation entamée depuis 1949 rencontre une forte résistance des paysans et l'approche culturelle et cinématographique semble un moyen efficace pour faciliter l'acceptation de la démarche. Le film est réalisé par Victor Iliu, cinéaste formé par l'école soviétique, et Marietta Sadova. Sadova est une présence insolite dans l'équipe du film : on n'a pas vu de femme réalisatrice en Roumanie depuis les années 1910. En outre, Sadova est plutôt connue en tant que comédienne et actrice de cinéma : *Mitrea Cocor* sera sa seule aventure derrière la caméra. En outre, son passé semble entaché par des années de militantisme aux côtés des légionnaires de l'extrême droite. En effet, en 1959, lors d'une nouvelle période de durcissement de l'oppression, Sadova est arrêtée pour avoir ramené des livres interdits de Paris. Une fois sa peine purgée, elle revient vers le théâtre et devient professeur à l'IATC<sup>56</sup>. Les détails de la participation de Marietta Sadova dans *Mitrea Cocor* restent dans l'ombre, des raisons de son recrutement aux côtés d'Iliu aux répercussions de son expérience dans la réalisation filmique<sup>57</sup>.

En effet, le tournant de l'industrie cinématographique roumaine au début des années 1950 engendre un renouvellement du personnel créatif. Au départ, Paul Călinescu, Jean Georgescu et Jean Mihail, réalisateurs expérimentés et prêts à travailler sous le nouveau système, apportent une connaissance technique jusqu'alors rare dans le contexte national. Leur bagage professionnel sera ainsi utile au redémarrage de la production sous orientation communiste. Néanmoins, l'objectif officiel est de lancer des nouveaux noms formés selon les principes idéologiques désormais dominants. Dès lors, au moment des premiers grands développements du secteur en Roumanie sous le modèle stalinien, entre 1950 et 1953, l'ancienne garde est graduellement mise à l'écart en faveur de cinéastes émergents comme Iliu et Dinu Negreanu. Ces deux réalisateurs demeurent les figures de proue du cinéma de fiction de la décennie, même après la réhabilitation des trois anciens maîtres à partir de 1954<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Aujourd'hui l'UNATC, école de cinéma et théâtre roumaine.

<sup>57</sup> Les coréalizations sont fréquemment mises en place à cause du manque de confiance des autorités du secteur dans les nouveaux réalisateurs. Cette démarche sert à éviter les dérives idéologiques, ce qui nous amène à interroger la stratégie de mise en place du duo Iliu/Sadova. V. A. Popescu, *Op.cit.*, p.110.

<sup>58</sup> A. Vasile, *Op.cit.*, p. 90.

Les fluctuations du cadre politique plus large se feront ressentir dans la production cinématographique roumaine. Entre la mort de Staline en 1953 et les révoltes en Pologne et en Hongrie en 1956, la censure dans le pays expérimente une brève phase de détente. La même période témoigne d'une remise en question du système de création devant le bilan négatif des premières années, où la production, ralentie à la fois par les aléas de la censure et par la désorganisation du schéma de travail, a été très inférieure aux prévisions du plan quinquennal. Si le contrôle idéologique est toujours serré, d'autres genres cinématographiques au goût du public rentrent dans le répertoire des réalisateurs roumains : des comédies, des films musicaux, des films d'aventure. Les chiffres de production resteront modestes, sauf pour le pic de huit films en 1957, suite à une planification plus aboutie à partir de 1956. La fin de la décennie est pourtant une période de resserrement du contrôle : la peur d'une déstabilisation suite au retrait des troupes soviétiques fait que le régime déclenche une vague d'arrestations et de campagnes contre les ennemis de l'idéologie. Lors de ce nouveau tournant autoritaire, la production cinématographique sera alors conséquemment en baisse en 1958 et 1959, avant de retrouver un nouveau souffle à l'aube des années 1960.<sup>59</sup>

Pourtant, la période de très relative libéralisation de la moitié de la décennie permet également la diversification de l'offre de films étrangers. Si la présence de films du bloc de l'est ne s'affaiblit pas, on retrouve sur les écrans des films venus des pays capitalistes, dès qu'ils présentent une vision critique de la société bourgeoise. Les films italiens néoréalistes sont ceux qui trouveront le plus facilement leur place, suivis des films français, anglais, japonais, suédois... Parmi les titres diffusés sont *Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclete*, 1948) et *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica, *Le Rouge et le noir* (Claude Autant-Lara, 1954), et *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953), entre autres<sup>60</sup>.

Il s'agit d'un contexte où les rapports cinématographiques franco-roumains évoluent rapidement. Le cinéma de l'Hexagone arrive dans les espaces de projection roumains et est alors bien représenté dans les articles d'optique léniniste du français Louis Daquin dans la revue locale *Problèmes de cinématographie*. A partir de la moitié des années 1950, les coproductions sont rétablies : les films *La Citadelle écroulée* (*Citadela Sfârâmată*, Haralambie Boroş et Marc Maurette, 1957) et *Les Chardons du Baragan* (*Ciulinii Bărganului*, Louis

---

<sup>59</sup> A. Popescu, *Op.cit.*, p. 70-95.

<sup>60</sup> A. Vasile, *Op.cit.* p. 110.

Daquin, Gheorghe Vitanidis, 1958) sont les premiers à être réalisés<sup>61</sup>. Les réalisateurs étrangers viennent ainsi combler une lacune des nouveaux studios Buftea roumains, qui à l'époque opèrent au-dessus de leur capacité.

Cela coïncide avec l'époque pendant laquelle sont diplômées les premières promotions du département cinéma de l'IATC. Malheureusement, le cinéma national ne sera pas en mesure d'accueillir tout le contingent de nouveaux professionnels qualifiés, ce qui cause la fermeture temporaire de quelques sections de l'institut, entre 1957 et 1963<sup>62</sup>. Pourtant, les jeunes hommes et femmes du cinéma contribuent à l'avancement des qualités techniques et esthétiques du cinéma national.

Parmi les jeunes diplômés de l'école ayant fait leurs débuts dans les années 1950, on retrouve Elisabeta Bostan. Issue de la section réalisation en 1954, ses trois premiers courts-métrages, réalisés entre 1956 et 1958 montrent l'intérêt de la jeune cinéaste pour les nouveaux genres autorisés. Il s'agit de films chorégraphiques, qui mettent en avant la danse roumaine. Il n'est pas étonnant que la réalisatrice s'affirme à partir des années 1960 comme maître des comédies musicales roumaines, en particulier sous la forme de films pour enfants.

L'autre femme cinéaste à débiter dans la décennie est Malvina Urșianu. Ancienne assistante de Jean Georgescu et de Victor Iliu, elle subit directement les contraintes de la nouvelle période de fermeture politique. Coscénariste de *Bijoux de famille* (*Bijuterii de familie*, 1957) à côté de Marius Teodorescu, elle est écartée de la réalisation du film. Prévus comme collaboration entre les deux scénaristes, la réalisation du film sera alors confiée uniquement à Teodorescu. Les raisons de sa radiation sont floues, mais une fausse dénonciation de la part de son collègue semble être une hypothèse viable. Elle sera pourtant invitée à écrire de nouveaux scénarios : le premier sera rejeté par la Direction Générale de la Cinématographie sans être porté à l'écran ; le deuxième, qu'elle doit aussi réaliser, arrive jusqu'au plateau, mais le tournage est interrompu. Suite à ces différends professionnels et à la suspicion de subversion idéologique, Urșianu sera arrêtée. Son retour au cinéma ne se fera qu'en 1968, sous le régime Ceaușescu<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.110.

<sup>62</sup> Liehm et Liehm, *Op.cit.*, p. 147.

<sup>63</sup> A. Vasile, *Op.cit.*, p 117.

Malgré les contraintes récurrentes, le cinéma roumain nationalisé n'est pas un échec. En effet, l'absence d'une Nouvelle Vague reconnue à l'étranger entre les années 1950 et 1960, à la différence d'autres pays communistes, laisse croire à une production trop affectée par les fluctuations politiques pour donner naissance à des produits de qualité. Cette idée, pourtant, ne pourrait être plus distante de la réalité.

#### **1.4 Le cinéma roumain des années 1950 et 1960 : avancement technique et prestige ponctuel**

Si la main de fer qu'exerce l'Etat sur la culture expérimente une autre période de relâche à partir de 1961, les effets de la succession de moments de tension et de détente se font toujours ressentir. En effet, à la différence des autres pays du bloc de l'est expérimentant un renouveau cinématographique reconnu à international, la Roumanie ne voit que l'émergence de cas isolés de films ayant un certain succès auprès du monde cinéphile.

Les mouvances géopolitiques de la Roumanie entre l'arrivée communiste et les années 1960 semblent jouer un rôle non négligeable. Jusqu'alors, le dégel roumain ne se matérialise que de façon latente, à la différence de la Pologne et de la Hongrie, où de véritables mouvements contestataires envers l'autorité soviétique poussent au débat - sinon à la production de nouvelles formes artistiques. Le cinéma polonais est le premier à vivre la naissance d'une nouvelle norme esthétique-narrative de taille, qui bâtira les fondations pour des générations d'auteurs à venir, même lors des replis autoritaires. L'Ecole polonaise de cinéastes comme Andrzej Wajda et Andrzej Munk prend forme dès la moitié des années 1950, moment de relative libéralisation promue par l'avènement de Gomulka à la tête du pays. Désormais, les traumas de l'histoire récente émergent dans les récits filmiques à travers des anti-héros, des flash-backs, des récits intimes, sur fond de musique contemporaine. Ce sont des ruptures radicales avec les principes du réalisme socialiste qui seront vite louées à l'étranger<sup>64</sup>.

La Hongrie et la Tchécoslovaquie ont connu des évolutions comparables. L'ascension de Kádár en Hongrie après la révolte de 1956 prépare la voie à une ouverture sans précédent de la vie culturelle, exemplifiée par la réorganisation du secteur

---

<sup>64</sup> Jacek Fuksiewicz. *Le cinéma polonais*. Paris, Editions du cerf, 1989. p. 31-33.

cinématographique à travers la mise en place des unités de production encore dans les années 1950. La relative autonomie retrouvée par les réalisateurs, aussi bien que l'accès aux influences novatrices de la nouvelle vague française et d'autres cinémas européens permet le surgissement de cinéastes comme Miklos Jancsó, István Szabó ou Márta Mészáros<sup>65</sup>. En Tchécoslovaquie, à l'instar de la Pologne, ouverture et repli alternent, sans pour autant empêcher l'apparition d'un cinéma défiant et avant-gardiste, représenté par des réalisateurs comme Milos Forman, Jan Neméc, Jaroslav Jires et Vera Chytilová<sup>66</sup>.

Le cas roumain fut moins heureux. La prise de distance de l'URSS à partir de 1958 prend la forme d'un tournant nationaliste, sans pour autant ouvrir véritablement la voie à des vents de liberté. En effet, dans une logique de consolidation de son pouvoir à la tête du parti communiste, Gheorghiu-Dej cherche à renforcer les liens commerciaux entre la Roumanie et l'Ouest, sans pour autant s'engager dans une troisième voie amplifiée à la yougoslave<sup>67</sup>. Cela étant, plutôt que de procéder à une libéralisation idéologique, et par conséquent, culturelle, Gheorghiu-Dej privilégie une récupération des valeurs et de l'histoire nationales<sup>68</sup>. Si la Roumanie devient un des pays du bloc les plus indépendants vis-à-vis de l'emprise de l'URSS, il s'agit d'un scénario où le tournant nationaliste s'impose d'en haut, sans une vraie mise en débat des questions d'autorité.

Dans ce contexte, selon Antonin et Mira Liehm, le cinéma roumain des années 1960 *... possédait l'équipement nécessaire, mais il traînait derrière le cinéma des autres pays de l'est. La situation commença à s'améliorer vers 1965, la production atteignant 18 longs métrages. Le langage des films restait conventionnel et leurs intrigues peu crédibles, mais la technique s'améliorait et l'éventail des thèmes s'élargissait. Si le cinéma roumain se tourna alors vers le passé, ce n'est pas par hasard*<sup>69</sup>.

En fait, les améliorations techniques atteintes grâce aux investissements dans l'équipement et dans la professionnalisation de la filière se font ressentir dès les années 1950. Considéré comme le film roumain le plus réussi de la décennie, *Le Moulin de la fortune (La moara cu*

---

<sup>65</sup> John Cunningham. *Hungarian Cinema, From Coffee House to Multiplex*. Londres, Wallflower Press, 2004. p.94-96.

<sup>66</sup> Liehm et Liehm, *Op.cit.*, p. 259-261.

<sup>67</sup> S.D. Roper, *Op.cit.*, p. 34, 36-37.

<sup>68</sup> Liehm et Liehm, *Op.cit.*, p. 342.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 341.

*noroc*), réalisé par Victor Iliu en 1956, fait preuve d'une mise au point d'aspects formels. Tout en retenant une grammaire visuelle classique, le cadrage et l'éclairage du film sont réfléchis et les décors sont soignés. Au niveau thématique, la nature réfléchit les états d'âme de l'homme, ce qui confère au décor rural une dimension symbolique. Le film fera alors l'objet d'une projection au festival de Cannes<sup>70</sup>.

Le film le plus radical dans l'emploi d'une narration non-linéaire est *La Vie ne pardonne pas (Viața nu iartă, 1958)*, coréalisé par le trio de débutants Iulian Mihu, Manole Marcus et Mircea Drăgan. Récit intime d'un soldat moribond pendant la guerre, où passé et présent, rêve et réalité se superposent, le film est accusé de promouvoir un individualisme petit-bourgeois et met en difficulté auprès des autorités ses jeunes auteurs et également les institutions du domaine cinématographique, qui auraient manqué à l'encadrement thématique. Finalement, après plusieurs passages sous les ciseaux de la censure, le film sort très en retard et de façon très limitée dans les salles<sup>71</sup>.

Finalement, la reconnaissance du cinéma roumain à l'international se fait grâce au film d'animation. Chercheurs et critiques se penchant sur ce cinéma semblent convenir que Ion Popescu-Gopo est le premier réalisateur roumain à être reconnu sous le statut d'auteur à l'étranger<sup>72</sup>. Né en 1923, Gopo étudie à l'Académie des Arts de Bucarest et suit des cours d'animation dans les studios Soyuzmultifilm à Moscou. Après ses débuts en tant que cartooniste dans la presse roumaine, il réalise son premier court-métrage d'animation en 1949. Réalisateur prolifique, il est très actif dans les studios de Bucarest et ensuite, à partir de 1964, pour Animafilm. Gopo place l'animation roumaine sur la scène internationale. Son personnage, « le petit bonhomme », est le protagoniste de *Courte Histoire (Scurta Istorie, 1957)*, qui reçoit la Palme d'Or du court-métrage au Festival de Cannes 1957. Ce prix représente la plus importante récompense d'un film roumain à l'étranger jusqu'en 1965.

---

<sup>70</sup> D. Nasta, *Op.cit* 2001, p. 13.

<sup>71</sup> A Popescu. *Op.cit.*, p. 111.

<sup>72</sup> Dana Duma, *Ion Popescu-Gopo*, Bucarest, Meridiane, 1996, p.6. Dans la multitude d'ouvrages sur le cinéma publiée en Roumanie sous le communisme, celle de Duma est la seule intégralement dédiée à une analyse extensive des travaux de Gopo. Pourtant, l'importance du cinéaste est aussi reconnue par Dominique Nasta dans *Contemporary Romanian Cinema* (2013). En outre, Gopo est le seul cinéaste qui mérite une sous-partie entière dans le chapitre d'Antonin et Mira Liehm sur le cinéma roumain de 1955 à 1963 dans *Les cinémas de l'Est* (Op.cit., pp. 244-245).



L'ambivalence des politiques interne et externe de Gheorghiu-Dej s'exprime de façon particulièrement intéressante dans le cinéma. L'engagement vers une ouverture à l'Ouest demeure limité sur plan économique : dans la filière cinématographique, cela se traduit par une présence plus importante de films occidentaux en salles, mais surtout par la reprise des coproductions avec des pays comme la France, l'Italie ou l'Allemagne. Il s'agit de deux types de coopération : la mise à disposition des installations de Buftea pour des productions internationales, comme *Fêtes galantes* de René Clair (1965) ou *Mayerling*, de Terence Young (1967), ou, de manière plus significative, de collaborations entre le studio roumain et certaines compagnies internationales dans des superproductions sur l'histoire roumaine. Dans les deux cas, la mise en avant de films à fort potentiel commercial est à l'ordre du jour<sup>73</sup>. Ces films, ciblés pour le marché roumain, au lieu de retravailler les innovations créatives des cinémas étrangers, traduisent les nouveaux paradigmes idéologiques traversant les régimes de Gheorghiu-Dej et Ceaușescu, et contribuent ainsi à l'agenda de reconstruction de la mythologie nationale. Dans cet univers, le film historique est le principal bénéficiaire, et s'illustre par des coproductions comme *La Colonne (Columna)*, Mircea Drăgan, Roumanie/RFA, 1968), *Les Daces (Dacii)*, Sergiu Nicolaescu, Roumanie/France, 1966) ou, plus tard, *Michel Le brave (Mihai Viteazul)*, Sergiu Nicolaescu, Roumanie/France/Italie, 1970).

Pourtant, ces films ont un succès circonscrit au marché roumain. En outre, dans le cas des réalisations de cinéastes étrangers, l'élément roumain est le plus souvent limité aux structures de production et reste invisible pour le public. Néanmoins, quelques productions nationales auront un succès, encore que timide, dans le circuit des festivals internationaux. En 1960, *Les Vagues du Danube (Valurile Dunarii)*, de Liviu Ciulei, reçoit le Grand Prix au festival de Karlovy Vary ; deux adaptations de romans de Liviu Rebreanu sont projetées à Cannes : *La Forêt des pendus (Pădurea spânzuraților)*, 1965), réalisé également par Ciulei, reçoit le Prix de la mise en scène à Cannes en 1965 ; *L'Émeute (Răscoala)*, 1966), de Mircea Mureșan, a quant à lui le Prix du premier film à Cannes en 1966<sup>74</sup>.

Le décès de Gheorghiu-Dej en 1965, permet ensuite l'ascension de Nicolae Ceaușescu à la tête du pays. Dans un premier temps, les grandes tendances du cinéma roumain des années 1960 font preuve de continuité, avant d'assumer des contours propres aux enjeux de

---

<sup>73</sup> D. Nasta, *Op.cit*, 2001, p. 15.

<sup>74</sup> *Ibid.* p.16

l'ère ceaușiste. C'est dans le cadre de la transition des pouvoirs communistes qu'émerge le plus grand auteur que le cinéma roumain ait connu avant le rebondissement des années 2000. Lucian Pintilie fait ses débuts en oiseau rare du cinéma roumain, en diapason avec les grands noms des nouveaux cinémas de l'Est, avant de partir précocement en exil.

### 1.5 Lucian Pintilie : Un auteur émerge

Lucian Pintilie siège seul dans la galerie d'auteurs du cinéma roumain largement consacrés à l'international jusqu'à l'arrivée de la nouvelle génération des années 2000. Bien que d'autres cinéastes sont reconnus à plus grande ou petite mesure comme intégrant une vision à la fois personnelle, critique et provocatrice de la société et du langage cinématographique (voir chapitre 6), la répercussion de leurs travaux dans les circuits cinéphiles reste le plus fréquemment limitée à leur pays d'origine.

La trajectoire de Pintilie indique le double tranchant d'opportunités et de contraintes du cinéma roumain à l'ère communiste : diplômé de l'IATC en 1956, sa première expérience professionnelle se trouve être à la télévision roumaine nouvellement créée, où il réalise principalement des reportages et du théâtre filmé, jusqu'en 1959. Ensuite, il entame une carrière prolifique au Théâtre Bulandra de Bucarest, dirigé par Liviu Ciulei, homme de théâtre et de cinéma. Pintilie y met en scène des pièces contemporaines et classiques, sans néanmoins se débarrasser des problèmes de la censure. Sa version des *Imbéciles au clair de lune*, de Teodor Mazilu sera finalement interdite en 1962. Dès lors, sous les radars de la Securitate, la police politique, il fera ses débuts au cinéma dans une production des plus conformes : en 1964, il sera assistant de Victor Iliu dans *Le Trésor de Vadu Vechi (Comoara din Vadul Vechi)*, drame social au diapason des prérogatives officielles sans grand intérêt artistique<sup>75</sup>.

Ses débuts en tant que réalisateur, l'année suivante, se font directement dans un long métrage. L'intrigue de *Dimanche à six heures (Duminică la ora 6, 1965)* pourrait s'insérer le film dans la mouvance de valorisation de l'héroïsme national promue par les autorités. Le film raconte l'histoire d'amour entre deux jeunes résistants pendant la Seconde

---

<sup>75</sup> Mirela Nedelco-Patureau. « Technologies nouvelles et magie théâtrale : Lucian Pintilie au Théâtre de la Ville ». In.: Béatrice Picon-Vallin (dir.). *Les écrans sur la scène*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1998, p. 66-67.

Guerre mondiale. Pourtant, le traitement du sujet est visiblement distant du classicisme approuvé par l'Etat. Au lieu d'une histoire d'amour linéaire qui sert de prétexte à la mise en avant de la vaillance des jeunes Roumains, l'accent est mis sur l'individu. Il est question de la mémoire et de la construction identitaire de Radu (Dan Nuțu), résistant communiste censé entreprendre une mission sous une fausse identité. Dans son parcours, Radu rencontre Maria (Gabriela Albini), pendant qu'il se souvient de sa relation avec la jeune Anca (Irina Petrescu). Le récit se construit alors sur des *flash-backs* et *flash-forwards* entre son voyage et ses mésaventures aux côtés de son amoureuse.

L'introduction du film atteste de son rôle pionnier dans l'usage conséquent de nouvelles techniques de construction narrative dans le cinéma roumain. Pour la première fois, on y constate l'emploi de tropes visuels typiques des nouveaux cinémas des années 1950/1960 dans une production nationale. Le film débute sur un quasi-arrêt sur image : sous les génériques, le visage de Radu est en close-up, silencieux, la caméra presque immobile - un rappel à la fois de *La Jetée* de Chris Marker (1962) et de *La Passagère (Pasażerka, 1963)* d'Andrzej Munk. Le conflit intime où coexistent mémoire de la guerre, amour et trauma, est par ailleurs, un autre point commun entre le film de Munk et celui de Pintilie. La séquence suivante a des airs documentaires : la foule à la gare est filmée de près ; la caméra titubante, à l'épaule, capte les visages alentour. On revoit alors le visage de Radu au début du film, et ensuite on le situe dans un train, regard fixant les gens sur le quai, à côté de Maria. Les images documentaires correspondent alors à la vision du protagoniste confronté au réel. L'alternance entre des images aux airs documentaires et d'autres où Pintilie opte pour une mise en scène fictionnelle se fait par une suture presque invisible, héritière du cinéma néoréaliste. Le procédé amène le spectateur à s'interroger sur la lisière entre fait vécu et imagination, problématique à laquelle Radu est confronté. Les références aux modernismes cinématographiques ne s'arrête pas là : la voix-off féminine suit Radu et n'est pas sans rappeler *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959). Les éléments du décor contemporain des années 1960 dans une action située dans les années 1940 rappellent, en outre, les *Cendres et diamant* d'Andrzej Wajda (*Popiół i diament, 1958*).

Néoréalisme, nouvelle vague française ou école polonaise : l'amalgame d'éléments filmiques novateurs dans le film de Pintilie semble indiquer une volonté de l'auteur de rattraper le retard roumain vis-à-vis du cinéma moderne. Pourtant, le résultat laisse parfois à désirer : les dialogues demeurent souvent artificiels, soumis aux conventions du cinéma

conforme. Néanmoins, ce conformisme permet au film d'avoir sa sortie autorisée et de circuler dans des festivals. Ainsi, *Dimanche à six heures* obtient le Prix du Grand Jury de la Jeunesse à Cannes en 1966, les Prix du Jury et de la critique à Mar del Plata, et en 1968, le Prix du Jury à Mamaia, en Roumanie, et cela malgré les réactions négatives des autorités<sup>76</sup>.

Les réactions au film dans le milieu des institutions cinématographiques sont plutôt mitigées. Au sein de la réunion du conseil de l'Association des cinéastes roumains, l'ACIN, l'esthétique audacieuse de Pintilie est en même temps saluée et critiquée. Si l'emploi des techniques cinématographiques jusqu'alors inouïes dans le cinéma roumain impressionne certains professionnels, leur usage mettrait trop en avance l'individualité du réalisateur. En outre, la question de la réécriture historique dans un récit à la fois réaliste et symboliste semble provoquer plus de questionnements que de louanges. Le registre réaliste est, lui-même, cible de critiques : les images documentaires laissent deviner des citoyens indifférents, une protagoniste et des ouvriers ingrats, un événement héroïque diminué<sup>77</sup>.

Pourtant, au niveau pratique, l'admiration suscitée par *Dimanche...* dans le milieu cinématographique semble l'avoir emporté. Le projet suivant de Pintilie, *La Reconstitution* (*Reconstitorea*, 1969) est davantage provocateur par rapport aux abus d'autorité du régime. Malgré une thématique controversée, le scénario est approuvé à l'unanimité par le Conseil Artistique du studio de Bucarest et entre en production avec quelques modifications imposées par le CNC et le Conseil d'Etat. Pourtant, à l'issue du tournage, le film est réévalué et d'importantes modifications sont demandées. Pintilie, néanmoins, résiste : la finalisation est alors une étape particulièrement longue, qui est ensuite stoppée sous l'ordre du Comité central, qui accuse le film de déformer la réalité. Finalement, Ceaușescu n'apprécie pas le film et demande que des mesures soient prises afin d'éviter la réitération de ce type de situation. Sa réaction est emblématique de l'ambiguïté de ses positions politiques : émissaire d'une certaine forme de libéralisme post-Gheorghiu-Dej, il est pourtant responsable d'un ferme resserrement autoritaire, institutionnalisant la censure en 1971. En outre, si le film circule dans les festivals à l'étranger, ce qui promeut Pintilie sur la scène cinématographique internationale, bien il a néanmoins une distribution très restreinte au sein du circuit roumain, avant d'être banni du répertoire national en 1970<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> A. Popescu, *Op.cit.*, p. 311.

<sup>77</sup> *Ibid*, p.374

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 390.

Dans *La Reconstitution*, sorti en 1969, Pintilie met au point des techniques visuelles proposées dans *Dimanche à six heures*. Le film raconte l'histoire du tournage d'une reconstitution cinématographique pour un film éducatif, centré sur les rapports entre l'équipe de tournage, les autorités politiques, la population du village et les deux jeunes acteurs, Ripu (Vladimir Găitan) et Vuică (George Mihăiță). Le film est basé sur un conte de Horia Pătrașcu inspiré à son tour d'un événement réel survenu en 1963. De même que dans *Dimanche à six heures*, la collaboration entre Pintilie et le chef-opérateur Sergiu Huzum aboutit sur un film visuellement défiant vis-à-vis des codes classiques en vogue dans le cinéma roumain à l'époque.

Ici, au lieu du questionnement du rapport entre réel et imagination, la trame de fond s'appuie sur la problématique reconstruction du réel selon les besoins officiels. On voit, au début et à la fin du film, des arrêts sur image : il s'agit, dans les deux cas, d'arrêts sur la figure de Ripu, en plan américain au départ puis en close-up à la fin. En effet, la séquence initiale est un *flash-back*, annonçant le moment-clé de la conclusion de l'intrigue, qui annonce le décès de Vuică et l'exhaustion physique et psychologique de Ripu. Cette ressource intensifie le réel diégétique : il s'agit d'un aperçu du rôle de Ripu dans la destinée tragique de son confrère et, par la suite, du renforcement de la détresse résultante. *La Reconstitution* se fonde sur une mise en abyme où les situations à l'écran reproduisent le vécu de l'équipe : la toile de fond du tournage d'un type de film très courant en Roumanie communiste, la mise en avant des dispositifs filmiques comme la caméra, les échanges entre les autorités et le chef-opérateur suggèrent les conflits vécus par Pintilie et ses pairs. En outre, les échos de la reconstitution cinématographique du film de 1969 se retrouvent dans des films contemporains, spécialement lorsque le sujet est la révolution de 1989 : la reconstitution esquissée à la fois par les opérateurs roumains et les télévisions étrangères construisant de faux événements a été le sujet de documentaires comme *Vidéogrammes d'une révolution (Videogramme einer Revolution)*, Andrei Ujică et Harun Farocki, 1992) et de fictions comme *12:08, à l'est de Bucarest (A fost sau n-a fost)*, Corneliu Porumboiu, 2006).

Le fil narratif, par ailleurs, questionne de façon ironique les abus de pouvoir. La reconstitution se fait dans le cadre de la réalisation d'un film éducatif. Pourtant, l'éducation des deux jeunes protagonistes semble plus importante aux yeux des autorités et de l'équipe : il faut mettre en place leur propre éducation idéologique. Les tentatives de contrôle de Vuică et Ripu donnent lieu à des situations absurdes, comme lorsqu'un officiel de l'armée

leur impose obéissance et entraînement physique, dans des séquences dont l'humour rappelle au spectateur contemporain celui de *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987). Un parti pris de Pintilie, qui laisse entrevoir son héritage théâtral, en particulier de l'absurde à la Ionesco. Cette éducation, néanmoins, déclenche des événements de plus en plus violents, résultant en un jeune mort et l'autre blessé.

La figure féminine n'est que spectatrice de la dégradation de l'ambiance. Une jeune fille est une présence constante aux marges du tournage. A l'air enfantin, Carmela est une jeune femme à la périphérie du noyau principal, composé exclusivement de personnages masculins. Toujours habillée en maillot de bain deux pièces, elle semble inconsciente de l'importance des événements dans son entourage : cela n'empêche, néanmoins, qu'elle soit touchée par la montée de la détresse. Un flirt avec Ripu fini par un baiser forcé - on peut y deviner la suggestion d'un viol. Si la femme reste marginale dans *La Reconstitution*, celle du film précédent de Pintilie joue un rôle central dans le récit. Maria est la voix qui rappelle Radu de sa mission et de son identité forgée, tandis qu'Anca, l'intérêt amoureux du protagoniste, est l'élément déclencheur du conflit interne de celui-ci. Même si ces femmes sont activistes dans *Dimanche à six heures*, le protagoniste à psychologie complexe reste Radu. Anca, par ailleurs, demeure une jeune femme attachée à des valeurs traditionnelles, par exemple, en rêvant d'une belle robe de mariée.

L'aventure provocatrice de Pintilie aura, pourtant, d'importantes conséquences sur la suite de sa carrière. La sortie de *La Reconstitution* étant suspendue au départ, Pintilie s'exprimera à la Radio Europe Libre, accusant la bureaucratie de mal le comprendre, car le film serait en effet « humaniste et éducatif »<sup>79</sup>. Le propos suggère, alors, une petite coquetterie de la part du réalisateur : le film absurde et tragique tourné dans *Reconstitution* est, lui-même, un film éducatif - de quoi renforcer le dédoublement du réel dans son récit. L'interview de Pintilie a ainsi une conséquence positive sur l'autorisation du film en Roumanie. La Radio Europe Libre est une plateforme de dissidence capable de susciter de vives réactions à l'étranger. L'infortune de *La Reconstitution* devant la censure roumaine risquait de soulever des débats sur la répression dans le milieu culturel du pays, avec un effet potentiellement néfaste sur la politique d'amitié avec l'Ouest promue par Ceaușescu. Suite à une distribution brève et contrôlée au sein du circuit national, d'où le film disparaît

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 391.

pendant plusieurs années, *La Reconstitution* participe tout de même au circuit des festivals internationaux. Le film sera notamment projeté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1970. Sa programmation au festival se fait sans l'aval des autorités, craignant qu'un possible succès puisse transformer son bannissement en Roumanie en scandale<sup>80</sup>.

Les répercussions des projections du film intéressent particulièrement la Securitate. Le public considère le film réaliste et critique de l'Etat, tandis que qu'en donnent les critiques de cinéma lui donnent une exposition importante. Dès lors, les autorités considèrent *La Reconstitution* un paradigme dangereux. Il en résulte l'écart de Pintilie de la réalisation cinématographique. En outre, l'affaire contribue davantage au raffermissement du contrôle étatique sur la production, notamment lors de la création des Maisons de film, en 1972<sup>81</sup>.

Si Pintilie ne réalise qu'un autre film, banni en amont de la première projection, ses tentatives de mise en scène théâtrale en Roumanie communiste ne seront nullement réussies. Conscient de son rôle de figure culturelle défiante, il propose une mise en scène controversée du *Revizor*, de Gogol, qui sera saluée comme un chef-d'œuvre par la critique roumaine, mais interdite par la censure après trois représentations. Suite à l'affaire, Liviu Ciulei, directeur du théâtre, est écarté de ses fonctions et Pintilie poursuit sa carrière théâtrale à l'étranger. Son parcours cinématographique suit un cours semblable : après s'être vu refuser de nombreuses propositions de projets, il réussit à mettre en œuvre *Scènes de Carnaval (De ce drag clopotele, Mitică ?)* en 1979, qui voit pourtant sa sortie interdite en Roumanie jusqu'à la chute du communisme. Entre-temps, il réalise *Le Pavillon n.6*, adaptation d'une pièce de Tchekhov pour la télévision yougoslave et *Le Tableau*, adaptation d'Ionesco pour la télévision américaine.

En effet, en sa qualité d'auteur, l'insistance de Pintilie à ne pas faire d'exceptions vis-à-vis des autorités roumaines, ainsi que son prestige à l'étranger permettent au cinéaste et metteur en scène d'acquérir un statut particulier dans les arts en Roumanie communiste. Soucieuse des réactions négatives que le bannissement total de Pintilie pourrait provoquer dans le milieu culturel étranger, la Roumanie lui accorde une permission spéciale pour circuler à l'international qui lui permet d'effectuer des allers-retours entre la Roumanie, pays qu'il ne souhaite pas définitivement quitter, et des pays comme la France, où il construit une

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 394, 395.

fructueuse carrière théâtrale, partagée entre la Yougoslavie et les États-Unis<sup>82</sup>. Il s'agit d'un exil professionnel qui lui permet de développer des liens en dehors de la Roumanie, de jouer sur sa reconnaissance afin de rester fidèle à sa conception artistique et, en même temps, de ne pas gêner les autorités, celles-ci étant plutôt préoccupées par l'étendue de ses provocations à l'intérieur du pays. Ceci génère une situation inédite, où l'apparent compromis du régime vis-à-vis Pintilie sert aussi à calmer de possibles réactions négatives à l'international.

### **1.6 Ceaușescu, du vent de liberté au culte de la personnalité**

La trajectoire de Pintilie fournit alors des pistes quant aux contradictions de la politique de Nicolae Ceaușescu. Dans la continuité des démarches du dégel initiées sous Gheorghiu-Dej, le nouveau leader approfondit le tournant très particulier que le communisme roumain prendra par la suite.

Après la mort de Gheorghiu-Dej en 1965, commence une période de transition de deux ans, où l'équilibre entre le pouvoir de différentes instances du gouvernement et du parti communiste roumain est réorganisé. Entre 1965 et 1967, la direction du pays est partagée entre Chivu Stoica, Président du Conseil d'État, Ion Gheorghe Maurer, Président du Conseil des ministres et le Secrétaire général du PCR<sup>83</sup>, Nicolae Ceaușescu. Loin d'être une cohabitation harmonieuse, la période est marquée par des remaniements de responsabilités, pendant lesquels Ceaușescu utilise maintes stratégies pour prendre le dessus sur le gouvernement. Si toutes les parties semblent partager l'opinion selon laquelle le soutien populaire est essentiel à la continuité du régime, Ceaușescu s'investit particulièrement dans des démarches pour la conquête du soutien du peuple.

Quelques mesures sympathiques à la population furent mises en œuvre par l'Etat : l'augmentation des salaires, la réforme des retraites, la baisse des prix des biens de consommation. Ceaușescu, pourtant, va plus loin : il voyage à travers le pays en faisant la promotion de la fierté nationale, et ses discours mettent en avant les grands noms de l'histoire roumaine, comme Stefan Le Grand ou Michel Le Brave ; il prêche, au moins au

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.315.

<sup>83</sup> Le PCR, Parti Communiste Roumain, fut renommé PMR, Parti Ouvrier Roumain, en 1954. Lors du 9e Congrès du parti en 1965, il récupère sa dénomination originale (PCR).



niveau rhétorique, pour l'intégration des minorités ethniques dans cette grande nation.<sup>84</sup> Néanmoins, les relations internationales représentent le terrain sur lequel le nationalisme roumain s'affirme davantage. Les relations commerciales avec l'Ouest, l'amitié avec la Chine, le positionnement indépendant du pays dans le COMECON<sup>85</sup> seront ensuite accompagnés de l'ouverture diplomatique vers l'Allemagne occidentale et de la résistance à certaines décisions du Pacte de Varsovie. C'est à partir de cette toile de fond que Ceaușescu entame des démarches qui aboutissent à la consolidation de sa position à la tête du pays en 1968.

Le supposé cri d'indépendance de Ceaușescu par rapport à l'URSS arrive dans le cadre du Printemps de Prague, en 1968. La Roumanie condamne publiquement l'occupation de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie, occasionnant ainsi un rapprochement encore plus important avec l'Ouest. Sans pour autant oublier l'idéologie communiste, Ceaușescu se positionne, en termes de relations internationales, comme le défenseur d'une voie socialiste non-alignée à Moscou. Pourtant, loin de proposer une certaine liberté en interne, à l'instar du modèle yougoslave, Ceaușescu promet un régime à deux visages. Une ouverture plus importante vis-à-vis de différents partenaires à l'international mène la Roumanie vers de nouveaux intérêts commerciaux mais l'éloigne dans le même temps d'un positionnement satellitaire au sein du COMECON. Ceaușescu prend également des distances par rapport à l'URSS au niveau idéologique, ce qui est visible plutôt dans sa politique interne. Pourtant, le chemin emprunté se fonde bien sur un communisme autoritaire, d'inspiration maoïste.

Le domaine culturel est le miroir de ces politiques ambiguës. Le cinéma roumain fait apparaître la duplicité d'une industrie intéressée aux bénéfices commerciaux des potentiels partenaires étrangers, mais tout de même soumise à un contrôle ferme des contenus produits et diffusés vers le public national - contenus qui doivent promouvoir le parti pris idéologique et réaffirmer la rectitude des choix du *Conducator*<sup>86</sup>. En effet, depuis son ascension à la fonction suprême de dirigeant national, Ceaușescu s'intéresse de très près au secteur de la culture. En tant que Secrétaire général du PCR, il défend le rapprochement entre le parti et les unions des artistes - une démarche, en principe, bien reçue. Le

---

<sup>84</sup> S.D. Roper, *Op.cit.*, p. 61-62.

<sup>85</sup> Communauté économique orientale, organisation de coopération économique du bloc socialiste.

<sup>86</sup> Titre officiel pris par Nicolae Ceaușescu, le « Conducteur » du pays.

nationalisme qui imprègne davantage le discours officiel de l'époque est ainsi plus facilement communiqué par le biais et dans le milieu de la production culturelle<sup>87</sup>.

En effet, le domaine culturel reconcentre l'intérêt du régime depuis le début de la décennie, où de diverses initiatives sont mises en place avec l'objectif de relancer l'éducation idéologique, notamment chez les paysans. Propulsée par la relative prospérité économique, ces démarches incluent la mise à disposition de ressources logistiques permettant aux comités et institutions culturelles du pays de proposer des conférences, des symposiums et, bien entendu, des projections de films. L'élargissement du réseau de salles est alors prioritaire, ainsi que le renforcement de la présence du cinéma dans les campagnes<sup>88</sup>. En outre, au niveau institutionnel, l'année 1965 marque une première réorganisation, pendant laquelle est créé le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art (CSCA) et le Centre National de la Cinématographie (CNC), qui remplace la DGC.

Ainsi, le cinéma gagne du terrain et le nouveau paysage du réseau de projection permet la diffusion de films présentant des valeurs idéologiques. Dans la Roumanie de Ceaușescu, l'objectif est de toucher ce nouveau grand public à travers la reconstruction d'une mythologie roumaine sous une forme grandiose. En fait, Ceaușescu promeut un retour à l'histoire du pays, en faveur d'une redécouverte de l'histoire des Roumains à travers ses grandes figures, soutenant l'idée de la nation comme fondation du développement de la société<sup>89</sup>. Dans le contexte de l'importance retrouvée du cinéma dans la politique culturelle, la nouvelle orientation est très vite visible dans la production filmique.

Entre 1960 et 1969, la production de longs métrages se diversifie et est égale ou supérieure à dix films par an<sup>90</sup>, ce qui est pourtant un des niveaux les plus bas du bloc socialiste. Les genres filmiques à orientation populaire gagnent de l'espace, suite à la volonté de surmonter la position modeste occupée par les films autochtones auprès du public. La rentabilité des films est mise en question, alors que la part de marché de films nationaux en 1967 n'est que de 15 %. Il s'agit d'un contexte dans lequel la Roumanie importe environ 150

---

<sup>87</sup> A. Vasile, *Op.cit.*, p. 140-141.

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 131-132.

<sup>89</sup> Katherine Verdery. *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*. Berkeley, UC Press, 1991. p. 117-118.

<sup>90</sup> Les chiffres sont les suivants : 10 films en 1960 et en 1961, 12 en 1962, 10 en 1963, 12 en 1964, 14 en 1964, 15 en 1965, 14 en 1966, 13 en 1967, 14 en 1968 et 11 en 1969. Source : CNC România.

films par an, dont la moitié de pays socialistes, qui pourtant perdent aussi de l'audience face à la concurrence des films venus de l'Ouest. L'investissement dans des films à faible fréquentation suscite des réactions négatives, lorsque ceux-ci démontrent un triple échec, car ils « ne rapportent pas de l'argent, n'attirent pas les spectateurs et ne remplissent pas leur tâche éducative »<sup>91</sup>. Les films considérés difficiles sont alors mis à l'écart et la capacité d'attirer des spectateurs devient un facteur valorisé. En revanche, les comédies, les comédies musicales, les films d'aventure et, notamment, les films historiques bénéficient d'un nouveau souffle.

Il s'agit ainsi d'un premier coup sur les tentatives de proposer des films innovateurs, dont les ambitions artistiques sont plus importantes que leur capacité d'attirer les foules aux salles. Si cela n'empêche pas, finalement, la production d'un film comme *La Reconstitution*, le précédent sera créé pour le rejet des films d'auteur. Si la politique extérieure de Ceaușescu semble accroître la présence de la Roumanie sur la scène internationale, le cinéma ne semble pas faire partie de l'éventail de produits à exporter du dictateur. Une certaine négligence vis-à-vis de la production de films d'auteur conduit le cinéma roumain à disparaître du paysage culturel notamment à l'Ouest, tandis que les cinémas d'autres pays communistes sont valorisés, notamment lors de leur circulation dans des festivals. Étant donné les restrictions, l'exportation vers les pays socialistes est toujours intéressante, mais c'est le marché interne qui est à l'ordre du jour, comme l'indique la multitude de productions de genres à faible capacité d'exportation, comme les comédies, et la place d'honneur de sujets historiques spécifiquement roumains. Finalement, la fin de la phase prétendument libérale de Ceaușescu limite les seules voies disponibles aux films d'auteur.

En effet, le cinéma qui exprime l'individualité du créateur sera souvent accusé d'élitisme. Katherine Verdery dénonce l'usage du terme par le régime communiste. Un artiste qui produit des œuvres définies comme élitistes serait imprégné d'un certain dédain des masses, ce qui nuit à la représentation culturelle et l'oppose à la fois à l'appareil d'Etat et au public. La notion d'élitisme est alors souvent associée à celle de cosmopolitisme : qualification négative, celle-ci engendre l'aspect néfaste des influences étrangères dans l'art et évoque, par ailleurs, l'origine étrangère des anciennes élites. Au début des années 1970, l'idée d'élitisme est récupérée aux côtés du nationalisme afin de dénoncer des modèles

---

<sup>91</sup> A. Popescu. *Op.cit.*, p. 130.

artistiques inacceptables. En effet, le rejet de cet art « élitiste », antinationaliste, part de la bureaucratie et du public, dans une dynamique qui sert à la nouvelle orientation de la production culturelle, qui regagne alors son rôle commercial<sup>92</sup>.

Au fil de la deuxième moitié des années 1960, Ceaușescu confirme son emprise sur le pays. Sans faire recours à une épuration du parti, il écarte ses adversaires politiques et dompte les possibilités d'opposition en jouant en même temps sur un discours moralisateur et sur la menace tacite de perte de privilèges. En 1968, sa position de « Conducteur du peuple roumain » sera consolidée. Sa politique externe indépendante est toujours ambiguë : il salue l'arrivée de Nixon, qui se rend en Roumanie en 1967 et en 1969 en même temps qu'il critique l'intervention au Vietnam ; il cherche à se rallier à de Gaulle, qu'il reçoit en 1968, tout en condamnant le conflit en Indochine. Les films français continuent à remplir les salles, pendant que les influences étrangères modernes sont rejetées dans les productions roumaines<sup>93</sup>.

En effet, en 1968, grâce à l'opposition farouche à l'étouffement du Printemps de Prague par les chars du Pacte de Varsovie, Ceaușescu a le soutien populaire. Il séduit jeunes et intellectuels, qui croient trouver dans le communisme "ceaușiste" une culture de gauche qui est celle des jeunesse occidentales, culture tiers-mondiste et anti-impérialiste<sup>94</sup>. Pourtant, l'ouverture d'esprit n'est qu'apparente et les Roumains devront bientôt se heurter à la réalité de la « détente sélective » devenue autoritarisme sournois<sup>95</sup>. Désormais leader tout-puissant du pays, heureux de se voir entouré par les plus hautes instances du pouvoir occidental, Ceaușescu tolère de moins en moins les remarques. La simple idée que la réalité des faits socio-économiques ne permette pas à la Roumanie d'envisager sérieusement une place de choix sur la scène internationale lui semble alors inadmissible. Inconscient, volontairement ou pas, de ses limites, Ceaușescu s'engage sur la voie du culte de la personnalité<sup>96</sup>. Le tournant résultant, couramment appelé *petite révolution culturelle*, a, en effet, des composantes d'influence maoïste, soviétique, occidentale et, évidemment, autochtone.

---

<sup>92</sup> K. Verdery. *Op.cit.*, 1991. p. 143-144.

<sup>93</sup> Catherine Durandin. *Nicolae Ceaușescu, Vérités et mensonges d'un roi communiste*. Paris, Albin Michel, 1990. p. 141-147.

<sup>94</sup> Catherine Durandin. *Histoire des roumains*. Paris, Fayard, 1995. p. 404.

<sup>95</sup> C. Durandin, *Op.cit*, 1990, p. 138.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 156-7.

## 1.7 Réorganisation et pénurie

Le début des années 1970 verra encore un tournant dans la politique interne roumaine. En 1970, Ceaușescu renforce ses liens à l'international : il visite la France et les États-Unis, il signe un nouveau traité d'amitié avec Moscou et maintient des rapports avec Israël. Début 1971, son carnet de voyage se remplit : il part en Chine et en Corée du Nord, où il observe le dévouement populaire à Mao Zedong et Kim Il-sung, les visages omniprésents des Pères des nations. Ses voyages asiatiques auront une influence déterminante sur la politique interne instaurée en Roumanie par la suite.

Entre-temps, Ceaușescu est confronté aux limites du régime, face à des événements internes. Si l'économie roumaine expérimente depuis quelques années une croissance inouïe, les infrastructures sont toujours insuffisantes et l'avancement technologique, même dans le cadre administratif et industriel reste modeste. Il est clair que l'avenir glorieux projeté par le *Conducator* exige encore beaucoup de temps, d'efforts et de ressources et demeure plutôt utopique. Les inondations du printemps 1970 sont catastrophiques et en sont la preuve : les pertes matérielles sont à hauteur de 10 milliards de *lei*, et les pertes humaines s'élèvent à 209 morts. Les techniciens chinois viennent à la rescousse et l'Etat dissimule la vraie étendue des dégâts : le peuple ne doit pas interpréter l'épisode comme une faille du régime<sup>97</sup>.

Son périple asiatique incite Ceaușescu à recadrer le régime et à combattre les dérives qui, selon lui, empêcheraient l'avancement du pays. L'efficacité économique devient la règle : finies les importations inutiles. Pourtant, le noyau des nouvelles directives concerne l'éducation idéologique, devenue prioritaire. Si jusqu'alors certaines déviations *petite-bourgeoises* furent tolérées, cela n'est plus le cas. Ce dernier point joue particulièrement sur l'avenir du secteur culturel<sup>98</sup>. En juillet 1971, les nouvelles orientations officielles de la culture sont dévoilées.

Les « thèses de juillet » énoncées par Ceaușescu dans une réunion du Comité Central ont pour but de réaffirmer les principes et actions politico-idéologiques dans la vie sociale et culturelle roumaine. La liste promet l'intensification de l'implication du parti dans le

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 178.

domaine culturel. Les activistes ont désormais un rôle plus important dans les institutions : ils obtiennent une place dans les commissions de la Direction pour la Diffusion des Films (DDF) et participent aux comités pour l'art et la culture créés dans toutes les villes. En même temps, la Commission idéologique du PCR et sa section de propagande deviennent plus actives, pendant que les activités culturelles destinées aux jeunes doivent s'opposer au cosmopolitisme, notamment aux influences du monde capitaliste<sup>99</sup>. Dans le cinéma, les créateurs sont désormais davantage responsables de leurs œuvres et les scénarios sont soumis à l'approbation du parti. Selon l'orientation générale, l'histoire roumaine est en cours de réécriture et devient également un des thèmes privilégiés dans les films, aussi bien que les valeurs et la gloire autochtones, l'opposition entre bravoure ouvrière et décadence bourgeoise ou encore la critique des aspects sociaux négatifs.

Alina Popescu fait part du discours de Titus Popovici, scénariste et membre du parti, chargé de clarifier les directives qui touchent le cinéma. Popovici affirme « qu'il n'y a pas de sujets tabous », mais « une position » à affirmer, et critique les institutions du cinéma qui auraient toléré des déviations idéologiques nuisibles au public en permettant la production et la diffusion de films à contenus négatifs. La « rhétorique de la fermeté » a très vite présenté ses conséquences pratiques<sup>100</sup>. Les institutions culturelles subissent d'importants changements : le Comité d'Etat pour la Culture et l'Art, créé en 1965, dont l'encadrement idéologique est considéré inefficace est supprimé. Entre-temps, le secteur du cinéma est déjà en phase de restructuration, qui aboutit à la création des Maisons du Film en 1972. A cela s'ajoute l'obligation des cadres de la filière d'avoir de l'expérience dans la production. Dans l'audiovisuel, on change le programme : les productions occidentales ne seront plus sur les petits écrans sauf les films à caractère social. En bref, les fondations sont mises pour le resserrement de la censure<sup>101</sup>.

En effet, le « regel » roumain n'est pas un cas isolé dans le bloc communiste. Depuis la moitié des années 1960, l'URSS assiste à un raffermissement idéologique suite à la montée au pouvoir de Leonid Brejnev. Le cinéma soviétique en assume les conséquences : la censure se fait davantage présente et opère désormais de manière sophistiquée et subreptice. En 1968, un décret concernant des « mesures sur le développement du cinéma

---

<sup>99</sup> A. Popescu, *Op.cit.*, p. 153-154.

<sup>100</sup> *Id. Ibid.*

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 155.

soviétique » reproche le distancement entre militantisme et cinéma, et en 1969 une résolution « secrète » du Comité Central établit la responsabilité des créateurs sur le contenu idéologique de l'œuvre. En fait, les périodes les plus dures de la censure soviétique renouvelée sont les années 1967-1968 et 1971-1972<sup>102</sup>. Nous pouvons ainsi tracer des parallèles entre les évolutions soviétiques et les initiatives ceaușistes. Si le retour à la fermeté idéologique se fait à partir de la moitié des années 1960 en URSS, celui de la Roumanie est ultérieur de quelques années. À la différence de l'Union, la production cinématographique roumaine, beaucoup plus modeste, ne présente dans la décennie que des cas ponctuels de véritable défiance dans des projets aboutis, avant tout dans les films de Pintilie. Cela est dû à la détente très relative mise en place par Gheorghiu-Dej et ensuite par Ceaușescu, qui résulte dans l'absence d'un bon nombre de cinéastes transgresseurs et d'un corpus important de films non-conformes. Dans un contexte où l'ouverture précédente est très limitée, d'autres facteurs influenceront sur la reprise du contrôle idéologique draconien des films.

Dès lors, si le voyage asiatique participe à la décision du leader roumain de mettre en place une réorientation politique nationaliste et autoritaire, les relations avec l'URSS sont aussi déterminantes. Même si Ceaușescu maintient une stratégie de rapports internationaux ambiguë et cherche à se positionner comme modérateur socialiste entre Est et Ouest, il resserre, à la fin des années 1960, les liens avec Moscou. Certes, cette démarche correspond à la fois au désir de l'URSS de récupérer la fidélité de sa zone d'influence après les événements de 1968, mais aussi au besoin roumain d'entretenir ses liens commerciaux. Pourtant, les similarités au sein des blocs de l'Est sont aussi incontournables : la Roumanie cherche toujours son propre modèle socialiste, mais ses mesures autoritaires vont dans le même sens que celles de l'URSS, à la quête d'un modèle culturel qui impose la récupération des valeurs idéologiques. Il n'est pas étonnant que les moments-clés du durcissement du contrôle culturel, à travers décrets et déclarations publiques qui semblent *suggérer* plus qu'*interdire*, aient lieu en même temps, entre 1968 et 1971, dans les deux pays.

Le tournant autoritaire se confond avec la restructuration des institutions de la filière cinématographique. En mai 1968, la Commission Idéologique du Comité Central réalise une réunion qui compte la présence d'importantes figures du cinéma et de la politique, Nicolae

---

<sup>102</sup> Martine Godet. *La pellicule et les ciseaux : La Censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la Perestroïka*. Paris, CNRS Editions, 2010. p. 43-46.

Ceaușescu inclus. L'objectif de la rencontre est de « réaliser une analyse multilatérale de la cinématographie. »<sup>103</sup> Le bilan des années précédentes est présenté, et la nouvelle orientation thématique et économique du secteur, jugée impérative par les professionnels et cadres du secteur, est discutée. Quelques sujets émergent : la mauvaise performance des films roumains ; la présence de films « difficiles », non-rentables et idéologiquement déviants ; la concurrence et le succès des productions du monde capitaliste. En effet, ce sont les films capitalistes qui cartonnent dans les salles roumaines. Néanmoins, leur sélection par la DDF est considérée équivoque, privilégiant la potentielle réussite commerciale des films étrangers sur leur adéquation idéologique. La conclusion du bilan est que :

*... l'innovation est souhaitable, mais à partir de positions idéologiques et esthétiques fermes, en partant des problèmes d'orientation du contenu et d'adéquation aux réalités socialistes... L'imitation et les emprunts de l'étranger sont indésirables.*<sup>104</sup>

Pourtant, comme nous le verrons plus tard, l'application concrète de cette dernière assertion est, une fois de plus, représentative des ambiguïtés du discours de Ceaușescu.

En termes pratiques, les observations et résolutions résultant de la réunion guide le renouvellement du système de production roumain. Si certaines mesures souhaitées ne sont pas mises en œuvre, comme la mise en place de nouveaux modes de formation et de spécialisation des professionnels ou l'octroi d'une loi de la cinématographie, d'autres ont plus de succès. Désormais, les cinéastes sont actifs dans le choix des scénarios et dans l'élaboration des plans thématiques, qui englobent des sujets à traiter dans un horizon d'un, deux ou quatre ans. Par ailleurs, un conseil artistique sera mis en place à Buftea. Sa fonction est de participer à la sélection des scénarios, d'évaluer les concepts du réalisateur, le devis et la distribution. Ces démarches visent, ainsi, à optimiser la production.<sup>105</sup>

En outre, le modèle alors en place, où le CSCA et le CNC opèrent sur l'autorisation d'entrée en production et de diffusion des films roumains, sans que le Studio Bucarest, où se déroule la production, soit véritablement impliqué dans le processus est considéré inefficace. Dans ce cadre, la Commission Idéologique propose le partage de la production de longs métrages en trois studios, censés créer de la concurrence dans le secteur, assurant

---

<sup>103</sup> A. Popescu. *Op.cit.*, p. 123.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.137.



ainsi la qualité des productions. Ces structures seraient plus autonomes que les « groupes de création » mis en place dans le Studio Bucarest entre 1962 et 1967, grâce à leur participation dans la sélection de projets, à un organigramme d'employés spécifique et à une gestion financière des productions indépendantes. Ainsi, les studios seraient entièrement consacrés à la production, et le CNC, qui aurait leur tutelle, s'occuperait des tâches administratives et bureaucratiques. Le système d'approbation serait par ailleurs simplifié, lorsque les décisions seraient soumises au conseil artistique du CNC, qui donnerait un seul avis, définitif, favorable ou pas à l'entrée en production du film. Une autre mesure est celle relative à l'emploi des créateurs. Les réalisateurs ne seraient plus des employés du studio, signant, à la place, des contrats par projet. Cela permettrait des économies, lorsqu'ils ne seraient rémunérés que pendant les périodes d'activité, et assurerait le compromis idéologique, car les nouveaux contrats dépendraient, sûrement, des performances des films précédents<sup>106</sup>.

Suite à ces décisions, le CNC et la DDF sont remplacées par un organe unique, la Centrala Româniapfilm, sous tutelle du Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste (CCES), substitut du CSCA où se trouve la Direction de la Cinématographie. Egalement sous la responsabilité du nouveau CCES, les Maisons de films sont créées en 1972. Inspirées des structures équivalentes déjà en œuvre en URSS et dans d'autres pays de l'Est - comme la Mosfilm soviétique ou la DEFA est-allemande - ces unités visent à simplifier et optimiser les processus d'approbation et de production filmique, tout en assurant la diversité censée apporter des retours commerciaux convenables. Parmi les attributions des quatre Maisons en marche sont la sélection des scénarios, les relations avec les créateurs et le suivi artistique et idéologique des productions. Au sein des Maisons de films, naît en Roumanie la véritable figure du producteur à la mode socialiste, gestionnaire du budget fixé par le CCES via Româniapfilm et gardien de l'intégrité idéologique et esthétique des productions. Si le profit est souhaitable, il n'est pas une obligation pour la continuité du travail de la Maison concernée<sup>107</sup>.

Les résolutions et mesures prises dans le cadre de cette réforme du secteur cinématographique laissent entrevoir la coexistence des éléments typiques de la production filmique socialiste et des traits plus souvent associés aux systèmes capitalistes de production. Nous avons précédemment cité la marchandisation du secteur culturel roumain

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 140-141.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 184.

observée dans les années 1970 par Katherine Verdery<sup>108</sup>. L'auteur remarque que les crises économiques des années 1970 et 1980 poussent à l'autofinancement partiel du secteur culturel, ce qui implique qu'il doit s'avérer rentable. Dans ce cadre, en plus des pressions politiques, la culture est aussi soumise à des pressions économiques. Dans le cas du cinéma, ces pressions précèdent les grands bouleversements économiques d'ordre général, à partir du moment où les effets de la concurrence, notamment de productions occidentales, sont compris comme un des principaux bourreaux des films roumains, dès 1968. Dès lors, en ce qui concerne le secteur, la substitution des importations pointée par Verdery<sup>109</sup> part d'un double principe : l'élimination de la concurrence par le renforcement du niveau de la production nationale accompagnée de sa promotion et de l'adaptation des produits culturels aux nouvelles données idéologiques. Le dernier point, à son tour, sert lui-même à masquer les effets négatifs des contraintes économiques qui se feront de plus en plus présentes dans les années suivantes. En même temps, si l'idée d'efficacité économique est à la racine de la création des Maisons de films et l'autofinancement reste souhaitable, le but du nouveau système n'est pas de faire des profits, mais de respecter les budgets attribués, de manière à éviter des déficits. En outre, le changement du mode de rémunération des créateurs, désormais engagés par projet, ressemble à la précarisation de l'emploi culturel si présente dans le monde capitaliste. En Roumanie, si cela permet effectivement de faire des économies, l'objectif principal est de maintenir les professionnels sous l'emprise idéologique de l'Etat, tandis que les déviations seraient punies discrètement, par la simple mise à l'écart des projets futurs.

Dirigées par des figures issues de l'administration culturelle et cinématographique, chaque Maison semble avoir une ligne éditoriale spécifique, en ce qui concerne à la fois le contenu des films et le profil des réalisateurs qu'y travaillent. La Maison no 1 aura un profil dit mixte, où les cinéastes débutants trouvent des opportunités mais les noms confirmés sont aussi à l'honneur. C'est dans la Maison no 1 que des futurs auteurs du cinéma roumain, comme Mircea Daneliuc ou Alexandru Tatos feront leurs débuts. Il s'agit aussi de l'unité où Pintilie fera son retour manqué au cinéma en Roumanie communiste, avec *Scènes de carnaval*, tombé en disgrâce pour son discours non-conforme et de nombreux dépassements de budget. La Maison no 3 promeut des films d'actualité, pendant que la Maison no 4 se

---

<sup>108</sup> K. Verdery. *Op.cit.*, 1991. p. 108.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.142.

dédiée surtout aux adaptations littéraires. La Maison no 5, surnommée Maison Nicolaescu connaît de grandes réussites commerciales : il s'agit de la Maison où les grandes productions trouvent leur place et où travailleront des réalisateurs à succès comme Sergiu Nicolaescu avec ses films historiques ou d'action, Elisabeta Bostan, avec des films pour enfants ou Geo Saizescu, avec des comédies<sup>110</sup>.

Le résultat de la mise en place des Maisons de film est rapporteur dans la mesure où le nombre de films produits augmente nettement depuis leur création. Après une petite chute entre les années 1972-1973, à partir de 1974, plus de vingt films par an sont produits, et l'objectif de 25 films par an fixé par Ceaușescu est dépassé en 1979. Entre 1980 et 1983, sont produits plus de trente films, avant l'installation d'une courbe plus modeste vers la moitié de la décennie, qui atteint le plus bas niveau en 1988 et 1989, quand 24 et 23 films sont faits, respectivement.

En effet, la censure « douce », en interne, permet l'aboutissement d'un nombre plus important de projets. Cependant, les directives des thèses de juillet semblent écartées en 1977. En juin de cette année-là, Ceaușescu déclare la fin de la censure, dans une nouvelle démarche de séduction de l'Occident. Ainsi, le dictateur reconnaît officiellement la fin d'une procédure plutôt suggérée que clairement imposée. Pourtant, la scène socio-politique nationale est davantage agitée, grâce à des mouvements sociaux d'opposition, comme la grève des mineurs de la Vallée du Jiu, des conséquences d'un tremblement de terre ravageur et de la répercussion à l'international de l'étouffement des voix dans la culture, relayé notamment via la Radio Europe Libre. Le décalage entre le paradis roumain promu dans la propagande ceaușiste et le niveau de vie de la population est, par ailleurs, de plus en plus visible<sup>111</sup>.

Dès lors, si officiellement la censure est abolie, le besoin de garantir le contrôle idéologique de créateurs et du public redevient impératif. Au niveau pratique, la responsabilité contraignante des créateurs et producteurs des produits culturels est renforcée, ce qui pousse à l'autocensure. Même si les scénarios sont à nouveau soumis à l'analyse de plusieurs instances, dont celle de l'ACIN, l'association de cinéastes, la production de films ne cesse d'augmenter. Sur la toile de fond de crise économique et d'insatisfaction

---

<sup>110</sup> Le projet original compte cinq maisons, mais la Maison no 2 ne fut jamais créée, d'où le saut dans la série. A. Popescu, *Op.cit.*, p. 187-189.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 158.

grandissante, la censure reprend la main forte, lors de la Conférence de Mangalia en 1983. La diminution de la production est alors inévitable.

### **1.8 Films de genre, une réponse aux contraintes**

Malgré les contraintes économiques et le retournement autoritaire de la fin des années 1980, la production de films en Roumanie atteint quand même des niveaux louables, similaires à ceux des années 1970. Si leur cadre général est beaucoup plus favorable à la production cinématographique, du moins en ce que concernent les ressources disponibles, dans les années 1980, la continuité d'une production assez prolifique s'impose pour deux raisons. D'une part, l'isolement politique et la débâcle économique du pays ne permettent pas de grand recours à l'achat de films étrangers. D'une autre, le régime cherche à combler la mécréance et l'opposition populaire, et le cinéma reste un efficace outil de propagande. La solution pour la permanence d'un niveau de production important est alors de privilégier un type de production moins coûteux. Les superproductions seront alors amplement remplacées par les films d'actualité - des films sur la réalité contemporaine, en même temps moins chers et capables de façonner une vision plus favorable du spectateur vis-à-vis du quotidien.

En effet, la promotion de certains genres filmiques à différents moments historiques correspond aux nuances qui colorent l'idéologie du communisme roumain au fil du temps. Parfois en phase avec les grandes lignes du discours officiel, parfois adaptés aux enjeux économiques ou sociaux, les préférences pour un genre filmique ou un autre sont rarement le produit de la vision des créateurs.

Selon Rick Altman, la définition des genres filmiques est fondée sur différentes catégories engendrées dans la production et dans la réception filmiques. Si un genre filmique se construit à travers l'usage de formules narratives et visuelles par les créateurs, il dépend de certaines dispositions du public pour être reconnu en tant que tel. Les cadres stylistiques et sémiotiques des films appartenant à un genre forment des structures qui permettent au public de reconnaître des fantasmes et angoisses collectivement partagés<sup>112</sup>. En effet, la fonction sociale des genres cinématographiques retombe sur deux courants

---

<sup>112</sup> Rick Altman. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999. p. 15-17.

antagonistes : « médiateur communicationnel », le genre peut exprimer légitimement le pathos d'une société ou servir à son « encadrement idéologique »<sup>113</sup>.

La logique de production filmique de la Roumanie socialiste détourne le premier axe d'interprétation et, par conséquent, renforce le second. Raphaëlle Moine, empruntant les assertions sur le cinéma de l'Ecole de Francfort, et définit ainsi la conformité idéologique promue par les genres cinématographiques :

*Le genre peut être considéré comme un instrument efficace d'encadrement idéologique qui impose aux spectateurs, à travers des récits stéréotypés et récurrents, des solutions socialement normées. Le spectacle régulier des films de genre sert les intérêts des classes dominantes, dont l'industrie cinématographique est un agent, en endormant le public, en l'amenant à partager ses propres positions idéologiques. Le genre garantirait ainsi un statu quo social et politique en réaffirmant des valeurs sociales normatives.*<sup>114</sup>

Dès lors, dans un système de production entièrement soumis à l'Etat, la fonction du secteur cinématographique en tant qu'agent des classes politiques dominantes paraît évidente. En outre, dans le contexte roumain, où les mécanismes de contrôle officiels laissent peu d'espace à des détours narratifs des auteurs et où la politique officielle promeut le rôle éducatif de la culture, les films deviennent des vecteurs idéologiques *a priori*. Dès lors, l'interprétation plus positive du genre cinématographique comme *locus* légitime d'expression de l'imaginaire collectif est davantage détournée. Cette vision part du principe qu'un film de genre exprime, comme le mythe, « le système d'oppositions et de corrélations qui structure une culture »<sup>115</sup>, en proposant, à travers la constitution de formules, des solutions positives aux conflits émanant de ces interactions. Or, les films de genre prennent de l'importance dans la Roumanie de Ceaușescu, où même la mythologie nationale fut idéologiquement réappropriée et reformée. Dans ce cadre, les solutions apportées par les formules génériques, produites sous contrôle étatique, ne peuvent que correspondre au programme politique en place. Dès lors, dans ce contexte, le film de genre est difficilement l'émanation de l'expression culturelle collective.

---

<sup>113</sup> Raphaëlle Moine. *Les Genres du cinéma*. Paris, Armand Colin, 2008. p.69.

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 71.

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 76.

Si nous retournons au cinéma roumain des années 1960 et 1970, deux genres émergent : le *thriller* et le film historique. Si historiquement ce dernier est un genre assez répandu dans la production nationale, il retrouve un nouveau souffle dans les années 1960. Les nouvelles ressources techniques retrouvées dans les studios Buftea, le rapprochement avec l'Ouest qui stimule les coproductions et l'accès du public à des films occidentaux fournissent les bases pour le développement de productions historiques extravagantes, comme *Les Daces* et *Michel Le Brave* de Sergiu Nicolaescu ou encore la série des haïdouks de Dinu Cocea. Bien évidemment, les fonds financiers et techniques sont employés selon l'agenda politique du moment. Lors du tournant nationaliste de Ceaușescu, le cinéma participe activement au projet de réécriture de l'histoire nationale. En outre, lors de la réunion du Comité Idéologique sur le cinéma de 1968, le bilan considère la représentation idéologique comme particulièrement problématique dans les films d'actualité. Ceux-ci, relativement peu coûteux, font l'objet d'un contrôle plus soutenu, tandis que la valorisation de l'épopée nationale à travers le film épique est privilégiée. Ainsi, les films d'actualité, susceptibles d'être réalisés en plus grand nombre, et les films historiques, qui attirent le spectateur vers l'histoire nationale renouvelée sont complémentaires dans la stratégie d'augmentation de la production et de substitution d'importations.

Sergiu Nicolaescu émerge comme le principal réalisateur des grandes productions historiques. En entretenant une grande proximité avec le parti, il devient une figure de proue inouïe dans l'industrie cinématographique roumaine. Nicolaescu cultive des connexions avec les hauts rangs du régime et suit les recommandations officielles, assurant les ressources économiques et techniques à ses projets. Néanmoins, la filmographie de Nicolaescu démontre les contradictions au sein même des directives de la politique culturelle. Même si les thèses de juillet 1971 plaident pour le rejet des influences étrangères dans les films, Nicolaescu obtient un énorme succès en réalisant des films de genre. Si ses films historiques présentent clairement la touche locale obligatoire, Nicolaescu signe également des *thrillers* comme *Avec des mains propres (Cu mâinile curate, 1972)* et *La dernière balle (Ultimul cartuș, 1973)*. Ces grands succès publics ne font pas oublier les codes des références nord-américaines, tout en restant conformes aux directives culturelles roumaines sur le plan thématique.

Par ailleurs, Nicolaescu a codirigé quelques projets de *westerns*, les coproductions *La Prairie* (France, Roumanie, 1968), et les séries télévisées *La Légende de Bas-de-cuir* (France-

RFA, Roumanie, Autriche, 1969) et *La Ruée vers l'or* (France, RFA, Roumanie, Autriche, 1975-1988). En fait, le *western made in Romania* deviendra plus connu à travers la trilogie de Dan Pița et Mircea Veroiu, ultérieurement reconnus par des productions déifiantes. *Le Prophète, l'or et les transylvains* (*Profetul, aurul și ardelenii*, 1979), *L'Actrice, les dollars et les transylvains* (*Artista, dolarii și ardelenii*, 1980) et *Le Bébé, le pétrole et les transylvains* (*Pruncul, petrolul și ardelenii*, 1982) tournés en Roumanie, se passent aux États-Unis du XIXe siècle. Écrits par Titus Popovici, scénariste en bons termes avec le parti, il s'agit de parodies critiquant la société américaine<sup>116</sup>.

L'usage subversif de codes génériques typiquement identifiés comme appartenant au cinéma américain a ainsi servi à la politique culturelle de Ceaușescu. Si le dictateur défend un modèle idéologique national qui barre l'empreinte capitaliste sur la culture, il réaffirme la singularité du communisme roumain à travers l'ouverture commerciale à l'Occident, États-Unis inclus<sup>117</sup>. En effet, l'ouverture des années 1960 qui permet l'arrivée d'une variété de films étrangers en salles guide la stratégie de substitution d'importations de films subséquente. Comme nous l'avons vu plus haut, les films occidentaux à orientation commerciale attirent spécialement le public roumain. Dans ce cadre, le *western*, les comédies populaires et les films musicaux deviennent connus du public local, également, mais en moindre mesure, dans leurs réinterprétations venues d'autres pays de l'Est.

En effet, après la réunion de la Commission Idéologique de 1968, les films politiques et historiques sont privilégiés. Pourtant, le discours de l'efficacité économique pousse à prendre en compte le goût du public. Dès lors, Ceaușescu défend des films contemporains divertissants, plus « occidentaux, non pas dans le sens idéologique, mais dans le sens de films plus légers »<sup>118</sup>. Ainsi, le blocage de l'influence occidentale est instrumentalisé. La perméabilité de la culture roumaine à l'étranger peut être tolérée, si elle sert aux objectifs du régime : dans ce cas, à attirer le public aux productions roumaines, à les différencier et à promouvoir des films moins coûteux qui permettent d'atteindre l'objectif fixé de 25 longs métrages annuels.

---

<sup>116</sup> Marian Tuțui. « The Birth of the Romanian Western ». *Frames*, no 4, 2013.

<sup>117</sup> Ceaușescu visite les États-Unis en 1970, 1973 et 1978, et reçoit les présidents Richard Nixon et Gerald Ford en 1969 et 1975, respectivement.

<sup>118</sup> A. Popescu, *Op. cit.*, p. 322.

L'exemple du cinéma démontre ainsi le décalage entre les grandes lignes du discours officiel et les détournements effectués en pratique. Selon Katherine Verdery, l'influence des modèles étrangers dans la culture a été « diabolisée » dans un discours prêchant l'impératif de la consolidation d'une culture roumaine dans un Etat multiethnique. Selon l'auteur, deux champs semblent s'opposer en Roumanie : d'un côté sont les indigénistes, qui considèrent que l'influence étrangère pousse à la production d'imitations nuisibles au caractère national. D'un autre côté sont les partisans de la perméabilité, qui défendent qu'un certain degré d'influence est essentiel à l'universalité de l'œuvre artistique, seul moyen d'enserrer la production nationale dans la scène mondiale. Ces derniers, en outre, montrent que la proximité avec l'Ouest construit la spécificité du caractère roumain, profondément occidental<sup>119</sup>. Dans le domaine littéraire, le débat entre les deux camps est particulièrement houleux. Néanmoins, au cinéma, le deuxième courant semble l'emporter, non pas sans quelques adaptations : l'influence étrangère n'est pas officiellement positivée, et ne prétend pas à la reconnaissance du film roumain à l'international, mais celle-ci est utile à la construction d'un cinéma national capable d'attirer des foules à des productions idéologiquement contrôlées.

Les genres filmiques populaires en Roumanie communiste sont les mêmes qui ont du succès en Occident. En Roumanie comme ailleurs, il s'agit de genres où les femmes, personnages ou spectatrices, jouent des rôles bien délimités. Les *westerns*, les *thrillers* et même les films historiques roumains sont centrés sur des héros masculins et relèguent les personnages féminins à la marge du récit. Bien évidemment, parmi les « films légers » défendus par Ceaușescu sont également les comédies et les « films d'amour »<sup>120</sup>. Or, parmi les genres filmiques bien développés à Hollywood dans les années 1960, *...l'aventure et l'action, les films de gangsters, les westerns et les films de guerre s'adressent à des spectateurs ; les drames, les mélodrames, les comédies romantiques et les comédies musicales à des spectatrices*<sup>121</sup>.

Bien évidemment, ces genres féminins, plus connus sous l'étiquette de *woman's films* seront transposés au paysage roumain. En effet, les comédies, les drames, les films d'amour

---

<sup>119</sup> K. Verdery. *Op.cit.*, 1991. p. 141.

<sup>120</sup> A. Popescu, *Op. cit.*, p. 322.

<sup>121</sup> Raphaëlle Moine. *Op.cit.*, p. 105.



et les films pour enfants seront des genres où la figure féminine sera particulièrement visible, à l'opposé de films des genres « au masculin », où les femmes sont relativement absentes. Pourtant, le succès écrasant des films *au masculin* en Roumanie tend à reléguer d'autres genres filmiques à une position secondaire dans l'histoire du cinéma du pays, notamment quand il s'agit du cinéma populaire. En outre, la reconnaissance rétrospective de l'importance historique et idéologique de genres *au féminin*, comme les films pour enfants, en Roumanie, demeure limitée. Il semble impératif alors d'analyser les raisons profondes de la marginalité féminine dans le cinéma roumain communiste et de combler, au moins en partie, cette lacune.

## 2. LA FEMME COMMUNISTE : REPRESENTATIONS SOCIALES A L'ECRAN

La femme cinéaste, technicienne ou tout simplement personnage n'est visible que dans des espaces limités du cinéma roumain communiste. Assignées à des rôles marginaux dans les grandes productions de l'époque et même dans les films plus transgresseurs, comme ceux de Lucian Pintilie, les femmes roumaines rencontrent des difficultés à exprimer leur voix. Pourtant, certains auteurs comme Antonin et Mira Liehm observent une présence de figures féminines plus intéressantes dans les films produits à partir des années 1960<sup>122</sup>. Certes, comme nous avons vu plus haut, Maria et Anca dans *Dimanche à six heures* sont des éléments-clés du récit, mais leur présence semble plutôt servir au développement du caractère complexe de l'homme protagoniste. Cette dynamique narrative est alors la monnaie courante des productions roumaines de l'époque, que nous examinerons en détail par la suite.

Pourtant, c'est dans ce contexte qu'on voit émerger deux réalisatrices qui s'inscriront davantage dans l'histoire du cinéma roumain<sup>123</sup>. Malvina Urşianu a un parcours trouble, dont le départ est interrompu par le raffermissement du contrôle idéologique sous Gheorghiu-Dej. Pourtant, sous Ceauşescu, elle a une deuxième chance et réalise, à partir de 1968 et jusqu'à la fin du régime, huit longs métrages. Ses films réalisés durant cette période se retrouvent dans les thématiques de choix de Ceauşescu, entre « films d'amour », de guerre ou historiques. L'autre réalisatrice de taille est Elisabeta Bostan, qui réalise une vingtaine de long-métrages jusqu'en 1991. Il s'agit de la seule réalisatrice qui excelle particulièrement en termes de box-office, et cela dans un genre spécifique, les films pour enfants.

Néanmoins, lors d'un examen plus attentif de la production filmique roumaine communiste, d'autres noms de femmes, souvent oubliés, font surface. Diplômées de l'IATC, Cristiana Nicolae, Maria Callas Dinescu et Felicia Cernaianu réalisent des longs métrages entre les années 1970 et 1980. Cristiana Nicolae signe neuf films et séries télévisées pendant la période et Dinescu réalise quatre longs métrages avant d'émigrer en France en 1985. Cernaianu ne réalise que deux films en Roumanie communiste avant de réapparaître dans la production en Roumanie et en France, notamment dans les années 2000. Une autre

---

<sup>122</sup> Antonin et Mira Liehm. *Op.cit.*, p. 345.

<sup>123</sup> Dans son ouvrage sur le cinéma roumain contemporain, Doru Pop dédie un chapitre à la représentation des femmes. Dans son analyse du « vieux cinéma », seules les carrières d'Urşianu et Bostan méritent des analyses plus approfondies. V. Doru Pop. *Op.cit.*, p. 187.

réalisatrice, Letitia Popa, à son tour, réalise plutôt des versions télévisées de pièces de théâtre dans les années 1960 et 1970. Les films de ces réalisatrices ont des thématiques variées et des approches esthético-narratives en phase avec les prémisses idéologiques du régime. Une approche nuancée de la question des femmes, même si conforme aux dictats officiels, rarement émerge au sein des productions des réalisatrices. Pourtant, c'est justement ce relatif manque de distinction entre les films de ce petit groupe de créatrices et ceux de collègues hommes qui nous fournit des pistes quant à la condition particulière des femmes en Roumanie communiste, surtout sous Ceaușescu.

Afin de comprendre l'invisibilité féminine dans le cinéma roumain d'avant 1989, il est nécessaire d'explorer la position très spécifique de la femme pendant la période socialiste, dans une réalité trouble qui émerge, sans surprise, dans les films roumains actuels. En effet, si le communisme roumain sous Ceaușescu se veut distinct des autres modèles socialistes et entretient nombre d'aspects ambigus, les politiques concernant les femmes comportent aussi des éléments contradictoires. Dès lors, les directives qui touchent spécifiquement la vie féminine sont liées à l'idée de reconstruction nationale de Ceaușescu. En outre, les croisements entre projet national, contrôle idéologique et politique de genre s'expriment davantage dans le domaine filmique.

Ainsi, l'exploration de l'imaginaire autour des femmes fortes du communisme roumain permet de comprendre l'abîme entre la vie publique et la vie privée, entre la réalité officielle, modifiable selon le goût du jour, et les contraintes d'un quotidien soumis à l'idéal d'un seul homme - et de sa femme. L'alternance entre visibilité contrôlée et invisibilité utile de la femme au cinéma exprime, alors, l'assujettissement de la femme roumaine, dans ses aspects les plus intimes, selon les humeurs du pouvoir.

## **2.1 Entre rôles traditionnels et insertion sociale : contradictions de la femme roumaine communiste**

Les régimes communistes s'intéressent à la promotion de l'égalité entre hommes et femmes bien avant l'appropriation de cette idée par les instances du pouvoir politique dans le monde

capitalist<sup>124</sup>. Si les constitutions socialistes officialisent l'égalité de chances, la représentation politique et l'inclusion féminine dans le marché du travail, l'apparente insertion de la femme dans la sphère publique cache la permanence de modèles traditionnels dans la sphère privée. Il s'agit d'un contexte où la légalisation de l'avortement, l'accès facilité aux demandes de divorce et les conditions favorables aux mères dans le monde du travail<sup>125</sup> cachent une réalité où des abus, de la violence domestique et le partage inégal des tâches domestiques continuent d'opprimer les femmes. En effet, l'égalité visible des femmes dans la vie publique sert d'outil de propagande du communisme, pendant que le maintien de l'ordre familial conservateur demeure la règle en huis clos.<sup>126</sup>

En effet, les premières mesures vers l'égalité de genre dans la Roumanie socialiste datent de 1946, lorsque les femmes participent aux élections ; suivies de l'interdiction des discriminations basées sur le genre dans la constitution de 1948. Alors, pendant les dix premières années du communisme roumain, le modèle féminin privilégié par les instances du pouvoir est celui de la femme activiste. Il est incarné notamment par Ana Pauker, militante communiste et résistante pendant la guerre, dont l'abnégation par rapport à sa vie personnelle et son dévouement au sein du parti font d'elle cette femme modèle. Figure de proue du courant « moscovite » du PCR<sup>127</sup>, juive, Pauker est néanmoins écartée du parti lors de la purge partidaira à contours antisémites de 1952. Arrêtée l'année suivante, elle vivra dans l'ostracisme politique, en résidence surveillée, jusqu'à sa mort en 1960.

A la femme activiste succède la femme professionnelle. En 1957, le communisme roumain - à l'exemple des autres pays de l'est - légalisera le divorce et l'avortement, afin de faciliter l'intégration de la femme dans la force de travail. Néanmoins, un tournant particulier aura lieu en 1966, sous Ceaușescu : afin de mener à terme ses plans grandioses d'industrialisation et de modernisation, la population roumaine doit augmenter ; un retour conservateur se dessine alors. Suite à des modifications de la loi, obtenir un divorce devient

---

<sup>124</sup> Voir Susan Gal et Gail Kligman, *The Politics of Gender After Socialism*. Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 5.

<sup>125</sup> Voir Katherine Verdery, « Nationalism, Postsocialism, and Space in Eastern Europe ». *Social Research*, no. 63, vol. 1, 1996. pp- 77–95.

<sup>126</sup> Georgeta Ghebre. « Contextul de acțiune a egalității de gen înainte de 1989 ». In: Alina Hurubean. *Statutul femeii în România comunistă : Politici publice și viață privată*. Iași, Institutul European, 2015. p. 30-32.

<sup>127</sup> Elle devient Ministre des affaires étrangères et vice-premier ministre en Roumanie en 1947. Pauker est alors la toute première femme au monde à occuper de telles positions.

plus difficile et, avec le décret 770 de 1966, l'avortement devient illégal. Entre-temps, l'accès aux moyens de contraception demeure difficile. A partir de 1985, alors que le régime de Ceaușescu est très impopulaire, les mesures pronatalistes sont encore durcies. Les femmes sont dépossédées de leur propre corps.<sup>128</sup>

En effet, les deux poids deux mesures de l'ère Ceaușescu sont particulièrement flagrants dans les politiques qui touchent aux femmes. Si l'Etat impose désormais des régulations concernant la vie privée, celles-ci interviennent principalement dans des mesures qui renforcent l'oppression féminine. En revanche, en ce qui concerne la sphère publique, Ceaușescu détermine des quotas pour la représentation féminine dans la politique, au sein du parti, et soutient l'insertion professionnelle des femmes dans les métiers techniques et scientifiques.<sup>129</sup> En réalité, les directives contradictoires sont intimement liées à l'ascension des Ceaușescu en tant que couple au sommet du pouvoir.

Si Nicolae Ceaușescu incarnait le père des Roumains déjà dans les années 1960, sa femme, Elena n'affiche pas encore de positions de prestige au sein de l'appareil d'Etat. Pourtant, à partir des années 1970, Elena émerge comme force à part, exerçant des rôles politiques qui dépassent largement le statut de Première dame. Toujours sous le couvert du soutien à son époux, elle est vue comme la véritable marionnettiste du théâtre politique roumain. Ici, encore une spécificité du communisme roumain fait surface : au moment où s'installe le culte de la personnalité de Ceaușescu - qui concentre le pouvoir partidaire et étatique dès la fin des années 1960 - sa famille, en particulier Elena, est souvent citée dans les articles de presse du parti, situation rare dans les autres pays de l'Est, l'URSS comprise. En outre, elle est une présence constante aux côtés de Nicolae dans les représentations officielles. Plus importante est l'officialisation de son rôle politique : au moment du tournant autoritaire du régime ceaușiste, Elena devient, en 1972, membre titulaire du Comité central du PCR et l'année suivante, du Comité exécutif. En 1977, elle devient membre du Bureau permanent, l'organe le plus important du parti, puis en 1982, elle accède au rang de présidente du Conseil National de la Science et de l'Enseignement. Enfin, en 1987, Elena est

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>129</sup> Alina Ilinca et Liviu Marius Bejenaru. « Gen, revoluție și război. O analiză comparativă asupra emancipării femeii în Uniunea Sovietică și România comunistă ». In.: A. Hurubean. *Op.cit.*, p. 68-69.

nommée vice-Premier ministre de Roumanie. Tout comme celles de Nicolae, les réalisations d'Elena, même fictives, sont aussitôt encensées par la presse.

La glorification du couple présidentiel gagne rapidement la forme de l'installation d'une dynastie. L'ascension du pouvoir politique par Elena et, dans une moindre mesure, celle de leur fils Nicu semble les désigner tous deux comme de très probables successeurs de Nicolae. Dès que le pouvoir semble se définir davantage via des liens de parenté, la légende autour d'Elena Ceaușescu devient de plus en plus sombre. Par exemple, les rumeurs suggèrent qu'elle serait la véritable responsable du décret 770/1966, établissant l'interdiction de l'avortement et de la contraception, loi aux conséquences sociales néfastes. La voie pronataliste et le contrôle accru des mesures pour assurer son implémentation, notamment à partir des années 1980, figurent parmi les directives les plus abhorrées par la population. En outre, des faits concrets dans son parcours n'aident pas à déconstruire l'image négative : Elena se vante de ses titres universitaires et se présente en tant qu'éminente chimiste. En effet, ne possédant qu'une éducation primaire, elle poursuit plus tard une formation académique extrêmement rapide et, déjà Première dame, soutient ensuite une thèse en chimie à huis clos. Si nous pouvons attribuer au moins en partie la politique d'insertion des femmes dans les métiers techniques et scientifiques en Roumanie à l'intérêt personnel porté par Elena à ce domaine, son expertise peut être tout sauf légitime. Dès lors, aux yeux des citoyens, ses titres servent plutôt à conforter son ego et à la distinguer de la masse<sup>130</sup>.

En effet, Elena finit fusillée avec son époux en 1989 à cause de son rôle actif dans les politiques qui ont mené à la pénurie quotidienne et à l'oppression des citoyens. Malgré sa grande visibilité dans l'arène politique, l'idée d'une grande manipulatrice aux coulisses du pouvoir emporte davantage l'imaginaire populaire. Peut-être plus même que Nicolae, la Première dame et femme politique roumaine se trouve ainsi diabolisée.

Le processus de dépréciation de l'image d'Elena ressemble, sur certains aspects, à celui d'Ana Pauker. L'activiste et politicienne de la première heure voit sa réputation tâchée lors de sa déchéance du pouvoir. Sa confession juive et son implication dans le monde politique qui lui aurait fait négliger sa fonction familiale de mère et d'épouse sont instrumentalisées lors de l'épurement du PCR et de l'effacement public ultérieur. Le

---

<sup>130</sup> C. Durandin. *Op.cit.*, 1990, p. 161.

dénigrement du personnage de Pauker se fait pourtant dans le cadre d'une stratégie politique, où les forces en place utilisent des aspects intrinsèques à son identité - « femme », « juive » - pour justifier leurs actes. Le simple fait que Pauker représente le communisme à un moment où l'idéologie était encore largement impopulaire dans le pays contribue, en outre, pour qu'elle soit vue avec antipathie. Dans le cas d'Elena, l'aversion opère plutôt à partir du bas : malgré l'image favorable créée par les organes officiels, la vision populaire négative est répandue<sup>131</sup>. Dans les deux cas, une même dynamique opère : des femmes au pouvoir sont démunies de toute sympathie. Échappées, au moins en partie, des rôles traditionnels et arrivant à un univers typiquement masculin, celui de la politique, elles sont vues comme des êtres particulièrement vilains, comme des antagonistes de vieilles légendes folkloriques<sup>132</sup>.

Certains auteurs notent la prégnance particulière des modèles de genre traditionnels en Roumanie avant et pendant le communisme<sup>133</sup>, ce qui explique partiellement la résistance à la présence de femmes au sommet du pouvoir. Il semble pourtant que la résistance ne se pose pas par rapport à la simple participation féminine, mais bien davantage sur leur positionnement en tant que dirigeantes visibles. En effet, à la fin des années 1980, le personnage d'Elena, au sommet du pouvoir, est la cible des mécontentements du peuple, dans un contexte où, grâce à des régulations envisageant l'insertion des femmes sur la scène politique, le parlement roumain est composé de 33 % de femmes. D'une part, nous pouvons imaginer, sur fond d'une toute-puissance imaginée d'Elena, que ces mesures affirmatives envers les femmes promues par Ceaușescu sont encore le fruit de son influence. Quoi qu'il en soit, devant le maigre chiffre de 4,6 % de participation féminine au Parlement lors des premières élections démocratiques en 1990, il est difficile de contester la diversification résultante de la directive du dictateur. Même

---

<sup>131</sup> Raul Clit. « Modelul femeii comuniste : Elena Ceaușescu sau Ana Pauker ». In.: A. Hurubean. *Op.cit.*, p. 86.

<sup>132</sup> Le processus de diabolisation des femmes au pouvoir continue dans la Roumanie post-1989 : les victimes sont alors Ana Blandiana, Zoe Petre et Alina Mungiu. Voir Mihaela Miroiu, et Liliana Popescu. « Post-Totalitarian Pre-Feminism ». In.: Henry F. Carey (dir.). *Romania since 1989*. Lanham, Lexington Books, 2004. p. 305.

<sup>133</sup> Clit, *Op.cit.*, p. 101, Ghebrea, *Op.cit.*, p.30.

après deux décennies de démocratie, le nombre de femmes parlementaires en Roumanie ne dépasse pas les 11,5 %, son plus haut niveau atteint en 2012<sup>134</sup>.

En effet, justifiés ou non, les cas de dénigrement d'Ana Pauker et d'Elena Ceaușescu rappellent une problématique récurrente dans l'écriture historique roumaine, comme l'observe l'historien Lucian Boia. L'auteur note que la présence féminine est négligée dans la mythologie historique roumaine, ce qui n'est qu'un reflet des préjugés toujours observés, par exemple, dans la quasi-absence de femmes dans la scène politique actuelle. Selon Boia, la femme peut rentrer dans cette mythologie, mais seulement dans des places subalternes, en tant que témoin et soutien moral des conquêtes masculines. Il cite la présence de deux héroïnes de second rang au panthéon mythologique roumain, Ana Ipatescu, personnage de la révolution de 1848 et Ecaterina Teodoroiu, qui part au front de la Première Guerre et qui mérite un *biopic* en 1978. Ces deux héroïnes nationales ne sont accompagnées dans l'espace mythologique que par deux reines, Carmen Sylva, mariée à Carol I, et Maria, épouse active politiquement du roi Ferdinand, qui compense le manque de charisme de son époux pendant la Première Guerre. Boia observe ainsi la résistance roumaine à faire confiance aux femmes dans le pouvoir, surtout lorsqu'elles cultivent une certaine indépendance par rapport aux hommes, citant la discréditation de celles qui atteignent le sommet, Elena et Ana Pauker<sup>135</sup>.

Parmi toutes les problématiques touchant les femmes dans la Roumanie communiste, celle liée à la politique pronataliste est la plus sensible. De par ses dimensions tout à la fois sociales et intimes, sa spécificité roumaine et ses conséquences malheureuses, elle devient, ultérieurement, un sujet filmique fort. Exprimant la violence du quotidien, elle est le symbole des difficultés féminines pendant la période.

---

<sup>134</sup> Ionela Baluta. « (Re)Construire la démocratie sans les femmes. Genre et politique dans la Roumanie postcommuniste ». *Clio: Femmes, Genre, Histoire*. no. 41, 2015/1. p. 187.

<sup>135</sup> Lucian Boia. *History and Myth in Romanian Consciousness*. Budapest, CEUPress, 1997. p. 207- 208. Cette absence est également notée dans les programmes scolaires à l'époque socialiste par Mihaela Miroiu et Liliana Popescu. Voir Miroiu et Popescu, « Post-Totalitarian Pre-Feminism ». In.: Henry F. Carey, *Op.cit.*, 2004, p.300-301.



## 2.2 La politique pronataliste et la famille traditionnelle, sujets filmiques

Dans *The Politics of Duplicity*<sup>136</sup>, Gail Kligman offre une analyse approfondie des conséquences sociales de la politique pronataliste de Ceaușescu. Il s'agit des mesures officielles mises en place à partir de 1966 afin de mettre en avant le rôle de la famille dans la construction de la nouvelle Roumanie envisagée par Ceaușescu, centrées sur l'augmentation du taux de natalité dans le pays. Entre interdiction de l'avortement, limitation de l'accès à la contraception et suivi stricte des grossesses, l'initiative aura des effets néfastes sur l'autonomie féminine. Privées de l'agencement de leur propre corps et de leur sexualité, les femmes roumaines seront les principales victimes de l'intervention étatique sur la vie privée.

Pourtant, l'avortement n'est pas un droit acquis lors de l'arrivée du communisme en Roumanie. En effet, à l'image des autres pays du rideau de fer, l'avortement est banni dans le pays jusqu'à la moitié des années 1950, dans un contexte où le taux de natalité est en déclin. Le changement commence à partir de 1955 en URSS et atteint la Roumanie en 1957. La légalisation de l'avortement est un reflet, alors, des enjeux du dégel mais aussi une réponse au décalage entre théorie et pratique - l'avortement interdit, les femmes y ont tout de même recours, généralement sans subir de sanctions dures. En effet, la période d'interdiction précédente et celle du régime Ceaușescu auront des différences plus profondes que le simple fait que l'avortement soit illégal.

Tout d'abord, la légalisation de l'avortement dans le bloc communiste entre 1955 et 1957 a pour effet que la procédure soit utilisée pour le contrôle de la natalité, même lorsque des moyens de contraception deviennent disponibles. En outre, en 1966, le bannissement de l'avortement sous Ceaușescu est aussi accompagné d'un manque d'accès à la contraception, alors que la pilule n'est disponible qu'au marché noir à des prix exorbitants. A partir des années 1980, en outre, les préservatifs ne sont plus trouvables dans le commerce. Il s'agit, sous Ceaușescu, d'une valorisation idéologique de la famille traditionnelle caractérisée, par ailleurs, par des lois qui compliquent le divorce même en cas de violences. De plus, la législation des années 1960 ne fait qu'évoluer vers le durcissement : son contexte d'application engendre, principalement dans les années 1980, de la surveillance et de la dénonciation incomparables sur une toile de fond de crise économique. Dès lors, ces

---

<sup>136</sup> Gail Kligman. *The Politics of Duplicity: Controlling Reproduction in Ceaușescu's Romania*. Berkeley, University of California Press, 1998.

politiques identifiées aux projets et croyances sociopolitiques des Ceaușescu seront instrumentalisées par le régime en tant que garants du contrôle idéologique lors que son image, confrontée à la réalité, s'effondre<sup>137</sup>.

Les directives officielles qui imposent la maternité ont pourtant des effets qui dépassent la pression sur la femme dans la sphère intime. L'obligation de se conformer publiquement aux dictats de l'Etat contredit les pratiques de la vie privée. Ainsi, l'ambiguïté existante au sein des politiques du régime s'impose également dans le quotidien des citoyens. Kligman énumère différentes instances parmi lesquelles apparaissent ces contradictions. La femme devient officiellement l'« égale » de l'homme et sa participation sur le marché du travail, dans l'enseignement supérieur et dans le monde politique s'affirme davantage. Pourtant, l'avènement de la maternité en tant que *devoir patriotique* représente une charge supplémentaire de responsabilités, vu que les contreparties offertes par l'Etat en termes de garde d'enfants et de soutien financier sont insuffisantes. En outre, cette femme « égale » n'est pas forcément émancipée. Au contraire, la politique officielle soutient la famille patriarcale traditionnelle, légitimée en tant qu'institution sociale. Le Code de la famille met en avant la défense du mariage et de la procréation, dans un contexte où ce modèle familial traditionnel comble les lacunes socio-économiques de l'Etat. Au départ, les enfants nombreux sont censés devenir la force de travail de demain et, plus important, une main d'œuvre adaptée aux nouvelles valeurs idéologiques, à la différence de leurs parents. En outre, les liens d'entraide intrafamiliaux soulagent les déficits étatiques en ce qui concerne la garde d'enfants ou de personnes âgées, souvent déléguée à un membre - une femme - de la famille<sup>138</sup>.

Les valeurs du communisme ceaușiste sont, bien évidemment, véhiculées par le biais du cinéma. La famille traditionnelle et la maternité surgissent en tant que thèmes des films d'actualité des années 1970. Le divorce, devenu d'autant plus difficile et stigmatisant sous Ceaușescu, refait surface en tant que thème central dans *Parce qu'ils s'aiment* (*Pentru că se iubesc*, Mihai Jacob, 1972) et *Papa du dimanche* (*Tată de duminică*, Mihai Constantinescu, 1975). Tous deux des drames, ces films présentent le divorce sous un prisme négatif, où les hommes sont à la fois victimes et voix de la raison. Même s'il s'agit d'une question de couple, l'homme est tout de même au centre du récit.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, 30, 45-48, 64.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 26, 29.

Le protagoniste de *Papa du dimanche* est Mircea (Amza Pellea), ingénieur<sup>139</sup>. Divorcé, il ne voit Bogdan, son fils de douze ans, que les dimanches. Il est un père tendre, déçu du contact limité avec son enfant qui, lui aussi, aimerait bien être plus proche de son père. Lorsqu'il accompagne Bogdan dans ses courses de kart dominicales, Mircea fait la connaissance d'un procureur, père d'un ami de son fils. Le destin des deux hommes se recroise quand Mircea est mis en examen en tant que responsable d'un accident de travail. On apprend que Mircea vit avec une nouvelle femme, plus jeune, mannequin, futile. Obligé de renseigner sa situation familiale auprès du procureur, on découvre qu'en fait il est en cours de divorce. Sa femme ne fera irruption qu'à la moitié du film : elle est gentille, présentée comme une bonne mère de famille qui cherche à soutenir son presque ex-mari dans ce moment difficile. La nouvelle copine de Mircea, malgré sa froideur initiale, prend à son tour des mesures extrêmes pour essayer de l'aider. Entre-temps, la vie de la victime de l'accident est dans les mains de Tudor (Boris Ciornei), médecin aux urgences. Le décès du patient pourrait coûter la liberté à Mircea, mais Tudor semble peu intéressé au sort des deux hommes. La copine de Mircea, Simona (Olga Delia Mateescu), va à l'hôpital et on devine qu'elle a eu, ou a, une liaison avec le médecin, beaucoup plus âgé. Ensuite Tudor profite de la situation pour la harceler sexuellement. Finalement, la victime décède, par négligence du médecin, qui est décidé à éloigner Simona de Mircea. La fin du film est ouverte - sinon pressée : Mircea attend son procès, auquel il doit faire face en faisant valoir ses convictions, sans subterfuges. Les femmes restent pourtant très marginales dans la trame narrative : l'épouse de Mircea, présentée comme économiste dans le premier échange entre lui et le procureur n'apparaît qu'en tant que maîtresse de maison, mère dévouée et épouse bienveillante. Simona, la nouvelle copine, est pourtant la responsable de la possible ruine du protagoniste. Le film a un ton moralisateur : à travers le fil parallèle des courses de kart des enfants, on « apprend » qu'une victoire doit être légitime, le fruit d'efforts, et non pas la conséquence de l'aide des autres. Nous observons alors le dédoublement de cette prérogative dans les deux axes narratifs. George, fils du procureur, n'accepte pas de gagner une course uniquement parce que Bogdan s'est auto-saboté. Il rappelle Bogdan à son tort. Ensuite, le procureur, désormais pris d'amitié par Mircea, lui rappelle que, pour sa défense

---

<sup>139</sup> Ingénieur semble être le métier de choix pour les héros - et héroïnes - positifs, sans failles, dans les films d'actualité roumains à partir des années 1970 - une profession technique qui exige une formation pointue, utile à l'avancement du pays.

devant le tribunal, il ne doit pas se fier à la théorie d'un accident improbable, mais à ses convictions en tant que professionnel. Nous comprenons que malgré leurs liens, le procureur n'agira pas pour le bénéfice de son nouvel ami. Le ton d'autorité morale ne se limite pourtant au double fil du procès de Mircea et de la course de karts. Il opère aussi dans le parti pris de montrer une famille décomposée, où la reconfiguration ne peut qu'être nuisible, dans ce cas, au père et au fils. Même si Simona est elle-même victime de la perversité masculine, ce sont les conséquences sur Mircea et sa famille officielle qui sont mises en avant.

Deux ans auparavant, *Parce qu'ils s'aiment* sort en salles. Le film raconte l'histoire d'Emil (Emmerich Schaffer), juge, jeune veuf, père amoureux d'une petite fille. Il rencontre Gabriela (Ilinca Tomoroveanu), artiste-peintre, une femme moderne, discrète, élégante. Ils entament une relation amoureuse. Pourtant, Gabriela est en cours de divorce de Dan (Alexandru Repan), géologue. Leur travail les oblige à vivre séparément, Gabriela à Bucarest et Dan en province. Par un coup de (mal)chance, Emil est chargé du dossier du couple. Il décide de rencontrer Dan et s'aperçoit que l'homme aime toujours sa femme. Emil, enfin, sacrifie ses propres sentiments pour Gabriela pour ce qu'il considère comme une cause majeure : il justifie le rejet de sa demande de divorce, sous l'argument que le couple s'aime encore. Voici encore un film où le divorce est présenté de manière négative et où, à nouveau, ce sont les sentiments des personnages masculins qui prennent le dessus. En fait, les sentiments de Gabriela pour Dan ne sont pas clairs. Emil se fonde surtout sur ses échanges avec l'époux pour présumer la permanence de l'amour au sein du couple. La relation de Gabriela et Dan est montrée de manière davantage problématique : Dan surprend Gabriela dans son appartement, au retour d'une soirée où elle a vu Emil. Il ne sait pas ce qui est en train de se passer, mais il se méfie qu'elle ne voit quelqu'un d'autre. Il est jaloux. Il l'embrasse de force. Ensuite, dans la même séquence, il s'en prend violemment à Gabriela, qui résiste. On imagine un viol. Mais, comme dans *La Reconstitution*, de Pintilie, la femme finit par céder.

*Parce qu'ils s'aiment* et *Papa du dimanche* sont des films qui abordent le divorce à travers des tropes similaires. Les femmes sont volatiles, principalement quand elles ne sont pas mères. Ces mêmes femmes tolèrent, pour dire le moins, des violences sexuelles. Ces femmes sans enfants troublent le quotidien et, surtout, les valeurs morales. Pourtant, les hommes résistent, notamment lors qu'ils échangent avec d'autres hommes qui, directement

ou indirectement, les rappellent à la raison. Les hommes, en plus, sont des hommes de famille, des pères présents et tendres. Il s'agit, alors, de portraits de famille pleinement adaptés au modèle promu par l'État. En outre, l'Etat est visible dans les deux films à travers les figures des hommes de justice : le procureur de *Papa...*, Emil, et le juge, sont gardiens de l'ordre moral, dans leur rôle en tant que fonctionnaires du monde judiciaire, mais aussi dans leur vie privée.

Le modèle familial traditionnel est ainsi mis en avant à travers des représentations négatives du divorce, tout en valorisant le rôle parental. L'intervention idéologique sur la vie privée construite par les mesures légales de Ceaușescu est alors affichée dans le cinéma fait sous l'égide de l'Etat. Dans le cas des représentations du divorce, l'accent mis sur son aspect moral est une tentative de sensibiliser le public intimement, lorsque, après une chute importante du nombre de procès en 1967, la population n'hésite plus à entreprendre la voie de la séparation légale. Vers la moitié des années 1970, le nombre de divorces était déjà supérieur à celui précédant les modifications légales de 1966.<sup>140</sup> Le divorce, pourtant, n'est pas la seule instance de la politique de la vie privée rendue visible par le cinéma. La question de l'avortement sera aussi traitée, sous une lumière également moralisatrice, dans *Illustré avec fleurs des champs (Illustrate cu flori di câmp)*, de Andrei Blaiier, en 1975. A ce moment, la nouvelle législation s'avère déjà être un échec, lorsque, malgré les contraintes, les taux de natalité sont en baisse depuis le début des années 1970 et les avortements illégaux sont des pratiques courantes.

Dès lors, il n'est pas étonnant que sorte un film diabolisant l'avortement. *Illustré avec fleurs des champs* raconte l'histoire de Laura (Carmen Galin), jeune femme citadine qui a une liaison avec un homme marié. Enceinte, elle part en province afin de subir un avortement illégal. Là, elle est reçue par Irina (Elena Albu), jeune fille de son âge, douce et naïve. Irina amènera Laura chez elle, et sa mère sera l'intermédiaire qui la mettra en relation avec sa sœur, qui pratiquera l'acte. L'action se déroule sur deux jours, et est centrée autour de la procédure d'avortement de Laura et d'une fête de mariage, des événements concomitants. Pendant que la tante et la mère d'Irina participent à la fête, célébration de la fondation d'un noyau familial traditionnel, Irina et Laura échangent, pendant que la dernière se prépare pour la procédure. Le spectateur découvre une Laura frivole et convaincue de l'intérêt

---

<sup>140</sup> G. Kligman, *Op.cit.*, p. 51.

affectif du père de son enfant, malgré toute indication contraire. Elle est étudiante à l'université, mais très insouciante. Irina, jeune fille simple, est son opposé : sérieuse, discrète, elle met ses devoirs avant ses sentiments. Horrifiée par les actions de ses proches, elle interviendra pour convaincre Laura de garder son enfant. Elle restera à ses côtés au lieu d'aller à la fête où elle verrait son petit ami. La tante et la mère d'Irina sont aussi des contrepoints à la rectitude de la jeune femme. Elles ne pensent qu'à l'argent payé par Laura. Leur caractérisation est à la fois antipathique et caricaturale. La mère est une vieille femme sans éclat, hypocrite. La tante, plus jeune, est exubérante, mais ses habits et son maquillage rappellent le stéréotype des vieilles maquerelles. Finalement, malgré les efforts d'Irina, Laura subit l'intervention. A la suite de l'acte, les vieilles retournent aux noces et la jeune femme décède sous les yeux d'Irina. Cette dernière est déboussolée : même si elle n'a pas participé à l'opération, elle culpabilise de ne pas avoir réussi à l'éviter. Elle part dans la nuit, profondément perturbée. En rentrant de la fête, les deux vieilles tombent sur le cadavre de Laura. Sans éprouver de sentiments envers le sort tragique de la fille, elles essaient de se débarrasser de la défunte sans attirer l'attention de la police ou d'autres témoins. Finalement, encombrée par des remords, Irina se suicide.

Le film de Blaier utilise des instances manichéennes afin de passer un message clair sur l'avortement. Cette fois, le film est centré sur des personnages féminins. Pourtant, les modèles de femmes négatifs et positifs sont bien établis. Parmi les quatre personnages centraux : Irina, Laura, la mère et la tante, seul celui d'Irina est construit de façon à créer l'empathie. Irina agit selon ses valeurs morales, malgré sa fragilité qui la pousse au suicide. Laura est émotionnellement immature et paye le prix de l'opposition à ses valeurs, opposition exprimée par sa relation avec un homme marié et son recours à l'avortement, suggéré par son amant. Elle est présentée comme égoïste par le choix qu'elle fait de continuer cette relation au lieu d'assumer les conséquences de ses actes. Le duo mère/tante se construit alors sur les clichés du rôle de « méchant » : elles sont cupides, individualistes, froides et cela se manifeste aussi dans leur caractérisation physique. Enfin, le seul personnage féminin développé de façon positive, entouré par des personnages moralement corrompus, trouve la mort. Irina incarne ainsi le trope de la femme sacrificielle : pourtant, échappant partiellement à la déclinaison récurrente de la mère qui se sacrifie pour ses enfants, le personnage d'Irina se sacrifie pour l'enfant, qui n'est même pas né, d'autrui.

Les qualités « positives » d'Irina sont par ailleurs fondées sur des valeurs traditionnelles. Certes, il s'agit de quelqu'un d'altruiste. Physiquement, elle est belle, mais d'une beauté plutôt sobre, fragile, pudique. Elle a un petit ami, homme aussi bienséant, mais ils ne se croisent que rarement. Face au drame de Laura, leur relation devient secondaire. Malgré sa retenue, Irina agit selon ses croyances et convictions : elle va jusqu'à appeler l'amant de Laura pour lui dire que son amie aurait laissé tomber l'avortement. Lorsqu'elle décide de se suicider, elle écrit une carte à son petit ami, illustrée avec des fleurs des champs, afin de lui expliquer sa décision. Une scène-clé contribue davantage à la caractérisation d'Irina : obligée par les circonstances, elle fera une brève parution à la fête de mariage. Lors de son rapide passage, elle est prise dans une mise en scène typique de ce type d'événement : possiblement la prochaine sur la liste des futures épouses, elle est contrainte de défiler devant les invités avec son petit ami, le voile de la mariée sur la tête et le bouquet dans les mains. Elle est mal à l'aise, perturbée par le décès de sa nouvelle camarade et l'attitude de sa famille. Néanmoins, son destin, si elle ne s'était pas donné la mort, semblait dessiné.

Ainsi, le cinéma roumain des années 1970 présente des cas de promotion de l'idéologie *familiale* favorisée par Ceaușescu. Didactiques, ces films transmettent au public les idéaux sociétaux et mettent en avant des valeurs souvent contraires aux besoins intimes et aux pratiques courantes de la vie privée. *Illustré...* a connu un succès relatif, étant le film d'actualité le plus vu en 1975. *Parce qu'ils s'aiment* et *Papa du dimanche* ont eu un nombre de spectateurs plus modeste. Même si les statistiques de fréquentation de l'ère communiste doivent être examinées avec prudence, nous pouvons affirmer que la fréquentation des films à l'époque était effectivement élevée. Les chiffres officiels estiment l'affluence aux alentours de 1 500 000 spectateurs pour *Parce qu'ils...* et *Papa...* et plus de 2 000 000 pour le film de Blaier<sup>141</sup>. Si dans l'absolu, nous pouvons nous interroger sur la précision de ces chiffres, il est tout de même possible d'imaginer qu'un public conséquent a eu accès aux films en question. Les images vues sont des récits sur la vie intime, où encore une fois, les femmes sont quasi absentes ou négligées, des personnages sans nuances ou complexité.

---

<sup>141</sup> CNC România. *Spectatori film romanesc la 31/12/2016*.

### **2.3 4 mois, 3 semaines et 2 jours, retour contemporain sur la politique pronataliste**

Les contraintes légales concernant le contrôle de la natalité ne demeurent pas les mêmes entre les années 1960 et la fin du régime Ceaușescu. Gail Kligman identifie trois phases distinctes en termes de politique démographique roumaine : de 1966 à 1973, de 1974 à 1984 et de 1984 à 1989<sup>142</sup>. Le texte original du décret de 1966 criminalise l'avortement et impose des peines à celles qui le pratiquent aussi bien qu'aux intervenants. Si l'arrestation est prévue, le plus souvent sont appliquées des pénalités telles que des amendes ou l'obligation de travail sans paie pour la femme enceinte, et l'assignation à une autre spécialité ou ville lorsque des médecins sont impliqués. Pourtant, après la montée du taux de natalité de 1,9 à 3,7 enfants par femme entre 1966 et 1967, les chiffres retombent, et le taux baisse à 2,4 en 1973. En 1974, devant une population qui contourne la loi, des modifications sont implémentées dans le décret 770/1966 et la campagne de propagande sur l'importance de la politique démographique pour l'avenir de la nation reprend de la force<sup>143</sup>. La sortie d'*Illustré...* en 1975 est ainsi un exemple du renforcement du discours officiel dans le contexte de durcissement des mesures de contrôle (pro)reproductif.

La dernière étape, vraisemblablement celle aux contours les plus sombres, intervient à partir de la moitié des années 1980. Sur une toile de fond de crise économique et de pénurie de produits et services de base - du chauffage aux denrées alimentaires - le clan Ceaușescu cherche à resserrer le contrôle sur la population afin de conserver le pouvoir. À l'opposé des autres pays de l'Est à l'ère de la perestroïka soviétique, la Roumanie n'envisage pas une détente idéologique ou l'ouverture de certains secteurs économiques. En outre, contrairement à son propre positionnement précédent, Ceaușescu, alors tombé en disgrâce devant ses anciens partenaires occidentaux, referme davantage les connexions du pays à l'étranger<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> G. Kligman, *Op. cit.*, p.49.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.60.

<sup>144</sup> Les raisons de la déchéance de Ceaușescu face à l'Ouest sont multiples. Menée à terme, sa résolution de paiement de la dette extérieure ne semble pas une stratégie intéressante au niveau des finances supranationales. L'effort de paiement, en outre, est parmi les principales causes de la pénurie de ressources pour la population. Lorsque ces mauvaises conditions de vie contrastent avec ses propres projets pharaoniques, Ceaușescu est décrié de plus en plus fortement par ses dissidents et la presse à l'étranger. Voir C. Durandin, *Op.cit.* 1990.



Malgré les difficultés économiques et la nouvelle vague de durcissement du contrôle sur la culture, la production cinématographique roumaine reste un secteur relativement dynamique jusqu'à la fin des années 1980. Même si les ressources sont de plus en plus rares, le maintien d'une moyenne supérieure à 20 longs métrages de fiction annuels montre l'importance du cinéma en tant qu'outil de propagande du régime - dans un moment où les tensions populaires et politiques représentent un risque non négligeable. Les années 1980 sont alors un moment paradoxal pour le cinéma roumain : la pénurie matérielle touche aussi le secteur et les films voient leurs budgets se réduire - de la pellicule limitée et de mauvaise qualité aux conditions précaires de projection en salles. Les films roumains ne circulent plus que rarement dans le circuit des festivals et s'exportent de moins en moins. Cependant, les films étrangers se font rares dans les cinémas, mais retrouvent un nouveau souffle dans la diffusion « parallèle » en VHS<sup>145</sup>. On revalorise alors les films d'actualité, moins coûteux. Les cinéastes défiants contournent le contrôle resserré et réalisent des films de plus en plus codés, avec des résultats souvent très intéressants, mais qui resteront inconnus dans les réseaux cinéphiles<sup>146</sup>.

Il n'est pas étonnant que des images de la réalité quotidienne roumaine ne soient pas visibles dans les films sortis à cette époque. Si, comme on le verra en détail dans la deuxième partie de cette thèse, des images, manipulées ou pas, démontrant la dure existence des dernières années du communisme gagnent très vite les écrans, des réflexions plus nuancées sur l'époque tarderont à venir. Ce n'est que lors de l'avènement de la nouvelle génération de cinéastes des années 2000, normalisant enfin la présence de femmes complexes à l'écran, que le thème de l'interdiction de l'avortement fait à nouveau surface.

L'avortement en Roumanie à la fin des années 1980 est le fil conducteur de *4 mois, 3 semaines et 2 jours (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile)*, de Cristian Mungiu. Sorti en 2007, le film est le plus grand succès du cinéma roumain à l'international à ce jour. Ayant reçu la Palme d'Or à Cannes en 2007, le film a établi définitivement le phénomène de la Nouvelle Vague roumaine dans la presse et auprès du circuit cinéphile autour du monde. Il s'agit du deuxième long métrage de Mungiu, diplômé de l'UNATC, un des réalisateurs de la nouvelle

---

<sup>145</sup> Les magnétoscopes sont des articles de luxe en Roumanie communiste. Néanmoins, la circulation de films en VHS devient assez répandue : des familles, des groupes d'amis et voisins se réunissent chez ceux qui possèdent le précieux appareil et regardent des cassettes de films populaires, le plus souvent américains et entrés illégalement dans le pays.

<sup>146</sup> A. Popescu, *Op.cit.*, p.408.

génération qui dessine des personnages féminins des plus intéressants. Nous examinerons le parcours et l'œuvre de Mungiu en détail dans la troisième partie de la thèse. Pourtant, son portrait frappant de la vie des femmes roumaines dans les derniers moments du communisme sert à mettre en perspective le contraste entre les représentations contemporaines de la femme communiste et celles portées à l'écran avant 1990.

Gabita (Laura Vasiliu) et Otilia (Anamaria Marinca) sont étudiantes à l'université à Bucarest. Gabita est enceinte et décide d'avorter. Otilia sera en charge d'aider son amie. La dynamique établie entre les deux jeunes femmes témoigne des répercussions de l'environnement socio-politique sur la psyché des individus, dans ses aspects les plus intimes. Gabita et Otilia établissent un lien de confiance à la fois nécessaire - en vertu des implications de la démarche à entreprendre - et pesant, du fait de son caractère obligatoire. En fait, Gabita se présente sous une fragilité qui la rend quasiment inopérante : elle semble incapable de gérer les aspects pratiques de la procédure. Cette faiblesse, pourtant, la protège tandis qu'elle soumet Otilia à son emprise psychologique. Il appartient alors à Otilia de faire face et de vivre les conséquences imposées par les démarches pratiques liées à l'avortement de son amie.

Otilia s'occupe alors de négocier et d'accompagner l'avortement illégal de Gabita dans l'ambiance noire de la Roumanie de 1988. Elles doivent suivre des recommandations très spécifiques : louer une chambre d'hôtel où le contrôle d'identité est peu scrupuleux, se procurer les ustensiles adaptés et, surtout, négocier avec M. Bebe (Vlad Ivanov), l'avorteur. Dans le rapport entre les trois personnages, Gabita, Bebe, et Otilia, le tour de forces entre les différents intervenants fait surface. Gabita est censée être vulnérable à cause de son état. Otilia se sent obligée, par loyauté et solidarité, d'agir comme intermédiaire de l'opération. En effet, Otilia n'accepte pas ce rôle grâce à un sens d'obligation morale majeure. Comme le donne à voir Gail Kligman, la création de liens de confiance, parfois à double tranchant, semblent nécessaires dans un contexte où les dénonciations et la surveillance de l'avortement sont largement renforcés<sup>147</sup>. Comme Gabita, Otilia est jeune, a un petit ami et n'est pas à l'abri de se retrouver dans une situation semblable. En outre, le trait de caractère le plus prononcé du personnage est sa résistance psychologique et sa capacité à agir de manière pragmatique. A travers ses actions, on s'aperçoit qu'elle s'est

---

<sup>147</sup> G. Kligman. *Op. cit.* p. 100-101.

construit un « bouclier mental » qui lui permet, tout simplement, de survivre. En même temps, un tel détachement fait qu'elle accepte de se soumettre à des abus.

M. Bebe représente les vices d'une procédure reléguée au marché noir. Il a le pouvoir d'imposer ses propres termes et conditions tandis que les clientes doivent s'y soumettre. Les négociations relèvent du marchandage : hormis la rétribution financière, susceptible d'être augmentée à sa guise, il détient un pouvoir majeur sur le corps féminin. L'accomplissement de ses demandes est la seule garantie que la procédure sera entamée et que la femme pourra se débarrasser de cette grossesse indésirable. Pourtant, il s'exempte de toute responsabilité en cas d'échec. Finalement, il impose une dernière condition, cette fois à Otilia : son corps fera partie de la rémunération. Elle accepte l'agression sexuelle. Il lui incombe également de prendre en main la suite : au départ de Bebe, elle doit veiller au rétablissement difficile de Gabita, dans le huis clos de la chambre d'hôtel, sans pouvoir faire appel à des médecins. Elle devra aussi se débarrasser du fœtus, dans la nuit sombre d'une Bucarest à peine éclairée. En plus, elle doit se présenter à un dîner de famille, sans laisser apparaître sa détresse. A la fin, l'héroïne réussit mener à terme toutes les missions. Pourtant, elle n'aura pas de récompense - juste, peut-être, la conviction intime d'être capable d'affronter de si grandes épreuves.

Le registre de Mungiu est réaliste : à la mode du « minimalisme roumain », les décors sont sobres, l'espace diégétique se limite à l'essentiel. Pas de bande sonore musicale hors musique *in*, caméra à l'épaule dans plusieurs passages, observatrice, sur une prédominance de plans d'ensemble. Il s'agit d'un réel dénudé d'allégories ou de maquillage, à l'opposé des films réalisés sous le communisme ou même dans les années 1990. Pourtant, l'apport majeur de Mungiu est dans la construction de la tension narrative à travers les psychologies complexes des personnages. Ses protagonistes, sont, enfin, des femmes. La relation d'amitié même entre Gabita et Otilia rompt avec les clichés : il ne s'agit ni d'un lien d'amitié bouleversé par un intérêt amoureux, de rumeurs mesquines ou d'un sentiment fraternel inconditionnel. Gabita entreprend, possiblement par mégarde, un chantage émotionnel, qui n'a de prise sur Otilia que parce que celle-ci accepte les épreuves qui surviennent. La résilience même d'Otilia est construite plutôt comme un mécanisme de survie créé par les circonstances. Enfin, la fragilité de Gabita est aussi sa force, capable d'influencer son amie ; l'apparente force d'Otilia, son pragmatisme et sa capacité d'agir n'ont pas uniquement des conséquences positives, faisant qu'elle se soumette à sa copine et à M. Bebe.

Le rôle d'Otilia est comparable à celui d'Irina dans *Illustré avec fleurs des champs*. Toutes les deux sont impliquées collatéralement dans des démarches d'avortement illégal. Si elles diffèrent clairement dans leurs positions respectives par rapport à cette pratique, elles sont toutes deux actives dans la quête de l'affirmation de leurs opinions : Irina essaie sans cesse de convaincre Laura d'abandonner la procédure ; Otilia, quant à elle, met toute son énergie à l'œuvre pour s'assurer que Gabita pourra subir l'intervention. Pourtant, si la représentation d'Irina en tant qu'héroïne tragique à morale élevée fait que son personnage ne soit pas crédible, Otilia, à la fois forte et faible, refusant la victimisation malgré les abus soumis, présente une personnalité nuancée et plus réaliste. Ce tournant vers un personnage multidimensionnel n'est possible, néanmoins, que dans un contexte favorisant le développement des techniques scénaristiques par des auteurs roumains et où les faits, éloignés dans le temps, permettent de nouvelles réflexions. Bien évidemment, les films d'après 1989 n'obéissent plus à un agenda propagandiste. Pourtant, il faudra attendre l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes aux référentiels cinématographiques, culturels et techniques distincts pour qu'un corpus de films où des personnages véritablement complexes s'impose, dont un important nombre de figures féminines.

En effet, le personnage d'Otilia subvertit le trope dramatique du sacrifice, plus particulièrement celui de la femme altruiste qui se sacrifie pour autrui ou pour un idéal. Si elle traverse effectivement de nombreuses épreuves dans son parcours d'héroïne, en dernière analyse, sa résignation ne sert qu'à la construction de sa propre capacité de résistance. Résistance, certes, qui permet sa survie, mais qui entraîne un détachement de ses liens émotionnels et affectifs. Ce portrait de personnage ne pourrait être plus éloigné du schématisme des héros du cinéma communiste qui engendre souvent, dans les rares cas où il s'agit de femmes, le cumul du rôle traditionnel de mère sacrificielle et d'héroïne idéaliste. La transformation d'Otilia, héroïne moderne, est ainsi d'un ordre essentiellement intime. Son changement est intérieur<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Pour des indications sur la construction narrative du héros cinématographique, voir : Michel Chion, *Ecrire un scénario*, Cahiers du cinéma, Paris, 1985 et Marie-France Briselance, *Leçons de Scénario : les trente-six situations dramatiques*. Paris, Nouveau monde, 2006.

## 2.4 Figures féminines dans le cinéma roumain : exception à l'Est ?

Le rôle marginal et unidimensionnel de la femme dans le cinéma roumain communiste s'oppose alors aux constructions contemporaines des femmes dans le cinéma du pays. Pourtant, si les spécificités du communisme roumain expliquent en partie cet état de choses, nous pouvons observer certaines nuances à travers le temps. Ces nuances dans les films roumains montrent à la fois des points de contact et des différences fondamentales par rapport à la présence féminine dans d'autres cinémas communistes.

Antonin et Mira Liehm notent un mouvement vers des personnages féminins plus actifs dans le cinéma roumain des années 1960, en citant pourtant le seul exemple de *La Joconde sans sourire* (*Gioconda fără surâs*, 1967), de Malvina Urșianu<sup>149</sup>. Il est possible, néanmoins, d'observer à l'époque la sortie de plusieurs films dans lesquels les femmes sont protagonistes, avec des registres esthético-narratifs très différents. *Lupeni 29* (*Lupeni 29*, 1962) et sa suite, *Golgota* (*Golgota*, 1967), de Mircea Drăgan illustrent l'évolution des femmes vers des rôles centraux. Les deux films partent de l'événement réel d'une grève de mineurs dans la vallée du Jiu en 1929 et dénoncent l'exploitation ouvrière, tout en valorisant le pouvoir d'organisation des travailleurs. Bref, les films de Drăgan, un des principaux metteurs en scène de la nouvelle épopée nationale, suivent le ton et les thématiques de choix de l'Etat. Le premier volet a pour fil conducteur l'histoire d'amour entre la veuve d'un mineur victime d'un accident de travail et un autre ouvrier : une idylle sur fond d'activisme politique. Si le premier film a déjà une femme active dans un rôle principal, le deuxième en aura six. En effet, *Golgota* est centré sur la lutte de six veuves de la grève, qui se battent pour que leur détresse soit compensée par une pension<sup>150</sup>.

Le conte de fées fait aussi son apparition, en 1969, dans la comédie *Pantoful Cenușăresei*, littéralement, *La Pantoufle de Cendrillon*. Réalisé par Jean Georgescu, le conte populaire est transposé dans la Roumanie des années 1960, où la pauvre jeune fille est caissière d'un théâtre et le prince, incarné par un médecin. Dans la veine romantique et légère, *Un film avec une fille charmante* (*Un film cu o fată fermecătoare*)<sup>151</sup>, réalisé par

---

<sup>149</sup> Liehm et Liehm, *Op.cit.*, p.345. Nous examinerons les films et le parcours d'Urșianu en détail plus loin dans ce chapitre.

<sup>150</sup> Pour une analyse détaillée de *Golgota*, voir chapitre 3.

<sup>151</sup> Pour une analyse détaillée du film, voir chapitre 3.

Lucian Bratu en 1966 se démarque par la tentative d'intégrer des éléments de la culture populaire adolescente de l'époque dans l'univers d'un film qui ne défie que très subtilement les conventions idéologiques établies.

Outre la conformation idéologique, l'autre aspect récurrent des personnages féminins est leur pertinence par rapport au modèle féminin classique, critiqué à la naissance des analyses féministes du cinéma. Il s'agit d'une présence féminine conçue selon le regard masculin dans l'objectif de pérenniser les rôles de genre traditionnels où la femme occupe une place marginale<sup>152</sup>. Cette marginalité s'exprime par la valorisation des femmes dans l'univers domestique, les mères et épouses, opposée à la vision négative des femmes occupant l'espace public de manière non politisée<sup>153</sup>. Cette dynamique commune à divers contextes cinématographiques se révèle, dans le cas du cinéma roumain communiste, être d'une bienveillance avérée envers certains personnages féminins. Ceci lorsqu'ils incarnent un certain soutien au système de valeurs familiales, coïncidant avec une vision critique des femmes non mariées, dans le rôle de maîtresses ou « filles faciles », souvent responsables de la ruine des hommes et/ou des défenseurs des valeurs traditionnelles. Dans les deux cas, la participation professionnelle féminine est suggérée, grâce à la promotion de la politique égalitariste du milieu de travail socialiste. Pourtant, leurs vies professionnelles ont un impact modeste sur les arcs narratifs de ces personnages qui sont privés, par ailleurs, d'une construction psychologique étendue. De telles formulations scénaristiques impliquent alors, sous les couleurs de l'idéologie dominante, des lieux-communs de la représentation classique de femmes.

Dans cet éventail de rôles, la participation des femmes se résume le plus souvent à un soutien secondaire aux aboutissements du héros masculin. Par ailleurs, leur fonction narrative n'est pas plus importante que dans les genres filmiques dits « féminins »<sup>154</sup> : des variantes sur fond social de comédie romantique et de mélodrame, par exemple dans des histoires comme *Une fille charmante*, *Ardeur (Patimă)*, George Cornea, 1975) ou *Déclaration d'amour (Declarație de dragoste)*, Nicolae Corjos, 1984). En outre, dans les rares exemples où

---

<sup>152</sup> Marjorie Rosen, *Op.cit.*, 1973; Molly Haskell, *Op.cit.*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 (1974), p. XIII, 156.

<sup>153</sup> Plus que de la dichotomie classique entre la vierge et la prostituée (Voir M. Haskell, *ibid.*), il s'agit ici, en empruntant le titre du film de Jean Eustache, de l'opposition entre « *La maman et la putain* ».

<sup>154</sup> M. Haskell, *ibid.*

les femmes sont protagonistes comme dans *Illustré avec fleurs des champs* ou *Golgota*, l'ensemble des personnages est construit de manière manichéenne, pauvre en nuances psychologiques. Ce mode opératoire est fréquent dans la constitution d'univers filmiques où la promotion idéologique rend quasiment invisibles des protagonistes avec faiblesses en faveur de grands héros. Dans ces récits centrés sur des personnages masculins, les héros sans failles sont rarement des femmes. *Golgota*, par exemple, est un des rares films où il est question de plusieurs héroïnes ; *Illustré...* comme nous l'avons noté précédemment, présente une femme vertueuse face à trois exemples de décadence morale parmi ses quatre personnages principaux.

Claire Johnston situe les modèles narratifs classiques de personnages féminins comme étant étrangers aux enjeux concrets l'histoire. Cela s'oppose aux modèles de personnages masculins, plus complexes grâce à leurs interactions avec les enjeux socio-historiques intervenant sur le récit<sup>155</sup>. Selon Johnston, ces modèles féminins stéréotypés renvoient au domaine mythique. L'auteur emprunte le principe « barthésien » où l'usage du mythe comme stratégie discursive promeut la naturalisation et par conséquent l'efficacité des signifiants idéologiques d'une société. Dès lors, les représentations filmiques de femmes aux qualités figées et éternelles sont immunes aux nuances réalistes de l'ordre narratif individualisant les personnages. Le mythe exerce alors sa fonction : reconnaissable et immobile en apparence, il sert à communiquer l'idéologie dominante, sexiste, en toute discrétion<sup>156</sup>.

Pourtant, comme nous l'avons remarqué plus haut, la conception du mythe assume des contours plus complexes dans la Roumanie de Ceaușescu. L'idéologie communiste roumaine a un dessein nationaliste qui passe par la reconstruction de la mythologie nationale dans les domaines culturel et académique. L'univers mythique revalorisé est ainsi matière à œuvres et ouvrages qui servent à la diffusion de cette idéologie reconfigurée. Les nouveaux paradigmes fondateurs de l'identité roumaine sont ainsi sujet de films, historiques ou d'actualité et se reflètent ainsi dans la construction des personnages, masculins ou féminins. Les premiers suivent alors systématiquement le stéréotype du héros infailible opposé au vilain immoral, y compris au moment où d'autres cinémas à l'Est, désinvestis d'un

---

<sup>155</sup> Claire Johnston. « Women's Cinema as Counter-cinema ». In.: Claire Johnston (dir.). *Notes on Women's Cinema*. Londres, SEFT, 1973. p. 26.

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 26-27.

projet national d'une telle ampleur, s'ouvrent de plus en plus à la figure du antihéros. Les tentatives roumaines de mettre à l'écran des caractères nuancés sont alors écartées sous le prétexte de films (d'auteur) indésirables et restent longtemps, quasiment (ou effectivement) inconnus du public. La figure féminine n'aurait pu connaître une destinée différente. Historiquement encastrée au niveau du mythe, en Roumanie elle participe, par ailleurs, à la démarche de reconstruction des fondations de l'histoire nationale. Dans un cadre où seules quelques Roumaines sont reconnues dans le répertoire privilégié des héros nationaux, la fonction mythique de la femme est encensée dans le discours officiel et par extension par le biais des produits culturels et maternels, qui donnent origine et qui nourrissent les enfants-moteurs d'une nation prédestinée au succès. Lorsqu'elle échappe à ces missions ultimes et originelles, la femme est parfois décriée et le plus souvent bannie du domaine du visible.

Les spécificités socio-politiques de la Roumanie de Ceaușescu contribuent ainsi à l'état des représentations cinématographiques de genre et, en dernière analyse, à la relative marginalité du cinéma roumain sur la scène internationale. Cela est dû à la fois à la valorisation et à la fabrication de thèmes intrinsèquement nationaux, peu accessibles au public étranger, même au sein du bloc communiste. En même temps, le parti pris de la refondation mythique de la nation dans un contexte idéologiquement serré empêche à la fois la fleuraison du antihéros filmique contemporain et l'avènement consistant des héroïnes à tout niveau de complexité. Les autres cinémas de l'Est communiste, en revanche, présentent des femmes au centre de récits novateurs comme *La Passagère* d'Andrzej Munk ou *Les Petites marguerites* (*Sedmikrásky*, Tchécoslovaquie, 1966) de Věra Chytilová. Rapidement reconnus par le monde cinéphile international, tels exemples laissent entrevoir d'autres possibilités pour la représentation de la figure féminine issue du monde communiste. Outre la figure de la femme à l'écran, l'activité des femmes réalisatrices en Roumanie aura également des différences et des points communs avec celle des voisines socialistes.

## **2.5 Les réalisatrices à l'Est : des rôles à remplir**

La représentation trouble de la figure féminine est un point commun des cinémas autour du monde. Le regard masculin sur la femme est ainsi une constante dans un univers artistique où les femmes peinent à atteindre des positions de pouvoir et le statut de créatrices.



Souvent écartées du marché du travail ou reléguées à des postes subalternes, sous-représentées dans les institutions politiques, les femmes ont dû attendre la fin des années 1960 pour que leurs revendications gagnent de l'ampleur. Pourtant, nous avons évoqué plus haut que les régimes communistes, en apparence, proposent un agenda social aux contours proto-féministes. Néanmoins, l'égalité des chances au travail et dans l'éducation ou encore les politiques familiales qui faciliteraient la visibilité féminine dans la sphère publique obéissent, le plus fréquemment, à des besoins d'ordre économique ou idéologique, qui ne trouvent pas d'écho dans les pratiques de la vie privée.

Si, à l'arrivée du socialisme, les femmes - du moins, celles à l'origine sociale et à l'orientation politique correcte - rentrent en masse dans le monde professionnel et avancent rapidement en termes d'éducation, leur ascension aux positions de prestige se montre plus difficile<sup>157</sup>. Dès lors, nous pouvons imaginer une présence quantitative plus importante de femmes dans les différents secteurs économiques, dont le cinéma et l'audiovisuel, sans qu'une représentation accrue dans les sphères décisionnelles ne l'accompagne. En effet, un bref examen de la réelle insertion professionnelle féminine dans les cinémas du monde socialiste nous indique que le cas roumain, tout en retenant des spécificités, n'est pas isolé.

Effectivement, dans l'historique des cinémas de l'Est, peu de femmes se démarquent en tant que cinéastes. Malgré le discours socialiste officiel de promotion de l'égalité homme-femme, celles qui réussissent à occuper le poste de réalisatrice, notamment sur de longs métrages de fiction, sont peu nombreuses<sup>158</sup>. Sans prétendre à une analyse exhaustive de tous les pays du bloc de l'Est, nous pouvons néanmoins observer plusieurs récurrences et de faibles exceptions en ce qui concerne la projection de femmes-cinéastes. Par exemple, la DEFA<sup>159</sup> est-allemande ne donne l'opportunité de passer derrière la caméra qu'à une

---

<sup>157</sup> Janina Markiewicz-Lagneau. « Les femmes dans la vie économique de l'URSS ». *Cahiers du monde russe et soviétique*. no. 1, vol 8, 1967. p. 37-38 (36-44).

<sup>158</sup> Pour le cas de l'Allemagne de l'Est, voir Cyril Buffet. *Défunte DEFA : Histoire de l'autre cinéma allemand*. Paris, Cerf-Colet, 2007, p. 269 ; pour l'URSS, voir Andrew Horton et Michael Brashinsky. *The Zero Hour : Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 102 ou l'ouvrage de Lynne Atwood, *Red Women in the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the beginning to the End of the Communist Era*. Londres, Pandora, 1993. La présence féminine dans le cinéma polonais est bien documentée dans l'ouvrage d'Ewa Mazierska et Elzbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, New York, Berghan, 2006.

<sup>159</sup> Deutsche Film AG, le studio de cinéma d'Etat de l'Allemagne de l'Est.

poignée de femmes. Les noms d'Iris Gusner, Evelyn Schmidt ou Ingrid Reschke demeurent d'ailleurs dans l'obscurité, leurs films jugés sans intérêt<sup>160</sup>.

La Pologne présente un paysage intéressant, lorsqu'une réalisatrice obtient un rôle majeur dans le cinéma national dès la restructuration du secteur à l'arrivée du communisme. Wanda Jakubowska fait ses débuts en tant que documentariste dans un groupe de cinéastes d'avant-garde, START, dans les années 1930. Malgré sa brève durée de cinq ans, le groupe, penché sur des thématiques sociales, a une influence majeure sur le cinéma polonais communiste. En 1947, Jakubowska réalise un des films fondateurs du nouveau modèle cinématographique national, la fiction *La Dernière étape (Ostatni etap)*, un portrait à séquences semi-documentaires des souffrances de la guerre, qui connaît une large reconnaissance internationale. Jakubowska se retrouve hissée dès 1948 à la tête d'une de trois unités de production polonaises et devient enseignante à l'Ecole de cinéma de Łódź. Résistante pendant la guerre et membre de la première heure du parti communiste polonais, ses films reflètent son allégeance idéologique. Pourtant, si son cinéma reçoit des louanges dans les années 1950, son activisme au sein du parti fait d'elle une figure controversée dans le milieu cinématographique et ses films suivants n'ont pas de grandes répercussions critiques face aux nouvelles mouvances du cinéma du pays<sup>161</sup>. En effet, de la fin des années 1950 à la moitié des années 1970, la femme devient une figure complexe, mais plutôt dans des films réalisés par des hommes, comme *La Passagère* de Munk ou *Adieu Jeunesse (Rozstanie, 1960)* de Wojciech Has. Les prochaines réalisatrices polonaises à connaître une plus grande visibilité émergent dans la mouvance du cinéma de l'inquiétude morale, à partir de la moitié des années 1970. A partir de cette époque, les femmes complexes trouvent une certaine visibilité dans des films créés par des hommes, comme Krzysztof Kieslowski, mais aussi par des femmes, notamment Agnieszka Holland.<sup>162</sup> Malgré la nouvelle voie ouverte par le prestige de Holland, les réalisatrices restent rares, et parmi

---

<sup>160</sup> C. Buffet, *Op.cit.*, p.69.

<sup>161</sup> Mazierska et Ostrowska, *Op.cit.*, p. 149, 150.

<sup>162</sup> Parmi les films de Kieslowski, nous trouvons des personnages féminins plus intéressants dans ses films des années 1980, comme *Sans fin (Bez końca, 1985)* ou *Brève histoire d'amour (Krótki film o miłości, 1988)*. Les films polonais du début de la carrière de Holland présentent des femmes protagonistes complexes, comme *Interrogatoire (Przesłuchanie, 1982)* ou *Une femme seule (Kobieta samotna, 1981)*.

celles ayant retrouvé une certaine reconnaissance par les cinéphiles, on ne peut citer que Barbara Sass<sup>163</sup>.

La Hongrie et la Tchécoslovaquie semblent être des terrains plus favorables aux femmes-auteurs au cinéma. Néanmoins, la situation des deux pays est comparable à celle de la Pologne : la large reconnaissance à l'Ouest d'une seule cinéaste est le principal responsable de l'inscription féminine au premier rang des milieux cinématographiques nationaux et internationaux. Pourtant, si Holland quitte la Pologne communiste dès le début des années 1980 et ne réalise que deux longs métrages dans le pays avant 1989, les carrières de la hongroise Márta Mészáros et de la tchèque Véra Chytilová se déroulent presque exclusivement dans leurs pays d'origine<sup>164</sup>. Mészáros fait ses débuts dans la fiction à la fin des années 1960 et réalise 17 films dans les années 1970 et 1980, continuant derrière la caméra, et ce jusqu'à nos jours. Ses films explorent la complexité des relations humaines, dans lesquels les personnages féminins et masculins révèlent leurs vulnérabilités. Si les relations amoureuses sont au centre de films comme *Sans attache* (*Szabad lélegzet*, 1973), les rapports de complicité et d'amitié entre femmes sont souvent à l'honneur, par exemple, dans *Adoption* (*Örökbefogadás*, 1975) ou *Elles deux* (*Ök ketten*, 1977). Malgré leur finesse esthétique et narrative, les films de Mészáros ne connaissent pas de grand succès commercial en Hongrie, où même l'accueil critique demeure mitigé. Pourtant, lors de la sortie de *Journal intime* (*Napló gyermekeimnek*), premier volet de sa tétralogie des « journaux » en 1984, son nom sera définitivement inscrit par la critique internationale parmi les grands auteurs des cinémas de l'Est<sup>165</sup>. Si le protagoniste féminin est la pièce récurrente de ses films, si les différentes dimensions des vies des femmes sont centrales au récit, Mészáros refuse pour autant l'étiquette féministe et se déclare préoccupée par des questions humaines dans un sens plus large. Néanmoins, sa manière unique et sensible de

---

<sup>163</sup> Liehm et Liehm, *Op.cit.*, p. 119-120, Jacek Fuksiewicz. *Le Cinéma polonais*. Paris, Cerf, 1989, p. 126-128.

<sup>164</sup> Pourtant, d'autres réalisatrices émergent sur la scène hongroise ou tchécoslovaque. En Hongrie, Judit Elek en particulier, réalise une carrière fructifère et ses films obtiennent une certaine reconnaissance internationale dans les années 1980. En Tchécoslovaquie, Drahomíra Vihanová, contemporaine de Chytilová, fait une carrière dans les films de fiction troublée par la censure et Véra Plívová-Šimková réalise des films pour enfants très populaires.

<sup>165</sup> Cunningham, *Op.cit.*, p. 125.

hausser la femme au centre de la narration filmique fait que ses films soient particulièrement adaptés à des lectures féministes<sup>166</sup>.

Tout comme Mészáros, Véra Chytilová résiste à se définir comme féministe, même si cette orientation est devenue indissociable de son cinéma.<sup>167</sup> Issue, comme Mészáros, du cinéma documentaire, Chytilová rompt avec le langage du cinéma-vérité dès son deuxième long métrage, en 1966, *Les Petites Marguerites* - un des films phares du jeune cinéma tchèque. Cette symphonie d'images à l'esthétique surréaliste met en scène Marie I et Marie II, à la fois jeunes femmes, petites filles et poupées robotiques impliquées dans des situations absurdes. Il s'agit d'un manifeste provocateur contre l'ennui et le conformisme qui s'exprime à travers deux figures féminines. Chytilová est un des rares réalisateurs de la nouvelle vague tchécoslovaque à essayer de se détacher, au moins en partie, du conformisme imposé par la période de « normalisation » des années 1970 et 1980, conséquence de l'étouffement du Printemps de Prague en 1968. Parmi ses huit films réalisés entre 1969 et 1989, les mieux réussis seront *Les Fruits du Paradis (Ovoce stromů rajských jíme, 1969)*, *Le Jeu de la pomme (Hra o jablko, 1976)* et *Panelstory (Panelstory, 1979)*, qui mettent en question les rôles sociaux d'hommes et de femmes sous différents angles. Suite au blocage de ce dernier par la censure, puis par une sortie très limitée, les films suivants présentent des récits excessivement cryptiques, sans pour autant présenter la même force provocatrice et symbolique des films des années 1960<sup>168</sup>.

Notre état des lieux sélectif des cinémas de l'Est au féminin se termine par l'URSS. Tout comme dans les pays satellites, les réalisatrices soviétiques sont peu nombreuses, malgré le discours égalitaire hommes-femmes. Si le cinéma révolutionnaire des années 1920 semble prometteur vis-à-vis des femmes, la suite de l'histoire ne se trouve pas à la hauteur des espérances. Esther Choub et Olga Preobrazhenskaya sont les premières réalisatrices soviétiques à émerger dans la première décennie de l'URSS socialiste. Pourtant, l'avènement du réalisme socialiste dans les arts et le retour de la valorisation de la famille - et du rôle maternel de la femme - sous Staline limitent les femmes cinéastes quasi-exclusivement au

---

<sup>166</sup> Catherine Portuges. *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Bloomington, Indiana University Press, 1993, p.31-32.

<sup>167</sup> Carmen Gray. « Véra Chytilová for beginners ». British Film Institute. 29/11/2016. Disponible sur: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/vera-chytilova-beginners>. Consulté le 12/07/2017.

<sup>168</sup> Liehm et Liehm, *Op.cit.*, p. 266-268.

domaine des films pour enfants, malgré leur accès aux formations à la VGIK, école de cinéma moscovite. La situation ne s'améliore qu'après la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'un certain nombre de réalisatrices, même très limité, retrouve une place importante dans l'industrie<sup>169</sup>. Aux côtés de Larisa Sheptiko, Dinara Asanova et Nana Djordjaze, Kira Mouratova se démarque comme la réalisatrice soviétique la plus importante de la période post-dégel.

En effet, le profil personnel de Mouratova nous intéresse autant que son parcours professionnel. Elle construit sa carrière en URSS, même si ses origines dépassent cette aire géographique, ayant un lien important avec la Roumanie. Mouratova naît en 1934 à Soroca, à l'époque située en Bessarabie roumaine, plus tard devenue une ville de la Moldavie, pays satellite de l'URSS. Ses parents, Iuri Corotcov et Natalia Scurtu-Corotcova sont communistes de la première heure, sa mère étant membre du Parti communiste roumain dès 1928. Lors de la cession de la Bessarabie à l'URSS en 1939, les Corotcov restent en Union soviétique. Le couple souffre pendant la guerre : Iuri, russe, disparaît au front en 1941, tandis que Natalia est active dans la résistance illégale pendant le conflit. Ainsi, le parcours de Natalia est aussi intéressant que celui de sa fille cinéaste. Médecin, juive, Natalia Scurtu-Corotcova initie Kira au cinéma, en tant que spectatrices avides. Après la guerre, mère et fille retournent en Roumanie, où Kira finit ses études, d'abord dans une école russophone, ensuite dans un lycée roumain<sup>170</sup>.

Malgré ses origines métissées et des années formatrices en Roumanie, Kira s'identifie comme russe et décide très vite de construire une carrière - et une vie personnelle - en l'URSS<sup>171</sup>. En 1952, la jeune femme part à Moscou où, après une année universitaire en philologie, elle entame des études de réalisation à la VGIK. Malgré ce bref détour universitaire, Kira a en effet le profil du candidat idéal à la prestigieuse école : fille d'un héros de guerre soviétique et d'une cadre de l'administration roumaine, et activiste communiste depuis plusieurs années. Nous pouvons imaginer que Kira aurait pu avoir

---

<sup>169</sup> A.Horton et M. Barshinski, *Op.cit.*, p. 103.

<sup>170</sup> Jane Taubman. *Kira Muratova: The Filmmakers' Companion*. Londres, IB Tauris, 2005. p. 2.

<sup>171</sup> « Tout d'abord, alors qu'elle (Mouratova) est originaire de Roumanie, elle représente uniquement la culture russe (contrairement à de nombreux cinéastes géorgiens, ukrainiens ou d'Asie centrale). Elle répète ainsi dans ses entretiens : "Ma première langue, mon amour du pays, c'est le russe et la Russie" ». Eugénie Zvonkine. *Kira Mouratova, un cinéma de la dissonance*. Paris, l'Age d'homme, 2012. p. 17.

l'embarras du choix : malgré sa formation de médecin, sa mère Natalia est, au début des années 1950, à la tête de la Romfilm, société d'État chargée de la diffusion cinématographique en Roumanie.<sup>172</sup> Une potentielle place dans les premières promotions de l'IATC roumaine ne semblait pas hors de propos.

Mouratova finit ses études de cinéma en 1959. En 1964, elle coréalise avec son époux, Alexander Mouratov, son premier long métrage, *Notre pain quotidien* (*Nash chestnyi khleb*). Le film - qui pointe du doigt l'intrusion des hautes instances du Parti dans l'agriculture - est très critiqué et subit des modifications afin de garantir sa sortie. Mécontente du résultat, la réalisatrice préfère alors marquer son début dans les films longs métrages par sa première réalisation solo, *Brèves rencontres* (*Korotkie vstrechi*), de 1967. C'est à ce moment que sa lutte contre la censure gagne des contours épiques. Le film raconte l'histoire d'amour entre Valia - jouée par Mouratova même - et Maxime (Vladimir Vissotsky), dans un triangle amoureux dont fait aussi partie Nadia (Nina Rouslanova). Les femmes sont les protagonistes : le récit, moderne, se construit à partir des flash-backs de ces deux femmes. Le film montre des aspects gênants de la réalité soviétique : la crise du logement, l'inefficacité au travail, les contraintes de la bureaucratie, le tout sur fond de haute tension sexuelle - il n'est pas étonnant que le film ait subi la censure, confirmée par une sortie très limitée et de très courte durée. Le film suivant, *Les Longs adieux* (*Dolgie provody*, 1971) connaît une destinée beaucoup plus sombre. La main de la censure frappe d'abord dès le scénario. Il s'agit d'un drame purement psychologique, centré sur la relation entre une mère dominatrice et son enfant. On y reproche l'absence de thème social, les contours d'antihéros des protagonistes, l'absence de la figure du père. Il s'agit bien, à l'ère brejnévienne, d'une phase de retour vers le symbole de la famille traditionnelle, schéma dans lesquels les mères sont des femmes fortes intéressées au bien-être de leur progéniture et par extension, de la société. Même lorsque les femmes protagonistes ont des positions professionnelles importantes, l'aspect familial de leur vie est mis en avant. Dans un contexte où la double charge assumée par la femme commence à être mise en question dans la

---

<sup>172</sup> Cristian Vasile. *Literatura și artele în România comunistă, 1948-1953*. Bucarest, Humanitas e-books, 2013.

sphère publique, les produits culturels servent alors à dompter ces voix, normalisant la double fonction féminine<sup>173</sup>.

Même après des concessions scénaristiques, *Longs Adieux* sont pincés par les censeurs : le décor et la lumière seraient trop sombres, la forme difficile d'interpréter, enfin, il s'agirait d'un « film bourgeois »<sup>174</sup>. Finalement, le film se retrouve banni jusqu'en 1987<sup>175</sup>. La carrière de Mouratova ne sort pas indemne de l'affaire : interdite d'exercer la réalisation à Moscou, elle est dès lors reléguée à des petites tâches administratives et à l'écriture de scénarios de commande. Finalement, en 1978, elle revient à la réalisation à la Lenfilm de Saint-Pétersbourg - les films précédents ayant le label de fabrique Mosfilm - avec *En découvrant le vaste monde* (*Poznavaia Belyy Svet*, 1978) poétique histoire d'amour sur le décor du chantier de construction d'une usine. Ce film échappe aux ciseaux et blocages de la censure, à la différence du suivant, *Parmi les pierres grises* (*Sredi Serykh Kamney*, 1983). Peuplé de personnages marginaux dans une Russie prérévolutionnaire, le film se trouve tellement amputé que Mouratova retire son nom du générique<sup>176</sup>.

Mouratova est réhabilitée à l'arrivée de Gorbatchev. Elle voit enfin la sortie des *Longs adieux* et a carte blanche pour mener à terme ses projets, qui aboutissent sur *Changement de destinée* (*Peremena uchasti*, 1987) et *Le Syndrome asthénique* (*Astenicheskiy sindrom*, 1989), qui remporte le Grand Prix du Jury au Festival de Berlin en 1990. Après la chute du communisme soviétique, Mouratova continue à réaliser des films, le plus souvent en Ukraine. Questionnée sur la notion d'une génération novatrice dans le cinéma soviétique des années 1960 - dont elle ferait partie aux côtés de Larisa Sheptiko, Otar Iosseliani, Serguei Paradjanov ou encore Andrei Konchalovski - elle revient sur son identité transnationale, qui dépasse les frontières de l'URSS : « N'oublions pas que je suis venue en URSS de Roumanie...

---

<sup>173</sup> Françoise Navailh fait le constat de ces aspects récurrents de la représentation féminine dans le cinéma soviétique des années 1970 en disséquant trois films soviétiques : *Je demande la parole* (*Prochou sloba*, Gleb Panfilov, 1976); *Quelques entretiens sur des questions personnelles* (*Ramdenime interviev piradsakitkhebze*, Lana Gogoberidze, 1978) et *Moscou ne croit pas aux larmes* (*Moskva slezam ne verit*, Vladimir Menchov, 1979), ce dernier, un véritable succès international qui remporta l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1981. Voir: F. Navailh, « The Image of Women in Contemporary Soviet Cinema ». In.: Anna Lawton (dir.). *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Londres, Routledge, 1992. pp. 211-230.

<sup>174</sup> Kira Mouratova, citée par Martine Godet, *Op.cit.*, p.131.

<sup>175</sup> Lors de sa sortie en 1987, le film remporte le Prix FIPRESCI au Festival de Locarno.

<sup>176</sup> M. Godet. *Op.cit.* p. 133-135.

Je ne suis pas comme les autres qui ont vécu ici, qui ont vu les défauts et les changements. Ma biographie est différente »<sup>177</sup>. La trace roumaine est ainsi récupérée dans l'histoire de la plus importante réalisatrice soviétique.

## 2.6 Les enfants d'Elisabeta Bostan

A partir de l'examen des parcours des réalisatrices à l'Est et des figures féminines portées à l'écran, nous pouvons relever des points communs dans la représentation des femmes dans les cinémas communistes. Les Roumaines, même si soumises à des contraintes sociétales et politiques particulières, s'entraînent ainsi dans des modèles récurrents dans les univers cinématographiques de la région. L'accès au statut de réalisatrice est limité et même celles qui réussissent à signer la mise en scène des productions ont une visibilité comparativement réduite. En outre, les images stéréotypées et « positives » de la femme-modèle, mère de famille, s'opposent aux personnages féminins qui échappent aux rôles traditionnels, également stéréotypés davantage, cette fois sous une lumière négative. Ce schéma est alors le canevas de la plupart des productions polonaises, soviétiques ou roumaines. Ces constantes présentes à la fois dans le milieu professionnel et dans le domaine figuratif sont la preuve des difficultés d'affirmation des problématiques des femmes sur le devant la scène publique. Il s'agit ainsi d'un contexte où des éléments identifiés au discours féministe à l'Ouest, est agencé par l'idéologie d'Etat socialiste selon ses propres critères<sup>178</sup>. En effet, l'émergence du discours féministe à l'Ouest à partir des années 1960 se fait dans un contexte de prise de parole par les catégories sociales traditionnellement opprimées de la société civile. Or, dans le cadre du bloc socialiste, ce type d'irruption est vécu comme une menace. La stabilité de son système politique dépend d'une organisation où l'Etat-parti est censé fournir lui-même les bases pour l'épanouissement de ces mêmes catégories opprimées par le monde capitaliste. Pourtant, l'exemple même de l'avènement du courant féministe dans le cinéma militant français d'après mai 1968 montre les difficultés rencontrées par les femmes revendiquant la production d'images à l'Ouest.

Hélène Fleckinger indique la résistance des mouvements militants des années 1960 et 1970 à promouvoir la prise de parole féminine. Liés à l'extrême-gauche, nous y voyons la

---

<sup>177</sup> Kira Mouratova, citée par J. Taubman, *Op.cit.*, p. 5.

<sup>178</sup> A.Ilinca et L. Bejenaru, *Op.cit.*, p. 53, 79.



reproduction de la dynamique en place dans le monde socialiste, où la promotion de l'égalité homme-femme masque le manque de reconnaissance des questions concernant l'oppression féminine<sup>179</sup>. Au lieu d'être au centre des débats, la question féminine est alors vue simplement comme un axe mineur dans l'agenda de la lutte anticapitaliste. Dès lors, l'émergence d'un courant féministe du cinéma militant correspond à la fois au questionnement du fonctionnement général des mouvements de gauche, mais aussi à la nécessité de rompre avec leur organisation traditionnelle et de basculer les pratiques du milieu cinématographique en particulier<sup>180</sup>. Quoi qu'il en soit, le besoin d'un renouveau structurel soutenu par des femmes impulsées par leur propre expérience semble essentiel à l'avènement, encore que trouble, d'un cinéma féministe.

Dans le contexte du cinéma d'État socialiste, la notion même de cinéma féministe est marginale. Tel que l'expriment Márta Mészáros ou Véra Chytilová, leur cinéma ne part pas d'une identification idéologique féministe : les réalisatrices rejettent même l'étiquette d'un cinéma de femmes<sup>181</sup>, et défendent à sa place l'aspect universel de ces récits et choix esthétiques. Par ailleurs, si le premier réseau international de femmes du cinéma est créé en URSS, ceci ne se fera qu'au moment de la Glasnost, en 1987. Le Kino Women International Network, présidé par la géorgienne Lana Gogobezidze organise sa première séance en 1988, à Tbilissi<sup>182</sup>.

Des paysages cinématographiques plus favorables à l'effervescence créative, au moins dans certaines périodes, ont certes contribué à la propulsion d'Agnieszka Holland, Márta Mészáros, Véra Chytilova et, tardivement, Kira Mouratova dans l'arène cinéphile internationale. L'effacement des réalisatrices roumaines sur le même échiquier correspond ainsi aux contraintes retrouvées par les femmes de cinéma dans le bloc socialiste. Néanmoins, leur relative invisibilité est également conséquence des spécificités nationales

---

<sup>179</sup> Ou des questions spécifiques à chacune des catégories opprimées, hors l'identité de classe sociale.

<sup>180</sup> H. Fleckinger, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*. Thèse de doctorat. Université Paris 3, 2011, p. 58, 60.

<sup>181</sup> Hélène Fleckinger note la confusion terminologique à laquelle les notions de « cinéma de femmes » et « cinéma féministe » peuvent prêter : « ..."film de femme" et "film féministe", deux notions souvent confondues, en particulier dans les années 1970, et qui semblent renvoyer à deux manières différentes de se positionner au sein du mouvement des femmes : "en tant que femme" ou "en tant que féministe" ». Fleckinger, *Op.cit.*, p. 845.

<sup>182</sup> Françoise Audé. *Cinéma d'elles, 1981-2001 : situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*. Paris, L'Age d'homme, 2003. p.40.

qui ont empêché la fleuraison d'un cinéma d'auteur reconnu à l'étranger - Lucian Pintilie faisant figure de chevalier solitaire - et le passage à l'écran de figures féminines plus nuancées, ou tout simplement, plus présentes. Dans le chapitre suivant, nous verrons comment le succès commercial d'un cinéma au masculin contribue davantage à l'écartement des femmes protagonistes. Néanmoins, la priorisation de la performance commerciale alignée aux souhaits de promotion idéologique officiels a été fondamentale pour la reconnaissance d'une des seules réalisatrices roumaines figurant parmi les grands noms du cinéma du pays à l'ère communiste : Elisabeta Bostan.

Elisabeta Bostan est née en 1931, à Buhuși et est diplômée d'une des premières promotions de l'IATC, section réalisation, en 1954. Ses premiers courts-métrages sont des documentaires autour de la danse. En 1961, elle réalise son premier long métrage, *Le gamin (Puștiul)*. Ce film marque le début de Bostan dans ce genre cinématographique qui lui permet de devenir la réalisatrice de grands succès en Roumanie : les films pour enfants. Ses projets ultérieurs seront toujours du même genre filmique. Dans les années 1960, elle réalise la série de courts-métrages *Naica*, qui narre les aventures du petit garçon qui prête son nom au projet. Pourtant, ce n'est en 1965 que Bostan s'établit comme une cinéaste de taille. Elle signe le scénario et la réalisation de l'adaptation au cinéma du grand classique roumain de la littérature pour jeunesse. *Contes d'enfance (Amintiri din copilărie, 1965)* est l'ouvrage en quatre volumes où Ion Creangă, un des auteurs les plus importants de la langue roumaine, raconte ses mémoires d'enfance et adolescence. Réputé par ses contes et fables devenus les versions définitives des histoires traditionnelles de la culture roumaine, Creangă est l'un des noms les plus populaires et appréciés du canon culturel roumanophone. Bostan relève le défi, et *Contes d'enfance* est le troisième titre national le plus porteur et, encore aujourd'hui, le film roumain pour enfants le plus vu en salles.

Dans les années 1970, elle confirme sa position parmi les cinéastes les plus importants du pays quand elle réalise trois grands succès : *Veronica (1972)*, *Le Retour de Veronica (Veronica se întoarce, 1973)* et *Ma-ma (1976)* - ce dernier étant une adaptation d'un conte de Creangă. Tous les trois sont des comédies musicales situées dans des univers fantastiques qui marquent le début de la collaboration entre Bostan et la scénariste Vasilica Istrate.<sup>183</sup> *Veronica* et sa suite ont comme personnage principal une petite orpheline,

---

<sup>183</sup> Bostan est aussi coscénariste de *Veronica* et de sa suite.

Veronica (Lulu Mihăescu), qui reçoit la visite d'une fée enchantée, jouée par Margareta Pâslaru. La même actrice incarne également la rigide directrice de l'orphelinat, rempli de petits enfants joyeux. La fée promet à Veronica de réaliser ses souhaits si la petite fait preuve de sagesse et de respect. Pourtant, Veronica n'accomplit pas sa tâche : envoutée par son privilège, elle se montre égoïste envers ses camarades... et perd son pouvoir. Déçue, elle s'enfuit dans une forêt magique, pleine de créatures fantastiques, où elle retournera dans le deuxième film de la série, *Le retour de Veronica. Contes d'enfance* et les deux volets de Veronica sont alors, au début des années 1970, parmi les quatre films pour enfants les plus vus dans le pays<sup>184</sup>. *Veronica 1* et *2* jouissent déjà visiblement des ressources techniques et financières qui ont permis l'usage d'effets spéciaux. *Ma-ma*, ensuite, est également une production de taille : il s'agit, en fait, d'une coproduction entre la Roumanie, l'URSS - via Mosfilm - et la France. Il s'agit d'une adaptation de *La Chèvre aux trois chevreaux* (*Capra cu trei iezi*) de Creangă qui reprend une histoire très connue du folklore européen et soviétique.

*Ma-ma* compte alors sur un casting mixte, prévu pour plaire au public en Roumanie ainsi qu'en URSS. Côté roumain, nous verrons notamment Lulu Mihăescu, l'interprète de Veronica, sorte de Shirley Temple roumaine ; Violeta Andrei, une des actrices les plus populaires de l'époque et George Mihăiță, précédemment protagoniste de *La Reconstitution* de Pintilie et collaborateur constant de Bostan. Mihăiță travaille sur des films en lien avec les principaux réalisateurs de l'époque, comme *B.D. en alerte* (*B.D. în alertă*, 1971), un des grands succès de Mircea Dragăn, *Accident* (1977), de Sergiu Nicolaescu ou *Filip le bon* (*Filip cel bun*, 1975), de Dan Pița. Côté soviétique, nous trouvons la star Lioudmila Gourchenko et les artistes du Cirque de Moscou et du Ballet Bolchoï. En effet, le film avait des ambitions qui dépassaient l'espace communiste. Il s'agit ainsi du seul film roumain à avoir dès le départ des versions en trois langues : le roumain et le russe, mais aussi l'anglais - le titre dans cette langue est *Rock'n'roll Wolf*, ou *Le Loup Rock'n'roll*. Même si *Ma-ma* finit par avoir une distribution limitée à l'Ouest, il est primé au Festival de films pour enfant de Giffoni en Italie, en 1977. Il devient alors le cinquième film pour enfants le plus vu en Roumanie communiste.

Parmi ces films, les seuls qui échappent à l'appellation « aventures enfantines » datent des années 1980 et 1990. Il s'agit ainsi d'un exemple des adaptations du cinéma

---

<sup>184</sup> La deuxième place appartenant aux *Aventures de Tom Sawyer*, coproduction franco-roumaine réalisée par Mihai Iacob, A l'origine une série télévisée, le projet a finalement abouti à deux films sortis en salles en 1968.

roumain au manque de moyens financiers : les mondes magiques, coûteux, font place à des films d'actualité. Les drames *Promesses* (*Promisiuni*, 1985) et *La Championne* (*Campioana*, 1990) présentent pourtant des jeunes filles dans des rôles centraux. Il s'agit de deux drames d'actualité. Dans *Promesses*, les répercussions de la rupture du modèle de la famille traditionnelle est la toile de fond. Un secret de famille se dévoile : l'homme qui a élevé Oara, douze ans, n'est pas son père biologique. Soudainement pourtant, ce dernier refait surface et essaie de construire une relation affective avec sa fille. Le chaos s'installe et Oara a dû mal à être réceptive à cette nouvelle figure paternelle. Ici, encore une fois, comme dans *Papa du dimanche*, le rôle émotionnel du père devient le centre du récit. *La Championne*, à son tour, propose comme protagoniste une fille de dix ans, prodige de la gymnastique. Le film suit sa maîtrise des obstacles dans le difficile parcours d'entraînement qui fera d'elle une véritable championne. Le seul film que Bostan réalise intégralement après la chute du communisme est aussi son seul film sans enfants ou adolescents. A la différence de ses films précédents, *Le Téléphone* (*Telefonul*) de 1991, est une comédie romantique autour d'un protagoniste masculin.

Elisabeta Bostan devient alors une référence parmi les films roumains pour enfants à l'époque communiste. Si Ion Popescu-Gopo est le maître du cinéma d'animation dans le pays, lors qu'il s'agit de longs métrages, le réalisateur s'aventure plutôt sur le terrain des films en prises de vue réelles, notamment les films de genres comme la science-fiction, sans viser clairement le jeune public<sup>185</sup>. En effet, il ne réalise qu'un film où le jeune public est la cible principale en 1981. *Maria Mirabela*, coproduction soviétique, marque ainsi la première expérience de mélange d'animation et de prises de vue réelles en Roumanie. Le ton est similaire à celui des œuvres d'Elisabeta Bostan dans les années 1970 : une comédie musicale située dans un univers fantastique dans laquelle les enfants sont les protagonistes. Le film de Gopo - et de Natalia Bodiul, réalisatrice moldave - a par ailleurs un succès comparable à celui des films phares de Bostan, et est le sixième film pour enfants le plus vu dans le pays, juste derrière *Le retour de Veronica*.

La touche féminine semble ainsi incontournable dans les films pour enfants roumains. Gopo s'y aventure accompagné de la réalisatrice Natalia Bodiul ; Elisabeta Bostan réalise la grande majorité des films du genre. Bostan, par ailleurs, signe les scénarios de ses

---

<sup>185</sup> Nous analyserons en profondeur la trajectoire de Gopo dans le chapitre 3.

films ou collabore avec d'autres scénaristes : Ecaterina Farcas, Eva Sarbu, Vasilica Istrate - toujours des femmes. En Roumanie, le film jeune public est alors un domaine féminin : pourtant, leur succès commercial au cœur de la création cinématographique demeure pourtant largement circonscrit à ce genre. S'il ne s'agit pas d'une exception nationale - les films pour enfants étant considérés comme un des rares genres « au féminin » - en ce que concerne la création, la prédominance d'une seule réalisatrice dans ce genre spécifique et l'absence de noms féminins forts dans d'autres indique une grande limitation du paysage social et cinématographique roumain. Même si de nombreux films mettent en avant l'importance de l'affection paternelle dans la vie de l'enfant, ce sont les femmes, mères potentielles, qui ont naturellement la sensibilité nécessaire pour plaire aux plus petits.

## **2.7 Malvina Urșianu, « la Joconde sans sourire »**

Moins visibles qu'Elisabeta Bostan, d'autres Roumaines se sont investies dans la réalisation cinématographique, sans pour autant s'inscrire dans un genre spécifique : nous avons déjà cité Cristiana Nicolae, Maria Callas Dinescu, Felicia Cernăianu et Letitia Popa, qui ont eu une présence plutôt modeste dans la réalisation cinématographique ou, pour Popa, dans l'audiovisuel. A celles-ci ajoutons Cristina Nichituș, qui réalise quatre longs métrages, dont deux sous le régime communiste, dans les années 1980. Le premier sera *La Forêt de hêtre* (*Pădurea de fagi*, 1986), film historique situé pendant la Seconde Guerre mondiale. Le second est un film d'amour, toujours centré sur la triade enfant/figure paternelle/modèle familial traditionnel comme sources définitives du bonheur. *Le Lilas fleurit deux fois* (*Liliacul înflorește a doua oară*, 1988) raconte l'histoire d'une veuve et de son petit garçon de quatre ans. Au départ résistant à s'ouvrir de nouveau à l'amour, la jeune maman se laisse séduire par un vrai gentleman, qui occupe de façon irréprochable la place du père qui manque tellement à son fils. Qu'il s'agisse d'un film historique ou d'une comédie romantique, la signature de la cinéaste demeure invisible. Comme la plupart de ses contemporaines, elle n'accède pas, à l'époque, au statut d'auteure. Elle s'insère dans une dynamique industrielle tournée vers la diffusion auprès du public le plus large possible, selon des normes bien établies qui ne promeuvent pas l'individualité du réalisateur. Aujourd'hui pourtant, Nichituș est professeur à l'UNATC, où elle dirige des thèses doctorales.

Les carrières des réalisatrices citées ci-dessus sont représentatives du modèle dominant en Roumanie communiste, où les thèmes et le traitement esthétique des films sont fortement régulés par l'État. Cette immixtion contribue ainsi pour une trop importante présence d'œuvres où les codes visuels et narratifs suivent une approche classique, conformes aux choix du discours propagandiste officiel. Dans le cas des femmes cinéastes, il est rare qu'elles se risquent à proposer des points de vue dissonants par rapport aux formules acceptées, même timidement. Pourtant, une cinéaste se trouve partagée entre la volonté d'apporter sa touche personnelle et la nécessité de s'adapter aux dictats de l'industrie cinématographique sous égide de l'Etat.

Aux côtés d'Elisabeta Bostan, Malvina Urșianu est la seule cinéaste roumaine de l'ère communiste à se faire reconnaître comme figure importante de la filière.<sup>186</sup> À la différence de Bostan, Urșianu n'est pas issue de l'IATC. Muséologue de formation, elle suit des cours avec le réalisateur Jean Georgescu, mais se trouve être plutôt formée sur le terrain, en travaillant comme assistante réalisatrice pour ce dernier. Débutant sa carrière entre la fin des années 1940 et les années 1950, Urșianu se trouve confrontée aux contraintes d'une industrie naissante sous contrôle stricte, et face à deux « faux départs » comme réalisatrice. Ses premiers projets sont accusés de porter une vision petite-bourgeoise – elle-même étant originaire d'une classe sociale privilégiée - et elle se retrouve alors écartée de la réalisation de *Bijoux de famille*, film qu'elle avait scénarisé en 1957. Elle ne signe pas non plus la réalisation de son scénario suivant, *Les Vents de mars (Vântul din marție)*, au contraire de ce qui était prévu. Le film, planifié pour 1958, ne sera, par ailleurs, jamais mis en production.

Urșianu se trouve alors dans une situation comparable à celle de son amie Marietta Sadova. Élément menaçant, elle est rayée de la réalisation cinématographique et fait, en outre, un séjour de quelques mois en prison. Réhabilitée dans les années 1960, Urșianu a enfin la possibilité de réaliser son premier film sous Ceaușescu. Elle écrit le scénario et met en scène *Gioconda fara surâs*, ou *La Joconde sans sourire*, titre pour le moins évocateur.

Sorti en 1968, le projet rentre en production aux débuts de l'ère Ceaușescu. A cette époque, les prescriptions officielles concernant le contenu des films sont certes contraignantes, malgré l'existence d'une liberté relative. Dans ce contexte, le contrôle étatique sur la production cohabite avec le soutien à une plus grande variété thématique et

---

<sup>186</sup> Pop. *Op.cit.* p.191.

une relative perméabilité aux codes cinématographiques de l'Ouest. *La Joconde sans sourire* contient un message adapté aux recommandations officielles, mais laisse pourtant transparaître la touche personnelle, sinon autobiographique, de l'auteure. Il s'agit d'une histoire d'amour impossible qui évite néanmoins l'excès sentimentaliste.

L'ambiance dans laquelle se déroule l'histoire est déjà atypique dans le cinéma roumain de l'époque. Nous sommes dans les cercles de l'élite intellectuelle. L'action se déroule entre musées, maisons bourgeoises, et discothèques. La protagoniste conduit une belle voiture décapotable. Les costumes sont très élégants, tout comme la gestuelle et le phrasé des personnages. La bande sonore est sur fond de musique jazz. Le résultat, renforcé par la prédominance de plans d'ensemble, évoque de la froideur, une certaine distance entre les personnages, mais aussi entre leur monde et celui du spectateur. L'ambiance est évocatrice de films français comme *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais (1959) ou *Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958).

Sur ce décor moderne se déroule l'histoire d'Irina (Silvia Popovici). Belle, sophistiquée - comme Jeanne Moreau dans le film de Louis Malle -, une effigie inaccessible. Elle parle d'art, une femme cultivée. Elle est une ingénieure réputée. Il faut, dans le cinéma roumain communiste, qu'elle ait une profession technique « utile », très valorisée par le régime. Cette femme parfaite a encore un autre atout, le plus important : elle est fille d'ouvriers. Sa trajectoire de vie serait alors impossible sans les opportunités du communisme. Si Irina fait partie de l'élite et nous avons l'impression d'accompagner la vie d'une espèce de bourgeoisie rouge, ce sont les origines modestes de cette femme qui forment son caractère.

Au début du film, elle rencontre Caius (Ion Marinescu). A première vue, il semble représenter son équivalent masculin. Un homme également élégant, charmant, sophistiqué. Ils parlent d'art. Ils emploient des termes techniques : la géométrie, la chromatique de l'image. convoitée par de nombreux prétendants, cette femme célibataire à la trentaine

ayant investi dans une carrière à succès, résiste aux avances de Caius. Leur rapport physique ne prend jamais le devant. Irina est stoïque. Caius est un poète. Ils sont incompatibles. La raison : Caius est un authentique fils de la bourgeoisie pré-communiste, tandis qu'Irina est une véritable fille de la classe ouvrière.

Le film se construit ainsi sur la tension entre Irina et Caius, toujours proches, jamais véritablement ensemble. Toutefois, Irina capitule à ses sentiments : elle admet son amour, face au départ imminent de Caius. Il monte pourtant dans le train, aux côtés d'une autre prétendante. L'admission d'Irina est signe de faiblesse. Il s'agit d'un moment d'hésitation d'un caractère rationnel. Le personnage sera puni. Après les adieux à la gare, elle monte dans sa voiture, bouleversée. Un accident est inévitable. Irina, pourtant, se rétablit. Les dernières séquences se passent dans son bureau, lorsqu'elle reprend le travail. Un télégramme sur Caius lui parvient. On voit alors l'expression de son visage : le gros plan montre un demi-sourire mystérieux. Ou serait-ce vraiment un sourire ?

*La Joconde sans sourire* glisse ainsi des éléments de l'histoire personnelle de l'auteure dans une formule acceptable pour les cadres du contrôle idéologique. Irina est une héroïne parfaite, notamment grâce à son origine ouvrière. Caius est reprochable, à ses yeux, à cause de ses origines bourgeoises. Irina sera punie lorsque ses sentiments inadéquats pour le « mauvais » homme l'emportent sur sa logique inébranlable. On devine alors des pistes biographiques d'Urşianu dans les deux personnages principaux. Ainsi comme Caius, elle a la « mauvaise » origine sociale. Pourtant, le profil « adéquat » d'Irina empêche son épanouissement affectif. Si, à la fin, les valeurs de classe l'emportent sur les envies du cœur, nous ne pouvons pas présumer qu'elle y retrouve du bonheur. Irina, comme sa créatrice, n'a pas de sourire. La distribution des éléments autobiographiques entre les deux personnages sert à les nuancer et, en même temps, empêche que le film soit littéralement interprété comme trop personnel par les instances de contrôle. L'insistance sur l'origine sociale comme élément bloquant la possibilité de romance permet par ailleurs à Urşianu de construire son récit sur un décor bourgeois, sans que celui-ci puisse la mettre en difficulté dans le cadre du cinéma officiel. Il s'agit, ainsi, d'une construction d'ambiance sans équivalent dans le cinéma roumain de l'époque.

*La Joconde sans sourire* demeure néanmoins le plus risqué des films réalisés par Urşianu. Il n'est pas étonnant qu'il soit un des plus faibles titres du box-office roumain lors de sa



sortie<sup>187</sup>, ce que laisse aussi deviner une distribution limitée, à la mode de la censure *soft*<sup>188</sup>. Il fonctionne d'ailleurs comme une pré-annonce de sa carrière à venir. Ainsi, comme Irina, elle se conforme au modèle privilégié par le régime, au moins au niveau professionnel. Ainsi, elle aura une carrière prolifique et ses films atteindront des résultats plus intéressants au niveau du public. Elle réalise par la suite des films très adaptés au discours du parti, sans pour autant en sourire. Les six films suivants réalisés par Malvina Urșianu sous le régime communiste ne se démarquent pas au niveau esthétique comme *La Joconde sans sourire*, mais l'élément autobiographique est présent au moins dans certains d'entre eux. Urșianu passe par le genre du film historique en 1980, avec *Le Retour du roi Lăpușeanu (Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu)*, situé dans la région de la Moldavie du XVI<sup>e</sup> siècle. Le décor de la Seconde Guerre mondiale, à son tour, trouve sa place à trois reprises, dans *Soirée (Serata, 1971)*, *Le Silence des profondeurs (Linistea din adâncuri, 1982)* et *Sur la rive gauche du Danube bleu (Pe mâlul stang al Dunarii albastre, 1983)*. Les deux derniers ont des femmes bourgeoises comme personnages centraux. Développées de manière schématique, ces dames incarnent la décadence morale de la société pré-communiste.

Par contre, *Amours passés (Trecătoarele iubiri, 1974)*, *Une lumière au dixième étage (O lumină la etajul zece, 1984)* et *Figurants (Figuranți, 1987)* présentent des personnages féminins plus intéressants. *Amours passés* se situe à l'époque contemporaine et compte sur trois personnages appelées Ana (ou Hanna), entourant le protagoniste Andrei (George Motoi). Ce dernier est en couple avec Hanna (Gina Petrechi), mais leur relation est en crise. Il souhaite renouer avec Lena (Silvia Popovici), un amour du passé. Dans son parcours de héros, Andrei plonge dans l'univers de la campagne roumaine, mise en valeur par de beaux plans généraux du paysage sur fond de musique d'orchestre aux accents folkloriques. Dans son trajet, il croise deux autres « Ana ». Le prénom serait, comme le suggère la première Ana rencontrée, celui de toutes les femmes de la région. Ensuite, Andrei tombe sur la dernière Ana, paysanne à l'âge indéterminé, représentant l'image mythique de la Roumanie traditionnelle, éternelle. Comme l'indique le prénom récurrent, ces deux autres « Ana » se présentent comme de variantes de Hanna, l'épouse. Pourtant Andrei, de retour à la ville,

---

<sup>187</sup> Il est le moins vu parmi les 14 longs métrages sortis en 1968, selon le CNC roumain.

<sup>188</sup> Au lieu d'interdire la mise en production ou la sortie du film, les autorités roumaines ont les plus souvent tendance à permettre une diffusion limitée des films gênants, relégués à peu de séances, dans des zones plutôt isolées, pour une courte durée.

laisse de côté Lena et Hanna et s'intéresse à une autre fille, beaucoup plus jeune. A la fin, il quitte sa femme, qui part en Allemagne, bouleversée. Lena, aussi abandonnée par Andrei, tombe gravement malade. Néanmoins, il quitte aussi la jeune fille et repart en province. Il recroise alors rapidement Ana la paysanne. A la fin, on voit l'ancien citadin enchanté par la simplicité des hommes de la campagne. On le voit s'intégrer à ce nouveau milieu, devant un paysage à couper le souffle : aucune femme n'aurait pu combler la soif d'Andrei pour une vie simple, aux côtés du peuple et de ses traditions.

Ce film témoigne alors d'une présence plus importante de personnages féminins avec des dédoublements symboliques, mais le héros reste un homme dont le bonheur dépend d'une quête de soi qui dépasse le cadre de sa vie affective. Les films réalisés par Urșianu dans les années 1980 ont, à nouveau, des femmes comme protagonistes. Les points communs entre les vies des femmes à l'écran et l'histoire de la réalisatrice ne sont pas négligeables. Dans *Une lumière au dixième étage*, Maria (Irina Petrescu) est une ingénieure injustement emprisonnée en 1960 suite à de fausses accusations de sabotage. Suite à cinq ans de prison, elle est réhabilitée lors du 9ème Congrès du PCR, évènement qui a marqué l'ascension de Ceaușescu au sommet du pouvoir. Le parallèle avec Urșianu est clair : elle aussi a souffert des pressions du contrôle idéologique à la fin des années 1950 et a fait quelques mois de prison. Elle n'a pu reprendre sa carrière et faire aboutir ses projets de réalisation que sous le régime ceaușiste. Le récit de *Une lumière...* raconte la reconstruction de la vie de Maria. Malgré les obstacles, le personnage rétablit à la fin sa vie professionnelle et les responsables de son arrestation injustifiée, des hommes, sont punis. Il s'agit ainsi d'une histoire simple en diapason avec les dictats du cinéma roumain des années 1980 : on y met en avant l'apparente bienséance de Ceaușescu, qui aurait reconnu les injustices des communistes qui l'ont précédés. *Figurants*, de 1987, est dans une veine similaire. Pourtant ici, la critique cible les anciens bourgeois des premières années communistes et non pas les cadres du parti de l'époque. Une ancienne bourgeoise se retrouve en difficulté à cause de

son origine sociale. Pour gagner sa vie, elle se trouve à faire de la figuration dans un film de propagande. Le film en question reproche durement les mœurs de la bourgeoisie. Pourtant, les anciens membres de l'élite sont les figurants les plus adaptés aux séquences qui montrent leur univers décadent - ils possèdent les manières, les costumes... et sont capables d'échanger en français ou, comme Leonora (Mariana Buruiana), la jeune protagoniste, de jouer la flute. La bourgeoisie est montrée comme une couche sociale ridicule, ce qui assure au film plusieurs moments comiques. La jeune Leonora, malgré ses origines, échappe aux mœurs décadentes des anciens bourgeois. Lors du tournage, elle rencontre Victor, jeune d'origine ouvrière. Malgré sa difficulté à adopter un nouveau style de vie, elle sera séduite par la nouvelle société communiste, tombant amoureuse du jeune homme.

Urșianu est aussi scénariste de ses propres films. Le thème récurrent est le malheur des femmes, personnages d'origine bourgeoise le plus souvent. Malgré leur identité de classe, similaire à celle de la réalisatrice, elles ne se montrent épanouies uniquement lorsqu'elles acceptent l'assimilation à la société communiste « de bonne origine », oubliant ou minimisant leur propre héritage social et culturel. Ayant réalisé huit longs métrages avant la chute du communisme<sup>189</sup>, Urșianu devient, après Elisabeta Bostan, la réalisatrice dont les films auront le plus de succès au box-office, même si les chiffres restent relativement modestes. *La Joconde sans sourire* réussit, grâce au soin esthétique, à l'inscrire parmi les auteurs du cinéma roumain. Néanmoins, ses films ultérieurs, moins commentés actuellement, permettent d'affirmer qu'Urșianu n'a jamais oublié les contraintes auxquelles elle a dû faire face même après sa réhabilitation politique et professionnelle, à cause de son origine de classe.

---

<sup>189</sup> Et seulement deux après, *Quel monde heureux (Ce lume veselă...*, 2002) et *Personne n'habite plus ici (Aici nu mai locuiește nimeni*, 1995), qui n'ont fait qu'un très faible nombre d'entrées.

### 3. FIGURES FEMININES, SIGNATURES MASCULINES

Le bilan de la production cinématographique roumaine de l'époque communiste indique ainsi un faible nombre de réalisatrices. Pourtant, cette situation n'est pas spécifique à la Roumanie : on retrouve des situations similaires dans les autres pays de l'Est aussi bien que dans le bloc capitaliste, où des femmes cinéastes représentent une minorité dans l'industrie. Le trait frappant de l'industrie cinématographique roumaine est alors celui d'un manque de visibilité plus important des femmes ayant parvenu à accéder à la réalisation, surtout sur la scène internationale. Si dans d'autres Etats communistes des femmes cinéastes rencontrent, parfois tardivement - comme dans le cas de Kira Mouratova - une certaine reconnaissance auprès des cinéphiles étrangers<sup>190</sup>, les Roumaines demeurent inconnues, même après la chute du régime autoritaire et de la réhabilitation des films auparavant mis à l'écart grâce au contrôle idéologique.

Contraintes de se plier aux dictats d'un cinéma pris en otage par les prescriptions officielles, celles qui réussissent à construire une carrière dans la réalisation filmique finissent par remplir les cases d'un cinéma accepté par les autorités. Dans ce contexte, Elisabeta Bostan obtient un succès sans pareil. Dédiée aux films pour enfants, elle excelle dans un genre spécifique, à la fois vu avec bienveillance par un régime prônant l'éducation idéologique des plus petits et l'importance des enfants dans la construction de la société socialiste, exprimée davantage dans le cadre plus large de la politique pronataliste. En outre, la plupart des réalisatrices roumaines sont de simples engrenages de l'industrie cinématographique officielle. Devant les faibles opportunités de faire ressortir leurs signatures individuelles, elles offrent au public des œuvres conformes à la promotion des valeurs socialistes. Même Malvina Urșianu - rétrospectivement élevée au statut d'auteur grâce à un début de carrière défiant les autorités et à son premier long métrage abouti, *La Joconde sans sourire* - voit la majorité de ses films voués à l'ostracisme. Malgré cela, elle réussit quand-même, avec plus ou moins de succès, à porter à l'écran quelques personnages féminins intéressants, souvent protagonistes de ses films.

---

<sup>190</sup> Eugénie Zvonkine note le rapport entre la réhabilitation de Mouratova à la fin de l'époque soviétique et sa découverte tardive par les cinéphiles occidentaux. Selon Zvonkine, la circulation - et donc, la connaissance - de Mouratova à l'international reste pourtant extrêmement limitée. Voir Eugénie Zvonkine. *Op.cit.* p. 190-192.

Après l'examen des trajectoires des réalisatrices roumaines, en le contextualisant dans l'univers des femmes cinéastes du bloc socialiste européen, nous nous rendons compte que, malgré quelques exemples intéressants dans leurs films, ceux-ci ne suffisent pas pour tracer un panorama des figures féminines prédominantes dans le cinéma roumain. Il est impératif alors de se pencher sur les femmes dessinées par le regard masculin omniprésent. Ensuite, l'analyse de l'image de la femme communiste par des cinéastes contemporains, comme nous l'avons fait dans l'examen de *4 moins, 3 semaines et 2 jours*, permettra de nous interroger sur les différences entre les portraits des femmes de la période, esquissés selon les recettes idéologiques de l'époque, et ceux développés plus récemment, sous les auspices du recul historique et d'une nouvelle donne dans la production filmique.

### 3.1 L'histoire au masculin de Sergiu Nicolaescu

Doru Pop note la prédominance de réalisateurs et protagonistes masculins dans le cinéma roumain d'avant les années 2000, spécialement à l'époque communiste<sup>191</sup>. Les récits privilégiés par le régime, autour des mythes fondateurs de l'identité et de l'histoire roumaines privilégient, alors, des héros irréprochables, au masculin. Il s'agit de la construction de l'image d'un pays fort, d'une société soudée, résistant aux menaces extérieures : la représentation de cette solidité nationale inébranlable s'associe ainsi à une idée de virilité. Cette histoire masculine laisse alors peu d'espace aux femmes, notamment dans un contexte social où leur rôle traditionnel de mère et d'épouse prend le dessus dans le discours officiel.

Lorsque nous parlons de cinéma roumain communiste, il est impossible d'oublier les films de Sergiu Nicolaescu. Cinéaste à succès de la Roumanie socialiste, il incarne le réalisateur-modèle du cinéma d'Etat : ses films remplissent les cases de la promotion idéologique et trouvent très facilement leur public - trois de ses films, *Les Daces (Dacii, 1967)*, *Michel Le Brave (Mihai Viteazul, 1971)* et *Nea Marin, millionnaire (Nea Marin miliardar, 1978)*, seront les plus grand succès de l'histoire du cinéma roumain<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> D. Pop, *Op.cit.*, p. 184.

<sup>192</sup> *Les Daces* et *Michel Le Brave* ont fait plus de 13 000 000 d'entrées, *Nea Marin*, plus de 14 000 000. Si nous souhaitons minimiser l'importance des chiffres absolus de l'époque communiste, nous pouvons pourtant faire une comparaison avec d'autres films de la

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, l'industrie cinématographique roumaine devient plus performante à partir de la moitié des années 1960. Les structures de production sont prêtes et opérantes, l'IATC est un vivier de main d'œuvre pour Buftea - et, plus tard, pour les unités de production, pendant que l'ouverture relative à l'étranger sous Ceaușescu promeut des coproductions avec les pays capitalistes mais aussi avec l'URSS. Les films deviennent des outils privilégiés de la propagande nationaliste et malgré l'intervention des instances de contrôle idéologique, le niveau de production cinématographique augmente. La plus importante disponibilité de ressources financières et techniques sert alors à l'avènement de grandes productions : le film historique est donc à l'honneur. En même temps, l'idée que les films doivent être rentables favorise l'adaptation de genres à succès dans le cinéma occidental selon les dictats des autorités roumaines. Sergiu Nicolaescu suit toutes ces tendances.

Nicolaescu est le principal réalisateur des grandes productions historiques, comme *Les Daces* et *Michel Le Brave*, cités auparavant. A travers l'entretien de liens solides avec les autorités au pouvoir et le respect des normes officielles pour le cinéma, il a garanti les ressources nécessaires à la réalisation de films ambitieux. Par ailleurs, le succès obtenu par ses films lui a permis de devenir la figure de proue de l'industrie cinématographique nationale. Sa capacité à conjuguer les préceptes prônés par le pouvoir et l'attrait du public lui a permis d'expérimenter d'autres formules génériques, en les adaptant au goût des autorités et des spectateurs locaux. Nicolaescu signe alors des thrillers comme *Avec des mains propres* (*Cu mâinile curate*, 1972) et *La dernière balle* (*Ultimul cartuș*, 1973). Ce sont les premiers titres de sa série de six films d'action autour du commissaire Miclovan - ou Moldovan - interprété par Nicolaescu lui-même. Toujours dans l'esprit d'adaptation des modèles américains de genres filmiques à succès, il s'aventure aussi vers le western, avec la coproduction de *La Prairie* (France-Roumanie, 1968) et les séries télévisées *La légende de Bas-de-cuir* (Roumanie, France, RDA, Autriche, 1969) et *La fièvre de l'or* (Roumanie, France, RDA, Autriche, 1975-1988)<sup>193</sup>.

---

période. Le seul titre à succès comparable est *Le Peuple Somairesti*, de Mircea Drăgan (*Neamul Somairestilor*, 1965), qui a fait un peu plus de 13 000 000 d'entrées.

<sup>193</sup> Pourtant, le *western* roumain devient plus connu à travers la trilogie de Dan Pița et Mircea Veroiu, composée par *Le prophète, l'or et les transylvains* (1979), *L'actrice, les dollars et les transylvains* (1980) et *Le pétrole, le bébé et les transylvains* (1982). Malgré la réalisation par deux cinéastes qui ont signé des films idéologiquement transgresseurs, la

Thrillers, westerns, films d'aventure, films historiques, films de guerre et comédie - voici le bilan générique des films de Nicolaescu à l'époque communiste. Il s'agit de genres populaires où les héros sont mis en évidence à travers leur lutte contre le mal. Invariablement, ces héros à la morale parfaite sont des hommes - parfois Nicolaescu lui-même - qui joue des rôles importants dans la plupart des films qu'il réalise. Les femmes, le plus souvent, n'apparaîtront que dans des rôles secondaires, quasi-invisibles. Pourtant, la marginalité de la figure féminine chez Nicolaescu varie sensiblement. Elles sont davantage présentes dans les péplums : Meda, dans *Les Daces*, est présentée comme une jeune active qui rivalise avec son frère Cotyso en termes de capacité physique. Pourtant, très rapidement, le personnage sera relégué à sa position de fille et sœur vertueuse des héros, un simple soutien aux personnages masculins, orbitant autour de l'intrigue sans y exercer de fonction déterminante. Dans *Michel le brave*, la mère du héros Michel est bien présente, ainsi que Stanca, intérêt amoureux de Michel. Dans ces films, les femmes ne dépassent pas les stéréotypes traditionnels : la mère/sœur morale ou l'intérêt amoureux qui reste marginal dans la grande aventure historique. Néanmoins, elles sont présentes à l'écran et ont quelques répliques qui permettent de mieux cerner la personnalité du protagoniste masculin. Dans les films policiers ou d'aventure de Nicolaescu, les femmes disparaissent, dans les films de guerre, elles sont des soldats sans voix ou des jeunes filles à admirer, toujours dans de rares occurrences. Même dans *Nea Marin*, la comédie à grand succès du réalisateur, les femmes sont peu présentes : elles contribuent à l'effet comique dans des situations relevant du burlesque, car c'est leur interaction physique avec les protagonistes qui génère l'humour. Les protagonistes, des hommes, auront pourtant d'autres interactions où les dialogues et les situations déclenchent le rire.

Sergiu Nicolaescu travaille dans plusieurs coproductions, généralement françaises ou allemandes. En même temps, il admet l'inspiration du cinéma américain et l'envie d'atteindre le même niveau technique. Cette proximité avec les cinémas occidentaux ne permet pourtant pas une plus importante présence des personnages féminins. Il est possible d'argumenter que même à l'Ouest, les genres filmiques préférés par Nicolaescu ne sont pas particulièrement enclins à exhiber des personnages féminins nombreux et complexes,

---

série des transylvains a été écrite par Titus Popovici, scénariste qui entretenait de bonnes relations avec le parti. Les films sont alors promus comme des parodies critiquant la société capitaliste nord-américaine. Voir Marian Tuțui. *Op.cit.*, 2013.

notamment lorsqu'il s'agit d'un cinéma à veine commerciale. Pourtant, même les femmes-objets qui fréquentent les thrillers ou films d'aventure orientés pour le regard masculin apparaissent peu dans le cinéma de Nicolaescu. Le commissaire Moldovan, par exemple, n'aura pas sa *Bond girl* communiste.

En effet, nous pouvons associer la rareté des femmes dans les films de Nicolaescu à sa stratégie même d'adapter les genres à succès de l'Ouest aux valeurs défendues dans le discours socialiste. Les femmes-objets des genres populaires seraient en désaccord avec la vague moralisatrice promue par Ceaușescu à partir de la fin des années 1960. Or, lors des discussions sur les nouvelles orientations du cinéma roumain en 1968, Nicolaescu et Ion Popescu-Gopo, dénoncent justement le fait que les films étrangers, très populaires sur les écrans roumains, auraient du succès notamment grâce aux scènes de sexe<sup>194</sup>. Pourtant, faire face à la concurrence en adoptant certaines des stratégies qu'elle met en place ne serait pas en accord avec la promotion de la tradition et de la famille. Dès lors, la solution serait de diminuer la présence de films montrant des mœurs libérales, tout en promouvant la production de versions nationales des genres filmiques les plus populaires et rentables. Dès lors, tout en évitant certains codes considérés comme idéologiquement inappropriés, les films de genre à la roumaine servent à la même fonction que ses équivalents nord-américains : westerns, thrillers ou autres, ils servent les intérêts de la classe dominante et permettent le maintien du *statu quo*. Ainsi, ils délocalisent la peur collective issue des mouvances sociales et politiques vers une autre époque ou un autre espace, lointain, fictionnel<sup>195</sup>.

Même si les femmes-objets surgissent ponctuellement chez Nicolaescu, elles resteront relativement rares dans ses films. Il réussit à atteindre un succès retentissant en y faisant rarement recours. Mais si Nicolaescu reste assez réservé en ce que concerne l'exploitation du corps féminin, il ne s'intéresse pas non plus à la création de personnages féminins complexes. Tous ses héros seront des hommes, auxquels il s'identifie personnellement. Nicolaescu écrit et joue dans la plupart de ses films : son visage sera ainsi aussi connu que sa signature de réalisateur. En outre, il s'investi particulièrement dans les institutions autour de l'industrie cinématographique. Il n'est pas exagéré de dire qu'il sera la

---

<sup>194</sup> A. Popescu, *Op.cit*, p.131, 134.

<sup>195</sup> Judith Hess Wright. « Genre Films and the Status Quo ». In.: Barry Keith Grant. *Film Genre Reader III*. Austin, University of Texas Press, 2003. p. 62.



plus importante figure du cinéma roumain communiste, au moins selon la perception publique. Opérant derrière et devant la caméra, il garantit une position centrale dans l'industrie. Ses héros parfaits, des hommes forts, sont ainsi facilement assimilables à l'image de lui-même que le réalisateur souhaite promouvoir.

L'absence féminine chez Nicolaescu est particulièrement frappante vu l'étendue et à la popularité de sa filmographie. Pendant l'époque communiste, il réalise plus d'une trentaine de films et écrit le scénario de douze entre eux<sup>196</sup>. Dans aucun il n'y aura une femme parmi les personnages principaux. Ainsi, le public roumain s'habitue à l'absence féminine à l'écran. Après la chute du régime, Nicolaescu, désormais devenu sénateur et démocrate de la première heure, continue sa carrière de réalisateur. Comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette thèse, sa reconversion radicale au niveau politique ne se réfléchit pas dans un possible avènement de personnages féminins aboutis dans son œuvre post-communiste.

### **3.2 Ion Popescu-Gopo et les femmes de science-fiction**

Si le parcours de Sergiu Nicolaescu exemplifie la popularité de films de certains genres en Roumanie, d'autres genres à succès en Occident retrouvent moins d'écho dans la production nationale. Ceci est le cas de la science-fiction. En effet, en s'agissant de genres filmiques qui exigent des investissements importants, les films historiques emportent le choix de l'industrie roumaine, car ils correspondent clairement à l'agenda nationaliste de l'Etat. La science-fiction demande aussi d'importantes ressources techniques et financières. Même s'il s'agit d'un genre où typiquement le récit se construit sur des métaphores d'ordre idéologique, il reste, en Roumanie, peu exploré en tant qu'outil de propagande, la reconstruction de l'histoire nationale étant prioritaire dans l'industrie cinématographique locale. Pourtant, certains codes du genre seront utilisés dans les films avec acteurs du maître de l'animation roumaine, Ion Popescu-Gopo.

L'œuvre de Gopo ne se limite pourtant à l'animation. Il réalise des films avec acteurs, qui néanmoins restent peu connus en dehors de la Roumanie. Dans son ouvrage sur le cinéma de l'auteur, Dana Duma lui attribue le titre de pionnier de la science-fiction dans le

---

<sup>196</sup> En plus, il joue en tant qu'acteur dans presque quarante films, entre ses propres réalisations et celles d'autres.

cinéma roumain<sup>197</sup>. Plusieurs de ses courts-métrages présentent une iconographie traditionnellement identifiée au genre, comme des OVNIS, des extraterrestres, des technologies de l'avenir. Pourtant, ce sont justement les films avec acteurs qui permettent réellement d'associer Gopo à ce genre filmique. *La Bombe volée* (*S-a furat o bombă*, 1961), *Pas vers la lune* (*Pași spre lună*, 1963), *Faust XX* (1966), *Comédie fantastique* (*Comedia fantastică*, 1975), *L'Histoire de l'amour* (*Povestea dragostei*, 1976) et *Galax* (*Galax - omul păpușă*, 1984) présentent tous des codes de la science-fiction.

Dans *La bombe volée*, Gopo essaie pour la première fois d'incorporer des éléments de science-fiction dans ses films non-animés. Fait en 1961 avec des ressources techniques et économiques modestes, le film exprime la peur d'un conflit nucléaire. Au début du film, un homme prend une fleur qui pousse dans une zone désertifiée<sup>198</sup>. Il est ensuite poursuivi par une mystérieuse équipe habillée d'une tenue qui ressemble à celle des astronautes et des habits antiradiation. Ces costumes sont très rudimentaires : les casques sont en fait des seaux sens dessus dessous. Ensuite, nous observons l'homme en ville, où il récupère une valise abandonnée. Il sera alors poursuivi par des gangsters voulant récupérer le contenu du bagage, qui contient une bombe hautement destructrice. Entre-temps, l'homme tombe amoureux d'une jeune femme. Finalement, la puissance de leur amour suffira pour anéantir l'armement. Ainsi, le film conjugue des éléments de la science-fiction, du thriller, de l'humour burlesque et des films d'amour. Les limitations budgétaires interviennent aussi sur *Pas vers la lune* qui, malgré le titre, est devenu une histoire de voyage dans le temps située plutôt dans le passé, sans dialogues. *Faust XX*, adaptation du Faust de Goethe, incorpore des traces de la science-fiction dans le fil narratif, où la conscience d'un personnage est transférée vers un autre corps. Pourtant, le premier film roumain à vraiment s'enserrer dans le genre, réalisé par Gopo, est *Comédie fantastique*, de 1975.

Ici, comme l'indique le titre, des éléments comiques et fantastiques se croisent dans le récit. Pourtant, la grammaire de la science-fiction y ressort davantage. Le film se divise en deux temps. Dans le premier, plus comique, nous voyons un détective à la recherche d'un scientifique qui aurait construit une capsule où un enfant aurait été artificiellement conçu et élevé dans l'isolement. Dans la deuxième partie, très poétique, on accompagne la vie de cet

---

<sup>197</sup> Dana Duma, *Op.cit.*, Bucarest, Meridiane, 1996. p. 37.

<sup>198</sup> Il s'agit d'une référence à son animation primée à Cannes, *Une histoire courte*, où le Petit Bonhomme exécute la même action.

enfant, de sa naissance à l'âge adulte. Dans la capsule, il apprend la vie et les sociétés terriennes à travers des films éducatifs. Ses seules interactions affectives et physiques sont avec un robot-femme, sa figure maternelle. A la fin, on découvre que le scientifique est en fait venu du futur afin d'explorer, dans le temps présent, la possibilité de créer artificiellement un être humain.

En 1984, Gopo aborde à nouveau le genre. *Galax* est l'adaptation cinématographique d'*Hypérion (Luceafărul)*, poème classique de Mihai Eminescu<sup>199</sup> et un des textes les plus connus du canon littéraire roumain. Cent ans après la publication du poème en 1883, Gopo transpose l'action à l'époque contemporaine. La protagoniste est Mariana (Mariana Cabanov), jeune étudiante en informatique qui entretient une liaison compliquée avec un médecin plus âgé. Afin d'oublier les difficultés de sa vie amoureuse, elle rêve éveillée. Galax, à son tour, est un robot considéré inutile car il ne sert à aucune application industrielle, développé dans l'université où étudie Mariana. Pourtant, Galax semble très humain et très intéressé par la jeune femme. Amoureux, il lui récite des poèmes romantiques d'Eminescu. L'aspect humain de Galax provient en partie des rêves éveillés de Mariana, exprimant son envie d'une relation amoureuse satisfaisante, mais aussi des manipulations d'un de ses collègues, Gore (Radu Buznea), amoureux d'elle. Le robot ressemble à un mannequin en bois animé en *stop motion*. Les décors sont simples, entre salles de cours, laboratoires et bureaux universitaires. Les éléments associés à la science-fiction, notamment la place centrale du robot humanisé - selon le titre original, *Galax, omul păpușă*, Galax serait un homme-poupée - ne s'appuient pas sur des effets spéciaux. Le texte classique d'Eminescu est alors actualisé à travers le questionnement du rôle des innovations technologiques dans les années 1980.

Tant *Comédie fantastique* quant *Galax* présentent des personnages féminins importants. Il s'agit ainsi de films de genre où les femmes trouvent une place privilégiée, même si celle-ci correspond aux orientations idéologiques des années 1970 et 1980 en Roumanie. Dans les deux cas, nous verrons des tropes récurrents dans le cinéma roumain : le féminin est valorisé à travers des représentations de la maternité et de la naïveté romantique. Pour Mary Ann Doanne, la science-fiction se préoccupe des « questions-clés de

---

<sup>199</sup> Mihai Eminescu (1850-1889) est le poète le plus célèbre de Roumanie. *Luceafărul (Hypérion)* est un de ses poèmes les plus connus.

l'univers féminin comme la maternité, la reproduction, la représentation et l'histoire »<sup>200</sup>. Pour l'auteur, les corps reconstitués et artificiels des robots et cyborgs racontent des histoires de répression culturelle et physique. Ceux-ci représentent la culture patriarcale car les hommes, en contrôlant la technologie qui produit ces corps, contrôlent et définissent par extension la maternité, selon ses propres règles. Le corps robotique est présent dans les deux films de Gopo, qui réfléchissent la condition féminine en Roumanie communiste.

*Comédie fantastique* avance le rôle maternel de la femme, promu à partir du tournant pronataliste de la fin des années 1960. Le garçon dans la capsule est élevé par une nounou-robot, sa figure maternelle. Comme dans *Galax*, ce robot humanoïde est simplement construit : on voit un mannequin avec un visage féminin, assis sur une chaise roulante, portant une perruque et des vêtements de femme. Elle réalise les tâches ménagères, s'occupe de l'enfant, le tient dans ses bras, lui apprend à utiliser les toilettes. Parfois elle porte des costumes de Père Noël ou de femme de ménage. Le scientifique, homme qui artificiellement créé le garçon communique avec lui à travers des films préenregistrés. C'est par ces images à l'écran qu'il conduit l'éducation formelle de l'enfant. En outre, le scientifique revendique la paternité du garçon : il aurait créé l'humain parfait. La nounou-robot, malgré son investissement dans la vie du petit, ne sera jamais reconnue comme sa mère. En fait, elle n'interagit avec l'enfant que pour lui montrer de l'affection programmée, établir des limites et prendre soin de la capsule-maison.

Dans le film, des rôles de genre traditionnels sont alors bien dessinés. Le scientifique, créé artificiellement l'enfant et la nounou. Pourtant, le garçon est un humain, selon les mots du père, un « humain parfait ». La nounou, robot féminin, ne sera qu'une machine, capable

---

<sup>200</sup> Mary Ann Doane. « Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine ». In.: Mary Jacobus, Evelyn Fox Keller et Sally Shuttleworth, (dir.), *Body/Politics: Women and the discourse of science*. Londres, Routledge, 1990, p. 174

de réaliser un nombre de tâches limité, incapable de dépasser les fonctions qui lui ont été programmées. Dans une séquence le garçon lui fait une blague : très petit, il apprend à utiliser les toilettes. Il met alors une peluche à sa place. Incapable de distinguer entre le jouet et le garçon, la nounou finit par nettoyer les fesses du nounours, comme elle faisait avec l'enfant. Elle n'occupe qu'une place marginale en ce qui concerne la scolarisation de l'enfant, responsabilité du père. Néanmoins, le garçon développe des sentiments pour cette figure maternelle, en lui souriant tendrement, même si elle-même ne peut exprimer d'émotions ou parler.

Ainsi, la nounou-robot est une création artificielle sans voix, fabriquée afin d'entreprendre des tâches prédéterminées, non autonomes. Son allure est féminine et ses fonctions correspondent à celles traditionnellement associées à la femme. Son terrain d'action se limite au foyer. Elle est créée artificiellement par un homme uniquement pour servir un autre homme - l'humain parfait. Elle ne sera qu'une assistante dans le développement intellectuel du garçon - cet aspect est la responsabilité du père. Il s'agit alors d'une femme-robot silencieuse, dévouée, limitée aux tâches qui lui ont été attribuées : la femme idéale subvenant aux besoins basiques d'un être humain, homme idéal.

Dans *Galax*, un robot est au centre de l'intrigue. A la différence de la nounou de *Comédie...*, personnage secondaire, Galax, robot au masculin, est un des protagonistes. Il symbolise la projection de Mariana face à son envie intime d'une relation romantique pendant qu'il est utilisé par Gore pour surmonter sa timidité et atteindre le cœur de la jeune femme. Mariana, par ailleurs, ne se démarque pas particulièrement d'un modèle de fille socialement acceptable. Elle est dans une filière technique à l'université, en concordance avec la politique d'insertion féminine dans les métiers techniques en vogue sous Ceaușescu. Sa relation avec un homme plus âgé qui ne veut pas se marier la rend malheureuse : naïve et romantique, elle se laisse donc séduire par Galax. Malgré sa stratégie trompeuse, les efforts de Gore seront récompensés : lui et Mariana finiront ensemble, la jeune femme enfin heureuse dans une relation plus adaptée à son profil, avec un collègue d'université de son âge.

A part les films de Gopo, la seule autre production roumaine à utiliser les codes de la science-fiction est *Hypérior* de Mircea Veroiu, aussi sorti en 1975. Ce film garde plusieurs similarités avec *Galax*. En effet, le poème d'Eminescu qui inspire le film, *Luceafărul* - dont la traduction littérale du titre équivaut à « L'Étoile du matin » - est connu sous le nom

d'*Hypérion* en français. En fait, le texte d'Eminescu, et par extension, *Galax* et le film de Veroiu, seront des interprétations libres du mythe grecque. *Hypérion*, le film, mettra aussi en avant une femme protagoniste, Théa - empruntant le nom de l'épouse d'Hypérion dans le récit classique d'Hésiode. Comme Mariana, Théa a un métier scientifique, en tant que chercheuse dans une institution liée au nucléaire. Elle a également une relation avec un homme, Geo, qui ne compte pas se marier. Pourtant, la famille de Théa fait pression pour qu'elle officialise l'union. Insatisfaite malgré sa vie confortable, entre dîners et soirées entre amis, elle commence aussi à diriger ses sentiments vers un objet extérieur. Une nuit, seule à la maison, elle voit d'étranges images apparaître sur son téléviseur. Il s'agit du visage d'un bel homme, en gros plan. Au fond, il y a un paysage désertique où semble se dérouler une exploration scientifique. On entend des mots en anglais. Les images surgissent soudainement sur son écran à plusieurs reprises et Théa se convainc qu'il ne s'agit pas d'hallucinations. Elle découvre que l'homme est en fait un géologue décédé vingt ans auparavant. Amoureuse, elle essaie alors de trouver un moyen de redonner la vie à cet homme, mais elle échoue : c'était effectivement un rêve. A la fin, Geo justifie le fait de ne pas la demander en mariage en affirmant, avec un air philosophe, que « la vie est l'art d'attendre ».

Mariana et Théa sont alors des femmes parfaitement adaptées au modèle de féminité promu par Ceaușescu : de bonnes professionnelles dans des filières techniques utiles, mais dont l'objectif ultime est le mariage. Elles sont romantiques, fragiles et fantasment d'autres hommes, irréels, seulement parce que leurs partenaires ne se montrent pas disposés au compromis matrimonial et, par extension, à la paternité.

Dès lors, l'exemple de ces quelques films de science-fiction roumains permet d'affirmer que les genres filmiques à succès n'imposent pas l'absence de femmes. Bien entendu, dans les films de Gopo ou dans *Hypérion* de Veroiu, nous trouvons des personnages féminins qui confirment des rôles sociaux traditionnels promus par l'idéologie d'Etat. Même s'il s'agit de femmes conformes, la science-fiction a été, en Roumanie communiste, un terrain où elles accèdent à la position de protagonistes, à la différence des thrillers, films historiques ou westerns de Nicolaescu.

### 3.3 Femmes mythiques, femmes littéraires

Mariana et Théa incarnent des personnages principaux dans des films inspirés de textes littéraires. Comme remarqué précédemment, *Galax* est basé sur un poème d'Eminescu qui renvoie, à son tour, au mythe grecque d'Hypérion. Ce dernier inspire également le film homonyme de Mircea Veroiu. Dans ces deux exemples de science-fiction roumaine, les auteurs des films ont recours à la fois au canon littéraire national, comme dans le cas de Gopo, ou au répertoire culturel classique. Hypérion, dans la *Théogonie* d'Hésiode, renvoie à l'idée d'origine primordiale, précédant dieux et mortels ; tandis que dans sa récupération romantique par Eminescu, la version choisie l'associe à une divinité déchue. En tous cas, ce mythe, dans sa version classique ou dans celle évoquée par le poète roumain, devient reconnaissable par le public cinématographique.

Nous avons deux exemples d'adaptations d'œuvres écrites. En effet, le cinéma roumain communiste est un champ très favorable à l'adaptation de textes littéraires. Aurelia Vasile note que, dans les années 1960, le cinéma roumain montre une forte présence de films dont l'action se passe dans le passé, avec une forte présence d'adaptations littéraires de romans de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. En effet, la référence littéraire rassure scénaristes et réalisateurs<sup>201</sup>. Les œuvres adaptées sont celles acceptées par le régime. Dès lors, l'adaptation à l'écran d'une œuvre déjà validée par l'Etat cautionne, au moins en partie, l'aboutissement du projet.

En outre, l'adaptation d'ouvrages roumains corrobore le projet nationaliste du régime. La transposition cinématographique de la littérature roumaine facilite davantage l'accès aux œuvres du canon national. Ainsi, nous observons que les contes de Ion Creangă sont une source inépuisable pour les films pour enfants : *La Forêt des pendus*, primé à Cannes en 1965, est l'adaptation du roman homonyme de Liviu Rebreanu<sup>202</sup>, et Eminescu inspire la science-fiction de Gopo.

La littérature roumaine présente des personnages féminins forts qui font partie du panthéon des héros fictionnels de la culture nationale. Nous avons vu que le récit historique roumain laisse peu d'espace à des figures féminines, même lors de sa reconstruction sous le régime communiste promoteur, en apparence, de l'égalité homme-femme. Ainsi, des

---

<sup>201</sup> A. Vasile. *Op.cit.*, p. 167.

<sup>202</sup> Connue comme le premier roman psychologique roumain, paru en 1922.

personnages féminins importants n'apparaissent que rarement dans ces films qui reflètent en même temps les nouveaux termes de l'histoire nationale et le tournant socialement traditionaliste de Ceaușescu. Dans ce contexte, une des seules héroïnes du panthéon roumain adaptée à l'écran est Ecaterina Teodoroiu.

La première mise à l'écran de la vie d'Ecaterina date des années 1930, dans un film biographique réalisé par Ion Niculescu-Buna. Un peu plus de dix ans après la fin de la guerre, le film mélange des images d'archives où apparaît la vraie Ecaterina, des dramatisations de son histoire personnelle, et même des membres de son entourage jouant leurs propres personnages. L'histoire de l'infirmière devenue soldat est récupérée plus tard par le régime communiste. Ecaterina représente l'héroïne parfaite : elle n'est pas issue de l'aristocratie, elle fait preuve de courage en partant au front et incarne ainsi l'égalité des genres au niveau du travail. Son engagement s'inscrit par ailleurs dans le discours nationaliste. Ainsi, elle est à nouveau le thème d'un biopic homonyme en 1978, réalisé par Dinu Cocea, connu pour la série de films à succès et le feuilleton télévisé autour des *haidouks*.<sup>203</sup>

Face à la rareté des personnalités féminines historiques proches de l'idéologie communiste et aptes à en faire la promotion, la littérature vient alors élargir l'éventail de femmes fortes qui méritent d'être portées à l'écran. Deux films traitant d'héroïnes de la littérature roumaine sont particulièrement intéressants. *Noces de pierre (Nunta de piatră)*, réalisé par Dan Pița et Mircea Veroiu en 1973 est un des meilleurs films roumains de l'ère communiste selon la critique. Il est l'un des seuls films d'auteur de l'époque à bénéficier d'une circulation plutôt correcte, sortant en Roumanie et participant des festivals à l'étranger, malgré la méfiance des autorités<sup>204</sup>. Le deuxième film est *Le Hachereau (Baltagul)*, réalisé par Mircea Mureșan en 1969, basé sur le roman homonyme de Mihail Sadoveanu publié en 1930. Le protagoniste est Vitoria Lipan, un des personnages féminins les plus marquants de la littérature roumaine.

---

<sup>203</sup> Initialement une série de cinq films réalisés entre 1966 et 1971, le projet autour des *haidouks* devient également un feuilleton télévisé en 1972. Dinu Cocea réalise les films et la série.

<sup>204</sup> Le film sera considéré comme médiocre par les autorités, dû au soin esthétique qui ne rendrait pas le film très accessible. Il sera visionné à plusieurs reprises avant d'obtenir l'autorisation de participer du Festival de Cannes. Suite aux appréciations positives dans les différents festivals, le film sera finalement reconsidéré au niveau national. Voir A. Popescu, *Op.cit.*, p. 331.



*Noces de pierre* est un projet cinématographique très particulier dans son contexte de production. Il est composé de deux moyens métrages, des adaptations de deux textes de Ion Agârbiceanu, *Fefelega*, réalisé par Mircea Veroiu et *Aux noces*, première réalisation de Dan Pița dans la fiction. Les deux histoires ne sont pas directement liées, mais les versions des deux réalisateurs de la même génération, très proches, aboutissent à un ensemble cohérent. Le film est un des plus intéressants au niveau esthétique dans la production roumaine sous le communisme.

*Fefelega*, de Veroiu, est l'adaptation du roman homonyme de 1910. Inspiré de la vie d'une vraie paysanne roumaine des débuts du XXe siècle, Agârbiceanu dessine le portrait de son quotidien et met en avant la force de cette dame face aux difficultés de la vie, qui ont entraîné la mort de son époux et de quatre de ses cinq enfants. Maria se déplace dans les montagnes en compagnie de son vieux cheval, afin de chercher des pierres qu'elle vend à deux sous dans le village. Le film met à l'écran un fragment de son histoire, la suivant dans sa pénible activité, pendant qu'elle s'en occupe de sa dernière fille vivante, l'adolescente Păunița. Malade, la fille n'échappe pas au destin tragique du reste de sa famille. Le film de Veroiu comporte très peu de dialogues. Le son est pourtant essentiel dans la construction de l'ambiance diégétique. On entend le bruit des tailleuses de pierre et de la musique *off* aux sonorités folkloriques. La lourdeur objective du travail de Maria dans la carrière alterne avec des passages poétiques, riches en symbolisme, notamment celles qui montrent Păunița. A mi-chemin entre femme et petite fille, Păunița sort de sa maison et pousse une vieille poussette avec de belles mais vieilles poupées, des jouets d'enfants d'un milieu social assez confortable. Ce plan-séquence lui dessine symboliquement un avenir maternel qu'elle ne connaîtra jamais. Le film s'appuie sur de nombreux plans généraux, où les personnages ne sont que des éléments perdus dans le décor. Le paysage désolé écrase alors leur individualité et ses conditions imposent un cadre de vie difficile. Maria et Păunița vivent dans une maison spacieuse et propre. Le mobilier suggère que la pauvreté n'a pas toujours fait partie de leur vie. On observe quelques pièces de furniture travaillée et de la vaisselle blanche dans un cabinet. Aujourd'hui en désarroi, nous devinons pourtant un passé plus prospère, éloigné de la réalité actuelle des deux femmes touchées par la maladie et par l'absence du père-mari. L'enchaînement de plans-séquences longs, avec peu d'action et de dialogues impose un rythme lent, renforçant l'idée de monotonie et d'immobilité devant une destinée tragique inéluctable.

Malgré le langage cinématographique peu apprécié par les autorités, qui échappe à une approche réaliste et demande un effort interprétatif de la part du public, la thématique du film demeure adéquate aux recommandations officielles. Avant l'arrivée du communisme, Maria a pu être victime d'une grande détresse sociale. Dans l'absence d'un État-père, sans un époux pour soutenir la famille, elle se trouve en grande difficulté mais refuse l'idée de se remarier. Elle n'a pas été capable de donner naissance à des enfants sains mais reste une mère dévouée à la seule qui demeure. Maria est une femme forte, qui ne se plaint pas des contraintes de la vie. Elle n'a pas peur d'agir et de travailler. A la fin, elle vend son cheval pour acheter la tenue mortuaire de sa fille. Elle enterre, seule, Păunița en robe de mariée.

La deuxième partie est *Aux noces (La o nunta)*, basé sur le conte d'Agârbiceanu. Même si l'histoire n'a pas de lien narratif direct avec le récit de *Fefelega*, les cinéastes construisent une continuité dans le format filmique, situant les deux parties dans le même village. Au début de *Aux noces*, nous croisons les mêmes personnages secondaires et nous voyons un cheval blanc, très maigre, celui de Maria dans *Fefelega*. La bande sonore, où se démarquent des chansons narratives faisant figure de voix-off, est interprétée par les mêmes artistes. En outre un lien symbolique est établi entre les deux histoires : alors que dans *Fefelega*, Păunița est enterrée en robe de mariée, l'histoire suivante a lieu lors d'une fête de noces.

Un vagabond fuit les autorités. Il croise le chemin d'un jeune musicien en route pour une performance dans un mariage et propose de l'accompagner au tambour. Par un bref échange entre les femmes du village, nous comprenons les enjeux du mariage en cours. La jeune femme a été mariée rapidement - ce que les femmes du village considèrent comme positif car elle attirait trop l'attention des garçons du village. Elles remarquent que la famille du jeune époux est aisée, possédant des bêtes et de l'or. Une des femmes observe pourtant, qu' « un jour on a de l'or, le suivant, plus rien » : un autre clin d'œil à *Fefelega*. Pendant la fête, la jeune mariée reste silencieuse, dépaysée, sans appétit - à l'opposé de son nouvel époux et de leurs invités. Pourtant, la jeune femme concocte le plus grand acte de rébellion. L'enchaînement de champs-contrechamps entre son visage et celui de l'un des jeunes musiciens du duo qui anime la fête suggère un intérêt mutuel entre les deux, où le désir s'exprime dans leur regard. La jeune femme prend alors l'initiative de s'approcher du jeune homme. Elle quitte la table d'honneur et dépose son voile sur une chaise. On la voit

échanger dans un coin avec le musicien. Son mari et quelques amis voient ce qui se passe et interviennent. La fille retourne brièvement à sa place attitrée. Encore une fois, la fonction narrative des chansons est claire : le vagabond met le voile abandonné et, avec son partenaire, se dirige vers la jeune femme en chantant une chanson avec un narrateur féminin, où les paroles insinuent la fugue d'une femme mariée avec un autre homme. Finalement, elle et son amoureux prennent la fuite pendant la fête. C'est alors le vagabond qui en paye le prix : il est tabassé à mort par le mari de la jeune femme et d'autres villageois. Le nouveau couple, inconséquent, vit alors une idylle amoureuse dans les collines.

*Le Hachereau*, à son tour, est un registre fidèle et sobre du roman éponyme de Mihail Sadoveanu publié en 1930. Le protagoniste de l'histoire est Vitoria Lipan, paysanne dont le mari a disparu. Vivant une vie difficile, elle a déjà perdu cinq de ses sept enfants. Accompagnée de son seul fils vivant, elle part alors à la quête de son mari. Elle découvre qu'il a été assassiné par deux autres bergers et cherche alors à prouver leur culpabilité. Le roman et le film s'inspirent de *Miorița*, ballade folklorique fondatrice de la littérature roumaine. Le récit original où un berger est trahi et assassiné par deux autres, chacun originaire d'une région roumaine, devient ainsi le moteur de l'intrigue mobilisant l'héroïne Vitoria Lipan. Le roman de Sadoveanu est donc une source idéale pour l'adaptation cinématographique : basé sur l'œuvre *Miorița*, il participe à la valorisation de la culture nationale. En outre, Vitoria Lipan est une héroïne parfaite. Cette femme est une paysanne simple, mais de grande valeur morale. Elle résiste à tout et à tous pour se battre contre les injustices et défendre l'honneur de son époux décédé. Par ailleurs, Sadoveanu est un des écrivains les plus influents des premières années de la Roumanie communiste. A l'avènement du nouveau système au pouvoir, il adapte son style au réalisme socialiste et garantit des positions de prestige dans l'Union des écrivains et dans le milieu politique.

A la différence de *Noces de pierre*, jugé esthétisant et peu accessible, *Le Hachereau* est un portrait réaliste du récit littéraire. Le film sera alors la production roumaine la plus vue en 1969. La première partie de *Noces...* et *Le hachereau* gardent pourtant quelques similarités : ce sont des adaptations d'histoires où les héros sont des femmes paysannes à grande force morale. Elles sont des mères dévouées dans un contexte pré-communiste extrêmement défavorable aux mères seules, veuves. Même la deuxième partie de *Noces...*, qui échappe à ce modèle, a des traits susceptibles de plaire aux censeurs : il met en scène la décadence morale de l'élite villageoise. Les hommes sont des brutes prêtes à commettre

une grande injustice. La jeune mariée prend l'initiative de s'approcher et de s'enfuir avec un autre homme. Son inconséquence fait d'elle la responsable de la mort du vagabond. Pourtant, le soin visuel de Pița et Veroiu permet d'entrevoir une vision du cinéma qui dépasse les moules conformistes.

Les adaptations des textes d'Agârbiceanu et de Sadoveanu présentent, alors, des héroïnes qui se conforment aux valeurs promues par la machine d'Etat. Maria-Fefelega et Vitoria Lipan sont originaires de couches populaires, mères, résistantes aux contraintes de la vie dans la campagne d'avant le régime communiste. La jeune et inconséquente mariée de *Aux noces*, à son tour, sera l'élément déclencheur d'une critique portant à la fois aux habitudes des élites agraires et à l'opposition à la tradition du mariage. Venues de la littérature, pourtant, ces femmes deviennent des protagonistes des films capables de réussir au niveau esthétique ou commercial.

### **3.4 Femmes conformes**

Le répertoire d'héroïnes littéraires et historiques est ainsi un terreau fertile dans lequel les scénaristes puisent des personnages féminins aptes à devenir protagonistes cinématographiques. Le recours à des figures féminines légitimées par leur rôle historique ou par leur caractérisation littéraire conforte ainsi les créateurs cinématographiques en quête de thèmes qui puissent plaire aux instances de contrôle. Cet éventail de femmes fortes dont les histoires sont adaptées au discours de promotion idéologique communiste est pourtant limité. Même si les héros créés spécifiquement pour le cinéma sont pour la plupart des hommes, nous trouvons aussi des protagonistes féminins conçus pour le registre filmique, comme dans *Illustrée avec des fleurs des champs* ou *La Joconde sans sourire*.

Certaines typologies sont alors récurrentes dans les personnages féminins portés à l'écran, issus ou non du canon historico-littéraire : les héroïnes ont les bonnes origines sociales, aspirent à la vie de famille et se réalisent dans la maternité, tandis que les antagonistes sont souvent issues de la bourgeoisie ou s'engagent dans des activités qui nuisent au modèle familial traditionnel. Le réalisateur Mircea Drăgan, compagnon de Sergiu Nicolaescu dans le rang des réalisateurs prêts à travailler dans des films pleinement conformes, grandes productions incluses, se différencie néanmoins de son collègue. Tout en

renforçant les modèles féminins prédominants, il travaille occasionnellement sur des récits centrés sur des personnages féminins.

En 1962, il réalisera *Lupeni 29*, inspiré de la grève des mineurs dans la ville roumaine du même nom en 1929, événement récupéré par le régime communiste en tant que symbole de la lutte anticapitaliste ouvrière. Le film part d'un personnage féminin, Ioana, jeune femme dont l'époux mineur a été victime d'un accident de travail mortel. Interprétée par Lica Gheorghiu, fille du leader du pays, Gheorghiu-Dej, Ioana suit toujours le modèle idéal de femme promu par le communiste : d'origine modeste, elle n'a pas peur de partir au travail lorsque son mari décède. Elle rencontre alors un jeune ouvrier et les deux tombent amoureux. Leur histoire d'amour n'est pourtant qu'un prétexte pour la mise en scène des coulisses de la formation du mouvement social des mineurs, événement qui concentre les forces des deux jeunes amoureux. Le film est un véritable succès, le deuxième film national le plus vu l'année de sa sortie, juste derrière *Tudor*, superproduction historique.

Drăgan fait alors une suite de *Lupeni 29*. *Golgota*, de 1965, suit alors un groupe de femmes, veuves suite à la répression de la grève de Lupeni. Les auteurs s'approprient de l'événement historique de la grève selon le goût du régime communiste, critiquant davantage la société roumaine de l'entre-deux-guerres. Comme le titre l'indique, l'histoire de six femmes au centre du récit évoque le calvaire de Jésus. Les femmes en question, dans leur quête de justice pour la mort de leurs époux, font face à des mensonges, des agressions et des menaces de la part des représentants de l'Etat, notamment les gendarmes. Malgré leur investissement d'ordre personnel, elles seront mobilisées davantage par un idéal de justice. Dans une critique datée de 1966, Adina Darian note que seules trois des six personnages centraux ont des caractères marqués, les autres étant plutôt effacées. L'auteur défend par ailleurs que la structure du film autour d'un groupe de femmes-héroïnes et d'un groupe de gendarmes-antagonistes se fonde en fait sur deux « personnages collectifs »<sup>205</sup>. Dès lors, l'individualité de chaque personnage est dans une certaine mesure mise au deuxième plan, en faveur d'un ensemble de personnalités complémentaires, exprimant les valeurs défendues par le régime. Ce sont des femmes résistantes, fortes et engagées, qui ensemble sont capables de faire face aux obstacles.

---

<sup>205</sup> Adina Darian. « Golgota - cronica de film. » *Cinema*, 12, décembre 1966. Disponible sur : <http://aarc.ro/articol/cronica-golgota>. Consulté le 10/10/2017

Les protagonistes de *Golgota* sont fictionnels, mais servent à insérer les femmes dans un événement historique particulièrement intéressant vis-à-vis du régime. Pourtant, même dans des récits qui impliquent des femmes dans les mouvements sociaux, la caractérisation féminine récurrente est celle d'épouses et mères. La famille joue ainsi un rôle central pour les personnages féminins, même dans les films qui montrent des femmes dans une période de leur vie précédant la formation d'un nouveau noyau familial. Comme nous l'avons observé dans *Galax, Illustré avec des fleurs des champs* ou, de manière plus symbolique, dans *Noces de pierre*, les jeunes filles aspirent dans l'immédiat à une relation menant au mariage et, lorsqu'elles s'emportent dans des liaisons sans lendemain, les conséquences sont néfastes pour elles-mêmes ou pour ceux qui les entourent.

Si certains genres « au masculin » sont des formules très prisées dans la production cinématographique communiste, l'idée de promouvoir un volume plus important de productions et plus tard, des films à une plus grande rentabilité, élargit davantage la voie des films d'actualité. Moins chères et généralement plus simples à mettre en œuvre, ces productions ont des thématiques variées. Dans les années 1960, époque où le cinéma roumain atteint sa maturité, les histoires d'amour sont alors au rendez-vous. A partir de la moitié de la décennie, la jeunesse contemporaine devient protagoniste dans le cinéma du pays. Pourtant, les premières tentatives pour faire des portraits des mésaventures intimes des jeunes trouvent des obstacles.

Les jeunes filles sont des personnages centraux dans ces tableaux générationnels. En 1966, Laurentiu Bratu réalise *Un film avec une jeune fille charmante*. Avec une bande sonore jazz, dans un décor urbain, Ruxandra (Margareta Pâslaru) vient de finir le lycée et rêve de devenir actrice. Pourtant, elle échoue à l'examen d'entrée à l'école d'art dramatique, car elle n'a pas spécialement de talent. Immature et superficielle, elle n'hésite alors pas à jouer sur son charme et à flirter avec différents hommes pour essayer d'atteindre son objectif. Même si Ruxandra, prise dans le vide de ses relations et noyée dans la multitude de jeunes filles certes charmantes, mais sans plus, se montre malheureuse, le film ne finit pas sur une grande leçon morale. Dès lors, *Une fille charmante* a été accusée par les autorités de

proposer un mauvais exemple aux jeunes, exprimé par les aventures d'une jeune fille « facile » dans un milieu d'« artistes »<sup>206</sup>.

En 1973, un autre film part de prémices similaires. Dans *L'Amour commence vendredi* (*Dragosteia începe vineri*, Virgil Calotescu, 1973), Sanda (Adina Popescu), fille d'une famille d'intellectuels, échoue au bac. Le motif : amoureuse d'Andrei (Alexandru Herescu), elle ne pense qu'à s'amuser avec son petit ami. Folle d'amour, elle finit par coucher avec le jeune homme. L'inconséquence de Sanda est punie. Au moment de la révolution sexuelle, en Roumanie, Sanda est larguée juste après avoir succombé à la passion. Elle sombre dans la dépression. Certaines séquences évoquent alors *Répulsion*, de Polanski (France, 1965). Sanda est au bord de la folie : une caméra portée à l'épaule prend le point de vue de la jeune fille, entamant des mouvements brusques et désorientés dans la maison. On la voit courir dans une prairie désolée et enlacer un arbre dépouillé. Son échec académique fait alors basculer son avenir. Sans possibilité de trouver du travail dans son milieu social, elle est embauchée comme ouvrière non qualifiée dans une usine. Elle habite dans le foyer des employées, partageant le dortoir avec des femmes qui ne pourraient pas être plus différentes d'elle. Pourtant, Sanda s'adapte et s'épanouit dans sa nouvelle réalité. Elle se fait de nouvelles amies et se démarque au travail. La transformation intérieure s'opère alors : si son expérience traumatique refait toujours surface, elle est désormais prudente en amour. Convoitée par des prétendants sérieux, elle se concentre d'abord sur sa qualification professionnelle.

Dans la deuxième moitié des années 1960, il a été possible de créer une protagoniste comme Ruxandra, la jeune insouciant de *Une Fille charmante*, même si le personnage a été mal perçu par les autorités. Après le resserrement du contrôle idéologique du début des années 1970, les personnages à morale dubitative, exprimant la légèreté immature de la jeunesse font place aux héros réformés. Dans le cas des représentations des jeunes femmes, l'impact de la révolution sexuelle se fait aussi ressentir. En 1966, Ruxandra séduit les hommes, sans que des relations sexuelles ne soient jamais suggérées. Son caractère est considéré un exemple nuisible, mais à l'intérieur du récit, elle ne subit pas de punition

---

<sup>206</sup> ACIN, « Propagandă și Agitație : 13/1966 », dans A. Popescu. *Op.cit.*, p. 126. Alina Popescu remarque que le même rapport de la section culturelle du parti, de 1966, montre la préoccupation des autorités envers des scénarios de films ayant pour thème la jeunesse, car ils seraient « limités à des aspects mineurs ».

majeure, sauf la réalisation personnelle que son charme n'a rien de spécial et ne l'amène nulle part. Au début des années 1970, la donne a changé. Tandis que la libération des mœurs prend le monde d'assaut à l'Ouest, en Roumanie c'est au contraire le moment du retour des valeurs traditionnelles, en particulier quand il s'agit de questions propres aux femmes. Dans le contexte de promotion idéologique de la famille et de la maternité, de la difficulté d'accès à la contraception et de la criminalisation de l'IVG, des jeunes filles sexuellement actives ne sont pas bien vues sur grand écran. Laura, de *Fleurs des Champs*, meurt suite à son avortement et détruit par extension la vie de l'héroïne morale, Irina. Dans *L'amour commence*, Sanda cède à ses désirs et en subit les conséquences : abandon, maladie mentale, échec professionnel. Elle sera pourtant régénérée suite au contact avec le « bon milieu » ouvrier. On devine, tant chez Laura qu'avec Sanda, leurs origines intellectuelles et citadines, des milieux censés être plus susceptibles d'exposer les jeunes femmes à des choix de vie indésirables.

Qu'il s'agisse de films historiques ou contemporains, les protagonistes, femmes conformes, sont presque systématiquement le produit de scénaristes et de réalisateurs de sexe masculin. En effet, les réalisatrices et scénaristes sont peu nombreuses, et pour la plupart, ne dépassent pas le statut de pièces motrices du système de production. Si Elisabeta Bostan excelle dans les films pour enfants, les autres s'aventurent plutôt dans des genres divers. C'est le cas de Malvina Urșianu, qui assure sa place d'auteur dans l'histoire du cinéma roumain grâce à *La Joconde sans sourire*. Même si elle privilégie des femmes dans des rôles principaux dans la plupart de ses films, ceux-ci restent, aujourd'hui, dans l'obscurité. En outre, son meilleur résultat auprès du public est *Le Retour du roi Lapusneanu* (*Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, 1980), film historique avec un protagoniste masculin. Les autres réalisatrices roumaines de la période ont des trajectoires similaires : Cristiana Nicolae, par exemple, réalisatrice de sept films à l'époque communiste, passe des films d'amour à des films d'action, presque tous aujourd'hui relégués à l'ostracisme. Ainsi, les femmes protagonistes sont invisibles également dans les films réalisés par des femmes elles-mêmes.

Néanmoins, les femmes conformes trouvent un certain espace, encore que réduit, dans les films adaptés aux dictats des autorités, aussi bien que dans ceux qui peuvent déranger. Si l'absence féminine est la plus frappante chez un des cinéastes les plus conformes, Sergiu Nicolaescu et la représentation des femmes est plus intéressante dans les



œuvres déifiantes de Urșianu, Pița, Veroiu ou même Pintilie, comment sont-elles présentes chez un des cinéastes les plus transgresseurs de la Roumanie communiste ?

### **3.5 Mircea Daneliuc : les femmes d'un cinéaste transgresseur**

Diplômé de l'IATC en 1969, Mircea Daneliuc est un des cinéastes dont les relations avec la censure sont des plus tumultueuses. Si le cinéaste situe souvent ses films dans un passé récent, il excelle surtout dans les films d'actualité, dans lesquels il met en avant des aspects du quotidien roumain que les autorités auraient préféré ne pas voir. Dans son approche plutôt réaliste de la société, les femmes sont des figures-clés.

Il réalise son premier long métrage en 1975, *La Course (Cursa)*, mal vu par les instances de contrôle. Il s'agit d'un des seuls films que Daneliuc réalise sans avoir signé le scénario. Ce film d'actualité est un road-movie. Deux routiers Panait (Constantin Diplan) et Anghel (Mircea Albulescu) sont chargés d'une importante mission : livrer un engin aux dimensions monumentales sur un important chantier. Sur leur chemin, ils croisent Maria (Tora Vasilescu). Bloquée dans un village, elle souhaite rejoindre au plus vite son époux mineur. Les deux amis, touchés par l'objectif de la jeune femme, décident alors de la prendre en covoiturage. Un triangle amoureux platonique se forme alors : si Maria, visiblement amoureuse, semble fidèle à son mari, les deux hommes s'intéressent à elle. Dans leurs rapports à Maria, Panait et Anghel demeurent respectueux, alors même que leur désir latent envers la jeune femme crée de vives tensions entre les deux amis. Les trois protagonistes sont des citoyens-modèles de la classe ouvrière : Panait et Anghel prennent très au sérieux leur dangereuse mission, tandis que Maria est une jeune femme très fière d'être mariée à un ouvrier. La distance d'avec son époux ne l'amène pas pour autant à s'intéresser à d'autres hommes. Pourtant, Maria est malgré elle l'élément déstabilisant d'une belle amitié, et par conséquent, met en péril la réussite de la mission des deux chauffeurs.

La résolution de l'histoire indique pourtant un traitement atypique du rapport homme-femme dans le cinéma communiste roumain. Panait et Anghel réussissent à livrer leur chargement et à amener Maria à destination. Pourtant, une surprise les attend : en effet, Maria n'est pas mariée au mineur. Elle est venue rendre visite à son petit ami qui est, en réalité, déjà marié. Ignorant que son petit-ami était en réalité marié, Maria est sous le

choc. Néanmoins, Panait et Anghel ne la soumettent pas à un jugement moral, malgré ses mensonges - elle n'est pas mariée. A la fin, ils lui offrent du soutien. Ainsi, la jeune femme qui vient au départ troubler l'amitié masculine et le bon acheminement d'une mission honorable n'est pas pour autant condamnée moralement. Ses fantasmes et ses failles, comme ceux des hommes, font partie de la nature humaine.

La censure n'apprécie pas le tournant humaniste d'un film qui aurait dû, au départ, mettre en valeur les avancées de l'industrie roumaine et la persévérance de la classe ouvrière. Le chargement à livrer devient dans le film de Daneliuc plutôt une charge symbolique, représentant le poids des tensions des dits et des non-dits des trois protagonistes face à une route difficile et dans le huis clos d'une cabine de camion. Le focus du réalisateur sur la vie intime des personnages est pourtant mal vu par les autorités : le portrait d'une mission aussi importante n'aurait pas dû être envahi par de petites histoires personnelles à de contours parfois immoraux<sup>207</sup>.

Par la suite, Daneliuc se montre particulièrement impertinent dans sa relation avec la censure. Il refuse d'apporter des modifications à une pièce de théâtre qu'il met en scène en 1978 et à son film suivant, *Edition Spéciale (Ediția specială, 1978)*. En conséquence, Daneliuc se retrouve désormais suivi de près par la Securitate. Ce film, réalisé en 1977, portant sur un thème conforme type - la lutte des communistes contre les légionnaires fascistes pendant la Seconde Guerre mondiale - ne sort que lorsque Daneliuc cède aux demandes des censeurs, après un long tour de forces. Cela n'empêche pourtant pas le cinéaste de continuer à travailler. Même si ses scénarios peinent à être approuvés, il revient à la réalisation en 1980 avec *Essai micro (Proba de microfon, 1980)*.

Daneliuc réalise, écrit et joue le rôle principal dans *Essai micro*. Connaissant les obstacles rencontrés par des films d'apparence plus anodins face à la censure, il semble étonnant qu'*Essai micro* n'ait pas fait objet de contraintes particulières face aux autorités. Celui-ci deviendra même un des films les plus connus du réalisateur et un des plus appréciés des cinéphiles<sup>208</sup>, présentant une dynamique relationnelle entre le protagoniste et les

---

<sup>207</sup> La fin du film a été, par ailleurs, modifiée : Maria aurait fini hésitante entre les deux amis ; elle a pourtant été considéré inacceptable. Voir A. Popescu. *Op.cit.*, p. 341.

<sup>208</sup> « Proba de microfon / Microphone test » est le titre de l'analyse du film par Adina Bradeanu dans l'ouvrage collectif *The Cinema of the Balkans*, un des premiers ouvrages qui présentent des études approfondies sur le cinéma de la région balkanique à un public anglophone. Les autres films roumains présentés dans l'ouvrage sont *La forêt des pendus*,

personnages féminins particulièrement intéressante. Si le film a été bloqué au stade de scénario pendant deux ans, il ne connaîtra pas de demandes de modifications après la production et sera bien reçu par le public<sup>209</sup>. De toute façon, le film, riche en images du quotidien éloignées de l'idéal socialiste aurait pu inciter des réactions négatives de la part des autorités.

Le film raconte l'histoire de Nelu (Mircea Daneliuc), cameraman qui entame bientôt son service militaire. Il accompagne la reporter Luiza (Gina Patrichi) dans une enquête télévisée sur les petits délits commis par les citoyens moyens. Par ailleurs, ils entretiennent tous les deux une relation amoureuse très discrète. Au cours de la production, ils rencontrent Ani (Tora Vasilescu), alors vue comme un parfait exemple de petite délinquante : elle ose voyager en train sans billet. Très vite, Nelu s'intéresse à la belle Ani, ce qui crée des tensions avec Luiza. Pourtant, au fur et à mesure, les délits de la jeune femme se révèlent plus sérieux qu'une simple fraude dans les transports. Elle est de passage à Bucarest et invite Nelu à son foyer temporaire afin d'essayer de le convaincre à ne pas utiliser ses images. Elle révèle ne pas avoir d'activité : ayant quitté son travail à l'usine, elle n'est pas étudiante non plus, et s'amuse à apprendre l'italien tout simplement en écoutant la langue. Nelu est méfiant du contact qu'Ani entretient avec des étrangers. Après leur rendez-vous, les images de la jeune femme disparaissent mystérieusement. Nelu devient alors obsédé par Ani. Suite à la perte des images, Luiza décide à son tour d'investiguer l'affaire et de suivre les pas d'Ani.

Les deux professionnels de la télévision découvrent alors une femme libre : elle a abandonné son travail suite à une liaison avec un collègue marié et sort actuellement avec un dresseur de dauphins d'une station balnéaire, d'où son rapport avec des étrangers. Ses mystérieux allers-retours dans le pays s'expliquent par la quête de soins pour son frère alcoolique. Le personnage d'Ani est en fait un contrepoint à celui de Luiza : la première a un profil plutôt marginal dans le cadre de la société communiste, tandis que la journaliste,

---

*Noces de pierre* et *Michel le Brave*. Voir Dina Iordanova (dir.) *The Cinema of the Balkans*. Londres, Wallflower Press, 2006. En outre, Agnes Petho se penche sur le cinéma de Daneliuc, plus particulièrement sur *Glissando* de 1984 dans « Chaos, Intermediality, Allegory: The Cinema of Mircea Daneliuc » dans Anikó Imre (dir.), *East European Cinemas*. New York, Routledge, 2005. Deux films de l'auteur, *Essai micro* et *La Croisière (Croaziera, 1981)* figurent par ailleurs dans le top 10 des films roumains sélectionnés par quarante critiques dans l'ouvrage de Cristina Corciovescu et Magda Mihailescu *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor*, Bucarest, Polirom, 2010.

<sup>209</sup> A. Popescu, *Op.cit.*, p. 343.

passionnée de son travail, comprend l'importance sociale de son métier. Ani est ravissante : maquillée, habillée à la mode, tandis que Luiza est toujours en tenue de travail, jean et chemise, visage au naturel. Pourtant, les deux femmes ont un point commun : Ani vit librement ses relations amoureuses. Luiza, qui n'est plus toute jeune, n'est pas mariée et couche avec son collègue en secret. Et pas seulement : une fois que la relation entre Luiza et Nelu se dégrade, il découvre qu'elle a tourné la page assez vite, lors qu'il voit l'opérateur son de l'équipe en sous-vêtement dans la chambre d'hôtel de la journaliste. Il s'agit d'une des seules séquences vues comme problématiques par les autorités, car celle-ci entâcherait le caractère de l'héroïne moral de l'histoire<sup>210</sup>.

Même après la concrétisation de sa relation avec Ani, Nelu essaie de maintenir son emprise sur Luiza. En effet, il tente de manipuler sa collègue afin de légitimer ses actions en vue de trouver un emploi à la télévision pour Ani. Le profil titubant de la jeune femme bloque pourtant les machinations de Nelu. Le dossier d'Ani serait trop problématique pour n'importe quelle opportunité de travail non ouvrier. Finalement, Nelu part pour le service militaire. A son retour, Ani s'est amendée : il la croise à la sortie de l'usine, discrètement habillée. Elle est enceinte et a un nouveau partenaire. Elle refuse la demande de mariage de Nelu.

Des femmes libres, les petits actes de délinquance du quotidien, les arrangements dans le milieu du travail : il ne s'agit pas d'une image de la société roumaine idéale. Si les censeurs se sont préoccupés de la sexualité libre du personnage de Luiza, les images suggestives des relations sexuelles de Ani et Nelu ne semblent pas les gêner pour autant. En effet, Nelu et Ani sont vus au lit après un rapport. Cigarette à la main, ils écoutent du jazz. Un vinyle de *Songs of Love and Hate*, de Leonard Cohen, est en premier plan. On entrevoit le corps nu d'Ani<sup>211</sup>.

Le sexe et la nudité féminine sont par ailleurs un aspect ambigu dans le cinéma roumain communiste. A la fin des années 1960, les nouvelles directives promouvant le cinéma national se sont basées en partie sur des remarques féroces de figures comme Sergiu Nicolaescu et Popescu-Gopo contre la vulgarité des films étrangers. Certes, les

---

<sup>210</sup> A. Bradeanu, *Op.cit.*, p. 176.

<sup>211</sup> Les fesses de Nelu seront aussi à l'écran : pourtant, pas dans un cadre sexualisé, mais lors d'une visite médicale.

rapports sexuels, lorsque présents dans les films roumains, sont systématiquement suggérés, jamais explicites, tandis que le corps féminin est peu exposé. Néanmoins, on note la première scène de nudité féminine déjà en 1969, dans *Méchant adolescent (Răutăciosul adolescent)*, Gheorghe Vitanidis, 1969), où l'on voit une sensuelle Irina Petrescu se sécher après la douche, devant son amoureux. En tout cas, ces rares occurrences ne diffèrent pas du contexte usuel de la nudité féminine dans les cinémas de l'Ouest : la nudité féminine se présente davantage dans un cadre de séduction, même si les relations sexuelles restent dans un cadre purement suggestif. Les cas encore plus rares de nudité masculine vont dans le sens contraire : des fesses d'hommes échappent sous la douche après le travail, où lors d'une visite médicale, dans un contexte non sexualisé.

Les deux autres films les plus reconnus de Daneliuc à l'époque communiste nous fournissent également des indications sur les aspects récurrents dans la construction des personnages féminins. *Glissando (Glissando)*, 1984) est durement critiqué par les autorités. Ce film considéré comme « difficile »<sup>212</sup> se situe dans la Roumanie des années 1930 et est centré sur Teodorescu (Stefan Iordache), un grand appréciateur des jeux d'argent. De retour dans sa ville roumaine d'origine, ce grand bourgeois rencontre Nina, préceptrice des enfants d'un de ses vieux amis. Dans ce village, dont l'attraction principale est une station de cure, il fait la cour à la jeune femme et leur liaison se concrétise. Pourtant, Teodorescu a de plus en plus de mal à distinguer ses fantasmes de la réalité. La première partie du film s'achève quand les deux partent ensemble du village. Dans la deuxième partie, Nina et Teodorescu vivent en couple et sont de retour au lieu de leur première rencontre. Nina questionne son compagnon sur un tableau, portrait d'une femme. Sa réponse est vague : il ne s'agirait pas d'un amour passé, mais d'un portrait de sa mère. La figure pourrait néanmoins ressembler à Nina. Même en difficulté financière, Teodorescu refuse de vendre le tableau. Sous l'emprise

---

<sup>212</sup> A. Petho, « Chaos, Intermediality, Allegory : The Cinema of Mircea Daneliuc » In.: Anikó Imre (dir.) *East European Cinemas*. New York, Routledge, 2005. p. 172.

du vice de Teodorescu, le couple devient otage de la décadence morale, dans l'ambiance glauque et étouffante des casinos et des bains. L'affaire du tableau reste une zone d'ombre, déclencheur de leur déchéance. En fait, on observe dans ce film le dédoublement d'une figure féminine : la femme peinte peut être en même temps la mère, la maîtresse ou une figure anonyme. On voit alors, à nouveau, un motif déjà présent dans *Amours passés* de Malvina Urșianu (1974) : dans ce film les trois Anas/Hannas représentent différentes dimensions d'une femme croisant le chemin d'un homme et contribuant à sa maturité. Chez Daneliuc, pourtant, l'ambiguïté de la femme multidimensionnelle au tableau à la fois mère, maîtresse, femme ordinaire, est un élément perturbateur, contribuant au décrochage de Teodorescu de la réalité.

Distant du symbolisme cryptique de *Glissando* et plus proche du registre réaliste d'*Essai micro, La Croisière (Croaziera, 1981)* présente le rapport entre hommes et femmes à travers les trivialités de la vie. Des jeunes de tout le pays se réunissent pendant plusieurs jours sur une croisière. Il s'agit d'un prix pour différents concours qu'ils ont remportés sur leurs lieux de travail, très divers. Pourtant, le tour se fait dans de petits kayaks qu'ils doivent ramer afin d'arriver à chaque arrêt du voyage. Les promoteurs et cadres du programme, quant à eux, voyagent, accompagnés de leurs femmes, dans une confortable barge. Le film a un ton assez comique, sans être pourtant ouvertement une comédie : l'absurdité des situations, pourtant, amènent à sourire.

Il y a peu de filles dans le groupe et comme par hasard, lorsque les cadres « bienveillants » estiment qu'elles ont du mal à suivre le rythme de la flotte, ils les invitent à voyager avec eux à bord du grand bateau, sous prétexte qu'elles seraient plutôt utiles à aider au travail administratif. Les jeunes s'amuse, filles comme garçons. La version prude des jeux de jeunes adultes, pourtant mal reçue par les autorités regardant le film, consiste à passer, les yeux bandés, une cuillère sur le corps (habillé, bien entendu) d'un camarade et deviner qui il est. Graduellement, les épouses des cadres, prises d'ennui, s'approchent des jeunes et finissent par participer au jeu, pour le plus grand dégoût de leurs maris. Ils réagissent violemment, au point qu'un d'entre eux agresse physiquement sa femme. Cette réaction est montrée comme banale. Pourtant, leurs femmes ne se laissent pas faire et continuent de s'amuser en cachette.

Certes, les femmes de Daneliuc sont plus libres, dans la mesure où elles vivent des vies relativement autonomes, où sexualité et divertissement font partie intégrante. Si cela

n'est pas sans conséquences - Ani finit par s'amender, forte des circonstances ; les épouses de *La Croisière* se font punir physiquement - les contraintes sociales exposées dans les récits justifient ces déroulements des faits. Grâce au registre réaliste, le jugement moral très sévère si présent dans films roumains communistes semble, chez Daneliuc, moins répandu. En fait, le ton très maîtrisé des jugements apportés aux personnages féminins « déviants » aide à constituer des portraits sociétaux indésirables. Cela contribue à la mise en difficulté de Daneliuc face aux censeurs, mais lui garantit, en revanche, le statut d'auteur transgresseur. En outre, même dans *Glissando*, où la figure féminine déstabilise davantage le personnage central masculin, le récit codé présente littéralement une figure de femme troublante, car multidimensionnelle.

### **3.6 Les années 1980, de la censure politique et de la censure financière**

Dans les films de Daneliuc, même si les femmes orbitent autour des protagonistes masculins, elles dépassent la simple fonction de support du héros. Comme on peut le noter dans *La Course* et *Essai micro*, et dans une moindre mesure dans *La Croisière*, les personnages féminins centraux présentent des vies personnelles et professionnelles qui ne sont pas essentielles au développement du protagoniste masculin dans le récit. Qu'il s'agisse des aventures de Luiza, de Ani ou de Maria, le choix de porter à l'écran les différents aspects de la vie de ces femmes, en leur attribuant davantage d'espace dans le récit, fait ressentir une présence féminine plus prononcée dans les films de Daneliuc. En effet, l'approche du réalisateur, qui cherche alors une représentation réaliste des tribulations sociales, projette sur le devant de la scène différentes dimensions des relations humaines auxquelles participent évidemment hommes et femmes. Ainsi, même si les hommes demeurent les héros du réalisateur et certains tropes - la relative banalisation de la violence domestique, la nudité sexualisée -, ne diffèrent guère de celle montrée chez d'autres cinéastes locaux et d'ailleurs, nous y voyons, dans le contexte roumain, des femmes plus actives socialement et intimement, à la fois résistantes et victimes d'un système politique et social écrasant, tant pour elles que pour les hommes.

Ainsi, de même que Malvina Urșianu, Daneliuc, présente des films où les personnages féminins semblent contourner davantage la marginalité où ils se trouvent dans la plupart des films de la Roumanie communiste. Il peut s'agir, certes, de la marginalité

comprise dans le sens le plus courant, où les femmes sont quasi absentes du récit, reléguées à des rôles secondaires sans impact narratif. Autrement, on appelle aussi marginalité le relatif manque de nuance dans le développement des personnages féminins principaux, le plus souvent marqués par les besoins de construction d'héroïnes exemplaires ou d'antagonistes manifestes. Cette dernière acception ne s'explique pourtant pas par la simple réalité d'un système de production et de diffusion cinématographique idéologiquement orienté (et contrôlé). Même dans les films roumains transgresseurs, les femmes protagonistes, échappant peut-être à une construction trop schématique, sont presque inexistantes, un scénario qui perdure jusqu'à la fin de l'ère socialiste et persiste encore longtemps après.

Quel est le bilan alors du cinéma roumain des années 1980 ? La dernière décennie du règne de Ceaușescu est marquée par le renfermement du pays vis-à-vis de l'étranger. La détérioration du niveau de vie est propulsée par le projet de remboursement de la dette extérieure roumaine : la production industrielle et agricole ne prend guère en compte les besoins les plus basiques de la population, mais répond davantage aux demandes des échanges commerciaux internationaux. Dès lors, la pénurie alimentaire et énergétique devient la règle au quotidien, une réalité que le régime ne souhaite pas faire connaître à l'extérieur du pays. L'opposition populaire est ainsi de plus en plus latente. Néanmoins, cela demeure visible plutôt dans le cadre informel des discussions quotidiennes des citoyens communs ou dans les réactions médiatisées des Roumains en exil, sans prendre la forme de mouvements organisés. Le contrôle idéologique renforcé joue certes un rôle primordial dans cette situation<sup>213</sup>.

Si la censure a été officiellement abolie en 1977, dans les années 1980, le milieu culturel - le cinéma compris - est enserré dans des pratiques de contrôle politique. Dans le cas du cinéma, les plans thématiques sont toujours développés au sein des Maisons de Film, les projets étant ensuite soumis à l'approbation finale du Conseil de la Culture et de la Româniafilm. En ce qui concerne les films d'auteur, ceux-ci deviennent de plus en plus cryptiques, lors que les interdictions et les limitations de sortie deviennent davantage

---

<sup>213</sup> L'état des lieux de la dernière décennie du communisme roumain et les machinations politiques derrière la chute du dictateur sont décrites en plusieurs ouvrages telles que *Politics of Duplicity*, de Gail Kligman (*Op.cit.*), *La Mort de Ceaușescu*, de Catherine Durandin (Paris, Bourin, 2009) ou encore *Sfârșitul Ceaușestilor : Să mori impuscat ca un animal salbătic*, de Grigore Cartianu (Bucarest, Adevarul, 2010).



fréquentes. Dans ce contexte, la pénurie économique opère aussi comme un mécanisme de contrôle : la directive en faveur des films rentables est en place depuis les années 1970, et dans la décennie suivante elle respectée davantage. La production cinématographique est toujours vue comme un pilier essentiel du maintien de l'ordre, un outil de propagande du régime : en termes quantitatifs, il n'est pas souhaitable que le niveau de production baisse<sup>214</sup>. On privilégie alors des films moins coûteux : des sujets historiques situés dans un passé récent, plus faciles à simuler et surtout des films d'actualité. Ceux-ci sont pourtant un sujet délicat : les autorités accusent souvent les cinéastes de traiter de sujets plats, avec des conflits sans intérêt<sup>215</sup>.

Pourtant, les films d'actualité « légers » semblent bien correspondre au goût du public et apporter les recettes tant désirées. Durant la décennie, les aventures historiques alternent avec des comédies populaires contemporaines en tête du box-office : *La Rose jaune* (*Trandafirul galben*, Doru Nastase, 1981), *Masque d'argent* (*Masca de argînt*, Marius Barna, 1983) et *Collier en turquoise* (*Colierul turcoaze*, Gheorghe Vitanidis, 1985), de la série autour du révolutionnaire Mărgelatu, sont premiers en 1981, 1983 et 1985. Situés au milieu du XIXe siècle, ceux-ci sont parmi les rares productions historiques luxueuses à voir le jour à l'époque. Certes, la série a garanti sa pérennité dans les plans de production grâce à son thème central, l'héroïsme roumain au moment de la formation nationale, et à sa réussite commerciale.

Les comédies nous fournissent pourtant un panorama intéressant des films à succès auprès du public. *Le Secret de Bacchus* (*Secretul lui Bachus*, Geo Saizescu, 1982), comédie légère, attire le plus grand nombre de spectateurs en salles en 1982<sup>216</sup>. Deux comédies de Virgil Calotescu sont dans le top 3 des plus grand succès en 1982 et 1984 : *Carte de Bucarest* (*Buletin de București*, Virgil Calotescu, 1982) se fonde sur un sujet peut-être épineux : Silvia (Catrinel Dumitrescu) en fin d'études d'ingénieur, fait un mariage blanc avec un chauffeur de taxi afin de pouvoir rester à Bucarest. Elle ment à ses parents, faisant croire que son époux a

---

<sup>214</sup> Durant la décennie, la production fluctue entre 18 films en 1985, et 29 films en 1982 et 1987. La baisse n'est significative qu'à partir de 1988, quand 13 films sont en production. Cf.: CNC România. *Spectatori film românesc la 31/12/2016*.

<sup>215</sup> A. Popescu. *Op.cit.*, p. 409.

<sup>216</sup> En 1982, la deuxième place appartient à un film historique dans la même veine des films les plus vus les années précédentes : *Mystères de Bucarest* (*Misterele bucureștilor*, Doru Nastase, 1982). En 1981, il s'agit encore d'une comédie de Saizescu en deuxième place : *Dépêche-toi doucement* (*Grăbește-te încet*, Geo Saizescu, 1981).

également fait des études et que leur union est légitime. Néanmoins, Silvia est prise de remords et ils décident de divorcer... Pour se retrouver dans le deuxième film, *Mariage à répétition* (*Casatorie cu repetiție*, Virgil Calotescu, 1984). Le film commence par un récapitulatif du premier volet. Après la séparation, Radu (Mircea Diaconu) a refait sa vie. Silvia, à son tour, a un poste en province. Quelques années plus tard, et à sa grande surprise, Radu, désormais vétérinaire, est muté au même endroit que son ex-femme. Bien entendu, leur histoire n'est pas finie : ils se remettent ensemble. Même quand le divorce est un choix moral, ceci ne peut pas se présenter comme une solution légitime. Pour un couple marié, peu importent les circonstances, l'amour renaîtra toujours.

L'amour est à l'honneur également dans le film le plus vu en 1984. *Déclaration d'amour* (*Declarație de dragoste*, Nicolae Corjos, 1984) est un film romantique, dans la tradition des *love stories* américaines. Le film cartonne et bat au box-office la grande sortie de Sergiu Nicolaescu cette année-là. Les films de Corjos seront alors des régulièrement présents à la tête du box-office. La suite de *Déclaration d'amour*, *Examen d'enseignement* (*Extemporal la dirigenție*, Nicolae Corjos, 1987) et la comédie musicale *Studio à la recherche d'une vedette* (*Un studio în cautarea unei vedete*, Nicolae Corjos, 1988), histoire à la Cendrillon, sont les films roumains les plus vus en 1987 et 1988. Pourtant, le plus grand succès du réalisateur est la comédie musicale *Lycéens* (*Liceeni*, 1986), le film le plus vu en 1986 et qui connaîtra une suite dans les années 1990. Corjos est ainsi, dans les années 1980, le cinéaste de la jeunesse. La plupart de ses films se situent dans un environnement scolaire, présentant les péripéties des élèves - comme dans *Lycéens* - ou des professeurs - dans *Déclaration...* et sa suite. Pourtant, si *Lycéens* ou *Studio à la recherche...* montrent la force commerciale des films légers avec protagonistes adolescents, cela ne sera pas suffisant à fonder un courant de *teen movies* roumains, genre qui pourtant se montrera porteur presque trente ans plus tard<sup>217</sup>.

Dès lors, dans les années 1980, même si le discours officiel défend la promotion des films à fort caractère d'affirmation idéologique, la contrainte économique semble être le facteur le plus déterminant dans les décisions concernant les films à produire. Certes, les comédies ou films d'amour de Corjos, Saizescu ou Calotescu ne défient pas les normes établies par les autorités. Néanmoins, ils semblent répondre plutôt à un besoin d'évasion de

---

<sup>217</sup> Voir chapitre 9.

la part du public qu'à une prétendue éducation idéologique. La récurrence des mêmes réalisateurs travaillant sur des films de même genre en haut du box-office ne fait que renforcer l'idée qu'il vaut mieux se fier aux formules à succès confirmé.

En outre, le goût pour le cinéma commercial, à tendance populaire, se montre aussi dans les pratiques clandestines de visionnage des films. Le magnétoscope, article de grand luxe dans la Roumanie des années 1980, devient alors un élément autour duquel se réunissent famille, amis et voisins. Les titres autorisés à rentrer dans le pays étant rares, un marché parallèle de VHS se développe. Les films les plus populaires sont les films américains à grand succès, notamment les films d'action. Si les femmes, réalisatrices et personnages, sont marginales dans le cinéma roumain des années 1980 - et dans une bonne partie des films d'Ouest arrivant sur le marché national - l'accès et la popularité du cinéma occidental alors clandestin, visionné dans un cadre intime, se doit en grande partie au travail d'une femme. Irina Margareta Nistor, traductrice à la télévision roumaine, fera les traductions et le doublage des films trafiqués en VHS. A la télévision d'Etat ou sur les cassettes clandestines, elle sera la voix des personnages étrangers en Roumanie, hommes et femmes<sup>218</sup>.

Un cinéma d'auteur maigre et codé, un cinéma populaire entre idéal sociopolitique et évasion utile : le cinéma roumain communiste est le reflet de la duplicité indiquée par Gail Kligman<sup>219</sup>. Dans le discours même des autorités de cinéma, les impératifs commerciaux et idéologiques arrivent finalement à un compromis : les films conformes, surtout ceux à petits budgets, même s'ils n'apportent pas grande chose à l'affirmation du discours national socialiste confirment les cadres sociaux désirables et répondent à la volonté d'avoir un niveau de production relativement important. En outre, des films transgresseurs, même dans les périodes de contrôle serré continuent à se faire, même si les réalisateurs sont surveillés et les films tardent à sortir. La duplicité de l'époque est un thème des films contemporains sur la période, mettant en avant le caractère absurde de la vie sous Ceaușescu.

---

<sup>218</sup> J'ai eu l'opportunité d'échanger avec Irina Nistor en 2011 à Bucarest, lors d'une rencontre où elle a fait part de son histoire fascinante, portée à l'écran en 2015 dans le documentaire *Chuck Norris vs. communism*, cité auparavant.

<sup>219</sup> Voir G. Kligman, *Op.cit.*, 1998.

### 3.7 La duplicité de Ceaușescu envisagée de nos jours : de l'*Autobiographie* à l'*Âge d'Or*

Après la chute des Ceaușescu en décembre 1989, de nombreux cinéastes portent à l'écran leur vision du communisme roumain. La génération du renouveau du cinéma national des années 2000, en particulier, règle les comptes avec le passé, époque de leur enfance et adolescence. Ils emploient alors un registre réaliste, comme celui de Cristian Mungiu dans *4 mois, 3 semaines et 2 jours* ou de Radu Muntean dans *Le Papier sera bleu (Hârtia va fi albastră, 2006)*<sup>220</sup>, ou avec un humour à la fois raffiné et tendre, comme dans *Comment j'ai fêté la fin du monde (Cum m-au petrecut sfârșitul lume, Cătălin Mitulescu, 2005)*, tandis qu'à partir des années 1990, des documentaristes comme Andrei Ujică et, plus tard, Alexandru Solomon fournissent des visions critiques et recherchées de l'ère socialiste.

Si les films cités auparavant se concentrent sur un moment spécifique de la fin des années 1980, mettant en avant des situations précises dans les vies des individus ordinaires et dans un espace temporel court, deux autres, aussi très connus à l'étranger, tracent un panorama plus large de l'ère Ceaușescu. Côté documentaire, *Autobiographie de Nicolae Ceaușescu (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, Andrei Ujică, 2010)* se concentre sur le parcours du dictateur, de son émergence à la fin des années 1960 à la fin violente de son régime en 1989. Côté fiction, *Contes de l'âge d'or (Amintiri din epoca de aur, 2009)*, projet collectif sous la tutelle de Cristian Mungiu, offre en sept courts-métrages des visions pleines d'humour de l'absurdité des années 1980 en Roumanie.

*Contes de l'âge d'or* est le projet de Mungiu qui a suivi sa grande réussite à Cannes. Il s'agit d'une collection de courts-métrages, divisés en deux volets, dont les scénarios et la production sont signés par le réalisateur de *4 mois, 3 semaines et 2 jours*<sup>221</sup>. A l'exception du film bonus, *La légende de la dinde volante (Legenda curcanului zburător, 2005)*, tous les courts sont réalisés par différents réalisateurs, sans qu'on connaisse exactement leur attribution. Il s'agit d'autres réalisateurs roumains de la nouvelle génération, qui à l'époque ne s'étaient pas encore aventurés dans les longs métrages : Hanno Hoffer, Constantin Popescu, Răzvan Marculescu et Ioana Uricaru. Uricaru, seule réalisatrice du projet, fait des

---

<sup>220</sup> Voir chapitre 6.

<sup>221</sup> Il s'agit en fait d'une coproduction franco-roumaine, la partie roumaine signée par Mungiu et Oleg Muntu chez Mobra Films et la partie française sous la responsabilité de Pascal Caucheteux, de Why Not Productions.

études aux États-Unis, où elle signe le montage de plusieurs courts-métrages. Elle signe par ailleurs le montage de *Contes...* aux côtés de Theodora Penciu et de Dana Bunescu. Après la réalisation d'un autre court et un long parcours du combattant<sup>222</sup>, son premier long, *Lemonade*, a sa première au Festival de Berlin en 2018.

Les courts-métrages de *Contes...* montrent les récits de légendes urbaines très répandues dans les années 1980 en Roumanie, ère surnommée, en toute ironie involontaire, « l'âge d'or » par la propagande ceaușiste. Le premier volet, *Camarades, la vie est belle ! (Tovarășii, frumoasă e viața!)* réunit les quatre films dont la veine comique est plus prononcée ; le deuxième, *L'amour en temps libre (Dragoste în timpul liber)*<sup>223</sup> concentre les trois courts, le bonus de Mungiu inclus, où les histoires d'amour sont à l'honneur - sans pour autant se distancer de la comédie.

Mungiu est un des auteurs du cinéma roumain qui construisent les personnages féminins les plus intéressants. Dans le projet de *Contes...*, seuls deux courts, dans le volet dédié aux histoires d'amour, présentent des femmes au centre du récit. Dans *La légende des vendeurs d'air (Legenda Vânzătorilor de aer)*, l'adolescente Crina (Diana Cavalotti) cherche de l'argent pour payer les frais d'un voyage scolaire : ses parents ne sont pas disposés à l'aider, faisant des économies pour l'achat d'une voiture. Lors d'une soirée, elle rencontre le jeune Bughi (Radu Iacoban). Ils formeront alors un couple à la *Bonnie and Clyde*<sup>224</sup>, inspirés du film qu'ils regardent en VHS chez un ami en commun. Leur stratégie, plutôt anodine, est de se présenter comme fonctionnaires de l'Etat chez l'habitant, en leur demandant de leur fournir des bouteilles pleines d'air pour un contrôle de qualité environnementale. En fait, ils vendent les bouteilles en verre et en récupèrent les revenus. Finalement, ils sont repérés par la police. Crina, au contraire de Bughi, y échappe. Lui, pourtant, ne fait pas de prison. Il s'avère qu'il est fils d'un haut fonctionnaire, et sera libéré grâce au statut de son père.

Le court-métrage met l'accent sur la complicité des deux jeunes gens, même si Bughi, conscient de son privilège, semble insensible aux possibles conséquences pour Crina au cas où ils finissent au commissariat. Le jeune homme n'est pas poussé, comme elle, par le besoin économique, mais par le simple plaisir de leur petite transgression. Ce type de rapport, où une jeune fille encourt un risque concret à cause de l'inconséquence d'un ami aux origines

---

<sup>222</sup> Nous examinerons plus en détail le projet *Lemonade* dans la troisième partie de la thèse.

<sup>223</sup> L'ironie dans les titres des volets ne pourrait pas être plus frappante...

<sup>224</sup> *Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, EUA, 1967.

privilégiées est aussi présent dans un autre film du renouveau roumain, *Comment j'ai fêté la fin du monde*, que nous examinerons en détail dans le chapitre 5. En tout cas, dans les deux films, les jeunes filles résistent et malgré leur potentielle vulnérabilité, s'en sortent - par chance ou par investissement personnel, elles ne deviennent pas de victimes.

Dans *La Légende de la dinde volante*, Mungiu, comme d'habitude, construit son histoire à partir de la perspective d'une jeune femme. Ici, une jeune paysanne (Ana Ularu) est obligée d'apprendre les codes sociaux de la grande ville afin de pouvoir garantir un traitement digne à sa mère hospitalisée. Le ton pourtant, n'est pas tragique : ici, l'humour absurde a une touche de réalisme magique. Elle débarque en ville avec des paniers de nourriture - quelque chose d'enviable dans le cadre de la pénurie alimentaire urbaine - et notamment sa dinde « surdouée » à laquelle elle apprend quelques tours de magie. Naïve au départ, elle est tout de suite confrontée à la réalité des petits pots de vin compulsoires versés au personnel de l'hôpital afin de garantir des soins censés être basiques, toujours dans des schèmes pleins de subtilités. Enfin, elle doit céder sa dinde. L'animal, bien entendu, devient un beau rôti ! En la voyant triste après le décès de sa dinde de compagnie, un jeune homme lui offre une visite au mégalomane Palais du Peuple de Ceaușescu pour lui remonter le moral. L'absurde du luxe de la bâtisse sur fond de misère quotidienne ressemble à un rêve gênant. Rêvassant, elle entend son ami lui dire que sa dinde n'est pas morte. Elle finit par la voir libre, réalisant les tours de magie devant le palais présidentiel. La jeune fille à la dinde et Crina, la vendeuse de bouteilles vides, ne sont pas des héroïnes ou des victimes, mais des participantes actives dans le théâtre de l'absurde du quotidien roumain des années 1980. Essentielles au récit, malgré la suggestion de vulnérabilité et de naïveté, elles survivent et se débrouillent grâce à leurs propres ressources.

Le documentaire *Autobiographie de Nicolae Ceaușescu*, quant à lui, raconte aussi l'absurde des années du dictateur au pouvoir. Il s'agit d'un film de montage, où nous assistons à l'enchaînement des images officielles traçant la trajectoire de Ceaușescu et de la Roumanie des années 1960 à 1980. Comme suggère le titre, il s'agit d'une autobiographie, justement du fait de l'utilisation exclusive des images officielles. L'absurde se construit naturellement - il n'est pas cas d'intervention directe sur les images. Le parti pris est celui d'une suture invisible entre les séquences chronologiquement enchaînées des grands événements de la Roumanie de Ceaușescu et de la sphère intime du dictateur, avec quelques interventions ponctuelles sur la bande sonore.

Le réalisateur du film est Andrei Ujică, auteur, à côté de Harun Farocki de *Vidéogrammes d'une révolution* (*Videogramme einer revolution*, 1992) un des documentaires les plus importants sur la chute du régime communiste roumain en 1989. Pourtant, la force du film est due particulièrement au travail de la monteuse Dana Bunescu. Bunescu est le plus grand nom du montage dans le cinéma roumain des années 2000, ayant travaillé avec Cristi Puiu et Cristian Mungiu, entre autres. Souvent assuré par des femmes, le travail du montage est fréquemment négligé en tant que création<sup>225</sup>. *Autobiographie...* met en exergue néanmoins le pouvoir du montage, élément principal de la construction de son récit. La réputation de Bunescu, confirmée en Roumanie depuis des années, sera enfin reconnue à l'étranger en 2017, lorsqu'elle est récompensée par l'Ours d'argent de la meilleure contribution technique à Berlin, grâce à son travail dans *Ana, mon amour* (Călin Peter Netzer, 2016).

Les années communistes sont ainsi traitées de manière critique, mais réfléchie, dans les fictions et documentaires roumains à partir des années 2000. Passé le choc de la révolution et des premiers temps d'ouverture à l'étranger, le public, notamment international, peut accéder à des interprétations aux nuances les plus diverses de cette sombre âge d'or. Pourtant, une décennie s'est écoulée sans que les spectateurs soient très attentifs à la production cinématographique roumaine, malgré l'hypermédiatisation des images du pays à la télévision. Le traitement des images des femmes est certes un facteur souvent oublié contribuant à cette relative invisibilité.

---

<sup>225</sup> David Meuel. *Women Editors : Unseen Artists of American Cinema*. Jefferson, MacFarland and Co, 2016. p.13





## **PARTIE II - UNE TRANSITION : LE PARADOXE MEDIAS ET CINEMA**



La fin des années 1980 et le début des années 1990 ont vu d'importantes transformations dans le cadre social, politique et économique mondial. Les rapports entre le démantèlement du monde bipolaire, la prise de vitesse des flux informationnels, et le développement de la culture de l'image deviennent ainsi l'objet central de l'intérêt des théoriciens d'origines et orientations diverses. La dématérialisation des repères idéologiques et référentiels devient alors un sujet récurrent de l'analyse sociale et culturelle de l'époque.

Jean Baudrillard synthétise l'inscription du domaine culturel dans la sphère économique. Le tournant postmoderne proposé par l'auteur met en perspective les développements de la culture en tant que composante d'une économie de marché où la valeur du produit lui est attribuée par le consommateur à travers son usage symbolique<sup>1</sup>. Dans ce monde où les représentations de la réalité jouent un rôle central dans les enjeux du quotidien, le rapport entre individu et image devient d'autant plus complexe et intime.

Dans le cas de l'Europe postcommuniste, l'adaptation au nouveau système politique, économique et social a été hétérogène, tout comme l'histoire du communisme dans chaque pays. L'Europe des années 1990 nous offre un paysage où la sortie de régimes autoritaires a connu plusieurs vitesses. Dans ce contexte, les pays de l'ancien bloc communiste européen ont connu chacun une manière d'interpréter et d'intégrer les principes qu'impose le mode de vie du capitalisme néolibéral.

En Roumanie, l'aire cinématographique et audiovisuelle a fait l'objet d'une transition au ralenti. Après la fin du communisme, une décennie s'est écoulée, silencieuse, avant que l'industrie et la culture cinématographiques roumaines ne connaissent enfin un renouveau esthétique et structurel. Les années 1990 ont pourtant dessiné un scénario ambigu, où de nouvelles pratiques cinématographiques et audiovisuelles se sont certes mises en place, mais un changement radical dans le secteur n'a pas encore eu lieu.

De nouvelles structures de production ont vu le jour, la relation entre public et images s'est transformée, des thèmes inédits se sont immiscés au centre des débats. Pourtant, un nouveau cinéma a eu du mal à affleurer. Alors, qu'en est-il de la culture du cinéma et de l'audiovisuel en Roumanie dans les années 1990 ? Quelles nouvelles images sont apparues à l'écran ? Et comment y sont représentées les femmes ? L'histoire des

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard, 1972. p. 129-132.

images de la Roumanie des années 1990 commence, inévitablement, par l'omniprésence médiatique de la révolution de décembre 1989.

#### 4. UNE REVOLUTION MEDIATIQUE : MANIPULATION DEVANT LES CAMERAS

Fin 1989, la chute du régime communiste roumain est un événement largement médiatisé. Le déroulement des faits se transforme alors en récit télévisuel. Un récit qui surprend le public étranger, ignorant des spécificités politiques, économiques et sociales de la Roumanie. Afin de comprendre les facteurs qui ont impacté la représentation de la révolution roumaine dans les médias, il faut d'abord décrire brièvement le contexte du pays à l'époque.

Au début des années 1980, le revers d'une décennie de relative prospérité économique se fait ressentir : la dette extérieure atteint des niveaux record. La réaction de Ceaușescu surprend la scène internationale : à partir de 1981, des mesures d'austérité seront accentuées afin de permettre le remboursement rapide de la dette. Pour aboutir à l'objectif, une des actions centrales fut le renvoi de la plupart de la production, notamment celle des denrées alimentaires, à l'exportation. La crise alimentaire, dont les débuts datent de 1980, lors des mauvaises récoltes, s'aggrave<sup>2</sup>. Les stratégies d'austérité économique entraînant non seulement de la pénurie alimentaire, mais aussi des coupures d'électricité et du chauffage ménager, la méfiance de la population envers le couple Ceaușescu grandit. Finalement, la détresse de la vie quotidienne a potentialisé le caractère spécialement violent de la révolution roumaine.

L'ampleur de la dégradation des conditions de vie en Roumanie a été peu visible à l'étranger. Le pays s'est enfermé, l'accès aux voyages, médias et échanges personnels à dimension internationale ont été d'autant plus restreints. Ainsi, le manque d'exposition du contexte social du pays à l'international a fait que la révolution de 1989 a été découverte avec étonnement par les publics étrangers. Sur le petit écran ou dans les journaux, il s'agit d'un événement qui surprend tant par l'inédit<sup>3</sup> de l'exécution du couple dictateur que par la prétendue magnitude de la répression des manifestants anti-Ceaușescu. Cette recette de spectacle fut promptement agencée par les médias : la chute du communisme roumain fut alors la première révolution télévisuelle, diffusée en direct - ou presque - à travers le monde.

---

<sup>2</sup> Cf. C. Durandin. *Op.cit.*, 1990 ; et S.D. Roper., *Op.cit.*, 2000.

<sup>3</sup> Dans le contexte des chutes des régimes communistes en Europe, le cas roumain fut le seul où le chef d'État fut condamné à la mort - et effectivement exécuté.

C'est de manière soudaine que la Roumanie, en décembre 1989, se fait connaître à l'échelle mondiale. L'irruption des images du pays dans la scène médiatique internationale est alors étroitement liée à la fin du communisme. Le soudain « protagonisme » du pays dans les images télévisées ouvre la boîte de Pandore des défaillances du régime des Ceaușescu. Dès lors, la nouvelle place du pays devant la scène internationale mène à des débats où manipulation médiatique et construction historique s'entremêlent.

#### 4.1 Images de la violence, de l'événement local à la diffusion mondiale

Au crépuscule des années 1980, les événements qui entraînent la chute des régimes communistes en Europe de l'Est voyagent autour du monde, diffusés à la télévision. Cette panoplie d'images symboliquement chargées de la déconstruction du bloc socialiste illustre le débat autour de la postmodernité, en vogue à l'époque, où l'événement historico-médiatique s'engendre dans la réflexion sociologique<sup>4</sup>. Cela s'exprime, par exemple, dans la pensée de Fredric Jameson, où le monde postmoderne est symptôme et conséquence du modèle de capitalisme basé sur la prééminence de l'information et de la mondialisation. Dans ce cadre, les images à multiplication rapide et internationale apparaissent comme des représentations visuelles de l'arrivée des enjeux du capitalisme tardif sur de nouveaux territoires<sup>5</sup>.

En 1973, Stuart Hall fait état de l'importance de l'imagerie télévisée. Dans « Codage/Décodage »<sup>6</sup>, l'auteur décrit le processus de communication de l'événement historique lors de sa diffusion télévisuelle, où il devient récit afin que le récepteur puisse

---

<sup>4</sup> Si l'idée du postmoderne, des écrits de Susan Sontag (1966) aux manifestations artistiques et (contre)-culturelles s'est répandue à partir des années 1960, l'établissement du postmodernisme en tant que champ disciplinaire se confirme dans les années 1980, représenté notamment par les travaux de Lyotard (1979), Jameson (1984, 1991) et Baudrillard (1981, 1983).

<sup>5</sup> Fredric Jameson. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991. p.46.

<sup>6</sup> Stuart Hall, « Codage/Décodage ». In : *Réseaux*. vol. 12, no 68, 1994. pp. 27-39. Première parution sous le titre original « Encoding and decoding in Television Discourse », en tant que communication dans le cadre du colloque du Conseil de l'Europe « Training in the Reading of Televisual Discourse » à l'Université de Leicester, en 1973. Néanmoins, le texte devient paradigme de la sémiotique lors de sa republication en 1980, dans : Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe et Paul Tillis (dir.), *Culture, Media, Language*. Londres, Hutchinson, 1980.

inférer sa signification. Il s'agit d'une logique de signification construite selon les règles complexes du langage qui ont des conséquences socio-politiques. Ces règles sont, par ailleurs, établies par leur contexte de production. Dès lors, la production et la réception n'existent pas de manière isolée ; ce sont des moments parmi l'ensemble des relations sociales qui, en bloc, constituent le processus communicationnel. La révolution roumaine, violente, inattendue et médiatisée, met en évidence le bouleversement de la dynamique préalablement existante entre enjeux de production et de réception de l'information, où producteurs et récepteurs occupaient des places bien déterminés et étanches. Cet événement devient ainsi une pièce incontournable du répertoire d'évènements-récits de la postmodernité, comme on verra par la suite.

Cet emplacement privilégié dans l'éventail d'évènements historiques devenus spectacle s'explique en partie par l'effet-surprise de la révolution roumaine. Selon Arjun Appadurai<sup>7</sup>, le manque d'ouverture aux flux mondiaux d'échanges commerciaux et informationnels enserme certains pays dans une position extérieure à la scène internationale. Dans les années 1980, la Roumanie souffre de cette condition marginale, ce qui rend une révolte populaire peu probable et éloigne le pays du centre des attentions médiatiques. De ce fait, la soudaine promotion de la Roumanie au rôle de protagoniste de l'information au niveau international semble inattendue.

Par contre, l'effondrement du bloc socialiste européen en 1989 aurait pu donner l'impression au public international, ignorant des particularités nationales, que la chute du communisme était alors envisageable dans n'importe quel territoire. Or, la plus-value médiatique du mouvement roumain résiderait plutôt dans les proportions de la réaction populaire et dans la violence des événements, tels que dépeints par les médias.

Les conditions préalables aux bouleversements de décembre 1989 entremêlent la réalité concrète de la pénurie et du contrôle étatique de la vie quotidienne et les imaginaires individuels et collectifs. Ces derniers sont forgés, à l'époque, à la fois par la censure, par la désinformation, par le culte de la personnalité du dictateur ou par le mythe d'une police secrète omniprésente. Alors, comment interpréter cette révolution ? Parmi les aspects de la politique mis en exergue dans les régimes autoritaires, se retrouvent la violence et le

---

<sup>7</sup> Arjun Appadurai. « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy ». *Public Culture*, 2, 2, Printemps 1990. p.333-4

mensonge au sein des hautes sphères du pouvoir<sup>8</sup>. Dès lors, une révolution, événement politique, pourrait-elle échapper à ces deux forces ? A l'heure de la postmodernité, le discernement entre fait et construction discursive est de plus en plus flou : il s'agit de l'ère de l'incertitude et de la décadence des métarécits<sup>9</sup>, notamment celui de la vérité.

Si on revient à Appadurai<sup>10</sup>, le concept même de mondialisation met en relief l'importance ascendante de l'image et de l'imaginaire dans la nouvelle configuration des échanges entre personnes et institutions. Or, l'image et l'imaginaire ne relèvent pas d'une réalité objective et concrète : ce sont des représentations subjectives de cette réalité, des références partielles et orientées, sujettes pourtant à des mécanismes de manipulation. L'imagination, à son tour, est un autre élément du même champ sémantique mis en exergue. Devenue fait social, elle est ainsi essentielle au monde postmoderne et fait preuve de la décadence de l'idée d'une vérité qui transcende des frontières géographiques et culturelles.

Les événements qui ont entraîné la chute de Ceaușescu sont étroitement liés aux images qui fondent l'imaginaire autour de la révolution roumaine, aux niveaux local et international. Les faits se sont enchaînés comme suit : une cassette avec des images des protestations du 15 décembre 1989 à Timișoara parvient jusqu'aux médias étrangers. Le 19 décembre, des articles dans la presse étrangère mettent en exergue le nombre de victimes de la répression du mouvement, à hauteur d'au moins 400 morts<sup>11</sup>. Dès lors, au moins dans les médias, un improbable massacre a lieu. Localement, l'opinion publique réagit et entraîne

---

<sup>8</sup> Cf. Paul Ricœur. *Histoire et vérité*. Paris, Editions du Seuil, 1955.

<sup>9</sup> Ici, nous comprenons le métarécit comme le récit autour des grands récits qui ont forgé la modernité, légitimant ses institutions et cadres idéologiques. Celui-ci se trouve en franche décadence à l'heure postmoderne. Voir Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir*. Paris, Editions de Minuit, 1979.

<sup>10</sup> Arjun Appadurai. *Op.cit.* « the image, the imagined, the imaginary - these are all terms which direct us to something critical and new in global cultural processes : the imagination as a social practice.... The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order ».p. 327

<sup>11</sup> Le reportage diffusé sur France 3 (Soir 3) le 19 décembre 1989 semble prudent : il rend compte de 400 victimes à Timișoara et Arad, et interroge sur la présence des forces armées dans ces villes. Disponible sur les archives de l'INA : <https://player.ina.fr/player/embed/CAC90043537/1/1b0bd203fbc702f9bc9b10ac3d0fc21/460/259/1>. Le 21 décembre, les rumeurs annoncent entre 3000 et 4000 morts. Après la chute de Ceaușescu, le 25 décembre, certains médias font état de 60 000 victimes



d'apparentes révoltes de masse, puis, le 22 décembre 1989, la déchéance des Ceaușescu. La voie est libre pour la prise de pouvoir par leurs adversaires politiques<sup>12</sup>.

En effet, l'affaire du massacre à Timișoara et ses répercussions montre qu'une image est un outil idéologique pour ses producteurs et diffuseurs. Dès lors, *l'idée* d'un massacre est plus importante pour la chute du communisme roumain que la réelle étendue des conflits qui l'ont précédée. Une révolte populaire était certes envisageable face aux défaillances de la gestion Ceaușescu. Néanmoins, la démesure de la répression subie par les manifestants de la première heure a propagé la mobilisation au niveau national, sans que la fiabilité des informations soit mise en question. Il s'agit pourtant d'un cadre où l'événement est instrumentalisé par les médias afin de tenir le couple Ceaușescu pour seul responsable des souffrances de la population. Par ailleurs, dans le cadre de la révolution roumaine, la force de l'image aide à propager la réaction contre Ceaușescu au-delà de Timișoara et de Bucarest. Plus tard, la conséquence ultime du déroulement des événements, le procès et la condamnation du couple Ceaușescu à la peine capitale, sera aussi relayée par les chaînes de télévision du monde entier. On regarde, pour la première fois, une révolution diffusée en direct.

L'ampleur de l'engagement de la population dans la révolution peut être contestée. Pourtant, le mouvement a réussi. L'isolement des Roumains connaît alors une double et radicale rupture : premièrement, les images du mouvement sont partagées au niveau national et à l'étranger, ce qui met le pays au centre des attentions. Deuxièmement, la chute du régime offre soudainement aux citoyens la possibilité de contacts avec l'extérieur, via l'ouverture de frontières physiques, économiques et informationnelles.

Cette situation est sans précédent : l'absence d'une préparation sociale et politico-économique transforme le changement de régime en une expérience à double tranchant. Elle s'avère une rupture historique : la chute d'un système de gouvernement et son remplacement par un autre. Néanmoins, malgré la promesse d'un important changement, des permanences de l'ancien système demeurent. La Roumanie voit alors s'ouvrir une plaie béante dont les effets se diffusent à l'ensemble de son corps politique, économique et social. Un traumatisme visible dans les images à la télévision et au cinéma.

---

<sup>12</sup> Radu Portocala. *Autopsie du coup d'État Roumain : au pays du mensonge triomphant*. Paris, Calmann-Levy, 1990, pp. 45-46 ; 54-56.

## 4.2 Les Roumains assistent et résistent à la télévision

Les images des événements de 1989 sont diffusées par la télévision, média de masse par excellence. Au niveau local, le processus révolutionnaire n'est cependant médiatisé au départ que par les ondes clandestines de Radio Europe Libre et de La Voix d'Amérique<sup>13</sup>. Très vite, pourtant, la télévision prend le relais comme média protagoniste dans la diffusion du déroulement des faits.

Instrument de propagande du régime, la télévision roumaine a une programmation limitée en temps et contenu à la fin de l'ère Ceaușescu. Fin décembre 1989, lors de la montée en puissance des agitations, celle-ci accomplit d'abord son rôle officiel. Le 20 décembre, Ceaușescu s'adresse à la population à partir du Comité Central, condamnant la révolte de Timișoara. Le lendemain, le dictateur décrète l'état d'urgence national, message diffusé le matin à la radio et à la télévision. Le jour-même, la diffusion du discours de Ceaușescu devant une foule contrainte à jouer le rôle de public bienveillant sous le balcon du Comité Central est interrompue lorsque les cris de « Timișoara » dénoncent la réprobation populaire envers le dictateur. Plus tard, les trois heures du programme du soir furent parsemées d'appels au calme. Peu après, néanmoins, les images télévisées ne serviront point aux besoins communicationnels du gouvernement.

Andreea Maieran et Stefana Lamasanu<sup>14</sup> (2010) remarquent les spécificités du tournant médiatique révolutionnaire : dès le 22 décembre, lors du départ forcé du couple Ceaușescu, les rebelles assument la production de la télévision nationale. Ce jour-là, un groupe de manifestants prend le contrôle de la télévision roumaine, alors renommée Télévision Roumanie Libre (TVRL). Des panoramas des rues chaotiques de Bucarest et des

---

<sup>13</sup> Des fragments des reportages de Radio Europe Libre du 19 décembre 1989 sont disponibles sur le site de Radio România : <http://radioTimisoara.ro/2014/12/17/document-audio-represiunea-de-la-Timisoara-se-auzea-la-europa-libera/>. Consulté le 20 décembre 2016. Les transcriptions de l'émission sont disponibles sur le site roumain de Radio Europe Libre : <http://www.europalibera.org/a/1504141.html>. Le documentaire *Cold Waves* (Alexandru Solomon, 2007), raconte l'histoire de RFE Roumanie dans les années 1980, à travers la voix des collaborateurs et des agents de la Securitate.

<sup>14</sup> Andreea Maieran. *The Media Coverage of the Romanian Revolution*. Bucarest, Lumen, 2006. p.25-27. Stefana Lamasanu. *Capturing the Romanian Revolution: Violent Imagery, Affect and the Televisual Event*. Thèse de doctorat. Département d'Histoire de l'Art et Communication. McGill University, Montréal, Août 2010. p. 82-83.

messages des manifestants, parmi lesquels se trouveraient des futures personnalités du nouvel ordre politique, alternent à l'écran.

Les images officielles, encadrées et ordonnées selon les souhaits propagandistes du régime communiste, furent, d'un instant à l'autre, remplacées par des bribes d'information confuses. En l'absence d'une structure de programmation régulière, le temps de diffusion est alors partagé entre la lecture des actualités et les messages des agitateurs, sans une répartition claire entre les deux types de contenu. Le contenu des informations pose, par ailleurs, d'autres problèmes : pour les producteurs novices, chaque rumeur sur les évolutions du processus révolutionnaire mérite d'être diffusée. En outre, les manifestants, nouveaux responsables des images diffusées, font preuve d'amateurisme quand il s'agit de la maîtrise de l'équipement audiovisuel. Des mouvements de caméra maladroits, des cadrages ratés, un manque de contrôle sur le va-et-vient sur le plateau prêtent à l'atmosphère presque anarchique des programmes.

Les images officielles, dévolues à la glorification de Ceaușescu et du communisme, furent remplacées par un bric-à-brac de scènes et de mots apparemment spontanés qui brise des constructions soigneusement conçues depuis deux décennies. Si les reporters de TVR sont toujours en charge de la lecture des actualités, les manifestants qui dans un premier temps semblent représenter le Roumain lambda, sont devenus responsables de la gestion des informations diffusées. L'air amateur des images produites et le tri peu rigoureux des informations laisse croire que l'accès à la production du contenu médiatique est désormais dans les mains du peuple, dans une relation d'horizontalité hiérarchique, à l'opposé de celle en place quelques heures auparavant.

Lors de la normalisation du nouveau régime capitaliste en Roumanie, de nouveaux rapports de pouvoir sur le discours médiatique émergent. L'ouverture rapide du secteur des médias à l'initiative privée conduit à la pluralisation des producteurs d'images et

amènent à d'autres enjeux dans le milieu audiovisuel, où les contraintes politico-économiques ont un rôle primordial sur l'établissement des contenus diffusés<sup>15</sup>. Néanmoins, ces premiers moments d'apparente prise du pouvoir médiatique par les masses eut la fonction d'introduire auprès des spectateurs l'idée de l'audiovisuel en tant que diffuseur d'informations, au lieu d'outil de propagande. D'un côté, la sensation de spontanéité des images de type amateur et le flux constant d'informations, souvent non-vérifiées, bousculent l'omniprésence de constructions médiatiques soignées jusqu'alors en place. D'autre part, les manifestants à l'écran opèrent toujours sur l'illusion, cette fois de la prise de la parole publique par les masses. Ainsi, les premières images de la révolution servirent à ancrer l'idée de fin du communisme auprès du grand public.

En effet, la dimension des manifestations dans les rues sera mise en cause par la suite. Ce qui reste indéniable est la révolution montrée à la télévision, en images manipulées ou pas. Le narrateur du film *12:08, à l'Est de Bucarest*, du réalisateur Corneliu Porumboiu (2006) exprime l'importance de la dynamique médiatique des événements de 1989 : loin de Bucarest, ou de Timișoara, la révolution fut celle vue à la télévision.

Si les enjeux de la révolution en direct ont des effets profonds au niveau local, sa diffusion à l'international n'est pas de moindre importance. Rétrospectivement, la révolution roumaine fut consacrée la première « télé-révolution », dont la diffusion en direct des images violentes marque le début d'une nouvelle ère de médiatisation des faits historiques, notamment des conflits. Les violences en Roumanie en 1989, comme celles de la guerre en Yougoslavie un peu plus tard, présentent un intérêt particulier au public occidental : il s'agit de la face cachée d'un voisin proche qui se dévoile. Le bloc communiste qui s'effrite révèle des réalités longtemps dissimulées en plein cœur de l'Europe. Ce flux d'images inédites entretient un rapport ambigu et captivant avec le public du bloc occidental : s'il existe certes une distance idéologique en ce qui concerne les régimes politiques, il reste la proximité géographique.

---

<sup>15</sup> Ioan Dragan et Valentina Marinescu. « La Télévision roumaine en quête d'identité et d'équilibre ». In. : Kristian Feigelson et Nicolae Perpelea (dir.). *Télé-révolutions culturelles : Chine, Europe Centrale, Russie*. Paris, L'Harmattan, 1998. p. 229.

### 4.3 La révolution roumaine à la (télévision) française

La diffusion des images de la révolution roumaine illustre la fascination de la France pour les agitations du pays voisin. Le retour sur les informations disséminées par les médias français à l'époque permet une réévaluation des réelles proportions des manifestations et de leurs conséquences<sup>16</sup>. Dans des témoignages publiés dans *Le Courrier des Balkans* à l'occasion de la commémoration des vingt ans de la chute de Ceaușescu, des journalistes français participant à la couverture des événements de 1989 font état des conditions d'obtention des informations au moment des faits. Dans l'article « La Révolution roumaine et les 'charniers de Timișoara' : retour sur un fiasco médiatique »<sup>17</sup>, Jean-Yves Huchet, envoyé spécial de La Cinq à Timișoara rappelle le décalage entre la réalité vue sur place et les images choisies par les comités éditoriaux :

*J'avais beau dire que je n'avais vu que quelques corps ou qu'il fallait prendre telle ou telle rumeur avec des pincettes, il y avait partout un appareil éditorial qui se mettait en place à Paris (...) Mon témoignage était agrémenté d'images violentes tournées par d'autres télévisions et assorti de bilans délirants. Du coup, ma parole de journaliste devenait inaudible.*<sup>18</sup>

Pourtant, les mots de Huchet ne correspondent pas à la totalité de la couverture française. Plusieurs exemples montrent des témoignages et récits plus alarmistes que les images qu'ils accompagnent. Néanmoins, le décalage entre images et témoignages recueillis par les envoyés spéciaux est visible dans de nombreux reportages français. Une évaluation en ordre chronologique nous donne un aperçu de l'évolution du discours autour des événements.

Le 19 décembre, le premier reportage est diffusé au journal de 20h d'Antenne 2.<sup>19</sup>

L'introduction d'Hervé Claude dépeint un scénario alarmant :

---

<sup>16</sup> Radu Portocala. *L'Exécution des Ceaușescu : La vérité sur une révolution en trompe-l'œil*. Paris, Larousse, 2009. p.183.

<sup>17</sup> « La Révolution roumaine et les 'charniers de Timișoara' : retour sur un fiasco médiatique ». *Le Courrier des Balkans*, 16/09/2009. Disponible sur : <http://www.courrierdesbalkans.fr/articles/la-revolution-roumaine-et-les-charniers-de-Timișoara-retour-sur-un-fiasco-mediatique.html>. Consulté le 13/04/2016.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Extrait du journal d'Antenne 2, le 19/12/1989. Disponible sur les archives de l'INA : <http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/revolution-roumaine/>. Consulté le 20/04/2016.

*La tragédie roumaine... C'est bien une tragédie que la Roumanie vit à ce moment. Après l'immobilisme, après la dictature, voici le temps de la répression sanglante. Tous les témoignages qui ont pu être recueillis auprès des voyageurs confirment ce qu'on craignait : les forces de l'ordre ont tiré sur les manifestants le week-end dernier à Timișoara, près de la frontière hongroise. La police a chargé sur la foule ; il y a certainement des centaines de morts. Il est très difficile d'avoir des informations précises sur ce qui s'est passé, car la Roumanie de Ceaușescu s'est isolée du monde extérieur, comme pour se protéger de la condamnation unanime à l'Ouest comme à l'Est.*

L'animateur laisse alors la parole à l'envoyé spécial, Jérôme Bony, qui affirme, avec pour toile de fond des images de camions qui attendent à la frontière hongroise, fermée par les militaires : « Certains parlent même d'un Tian'anmen roumain ».

Les témoignages, pourtant, ne confirment pas les propos d'Hervé Claude. Un routier hongrois interviewé affirme simplement : « Les vitrines des magasins sont cassées. Il y a dans les rues beaucoup de soldats, de camions militaires et de véhicules anti-émeute. » Sur le journal de 20h de La Cinq, Guillaume Durand signale aussi le manque d'images attestant des violences, sans pourtant se priver de mettre en avant la soi-disant gravité de la situation en Roumanie.<sup>20</sup>

Le lendemain, le journal du soir d'Antenne 2, relaye encore des informations jusqu'alors invérifiées. Voici la narration d'Hervé Claude, sur fond d'images représentant un plan schématique du trajet des manifestants et de panoramas de la ville avant les événements :

*La répression a été d'une violence inouïe. Hier on a parlé de 200 à 300 morts. Le bilan aujourd'hui, selon l'agence ADN<sup>21</sup>, le bilan serait plutôt de 3000 à 4000 morts. Aujourd'hui, de nouvelles manifestations avaient lieu à Timișoara, selon certaines sources, autour de 50 000 personnes manifesteraient<sup>22</sup>.*

Des informations floues, des sources incertaines, un manque d'images qui documentent le mouvement : la construction de la révolution de Timișoara se fait, dans un premier temps, sur des bases peu solides. Pourtant, dans le cas français, ces informations sont reproduites par des médias considérés fiables. Les mots prononcés par les journalistes

---

<sup>20</sup> Journal de 20h, La Cinq. 19/12/1989. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/CAG03010166>. Consulté le 20/04/2016.

<sup>21</sup> *Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst*. Agence de presse d'État en Allemagne de l'Est.

<sup>22</sup> Journal de 20h, Antenne 2, 20/12/1989. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/CAB89053485>. Consulté le 20/04/2016.

du journal du soir de chaînes respectables deviennent vite source de vérité auprès des téléspectateurs.

Le 22 décembre, la donne change : à ce moment-là, les images viennent corroborer l'idée de répression sanglante des manifestants par le régime. Les médias découvrent, donc, le « charnier de Timișoara ». On revient à Jean-Yves Huchet, correspondant à Timișoara pour La Cinq :

*C'est un bonheur immense et une énorme respiration d'un seul coup, après 4 jours de tension... Ce soir à Timișoara on respire, et c'est un sentiment de libération absolument extraordinaire... Des sourires partout... en tout cas, pour le moment, tout semble se passer sans violence. Ce qui est terrible c'est qu'on est en train de découvrir en ce moment même, le charnier où on a enterré les victimes des émeutes de dimanche dernier. On n'y croyait pas en Europe, il y a 2 ou 3 jours, qu'il y avait des milliers de morts. On a compté effectivement 3400 morts dans ce charnier... C'est l'illustration-type de la folie totale, dans laquelle a sombré le régime de Ceaușescu.*<sup>23</sup>

Les images en direct de la foule en fête enchaînent alors avec celles des cadavres « découverts » la veille, dans le charnier :

Huchet continue :

*Tous les témoignages ici sont terrifiants : ils ont tiré à l'arme lourde, ils ont éventré des gens à coups de baïonnette, une boucherie vraiment épouvantable... Vraisemblablement plus de 3000 morts ici à Timișoara. (...) C'est vrai que la télévision entretient un sentiment d'insécurité, on vient de voir des images d'une bombe qui a été désamorcée à temps à la télévision à Bucarest. Il existe encore des éléments pro-Ceaușescu très efficaces qui tentent de sauver leur peau par tous les moyens, qui sont prêt à aller encore plus loin dans la répression...*<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Journal de 20h, La Cinq, Édition spéciale du 22/12/1989. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/CAG06011905>. Consulté le 20/04/2016.

<sup>24</sup> *Ibid.*

Les mots de Huchet en 1989 soulèvent bien des questions sur son propos de 2009, lorsqu'il se défend d'avoir joué un rôle actif dans la couverture sensationnaliste. Effectivement, le journaliste commence son intervention par la mise en relief de l'euphorie dans les rues de Timișoara, montrées en direct, dont il est le témoin oculaire. Cependant, il se concentre ensuite sur les prétendues horreurs de la répression, prouvées en même temps par les images du supposé charnier et les déclarations de ceux qui se trouvaient sur place. Dès lors, les images du charnier insérées dans le reportage par la rédaction française ne font qu'illustrer le récit de l'envoyé spécial.

Il s'agit alors d'un récit qui oscille entre la réalité palpable - celle de la foule en liesse dans les rues, sans violence - et la construction d'une histoire qui fait justice aux informations obtenues *a posteriori*, à partir des récits des manifestants anti-régime ou d'autres médias de la région. Or, au moment de la révolution, la Roumanie sort d'une position d'isolement, où l'obtention d'informations sur la réalité du pays est difficile, et celles-ci sont le plus souvent formatées selon les orientations idéologiques de ceux qui les relayent. Dans ce contexte, un journaliste envoyé sur place devient expert en quelques minutes, rares sont les professionnels suffisamment informés sur les subtilités de la circulation de l'information dans un contexte urgent, sur un terrain encore mystérieux. Guillaume Durand, présentateur du journal de la Cinq, introduit ainsi l'intervention en direct de Jean-Yves Huchet, fin connaisseur d'une ville plongée dans le chaos, puisqu'il y est depuis plusieurs... heures :

*Images inédites que vous allez découvrir pour la première fois en France, avec les commentaires de Jean-Yves Huchet, en direct de Timișoara, ville proche de la frontière hongroise (il s'adresse au journaliste) Une ville que vous connaissez bien maintenant, puisque vous êtes depuis plusieurs heures à Timișoara.*<sup>25</sup>

Dès lors, la montée en puissance des violences de la part du régime repose sur des sources inconsistantes, relevant plutôt de la rumeur que des témoignages solides<sup>26</sup>. Des imprécisions sont récurrentes dans les communications médiatiques des événements majeurs, surtout dans un premier temps. Habituellement, au fur et à mesure que la recherche d'informations s'approfondit et que la vérification de ces informations se

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Anne Maeschalk. « Guerre froide : l'arme redoutable des radios américaines », pp. 27-38; Colette Braeckman. « Je n'ai rien vu à Timișoara ». pp-63-64. In : Gérard de Selys (dir). *Dossier Médiamentonges*. Bruxelles. Editions EPO, 1990.



poursuit, les enjeux s'éclaircissent. Néanmoins, dans le cas de Timișoara, plus qu'une mise au point des informations par les médias, ce qui est révélé par la suite a les qualités d'un coup de théâtre.

Fin janvier 1990, la presse dénonce le faux massacre<sup>27</sup>. Le nombre de victimes de la révolution fut exagéré à l'extrême : il n'y a pas eu 60 000 morts<sup>28</sup>, ni même 4 000<sup>29</sup>, mais autour de 600 dans tout le pays. Les cadavres retrouvés dans les charniers étaient en fait des corps fraîchement déterrés d'un cimetière local, dont les décès n'ont pas eu de rapport avec la révolte, et qui furent ensuite charcutés de façon à présenter des signes de mort violente. Trois mois après la chute du régime, l'article de Ignacio Ramonet dans *Le Monde diplomatique* de mars 1990 reprend l'affaire et met en perspective les raisons cachées des choix éditoriaux : dans un premier temps, « la concurrence effrénée à laquelle se livrent les chaînes »<sup>30</sup> pour le scoop. Toutefois, la motivation profonde de la mise en avant de violences spectaculaires, même si invérifiables, correspondrait, selon Ramonet, aux besoins « nécrophiles »<sup>31</sup> de la télévision à l'heure des chutes des communismes européens, passées plutôt en douceur, jusqu'aux événements roumains.

Ramonet reprend l'analogie de Giorgio Agamben, selon laquelle les événements de Timișoara, tels que dépeints par les médias, sont comparables en termes de monstruosité à ceux d'Auschwitz. A son tour, Agamben analyse plus en profondeur le cas roumain : la fabrication du charnier confirmerait l'idée d'un génocide, ce qui légitimerait le nouveau régime et, plus précisément, le procès aboutissant à l'exécution du couple Ceaușescu<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> Le Monde. « Le charnier de Timișoara n'en était pas un ». 27/12/1990.

<sup>28</sup> Chiffre relayé par les médias manifestement sensationnalistes, comme le tabloïd britannique *Today* (Couverture, « Secret trial, then butchers shot for murder of 70.000 » 26/12/1989), mas aussi par Antenne 2, dans l'intervention en direct depuis Bucarest de l'envoyée spéciale Patricia Coste, qui pourtant signale que ces informations doivent être encore vérifiées. (JA 2, 25/12/1989). Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/CAB89054166/enterrement-morts-roumanie-video.html>. Consulté le 20/04/2016.

<sup>29</sup> Chiffre le plus répandu dans les couvertures en fin décembre, cités par exemple dans les reportages analysés dans ce chapitre.

<sup>30</sup> Ignacio Ramonet. « Télévision nécrophile ». *Le Monde diplomatique*, mars 1990. p3. Disponible sur : <https://www.monde-diplomatique.fr/1990/03/RAMONET/18658>. Consulté le 21/04/2016.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Giorgio Agamben. *Means without End: Notes on Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Si la manipulation des informations relatives à la répression de l'insurrection roumaine ne fut démasquée qu'après plusieurs semaines, celle du procès Ceaușescu fut immédiatement dénoncée. La télévision française reçoit, le lendemain des faits, l'enregistrement vidéo du procès Ceaușescu, diffusé tout de suite le soir du 26 décembre<sup>33</sup>. Le 27 décembre, les chaînes françaises se plongent dans la critique de ces images manipulées. Le journal du soir de La Cinq propose une analyse particulièrement pointue du document manipulé, qu'on pourrait croire issue d'un cours universitaire :

*Un peu plus de 23h, hier soir le présentateur vedette de la télévision roumaine annonce enfin la diffusion du procès Ceaușescu. Plutôt un montage de 52 min réalisé par les nouvelles autorités roumaines, un montage soigneusement édulcoré et une mise-en-scène des plus réduites. La caméra reste obstinément fixée sur le couple, alternant des gros plans de l'un et de l'autre. Souvent l'image est figée, volontairement. La plupart du temps, lorsque l'un des accusateurs parle devant l'audience, mystère, ils n'apparaîtront jamais à l'écran. Tout juste pourrait-on entrevoir ici, en bas de l'écran, les cheveux blancs d'un homme ; à droite, d'un autre ; là, le bras d'un troisième... Et puis cette image surréaliste, Nicolae Ceaușescu consultant sa montre, comme si pour lui tout cela n'avait que trop duré. Au total, 52 minutes de ce qui restera avant tout comme un incroyable moment de télévision. Avec cette question, le procès a duré deux heures, que contient donc l'autre partie du procès, la partie non diffusée ?<sup>34</sup>*

Reste la question sous-jacente : qui seraient les responsables de ce procès hâtif, expédiant le dictateur vers une mort immédiate ? La construction médiatique de Ceaușescu en tant que vampire génocidaire est associée au potentiel spectaculaire des horreurs fabriquées fin décembre 1989. Jusqu'alors, malgré les réserves des journalistes, faits et images ne furent pas véritablement mis en question, en raison de la force de leur pouvoir d'attrait. Dans ce contexte, l'interpellation autour de la légitimité du procès devient le moyen par lequel les médias étrangers commencent à prendre du recul par rapport aux informations et images produites par ce qui est devenu, effectivement, un nouveau régime. Ici, les dissidents deviennent le nouveau pouvoir, légitime, avec un agenda propre. Et comme tout pouvoir politique, le régime arrivant devient alors objet de la méfiance ou du support des médias.

---

<sup>33</sup> Edition Spéciale. Antenne 2, 26/12/1989.

<sup>34</sup> Le journal de 20h, La Cinq, 27/12/1989. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/CAG06013373>. Consulté le 22/04/2016.

#### 4.4 De la télévision nécrophile à la réaction cinéophile

Quelle que soit la raison pour laquelle la manipulation du procès est mise en cause avant les dérapages dans la couverture de la répression, en fin du compte, c'est l'omniprésence des images télévisées et de leur manipulation qui fait de la chute du communisme roumain un événement médiatique remarquable.

Dès lors, l'intérêt pour la représentation de la révolution roumaine dépasse le cercle des critiques des médias. Comme il s'agit bien d'images en mouvement, le monde du cinéma se préoccupe aussi du sujet. La première révolution télévisée, en direct, présente des questions chères aux penseurs cinéophiles : le rapport entre réalité et fiction, la construction du récit, l'instrumentalisation du montage. Les images issues de la communication de masse, destinées au grand public, sont alors l'objet d'une réflexion intellectuelle et matière à manifestations artistiques.

Les *Cahiers du Cinéma* de février 1990<sup>35</sup> présentent un dossier spécial de onze pages sur les événements en Roumanie, composé de cinq articles et d'un entretien avec Guillaume Durand, journaliste de La Cinq. Dans ces textes, François Niney, Serge Daney, Jean Douchet et Nicolas Saada explorent la relation entre le cinéma et les images télévisées de la révolution, explicitant le rapport intime entre la grammaire cinématographique et l'information diffusée sur le petit écran.

Dans « La Révolution révélée »<sup>36</sup>, Niney se penche sur l'opposition entre les images en direct du dernier discours de Ceaușescu au balcon du Comité central et le montage du procès qui suit l'arrestation du dictateur. L'histoire qui se déroule en direct devant les yeux du public donne aux spectateurs l'impression que tout est possible. En effet, la spontanéité des directs, « garant de la (...) crédibilité pour l'Est »<sup>37</sup>, marquerait la transformation de ce média, d'outil de propagande reflétant l'isolement du régime en « catalyseur » de la démocratie directe. A travers la mise en question des images manipulées du procès, Niney problématise la transition même du pouvoir en Roumanie. Or, les héros des images en direct de la télévision roumaine ne se seraient pas opposés au montage biaisé de la diffusion du

---

<sup>35</sup> *Cahiers du Cinéma*, no. 428, février 1990. pp 78-89.

<sup>36</sup> François Niney, « La Révolution révélée ». *Cahiers du Cinéma*, no.428, février 1990. pp 78-81

<sup>37</sup> *Ibid.* p 81.

procès ; ce sont ces mêmes hommes qui furent filmés en train de négocier les enjeux politiques du nouveau régime. Dès lors, dans le texte de Niney, le recours aux outils de la grammaire des images sert à mettre en question la légitimité du cadre politique plus large. Est-ce que les directs roumains, issus d'une télévision en apparence gérée par le peuple font vraiment écho à ce qui se passe dans les coulisses des négociations politiques ?

Des figures de proue dans les directs, Ion Iliescu et Petre Roman ont précédemment occupé des positions importantes dans l'appareil d'État communiste : par la suite, ils sont devenus premiers président et premier ministre de la Roumanie post-communiste. Deux figures controversées, qui ont eu du mal à se débarrasser des habitudes du système précédent et à entreprendre de vraies réformes souhaitées par le peuple<sup>38</sup>. Dans ce sens, l'occupation de la télévision roumaine n'a pas présagé une rupture radicale amenant à une vraie participation politique populaire. L'action fut en effet l'instrument d'un nouveau gouvernement qui a un goût prononcé par des continuités. Cette permanence de pratiques est suggérée dès la diffusion du procès Ceaușescu, où le montage et le recours au secret (dans l'absence d'images des accusateurs) laissent entrevoir, à la naissance du nouveau régime, une continuation des habitudes de manipulation chères à l'appareil communiste. Pour Niney, le passage du direct des premiers jours à la manipulation des derniers moments révèle une transition du cinéma rossellinien, préoccupé de l'aspect documentaire, à un cinéma de genre, centré sur la mise en évidence de ses propres codes.

Le texte de Jean Douchet « Arrêt sur image »<sup>39</sup> approfondit l'application de la grammaire cinématographique aux images de la révolution. Par l'analyse des arrêts sur image, l'auteur part de l'usage de cette figure de style dans différents films pour tracer des parallèles entre les images des derniers jours de Ceaușescu et les procédés de son régime. D'abord associé à la fin des films, l'arrêt sur image est présent dans les images du discours de Ceaușescu sur le balcon. Or, il s'agit de son dernier discours, où la réaction populaire inattendue - du moins pour lui-même - établit la fin de son règne. Douchet voit encore une autre signification pour cet arrêt : le verrouillage sur une image correspond au verrouillage du système par le dictateur. Partant de l'usage de cette figure filmique par Méliès, où l'arrêt

---

<sup>38</sup> Plusieurs auteurs discutent la difficulté de changement politique dans la Roumanie des années 1990. Cf. Henry F. Carey (dir). *Romania since 1989. Politics, Economics and Society*. Lanham, Lexington Books, 2004 et Steven D. Roper. *Op.cit.*, Londres. Taylor and Francis, 2000.

<sup>39</sup> Jean Douchet. « Arrêt sur image ». *Cahiers du Cinéma*, no. 428, février 1990. pp. 82-83.

sur image correspond au trucage, l'auteur crée une autre comparaison : dans le cas de Ceaușescu, la ressource est représentative du trucage de la réalité par le régime. Finalement, l'exemple des *Quatre cents coups* (François Truffaut, 1959) met en évidence le rôle actif du spectateur : c'est à lui d'établir une fin pour le film. Dans le cas de Ceaușescu, l'arrêt sur image marque la fin de son histoire. Pourtant, comme dans le film de Truffaut, le spectateur, en l'occurrence, le peuple, devient acteur : c'est à son tour de prendre en charge l'Histoire.

Dans « Roumanie, année zéro »<sup>40</sup>, Serge Daney utilise aussi le vocabulaire du cinéma dans la discussion autour de l'image télévisée. Dans son article, Daney souligne encore l'importance de l'association de l'image télévisée à la grammaire du cinéma pour une interprétation des événements historiques contemporains. L'auteur constate la prise de pas de la télévision sur le cinéma en tant que scène où se déroule en priorité le récit historique. Ce tournant devient clair avec l'insurrection roumaine, lorsque Ceaușescu passe d'inconnu à figure familière aux yeux étrangers à une vitesse inouïe. Les analyses des chaînes françaises sur les images du procès font que le grand public est exposé au jargon du monde audiovisuel : des notions telles que « arrêt sur image », « hors champ » et « ellipse » sont utilisées pour décrypter les informations lors de l'étrange procès. Selon Daney, les spectateurs de la télévision deviennent rapidement des « critiques de cinéma ».<sup>41</sup> En faisant appel à Bazin, Godard et Rossellini, Daney utilise le cadre théorique jusqu'alors associé au cinéma dans l'analyse des images de Roumanie : l'auteur met en question le rapport entre vérité et fiction, entre image et spectateur, aussi bien que la signification du hors champ. Enfin, Daney reconnaît que le recours à ces auteurs est symptomatique de son identité européenne, partagée avec les Roumains. Les images de la révolution néanmoins extrapolent leur rôle de témoignages de l'Histoire. Ces sont des représentations du présent qu'on veut disponibles pour l'avenir et qui entretiennent, en même temps, un rapport avec le passé européen. A l'exemple des images de l'Europe de l'après-guerre, elles ne révèlent le lieu des gens communs, partisans et bourreaux qu'au fil du temps. Dans les deux cas, le passé reste une « question ouverte »<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Serge Daney. « Roumanie, année zéro ». *Cahiers du Cinéma*, no. 428, février 1990. pp 84-86

<sup>41</sup> *Ibid.* p 85.

<sup>42</sup> *Ibid.* p 86.

L'interview de François Niney avec Guillaume Durand positionne le cinéphile face au représentant de l'industrie de l'information<sup>43</sup>. A travers les paroles de Durand, les *Cahiers* donnent de l'espace aux enjeux spécifiques du monde des entreprises de communication. A l'instar des images de Roumanie qui envahissent l'imaginaire cinéphile, analysées dans les articles précédents, la réalité quotidienne des médias de masse occupe l'espace cinéphile des *Cahiers*. Ici, il n'est pas question d'associer la grammaire cinématographique aux images roumaines, mais de connaître les contraintes pratiques intervenant sur la diffusion de ces images. En choisissant Durand, journaliste de La Cinq, les *Cahiers* affirment l'importance de la chaîne, alors nouvelle et plus modeste que ses concurrentes TF1 et Antenne 2, dans le paysage audiovisuel français. En fait, selon Durand, c'est justement le fait que La Cinq n'ait pas encore atteint le niveau de réussite commerciale de ses pairs qui ouvre sa grille à la couverture extensive des événements en Roumanie. Il s'agit d'une opportunité à saisir, en vue de construire la réputation du journalisme de la chaîne. Cette stratégie semble payante : malgré les affirmations de Durand qui mettent en relief l'aspect sensationnaliste de la couverture -

*...quand il s'agit d'une dictature, ce qui est primordial c'est de voir. Il faut prendre ce spectacle au sérieux... Le moment où on est passé brutalement du discours de Ceaușescu au balcon, aux premiers tirs et aux gens qui tombent, a été le spectacle de télévision le plus extraordinaire... Le fil d'Ariane, c'est l'émotion suscitée.*<sup>44</sup>

- une publication du calibre intellectuel des *Cahiers du cinéma* a quand même choisi La Cinq comme représentant le plus intéressant des dynamiques de l'information en France, au moment de l'insurrection en Roumanie.

Les deux textes courts qui clôturent le dossier abordent différents exemples de l'appropriation de la révolution roumaine par la télévision française. Nicolas Saada reste sur La Cinq, et compare les images de Roumanie à celles d'un autre événement géopolitique concomitant : l'intervention américaine au Panama. Ici, les images de l'un et de l'autre correspondent aux esthétiques répandues dans les lieux producteurs : les scènes roumaines sont crues, néoréalistes pendant que celles du Panama, contrôlées par les Américains,

---

<sup>43</sup> François Niney. « Entretien avec Guillaume Durand ». *Cahiers du Cinéma*, no. 428, février 1990. pp 87-88

<sup>44</sup> *Ibid.* p 87.

ressemblent au « tournage d'un film à gros budget »<sup>45</sup>. Dans « '24 heures' de la vie en Roumanie », Niney s'attaque à l'émission culte de Canal+, réunissant des images amateurs de différents cameramen témoignant des événements, mettant en évidence le choix éditorial du montage, qui privilégie « deux ou trois moments forts »<sup>46</sup> de chaque enregistrement.

Hormis les mots du monde cinéphile exemplifiés dans le dossier des *Cahiers*, les cinéastes occidentaux se réapproprièrent vite les images de la Révolution. La réflexion sur leur signification dépasse ainsi le terrain de la critique écrite et les images deviennent la matière de critiques faites elles-mêmes d'images mouvantes.

#### 4.5 Sensation et sensationnalisme dans *Détour, Ceaușescu* de Chris Marker

L'interview de Guillaume Durand dans les *Cahiers du Cinéma* met en évidence les enjeux de la concurrence entre les chaînes de télévision : journaliste de La Cinq, il dénonce les inconvénients de la place privilégiée occupée par la publicité chez TF1 et Antenne 2. Obligée de se plier aux contrats signés auprès des annonceurs, leur grille serait devenue inflexible, prise en otage par les exigences des clients. La couverture journalistique serait alors reléguée au second plan dans la programmation, malgré l'urgence des événements.

La promiscuité entre image publicitaire et image journalistique est devenue, ensuite, matière à essai vidéographique. Le cinéaste Chris Marker, fin observateur des mouvances de son temps et critique de l'objectivité supposée du film documentaire, aura son mot à dire aussi sur les images roumaines. Dans le court-métrage *Détour, Ceaușescu* (1990), le réalisateur de *La Jetée* (1962) et de *Sans soleil* (1982) utilise les scènes de la couverture de la révolution en Roumanie et ses interstices publicitaires dans un montage à la fois tranchant et humoristique.

Le film fut conçu comme partie de l'installation évolutive *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television)*, que Marker développa au Centre Pompidou de Paris entre 1990 et 1994. L'œuvre multimédia est composée de bandes vidéo (films réalisés par Marker pour

---

<sup>45</sup> Nicolas Saada. « La Cinq 'ce matin, deux films' ». *Cahiers du Cinéma*, no. 428, février 1990. p 89.

<sup>46</sup> François Niney : « '24 heures' de la vie en Roumanie ». *Cahiers du Cinéma*, no. 428, février 1990. p 89

l'installation et extraits d'autres de ses films, ainsi que des films de réalisateurs tiers), programmes sur disquettes, photographies, diaporamas et d'autres matériaux informatiques et audiovisuels, divisés en vingt zones<sup>47</sup>. Ces « zones de la mémoire »<sup>48</sup> évoquent des fragments aussi divers que la guerre de Bosnie, une panoplie d'animaux, le mur de Berlin écroulé, une promenade à Tokyo. *Détour, Ceaușescu* est la pièce fondamentale de la zone dénommée Zone TV. Ici, Marker interrogera le rapport entre image et voix, réel et fiction, des aspects clés de médias désormais formatifs des mémoires collectives et individuelles.

Le film commence par la répétition de l'intertitre « Ceci n'est pas la télévision ». Après quelques secondes, on entend le thème d'ouverture du journal de TF1. La contradiction est claire : le texte nie le message contenu dans la bande son, un des thèmes musicaux les plus connus de la télévision française. On passe alors directement aux images du journal : Les infos de TF1, sponsorisé par Thomson. Dès le départ, l'association entre information et marketing est claire : on voit un carton avec « L'image du jour », celle du procès des Ceaușescu, sur le logo du sponsor.

On voit ensuite, la première séquence du journal : des images des conflits à Bucarest accompagnées de l'audio d'une déclaration du président Bush, en *voix-off*. Il parle de l'intervention américaine au Panama. Au même titre que les « deux films » énoncés par Nicolas Saada dans les *Cahiers du Cinéma*<sup>49</sup>, les deux événements quasi simultanés s'interposent en tant que sujet des médias, et ainsi se rapprochent aux yeux des spectateurs et des journalistes. Le président des États-Unis parle de ses « braves soldats », rappelant que

---

<sup>47</sup> Informations disponibles sur le site du Centre Pompidou : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj7XKLE/r5qaM6>. Accédé le 15/03/2017.

<sup>48</sup> Laurence Allard. « Le spectacle de la mémoire vive : à propos des créations numériques de Chris Marker (*Level 5* et *Immemory*). In : Philippe Dubois (dir.). *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*. Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002. pp 132-140 (p.135).

<sup>49</sup> N. Saada. *Loc.cit*, p.89.



ceux-ci ne seront pas oubliés « pendant les vacances ». Il ne mentionne le nom du pays qu'à la fin de son petit discours. Il s'agit ici de deux événements en place dans des lieux méconnus du public et même des journalistes : dès lors, leur communication n'est pas facile. Les journalistes de TF1 ont recours aux images et à l'audio de la télévision américaine : les Français s'embrouillent dans la traduction et semblent déconcertés lors de la référence au Panama. Il est clair qu'il s'agit d'une erreur de montage. Marker insère le sous-titre « (tout le monde peut se tromper) » sur l'image des chars. Les Français essaient de rattraper le brouillamini : la voix-off française annonce alors : « En tout cas, vous avez compris que ces chars étaient fidèles au comité du salut national... les problèmes se confondent. » Le spectateur est ainsi au bout d'une longue chaîne de transmission des informations, dont des parties sont vues, revues, perdues, découpées à chaque étape.

Marker s'attaque avec humour aux gaffes journalistiques : si la confusion entre manifestations en Roumanie et intervention au Panama peut être attribuée à la méconnaissance du sujet, le même propos ne peut pas être tenu quand il s'agit de références à la culture française. Un des journalistes de TF1 lit un poème de Victor Hugo. Sa collègue au plateau situe erronément le séjour de l'écrivain à Jersey après la Commune. Cette tentative échouée de rapprocher l'insurrection roumaine de l'aire culturelle hexagonale, est alors mise en évidence par Marker.

Le montage de Marker est le noyau de la deuxième partie du film. Le cinéaste se penche alors sur la couverture du procès. A l'écran, il attaque la promiscuité entre le fait historique télévisé et la publicité. Cette problématique s'annonce dans le discours même de la journaliste de TF1, dans l'édition spéciale « Les dernières heures de Ceaușescu » :

*Ce soir, c'est la version intégrale, historique, du procès que nous sommes en mesure de vous présenter. Les images sont parfois cruelles, insoutenables. Mais en les présentant sur TF1, nous faisons seulement notre métier de journaliste. C'est la première fois qu'une chaîne de télévision peut montrer un procès suivi d'une exécution, filmé(e) de bout en bout... Nous n'avons pas voulu couper ce document par une publicité. Nous faisons une part de publicité tout de suite, très vite.*

TF1 tente de contourner la contrainte publicitaire lors de la diffusion de l'intégralité du procès, version montée par la télévision roumaine. Pourtant, la mise en place des annonces reste présente. Marker pointe alors le rapport entre image et mémoire : peu importe que le spectateur regarde de la publicité seulement avant le procès - ces images

publicitaires persistent dans sa mémoire. Le montage se fait dans la tête du spectateur, comme l'auteur l'explique dans les intertitres :

« Mais la mémoire récente laisse des traces... / et en puisant UNIQUEMENT dans cette page de pub... /voilà le montage qui s'est formé tout seul dans ma tête. »

Le résultat, à la Marker, associe le récit factuel, constitué des mots des personnages du procès, et le récit publicitaire. Dans son montage mental, les deux récits dialoguent et les images s'entremêlent en toute ironie.

Au début, des extraits d'une publicité pour un robot de cuisine Philips sont intercalés entre les images du procès. La *voix-off* de la publicité nous fait écouter : « la puissance en toute liberté... », ou encore « le changement est évident ». Ensuite, des extraits d'une publicité de lessive anti-taches et de chocolat (« on veut du chocolat et se sentir bien »). Pendant le procès des Ceaușecu, lorsque les accusateurs remarquent qu'Elena était une enthousiaste de la science, la pièce du batteur Philips revient, avec la narration suivante : « Madame peut développer sa culture dans des proportions appréciables et sa charmante fille peut poursuivre dans ses recherches diététiques en toute liberté. » A ce moment, le discours renvoie l'image de femmes et de jeunes filles modèles, pour qui la forme physique et un développement intellectuel limité et socialement souhaitable font partie de l'image féminine idéale. Ici, l'intérêt scientifique superficiel de la publicité ne fait que corroborer celui d'Elena elle-même, créatrice d'un parcours académique dans la chimie complètement fictif. En outre, la référence à la diététique fait aussi une référence ironique à la détresse des années 1980 en Roumanie, où la pénurie alimentaire fut masquée par la propagande autour de l'idée d'alimentation dite « scientifique », qui promut l'adaptation des recettes et des habitudes alimentaires à la disponibilité très limitée des denrées.

Les phrases font aussi des contrepoints aux développements du procès. Le slogan « Philips, le temps de vivre » surgit sur l'écran juste avant la séquence où le couple Ceaușecu est condamné à la peine capitale ; aux images des cadavres ensanglantés, suit à

nouveau une « pub » de lessive. Le film s'achève sur de l'adoucissant, intercalé juste après l'exécution : « Et le monde devient plus doux ».

Même si les phrases publicitaires évoquent un monde idéal, elles deviennent, dans le montage de Marker, des métaphores pour l'argumentation déployée au moment du procès. En même temps, les images réalistes des personnages roumains sur l'arrière-plan miteux du tribunal improvisé semblent s'opposer à l'épure des images publicitaires de l'Europe capitaliste. Ce contraste est central au propos de Marker qui renforce l'étonnement du spectateur devant la proximité des discours en principe disparates. Marker utilise alors le sensationnalisme télévisuel afin d'accentuer la puissance sensorielle de son œuvre.

Le montage des extraits de publicité et de fragments du procès créé des dialogues imagés et verbaux comiques entre les deux instances. Il se sert de l'ironie afin de procéder à une critique des médias, à la fois de leur consommation et de leurs enjeux internes. L'humour grinçant de *Détour Ceaușescu* met en évidence la compréhension superficielle des événements par le public et l'approche maladroite des journalistes de la télévision occidentale. Rétrospectivement, les gaffes journalistiques paraissent absurdes et font sourire tout comme le parallélisme entre le procès et la publicité. Dans les deux cas, la mémoire est l'acteur principal : le montage réalisé par Marker et la compréhension de l'événement par le spectateur sont construits à partir des images, des sons et des sensations offerts par les médias, et plus particulièrement, par la télévision.

Le film de Chris Marker montre la transformation de l'événement historique en cirque médiatique, obéissant à la logique commerciale audiovisuelle. La manipulation de la matière filmique par Marker fait ainsi écho à la manipulation effectuée dans d'autres champs. D'abord, à l'instrumentalisation de l'insurrection par les nouveaux candidats au pouvoir. Ensuite, à celle des médias qui a relayé les informations selon la logique de la

dispute pour l'audience (et les revenus correspondants). Finalement, à celle de la publicité, dont l'objectif est de faire consommer au spectateur des produits et des styles de vie, dans le confort du canapé, témoins passifs et voyeurs de l'Histoire contemporaine.

#### **4.6 Violence, art et politique : *Vidéogrammes d'une révolution*, d'Andrei Ujică et Harun Farocki**

La manipulation des images de la révolution est aussi le noyau de *Vidéogrammes d'une révolution*, long-métrage documentaire de Harun Farocki, artiste hors-normes allemand, et Andrei Ujică, cinéaste roumain, né à Timișoara. Cette coréalisation s'inscrit dans le répertoire d'œuvres qui critiquent les médias tout en utilisant leurs images. Pour Farocki, images et mots ensèrent des réseaux de signification sous-jacents, qu'il souhaite défricher par le montage<sup>50</sup>. *Vidéogrammes d'une révolution* est un bel exemple de ce procédé, où la richesse en matière première - les séquences filmées officielles et amatrices de l'insurrection - rend la réflexion par images d'autant plus urgente. Le film de Farocki et Ujică de 1992 s'en tient aux images réalisées pendant les cinq jours précédant l'exécution des Ceaușescu, et les examine selon un ordre chronologique.

Le film s'ouvre sur les images d'une femme, prétendue victime de la répression faite aux manifestants. L'ambiance qui l'entoure, à l'hôpital, est chaotique : des voix hors-champ évoquent les procédés médicaux, la femme gémit, en apparente souffrance. Malgré son affliction, devant la présence d'une caméra, elle exprime le désir de faire passer un message.

La caméra s'approche, le caméraman lui dit que son message passera à la télévision. Elle veut s'assurer qu'il capte son et image. On découvre qu'elle s'appelle Rodica Marvau, et travaille à la coopérative de Timișoara. Plan sur Rodica, qui raconte sa trajectoire héroïque : le dimanche, en défendant le magasin, elle aurait été victime des violences de la Securitate, qui aurait tiré et ensuite arrêté et torturé les rebelles. Rodica, en larmes, exprime ses visions pro-liberté, anti-Ceaușescu, contre la dictature. A la fin, elle tient à remercier nominativement tout le personnel de l'hôpital et exprime l'envie de faire un hommage aux 4000 morts. La séquence d'ouverture provoque un malaise chez le spectateur : on a le sentiment d'assister à une mise en scène, sans pourtant être sûrs de la réalité des faits.

---

<sup>50</sup> Christa Blumlinger. « Harun Farocki ou l'art de traiter l'entre-deux ». In : Christa Blumlinger (dir.). *Harun Farocki, Reconnaître et poursuivre*. Paris, CNL, 2002. pp 11-19.

Suite à la mention des 4 000 morts, raccord sur les cartons contenant les noms du film et des réalisateurs, lettres blanches sur fond noir, sobres. Coupe vers des images amateurs d'un bloc d'appartements à Timișoara. Les tons jaunâtres des séquences de l'hôpital sont remplacés par le bleu froid de l'enregistrement en VHS, *timecode* au coin de l'écran. On est le 20 décembre 1989, à 11h47 du matin. Une *voix-off* de femme contextualise ces images, en expliquant les origines de l'insurrection. Elle fait part de « l'expectative générale » et de la « certitude du mal », façonnant la disposition des gens à confondre des cadavres du cimetière de pauvres avec ceux des victimes de la répression. La narratrice passe alors de la description factuelle des événements à l'analyse des éléments de la vidéo à l'écran. Elle décrit l'image précisant qu'il s'agit d'une caméra amateur : ce sont des manifestants, à peine visibles, qui se dirigent vers le centre-ville. Elle affirme : « la caméra, en danger, est restée à l'étage pour continuer à filmer ». Elle parle des chants des manifestants, parfois bien audibles. On n'écoute pourtant que des bruits de fond. Le discours fabrique ainsi la réalité, à partir d'éléments sonores et visuels imperceptibles aux sens du spectateur.

On apprend ensuite que les faits concrets sont effectivement de moindre importance. La narratrice parle d'une image divisée : l'important n'est pas ce qui se passe au premier plan, celui des barres d'immeubles, mais ce qui en est derrière, la masse des hommes qui marchent au fond du champ. En fin de compte, selon la narratrice, la caméra « n'est pas aussi proche des événements. » Cette méthode est utilisée dans d'autres moments-clés du film, lors que la narratrice affirme que l'armée tire sur la Securitate et au moment de la fuite du couple dictateur, quand « un *close-up* identifie Nicolae et Elena ». Dans les deux derniers exemples, ce qui est explicité verbalement n'est pas clair sur les images.

Le propos de Farocki et Ujică s'illustre ainsi : le même procédé, au départ, fait ressortir que les enjeux les plus importants de la révolution roumaine ne sont pas évidents dans les images, mais restent lisibles dans ses éléments marginaux. Dans les utilisations postérieures, le même type d'associations amène la description verbale à manipuler le sens de l'image.

Focus sur le dernier direct : les cinéastes analysent la réaction de Ceaușescu à travers les images de son dernier discours au balcon de la Maison du Peuple, où, devant les huées inédites du public, le dictateur semble étonné. On voit les images de la télévision officielle,

qui, pourtant, laisse entendre des mots en principe destinés à disparaître. Le direct étant coupé, la caméra continue en marche, tournée vers le ciel. L'audio est capté : Ceaușescu dit à un proche que les tollés ne sont qu'une provocation. Dans *Vidéogrammes*, deux images sont superposées : l'écran rouge de la diffusion interrompue et les images du ciel, accompagnées de l'audio enregistré.

Ce procédé sera utilisé à plusieurs reprises tout au long du film. Un carré avec une image apparaît en bas, à gauche de l'image principale. D'abord, il s'agit de deux images différentes. Progressivement, on verra plutôt un double de l'image de fond. Dans les deux cas, il s'agit des images diffusées superposées aux images enregistrées. Pourtant, on apprendra ensuite que l'audio qu'on entend dans le documentaire resta coupé pendant la transmission.

L'effet du montage son est ainsi mis en évidence. L'audio, coupé pour le public roumain, est l'élément qui montre l'agitation en place. Le spectateur du film de Farocki et Ujică connaît des informations sonores indisponibles au public local au moment des faits et peut alors ressentir le malaise qui s'installe à cette occasion. En effet, la superposition des images et la présence de l'audio mettent en valeur l'importance du son, afin d'éclaircir des faits brouillés lors de leur diffusion originelle.

Après ces images, on est confrontés aux enregistrements provenant des caméras amateurs. Les premières images à surgir sont celles d'un caméraman alternant des prises de la diffusion du discours sur sa télévision et des rues à partir de sa fenêtre (14'6). L'audio du discours enflammé de Ceaușescu, au fond, est alors accompagné d'images de la foule et des camions de la police qui se dirigent vraisemblablement au lieu de rassemblement, dans un calme apparent.

Coupure vers les images officielles du plateau de la télévision roumaine, où l'animatrice boucle la transmission du discours. Retour sur les images amateurs. La *voix-off* de *Vidéogrammes* explique que ces scènes furent tournées par le même caméraman qui

regardait par sa fenêtre : il serait monté sur les toits d'une tour, Place de l'Université, d'où il a pu capter les émeutes qui débutaient. On accompagne ainsi l'évolution de la détresse, évidente dans les images officieuses, en contrepoint à la tranquillité construite par le regard officiel.

Le film accompagne l'évolution des tensions jour à jour. Le 22 décembre, une nouvelle donne fait surface : la prise de la télévision roumaine par les rebelles. Dès lors, l'alternance d'enregistrements officiels et amateurs est remplacée par ce que la narratrice appelle « l'émergence de deux points de convergence : le QG du Comité central, et le siège de TVR. » Par la suite, on analysera à la fois les scènes diffusées et celles tournées dans les coulisses de deux lieux, maintenues le plus souvent loin des yeux du public. Les limites entre image officielle et image amateur sont brouillées. Au départ, on passe du focus sur l'événement professionnellement encadré à celui des faits vus à partir d'un cadre intime. Pourtant, le dérèglement des images de TVR lors de la diffusion du discours insinue déjà les limitations du contrôle des images : le régime ne peut plus garantir que les mouvances historiques soient rendues opaques par la manipulation de leurs images.

Les images des nouveaux producteurs de la télévision roumaine occupée et des caméramans non-professionnels sont alors la norme de la Roumanie révolutionnaire. Le manque de rigueur technique de plus en plus présent annonce une nouvelle liberté dans la gestion des images et dans leur fabrication. Néanmoins, le nouveau pouvoir décide encore de montrer ou pas les scènes tournées, ce qui démontre que le discours devenu public est toujours soumis à une autorité.

Le documentaire de Farocki et Ujică va plus loin dans le questionnement sur la diffusion de l'insurrection médiatique. Certains fragments dénoncent la permanence de pratiques jusqu'alors associées à l'autoritarisme communiste. La séquence initiale autour de Rodica contient des remerciements au personnel de l'hôpital : on voit la redevance de la jeune femme envers les médecins, qui ne lui ont pas seulement sauvé la vie, mais qui lui ont donné l'opportunité de parler à la caméra : ceux-ci ont alors droit à la reconnaissance publique. Il s'agit de la nouvelle forme d'une action courante dans le quotidien communiste : le versement de pots de vin ou de cadeaux au corps médical, en guise de remerciements ou de garantie d'une bonne prise en charge des soins.

Les séquences de *Vidéogrammes* se déroulant à partir du 22 décembre mettent en lumière la continuité de vieilles habitudes dans le cercle des nouveaux acteurs au pouvoir.

On rentre dans les coulisses de la TVR occupée et on accède à des images non-diffusées des concertations qui ont abouti à la mise en place du nouveau gouvernement. Dans le volet « L'Homme dans l'ascenseur », on assiste aux discussions entre manifestants enflammés et (jusqu'alors) apparatchiks guindés, identifiés et anonymes, en salle de réunion. Il s'agit de décider sous quelles conditions la télévision fonctionnera désormais, dans l'urgence. Au moins une partie du débat a lieu loin des caméras, en huis-clos. Par cette séquence, on observe que la prise de TVR fut moins improvisée qu'il a pu paraître.

On entend la discussion entre manifestants, au plateau, afin de décider qui sera le premier intervenant dans les diffusions de la télévision libérée. Il s'agit d'un choix qui a des implications symboliques : les premières images de la télévision « libre » sont aussi celles qui communiqueront au peuple roumain la réussite des mouvements. Le chaos règne. Qui parle en premier ? Quel doit être le premier message ? Quel est le programme politique des nouveaux arrivants ? Après la discussion où les voix se sont levées, le choix est fait : on présentera Mircea Dinescu, poète. La transmission commence : le groupe d'une vingtaine d'hommes fait silence. Ion Caramitru, comédien connu, présente Mircea Dinescu, poète dissident. Mise en scène : on décide que Caramitru doit présenter Dinescu, en premier plan, comme « en train de travailler ». On place un livre devant lui. Son visage est grave, concentré, transpirant : le poète travaille. Il appelle l'armée à déposer les armes, annonce la diffusion d'un communiqué et, finalement, annonce la fuite du dictateur et la victoire du peuple roumain.



Le vrai travail, pourtant, n'est pas celui d'un poète, mais celui de la marche vers les coulisses du pouvoir. Farocki et Ujică ont recours à plusieurs extraits où se dessine la nouvelle configuration du pouvoir politique roumain, centrée sur la figure du futur président Ion Iliescu. Il est vu en route vers le balcon, ancien lieu des discours de Ceaușescu, devenu scène publique des communiqués gérés par le nouveau pouvoir. La *voix-off* contextualise le personnage : ancien membre du comité central tombé en disgrâce, il incarnait depuis quelques années l'opposition à Ceaușescu, sans pourtant offrir une confrontation directe et publique au régime. Ensuite, Iliescu semble jouer à cache-cache avec les caméras : sa présence discrète est repérée, sans pour autant devenir le visage du pouvoir au moment où continuent les agitations. Opérant dans les coulisses, Iliescu participe à la mise en place de fait du nouveau régime, dans une dimension autre que le spectacle médiatique et éphémère de la révolution. Sa présence dans les médias, à côté du futur premier ministre Petre Roman, se fera davantage à partir du décès du dictateur. A ce moment, la voie est ouverte pour qu'Iliescu prépare son ascension officielle à la tête du pays. Il monte alors sur la scène médiatique et est élu président en janvier 1990.

*Vidéogrammes* met en lumière la mise en scène des moments-clés du changement politique à la télévision. Entouré par les manifestants, le premier-ministre Constantin Dăscălescu communique sa démission depuis le balcon du Comité central. Farocki et Ujică montrent qu'au moins trois caméras ont capté la déclaration du ministre d'angles différents. En effet, on verra que Dăscălescu fut obligé de répéter sa démission plusieurs fois, jusqu'à ce que la télévision surmonte des problèmes techniques et qu'elle puisse diffuser la scène. Un autre exemple est l'arrestation du fils du dictateur, Nicu Ceaușescu. Les réalisateurs utilisent à nouveau le procédé de superposition des images. Au fond, le bureau de TVR où l'on entend le coup de fil annonçant l'arrestation de Nicu. Sur le petit écran, le plateau de télévision, décor et sujet qui sera au centre de *Vidéogrammes*. On ne se limite pas à faire part de l'emprisonnement de Nicu, et il n'est pas question de montrer des images de l'homme incarcéré. Nicu est bien présent sur la scène, tête baissée, essayant en vain de contrer les affirmations des occupants qui l'entourent et l'accusent d'avoir pris en otage des enfants. Finalement, le 24 décembre, une séquence montre la direction des acteurs de l'insurrection dans les rues. Dans une séquence externe à Bucarest, les manifestants sont formés à lever les drapeaux et à s'agenouiller, criant « Mort au dictateur » devant les caméras.

Ces mises en scène de la télévision roumaine signalent le tournant spectaculaire qui atteindra son paroxysme lors du procès du couple dictateur. Dans une salle de TVR, des dizaines de caméras sont tournées vers un téléviseur, où le procès et l'exécution sont commentés officiellement par un journaliste qui dénombre les accusations : génocide de 60 000 personnes, abus de pouvoir, destruction des biens publics et de l'économie nationale, tentative d'évasion. Les images seront diffusées dans le programme de l'après-midi, le 25 décembre 1989. Le journaliste décrit l'enchaînement des faits au tribunal, enregistrements à l'appui. C'est la fin des programmes de la journée. On voit, dans *Vidéogrammes*, l'appareil de télévision qui montre les cadavres de Nicolae et Elena. Les spectateurs applaudissent. On entend au fond : « C'est fini. Éteignez. » Le film de Farocki et Ujică se clôture ainsi.

#### **4.7 L'écran façonne l'Histoire : de Marker et Farocki/Ujică à la Nouvelle génération du cinéma roumain**

Dans les dernières minutes de *Vidéogrammes*, la *voix-off* résume la vision des réalisateurs sur le rapport entre film et Histoire :

*Caméra et événement. Depuis son invention, le cinéma semble prédestiné à faire que l'Histoire devienne visible. Il a été capable de représenter le passé et de mettre en scène le présent. On a vu Napoléon sur le cheval et Lénine dans le train. Le cinéma a été possible parce qu'il existait l'Histoire. De façon presque imperceptible, avançant comme un ruban de Mobius, la donne a changé. On regarde et on pense : si le cinéma est possible, alors, l'Histoire est aussi possible.*

Le passage ci-dessus met en exergue le double rôle du cinéma, ou des images en mouvement, dans la construction des récits de l'Histoire contemporaine. Depuis les débuts du 7e art, le sujet historique y a tenu une place privilégiée : soit par la reconstitution des événements passés, proches ou lointains, soit par la documentation des occurrences présentes, constituant des témoignages de ce qu'on appellera « fait historique ».

Les débuts du cinéma en Roumanie confortent la thèse selon laquelle le cinéma s'appuie dès le départ sur l'Histoire. Un des seuls films roumains d'avant 1920 encore accessible jusqu'à aujourd'hui est *L'Indépendance roumaine (Independența României)*,

réalisé par Grigore Brezeanu en 1912 et considéré comme le premier long-métrage roumain de fiction<sup>51</sup>.

A l'occasion des 35 ans de l'indépendance du pays, le film rejoue les batailles de la guerre roumano-russo-turque de 1877-78 ainsi que les concertations politiques amenées par le roi Carol I. Si le film emploie des ressources de la fiction afin de mettre à l'écran les faits du passé récent du pays, il finit par faire recours au documentaire : *L'Indépendance roumaine* se clôture par des images enregistrées lors du défilé commémoratif du 35e anniversaire de l'indépendance en 1912, année de sortie du film.

Finalement, le film de Brezeanu est devenu lui-même un fait historique porté au grand écran. En 2007, Nae Caranfil aboutit un projet après de longues années : *Le Reste est silence (Restul e tacere)*, fiction historique, racontant l'aventure autour de la fabrication de *L'Indépendance roumaine*, où figurent réalisateurs, personnages du monde politique et producteurs, le représentant de la branche bucarestoise de Gaumont inclus. L'histoire de la pierre angulaire du cinéma roumain devient, ainsi, un des rares films historiques en Roumanie post-communiste à évoquer des faits d'avant 1945.

A partir d'exemples des films de Brezeanu et Caranfil, on observe la tendance suggérée par Farocki et Ujică, lorsque l'imbrication entre cinéma et histoire se fait de plus en plus prégnante, lorsque les images filmées construisent le récit historique. Dans le cas du cinéma roumain, dès le début du XXe, la représentation du passé a été possible grâce aux conditions propices du moment présent, par exemple, la commémoration de l'anniversaire de l'indépendance. En même temps, les événements alors présents ont été documentés et associés à ces images du passé dans le montage final du film. La fiction du passé et le témoignage de 1912, événements parallèles de la grande histoire nationale, sont ainsi imprimés sur négatif pour les générations à venir. Le film de Caranfil, à son tour, montre le penchant documentaire du cinéma roumain contemporain, notamment celui de la nouvelle génération post-2000 : il s'agit d'une exception dans un éventail d'œuvres où des récits contemporains ou de l'ère communiste sont largement prédominants<sup>52</sup>. L'inclination présentiste du cinéma roumain récent a de nombreuses motivations, comme on le verra par

---

<sup>51</sup> D. Nasta. *Op.cit.*, 2013, p. 133.

<sup>52</sup> L'autre film du nouveau cinéma roumain qui présente l'histoire nationale d'avant 1912 est *Aferim!*, de Radu Jude (2014), Ours d'Argent à Berlin, qui problématise l'esclavage des Roms en Roumanie dans le XIXe.

la suite : une rupture avec le cinéma antérieur, un choix esthétique, une question de ressources, un besoin des auteurs de passer un message ou des producteurs de retrouver un public. Néanmoins, à l'heure où une petite industrie s'affirme (voir partie 5) et un corpus conséquent de films se prête à l'analyse, nous pouvons nous interroger sur le manque d'intérêt des cinéastes sur le passé moins proche.

Dans *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*<sup>53</sup> François Hartog explore la (re)constitution du regard historique à l'heure actuelle. L'historien définit la notion de *régime d'historicité* comme une forme d'« engrener passé, présent et futur ou de composer un mixte des trois catégories »<sup>54</sup>, instrument utile à la formulation de son hypothèse du « présentisme », idée issue de son observation de « la montée rapide de la catégorie du présent jusqu'à ce que s'impose l'évidence d'un présent omniprésent »<sup>55</sup>. Ce présent, selon Hartog, est hautement dynamique, basé sur l'immédiat, une demande majeure du capitalisme mondialisé. Il s'agit d'une réalité où l'idée d'une marche vers le futur, longtemps moteur des mouvances politico-historiques, est remplacée par l'attachement au moment présent. Dans son argumentation, Hartog cite les travaux de l'historien Pierre Nora, afin de démontrer le tournant de la démarche historiographique à partir de la moitié des années 1970, qui aboutit à ce que l'auteur appelle la « vague de la mémoire », popularisée dans les années 1980 et exemplifiée par l'ouvrage collectif *Lieux de la mémoire*<sup>56</sup>. L'ouvrage dirigé par Nora concerne surtout la tendance de mise en valeur du patrimoine, qui fait qu'à la fois l'État et par conséquent les citoyens lambda imbriquent mémoire et lieux, en y rattachant leur propre expérience historique.

Hartog, à son tour, exemplifie ce « mouvement mémoriel »<sup>57</sup> par des livres, mais aussi des films sortis dans les années 1970 et 1980, comme *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985), *Le Chagrin et la pitié*, de Marcel Ophüls (1971). Ces ouvrages littéraires et filmiques, souvent fondés sur des témoignages, finirent par rapprocher passé et présent, et constituèrent enfin un mouvement mémoriel qui impacta les sociétés contemporaines. « Le

---

<sup>53</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, 2003, et 2012.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>56</sup> Pierre Nora (dir.). *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984-1992.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p 142.

passé n'était pas 'passé', et à la deuxième ou troisième génération, il était questionné »<sup>58</sup> : le passé est désormais matériel et tangible, maintes fois visuel, susceptible d'être repensé, au présent.

Hartog pointe aussi le rôle des médias dans cette reconfiguration du rapport passé-présent-futur : l'« économie médiatique du présent »<sup>59</sup> crée et consomme l'événement, mais celui-ci est façonné tout d'abord comme passé : il est déjà historique. L'événement médiatisé anticipe, ainsi, le regard qu'on aura sur lui dans l'avenir.

Les contributions de Jean Baudrillard sont aussi complémentaires aux assertions de Hartog sur le présentisme. Dans *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, publié en 1992, le penseur français affirme que « l'histoire (...) se rétrécit (...) au champ de l'actualité, de ses effets 'en temps réel' »<sup>60</sup>. L'événement est historicisé par les médias, ce qui n'est pas sans contrainte. A l'instar de Hartog et Nora, Baudrillard enchaîne histoire et mémoire, et dénonce le cadre problématique de l'intervention médiatique dans la construction du fait mémoriel-historique :

*... par la promotion spectaculaire (de la mémoire), le passage de l'espace historique dans l'espace publicitaire - les media devenant le lieu d'une stratégie temporelle de prestige... C'est ainsi que nous nous sommes fabriqués, à grand renfort d'images publicitaires, une mémoire de synthèse qui nous tient lieu de référence primitive, de mythe fondateur, et surtout qui nous tient quitte de l'événement réel de la Révolution.*<sup>61</sup>

La « mémoire de synthèse » forgée par les images publicitaires fait penser à *Détour Ceaușescu*. Or, le film de Marker se construit à partir du mélange d'images télévisées de l'événement et de la publicité, un ensemble qui a modelé la mémoire de la révolution roumaine de 1989. Cela incite, ainsi, à réfléchir sur la promiscuité du champ médiatique et de l'histoire qu'il façonne. Si la référence première de l'assertion de Baudrillard est la Révolution française, le renvoi au domaine des médias invite à penser la révolution au sens large. Les références à la Roumanie sont par ailleurs présentes tout au long de l'ouvrage. On pense, alors, aux événements roumains de décembre 1989.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>59</sup> F. Hartog, *Op.cit.*, p.18.

<sup>60</sup> Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris, Galilée, 1992. p. 40.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.41

Dans le même ouvrage, le chapitre « Les Charniers de Timișoara », Baudrillard tient les médias responsables du fait que la notion de crédibilité soit devenue plus importante que celle de vérité. Les images du charnier simulé sont invérifiables dans un premier temps, pourtant, elles sont légitimées lorsqu'elles sont relayées par des médias considérés comme fiables par le public. La représentation par l'image remplace ainsi l'objet réel, duquel on n'accède qu'à des traces, susceptibles d'être manipulées par les producteurs ou diffuseurs, passibles d'interprétations diverses par les consommateurs. Dans ce cadre, les spéculations médiatiques nuisent à la politique et à l'histoire. Finalement, pour l'auteur, l'aspect positif de la révolution médiatique roumaine est la mise en exergue des lacunes de l'information, due à l'excès de mise en scène et simulacre dans les images du processus<sup>62</sup>.

*Vidéogrammes d'une révolution* transpose en images les idées de Baudrillard et étend ses constats sur le cas des charniers ainsi que sur d'autres étapes de la révolution roumaine. Lorsque Farocki et Ujică se concentrent sur les manifestations bucarestaises et les coulisses du nouveau pouvoir, ils prouvent justement les fissures de l'information qui articulent le fait historique. Le montage et la mise en scène sont les instruments qui façonnent l'événement dans la forme qui constituera le souvenir du public.

Les films de Marker et du duo Farocki/Ujică exemplifient ainsi les relations problématiques entre médias, histoire et mémoire de nos jours. Par ailleurs, l'usage des images de la révolution, événement alors récent, est aussi un aperçu de l'importance actuelle du présent, de l'immédiat dans la pensée historique. Comme affirmé par François Hartog, ce présent se prolonge à travers les mouvements mémoriels évoqués par lieux, ouvrages, films.

Hartog constate : « D'autres vagues, plus 'récentes', telles celles des mémoires communistes, vont cheminer longtemps encore, selon des pas différents et des rythmes décalés »<sup>63</sup>. La présence continue de la révolution est vérifiable dans les films de la nouvelle génération du cinéma roumain, où les derniers moments du communisme roumain se trouvent être un thème récurrent.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, « Les Charniers de Timișoara », pp.39-55.

<sup>63</sup> F. Hartog. *Op. cit.* p. 25.

#### 4.8 La fiction au cœur des événements : *Le Papier sera bleu*, de Radu Muntean

*Détour Ceaușescu* et *Vidéogrammes d'une révolution* sont des exemples de l'usage des images télévisées documentaires dans un cinéma critique. Pourtant, le documentaire n'est pas le seul genre cinématographique à participer à la construction d'un répertoire de documents historiques. Les films de fiction, à leur tour, sont aussi des objets essentiels à la compréhension des processus historiques. Certes, lors qu'ils montrent des événements de l'histoire contemporaine, les films participent à la prolongation du présent et à la puissance des mouvements mémoriels, dans le sens indiqué auparavant par François Hartog. En outre, comme affirme François Garçon<sup>64</sup>, l'analyse des films contribue à mieux connaître le passé. Pour l'historien du cinéma, un film, quelle que soit sa nature, sert de source historique et révèle des enjeux sociaux d'autres temps.

Les réalisateurs roumains se sont très vite intéressés à l'événement historique de la révolution. Des long-métrages de fiction et des documentaires nationaux abordant le sujet sont produits dès le début des années 1990, sans pour autant avoir de grandes répercussions dans le circuit ou auprès de la presse étrangère. Malgré leur importance, des films comme *Chasseur de renards (Vulpe-Vânător, 1993)* et *L'Etat des choses (Stare de fapt, 1996)*, de Stere Gulea ou le documentaire *Place de l'Université, Roumanie (Piața Universității, România, 1991)*, projet collectif de Gulea, Sorin Iliesiu et Vivi Dragan Vasile<sup>65</sup> demeurent méconnus à l'étranger. Pour le spectateur à l'international, les rôles mémoriels et historiques du cinéma sont d'autant plus visibles dans les œuvres de la nouvelle génération du cinéma roumain. Les cinéastes qui ont débuté leurs carrières dans les années 2000 sont des jeunes adultes en 1989 et n'hésitent pas à mettre en scène leurs propres perspectives des faits.<sup>66</sup>

En 2005 et 2006, trois films sortent sur la révolution, réalisés par de nouveaux cinéastes roumains. Environ quinze ans après les faits, *Comment j'ai fêté la fin du monde*, de Cătălin Mitulescu, *Le Papier sera bleu (Hârtia va fi albastră, 2006)*, de Radu Muntean et *12:08, à l'Est de Bucarest (A fost sau n-a fost, 2006)*, de Corneliu Porumboiu montrent

---

<sup>64</sup> François Garçon, *Cinéma et Histoire : Autour de Marc Ferro*. Paris. Cinémaction, 1992.

<sup>65</sup> Ce dernier, centré sur les manifestations violentes de juin 1990 à Bucarest, se penche surtout sur les conséquences immédiates de la chute du régime communiste et de l'ascension d'un prétendu « nouveau » pouvoir.

<sup>66</sup> Cf. : D. Nasta, *Op. cit.*, 2013. pp. 73-84.

respectivement des visions de la révolution avant, pendant et après les événements. Il ne s'agit pas de films historiques appuyés sur le portrait des grands événements sous un format approuvé par les figures de proue du monde politique. L'histoire, dans les films cités, n'est pas spectaculaire. Au contraire, en termes de récit et de style, le choix est celui du micro-réalisme si cher aux auteurs du nouveau cinéma roumain. La grande histoire est ainsi celle vue à travers les histoires personnelles des gens ordinaires. Dans le cas du film de Muntean, le protagoniste peut-être un soldat, mais surtout un jeune homme pris dans la foule d'un événement chaotique.

*Le Papier sera bleu* montre la révolution de l'intérieur, au moment de son déroulement. L'histoire racontée est celle de Costi (Paul Ipate), jeune soldat qui, à l'instar de la plupart de ses collègues de service, déserte son poste et rejoint les dissidents. Pris dans un malentendu kafkaïen, il est victime du chaos et de la désinformation traversant le processus. Le résultat : dans le film de Muntean, la grande histoire est une histoire chaotique et anecdotique. Le parcours de Costi, petit acteur de la révolution, est cauchemardesque. Décidé à s'unir aux opposants du régime, il se retrouve détenu par les insurgés à qui il envisageait de prêter allégeance. La communication est difficile et des deux côtés - forces de l'ordre et manifestants - sont à la fois sujets et objets de méfiance.

Le film commence par la fin du périple de Costi. Le jeune homme meurt, victime de tirs déclenchés à cause d'un quiproquo. Le point central n'est pourtant pas la manière dont se termine l'histoire (personnelle) de Costi, mais le processus qui amène à son décès.

La fusillade dont Costi est victime surgit avant le générique de début de film. Il s'agit de l'introduction du film : un prologue qui, dans un montage plutôt traditionnel, aurait pu être l'épilogue. Ce procédé suscite la curiosité du spectateur : on se demande pourquoi et comment cette situation a-t-elle pu arriver. Ici, se dessine un parallèle avec *Vidéogrammes d'une révolution* : dans le film de Farocki, l'exécution des Ceaușescu est de moindre importance que le processus menant à cette fin. Dans le film de Muntean, les images documentaires de Farocki et Ujică, dans lesquelles apparaissent des personnages importants du monde social et politique roumain, sont remplacées par une approche fictionnelle, encore que réaliste, centrée sur une vie ordinaire. En effet, Muntean voit les jeunes soldats comme des citoyens ordinaires, même au cours de leur mission : l'unité de milice de Costi n'appartient pas aux hauts rangs militaires. Ses hommes, comme les civils, retrouvent les informations sur l'insurrection en captant la télévision ou Radio Europe Libre.



Les techniques cinématographiques prédominantes sont des plans d'ensemble fixes, même si on aperçoit de petits mouvements de caméra à l'épaule. Ainsi, les rapports entre plusieurs personnages, ainsi que le décor et l'action qui les entourent, sont mis en avant. Cette démarche place les relations humaines dans le cadre bouleversé des événements. La distance du spectateur qui pourrait se dégager du plan d'ensemble est alors minimisée par les tremblements de la caméra à l'épaule, qui entretient l'impression d'un regard humain, proche de l'action. Ces imprécisions ajoutent, ensuite, à la sensation de détresse des personnages. Les mouvements de caméra plus prononcés - comme les panoramiques et les *zoom-in* - ont lieu plutôt dans les séquences où Costi lutte à côté des insurgés, ce qui met en exergue l'action. Ce sont des mouvements rapides qui corroborent la montée des tensions durant ces mêmes scènes - où Costi affirme sa transformation d'agent de l'État en citoyen ordinaire.

Dès lors, l'état de confusion du héros est en phase avec la grammaire filmique employée par Muntean. Le choix d'un petit soldat engouffré dans la complexité des mouvances révolutionnaires est un bel exemple de la petite histoire, personnelle, intime, en rapport direct avec les événements de la grande Histoire. La famille de Costi apparaît dans son foyer, où sa mère et sa compagne reçoivent la visite de ses collègues d'unité. Les nombreuses séquences ayant lieu dans le blindé de l'unité de Costi évoquent un huis-clos, où les soldats ont des échanges personnels.

Le récit part alors de l'individualité de Costi afin de transmettre une vision historicisée de la révolution. Il s'agit de fiction, mais l'événement se produit sous l'œil de la caméra. Il est, dans ce sens, présentiste : Muntean utilise des techniques évoquant la proximité et l'intime afin d'impliquer le spectateur dans l'événement historique, quinze ans après.

Le choix d'une approche centrée sur l'individu relève de l'expérience propre du réalisateur : Radu Muntean s'est inspiré de ses propres expériences en tant que jeune soldat pendant la révolution<sup>67</sup>. La mémoire individuelle est alors la clé pour la construction cinématographique de l'histoire.

---

<sup>67</sup> Carmen Gray. « Radu Muntean: three is a crowd ». BFI Film Forever, 20/05/2015. Disponible sur : <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/radu-muntean-three-s-crowd-qa-report>. Consulté le 04/05/2017.

#### **4.9 Comment j'ai fêté la fin du monde : L'Histoire affective de la révolution**

*Comment j'ai fêté la fin du monde*, de Cătălin Mitulescu, sorti en 2006, présente une vision sentimentale de la révolution. Les faits relatés ne relèvent pas directement de l'expérience vécue du réalisateur. Celui-ci crée un univers fictionnel qui met en avant le processus révolutionnaire à partir de la dimension individuelle de ceux qui n'étaient pas activement impliqués, mais dont les vies furent affectées par les bouleversements. Mitulescu raconte les événements précédant la chute de Ceaușescu à travers les histoires d'Eva Matei (Dorotheea Petre) et de son petit frère Lalililu (Timotei Duma). L'adolescente Eva, habitante de la banlieue bucarestoise, se fait renvoyer de son lycée et se retrouve dans une institution d'enseignement de la « dernière » chance. Parallèlement, Lalililu, sept ans, passe ses journées à concocter des plans pour assassiner Ceaușescu. Leurs histoires personnelles laissent le spectateur entrevoir l'état d'esprit de la société roumaine à la veille de la révolution. Le récit de Mitulescu est doté d'un humour tendre ; sa vision de l'événement historique est pleine d'affection.

Le récit repose sur deux axes narratifs. Le premier est l'histoire d'Eva, renvoyée à tort de son lycée pour avoir cassé un buste de Ceaușescu - en effet, le responsable de l'accident est son petit ami, fils d'une famille influente auprès du Parti, qui n'hésite pas à laisser retomber les conséquences de ses actes sur son amie. Dans son nouveau lycée professionnel, Eva rencontre Andrei (Cristian Vararu), un adolescent maladroit dont la famille tombe en disgrâce pour son opposition à la politique du dictateur. Andrei et Eva débutent une relation à première apparence ambiguë, entre amour et amitié, pendant laquelle ils planifient leur fuite du pays. Le deuxième axe concerne Lalililu. Le petit frère d'Eva entend les critiques de son entourage envers le dictateur et planifie, aux côtés de sa bande de petits garçons, une attaque meurtrière contre Ceaușescu.

Eva et Lalililu sont des personnages charismatiques. Lalililu est un garçon précoce, contre toute apparence. Il s'aperçoit de la tension qui l'entoure et son plan d'attaque est d'une maturité déstabilisante, ce qui entretient un ton comique. Eva, à son tour, est loin du stéréotype de la jeune fille frêle<sup>68</sup> et préoccupée quasi-exclusivement des enjeux amoureux.

---

<sup>68</sup> Malgré la grammaire classique du film et son caractère relativement commercial, le personnage d'Eva échappe aux conventions des représentations de jeunes filles au cinéma. Cf. : Catherine Driscoll. *Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*.

En effet, tout au long du récit, on observe l'évolution du personnage. Au départ, Eva est présentée comme une adolescente frivole, qui sèche les cours pour rencontrer son petit copain. Pourtant, lors de l'incident avec le buste, celui-ci se déresponsabilise, malgré les répercussions néfastes pour Eva. Retrouvée injustement dans l'environnement hostile du lycée professionnel, Eva ne se laisse pas abattre et maintient la tête haute. Si on devine l'intérêt amoureux d'Andrei pour Eva, elle est claire avec le jeune homme sur l'impossibilité d'une relation autre que d'amitié. L'histoire des deux adolescents rebondit sur leur objectif majeur, le plan de fuite, qu'Andrei entreprendra enfin tout seul. Eva, à la fin, réussit elle aussi à partir, après la révolution, et le film finit sur une image d'elle en tant qu'employée d'une croisière.

Le déroulement du récit dans un milieu familial et de voisinage renforce l'identification affective entre le public et les personnages : cette ambiance intime suscite de la tendresse. Les habitants de la banlieue de Bucarest ont de l'humour et, pour la plupart, sont gentils. En effet, la construction des personnages suggère une dose de manichéisme : les gens ordinaires sont sympathiques et bien intentionnés, pendant que le dictateur et ceux qui disposent d'un petit pouvoir politique sont les responsables de la détresse du premier groupe. Dans ce quartier délabré, la Révolution qui promet de renverser cet ordre présente un avant-goût de fête.

La grammaire cinématographique prédominante dans le film est classique. L'usage fréquente de *close-ups* et du champ/contre-champ accomplit l'effet premier de rapprocher le public de la subjectivité des personnages. Dans *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze indique le rapport entre visage - mis en avant par les figures de style ci-dessus - et affection. Or, dans le film de Mitulescu, la construction narrative et les figures du langage cinématographique employées intensifient la sympathie du public envers les protagonistes. Dans un cadre où la toile de fond est un événement historique récent, ce rapport affectif entre spectateur et personnages est associé aux mémoires individuelles de l'ère socialiste.

En fait, *Comment j'ai fêté la fin du monde* s'inscrit dans la tendance d'une volonté de retour à l'époque communiste, qui s'est répandue dans l'aire postsocialiste aux débuts des

années 2000. Le phénomène de l'*Ostalgie*, néologisme allemand pour la nostalgie de l'Est, retrouve des échos dans plusieurs filières culturelles. Des expositions et musées dédiés au communisme ouvrent les portes à Berlin et Budapest, d'objets de consommation design inspirés d'icônes des régimes socialistes sont dans les vitrines branchées, les fictions situées en URSS se multiplient à la télévision russe : on observe que l'esthétique pop et la nostalgie d'un quotidien passé prennent le dessus sur les difficultés vécues sous des régimes autoritaires<sup>69</sup>. Ce mouvement de retour nostalgique pour l'« ancien temps », notamment à travers la consommation culturelle est rentré dans le débat cinématographique lors de l'importante réussite commerciale et critique du film allemand *Goodbye Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003). En fait, *Comment j'ai fêté la fin du monde* opère dans le sens inverse des documentaires sur la révolution des années 1990, et même du *Papier sera bleu*. Dans sa thèse de doctorat, Stefana Lamasanu se penche sur les effets de l'imagerie télévisée de la révolution roumaine sur le public. Dans son cadre théorique, l'affect n'a aucun rapport avec l'affection. L'auteur considère l'affect comme la réponse sensorielle et émotionnelle suscitée par, dans le cas présenté, des images. Néanmoins, cette réponse ne se limite pas à la psychologie individuelle et obéit aux logiques sociales et politiques qui l'entourent. Dès lors, Lamasanu met en relief le double effet de fascination et de dégoût qui ont transformé les images violentes de la révolution en phénomènes médiatiques à échelle mondiale<sup>70</sup>.

Or, dans les films imprégnés de l'*Ostalgie* l'affect devient affectif. L'horreur fascinante de l'exécution des Ceaușescu et des faux charniers est remplacée par la nostalgie d'une ère révolue. Ce retour « aux bons termes » avec le passé devient certes plus envisageable avec le recul temporel et dans une actualité qui n'est pas à la hauteur des espoirs des débuts des années 1990. En même temps, elle résulte des développements du capitalisme lui-même. Si pour ceux qui ont vécu le communisme, les souvenirs tendres resurgissent à la fois du retour à la jeunesse et à l'enfance et à la déception face à la réalité du nouveau système, cette mémoire est aussi un produit de consommation pour les touristes qui y trouvent l'exotisme d'un monde inconnu et « perdu ».

---

<sup>69</sup> Daphne Berdahl. «(N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things», *Ethnos*, no 64 vol 2 : 1999. pp. 192 — 211; Ekaterina Kalinina. *Mediated Post-soviet Nostalgia*. Thèse de doctorat. Université de Sodertorn. 2014.

<sup>70</sup> Stefana Lamasanu. *Op.cit.*, 2010.

Dès lors, *Comment j'ai fêté la fin du monde* est un exemple de réappropriation de la mémoire par les produits culturels. Plus de vingt-cinq après la Révolution, on peut même sourire de ce bouleversement historique, malgré le traumatisme de l'avant et de l'après chute. Un effet affectueux, rendu possible par les petites histoires des gens à la marge de l'événement. Des petites histoires qui renforcent l'identification du spectateur, local ou étranger, qui à terme, consommeront l'histoire à l'écran.

#### **4.10 Mémoire et nostalgie dans *12:08, à l'Est de Bucarest*, de Corneliu Porumboiu**

Le rôle de la mémoire individuelle dans la construction de la mémoire collective de la Révolution roumaine de 1989 est aussi l'épicentre de *12:08, à l'Est de Bucarest*<sup>71</sup>. Corneliu Porumboiu place l'action de son film en 2005, à l'occasion de l'anniversaire de la révolution. Dans *12:08*, il ne s'agit pas d'une simple remémoration fictionnelle des occurrences passées. Ici la mémoire des personnages à l'écran est imprégnée par la nostalgie et médiatisée par les dispositifs télévisuel et filmique.

Dans leur ouvrage sur la nostalgie post-communiste, Maria Todorova et Zsuzsa Gille<sup>72</sup> observent que la nostalgie rapproche Histoire et affects. En tant que pratique individuelle, la nostalgie joue un rôle important dans la construction de l'Histoire à partir de mémoires et d'expériences subjectives. Dans ce sens, les films roumains qui s'appuient sur des histoires de gens ordinaires pour raconter la révolution de 1989 s'insèrent dans la logique de reconstruction du passé à partir de « petites histoires ». Ces histoires personnelles, développées rétrospectivement, engendrent, à leur tour, des contours nostalgiques.

Les enjeux de la reconstruction historique post-communiste sont visibles dans la Roumanie d'après 1989. Dans un régime d'historicité présentiste, l'ouverture graduelle des boîtes de Pandore de l'ancien régime enracine le passé dans l'actualité. En même temps, le présent est trouble : de vrais changements socio-économiques qui tardent et la permanence inattendue de pratiques politiques contribuent au besoin de regarder en arrière. On se

---

<sup>71</sup> Ici, on adopte les définitions de Paul Ricœur autour de la mémoire collective et individuelle. Pour l'auteur, la mémoire collective permet d'accéder au passé par des récits communs (à l'origine individuels), partagés et légitimés au sein d'une communauté. In : Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

<sup>72</sup> Maria Todorova et Zsuzsa Gille (dir.). *Post-Communist Nostalgia*. New York. Berghan Books. 2010. p.2.

tourne alors vers le passé, à la recherche « du bon vieux temps » ou dans une tentative de raisonner la situation actuelle.

Le présent et le passé sont alors instables. Dans le cas roumain, les rôles de « héros » et de « méchants » de la révolution sont susceptibles d'être questionnés, ainsi que le caractère révolutionnaire des événements de 1989. En s'appuyant sur le présent, on se pose des questions sur l'imprévisibilité de l'histoire, où opère l'ironie du sort. Pour Roselyne Koren, l'ironie du sort est définie comme transformations imprévisibles du destin qui font que perdants et vainqueurs changent leurs rôles<sup>73</sup>. Cette logique s'applique alors à l'histoire récente roumaine. Dès lors, ses représentations filmiques mettent en avant ce mélange de confusion, de perplexité et de souvenirs.

A l'exemple de *Le Papier sera bleu, 12:08 à l'Est de Bucarest* met en question un événement historique majeur. Pourtant, le ton du récit diffère : le film de Porumboiu est une comédie où l'ironie est capitale. L'humour du film est plein d'autodérision et renvoie une sensation de malaise - il suscite un rire tragique, nerveux sur les dénouements de l'histoire.

Le film se passe le 22 décembre. Jderescu (Teodor Corban), ingénieur reconverti en animateur de talk-show, cherche des participants pour une édition spéciale de son émission dans la précaire chaîne locale. Le thème du débat : est-ce que la révolution de 1989 a eu lieu à Vaslui, sa petite ville ?

Il invite alors Manescu (Ion Sapdaru) professeur d'histoire au lycée, alcoolique, endetté et raciste. Le deuxième invité, faute de réponse d'autres candidats, est Piscoci (Mircea Andreescu), un vieil homme retraité qui se déguise en Père Noël pendant les fêtes. Pourtant, Jderescu a une idée bien définie a priori sur l'issue de son débat : peu importe le contenu de la discussion, il veut affirmer que le processus révolutionnaire a bien eu lieu à Vaslui, ce qui attesterait de l'héroïsme du village et de ses habitants - lui inclus.

Chacun de ces personnages laisse entrevoir la vision de Porumboiu sur les effets de la transition post-communiste. Parmi les trois protagonistes, Manescu, le professeur d'Histoire, est le plus enclin à l'autodérision. Le profil professionnel de Manescu n'est pas anodin. Selon

---

<sup>73</sup> Roselyne Koren. « De l'ironie situationnelle : quand "toutes les apparences du réel" sont contre l'opinion publique ». Nelly Feuerhahn et Françoise Sylvos (dir.). *La Comédie sociale*. PUV, Saint Denis, 1997. pp. 85-96.

Tim Pilbrow<sup>74</sup>, pendant les années 1990, les professeurs d'Histoire en Europe de l'Est sont particulièrement touchés par les transformations du bloc. Leur image publique est décriée lors que l'Histoire officielle transmise par eux en tant que fonctionnaires du régime se trouve assimilée à de la propagande. Par ailleurs, les enseignants se retrouvent parmi les grands perdants du nouveau système, dépouillés du relatif pouvoir économique et surtout du prestige social. Dès lors, la dignité devient une valeur à entretenir afin de surmonter ces nouveaux obstacles et réconcilier passé et présent. L'histoire de Manescu reflète ainsi l'ironie du sort, où une position de petit pouvoir dans l'ancien régime n'empêche pas le déclin personnel dans le cadre d'un nouveau système. Si Manescu a une morale malhonnête, elle est due à son incapacité à s'adapter à une nouvelle époque. Dès lors, sa participation à l'émission de Jderescu présente l'opportunité de récupérer sa dignité déçue. Moment ironique porté par Manescu : lors d'un examen de rattrapage à la veille des vacances de Noël - et de l'anniversaire de la Révolution roumaine, le professeur démotivé permet aux élèves d'opter pour le thème de leur choix. Ils s'accordent sur une révolution : non celle de leur passé récent, mais la Révolution française.

Le film suit l'esthétique et le récit réalistes, chères aux auteurs du cinéma roumain post-2000. En effet, *12:08* fait miroiter aux spectateurs des débats très présents dans les médias roumains dans les années 2000, notamment autour la fragilité de la notion de vérité historique<sup>75</sup>. Etant donné cet aspect de l'actualité et la nature médiatique de la révolution même, le fait de centrer le film autour d'un talk-show sur l'idée même de réalité de la révolution est d'autant plus significatif.

Roselyne Koren affirme que le journaliste contemporain se voit souvent comme la « voix » de l'opinion publique et cherche à écrire en conformité avec les canons de la rhétorique dite démocratique : idéalement, le ton est laconique, le discours, objectif. Cette déontologie est alors garante de sa légitimité et crédibilité professionnelle.<sup>76</sup> L'animateur Jderescu aspire à cette position. Encore une fois, l'ironie du sort opère contre son désir et met en question sa légitimité en tant qu'émissaire médiatique de la démocratie. Pendant

---

<sup>74</sup> Tim Pilbrow. «Dignity in transition: History, Teachers and the Nation-State in Post-1989 Bulgaria. » In.: M.Todorova et Z. Gille (dir). *Op.cit.*,. 2010. pp. 82-95

<sup>75</sup> Alice Bardan. «Aftereffects of 1989: Corneliu Porumboiu's *12:08 East of Bucharest* and Romanian Cinema». In: Anikó Imre. *A Companion to Eastern European Cinema*. John Wiley & Sons. 2012. pp.125-147.

<sup>76</sup> Roselyne Koren. *Op. cit.*, p.85.

son émission, il reçoit des appels des spectateurs en direct qui dénigrent son témoin Manescu et décrédibilise son choix. Jderescu devient alors autoritaire, et signale à son équipe de changer de cadre ou même de couper des appels.

La disposition formelle du film, à son tour, contribue au débat autour des médias proposé par Porumboiu. Le film est tacitement divisé en deux parties. La première moitié de 12:08 est filmée en caméra fixe, sur trépied, pratique en contre-courant de celles préconisées par les cinéastes roumains de la nouvelle génération, plutôt intéressés à la caméra à l'épaule. Dans la deuxième partie, l'ironie est subtile : le personnage du caméraman, alter-ego de Porumboiu, médiatise les images. Ce qu'on voit à l'écran sont les images qu'il tourne pour l'émission - et là, la caméra est sur son épaule. Dans une scène-clé, Jderescu s'aperçoit de la démarche de l'employé, il la critique et lui ordonne de remettre la caméra sur le trépied. Jderescu dit : « On leur apprend tout et ensuite ils se barrent à Bucarest » - une référence aux jeunes qui cherchent des nouvelles opportunités dans le cadre potentiellement plus moderne de la capitale, jeunes cinéastes en fleur inclus.

Jderescu se montre ainsi une figure autoritaire : il encadre son équipe et manipule le débat, dans l'objectif de faire croire que la Révolution a effectivement eu lieu à Vaslui. L'émission est basée sur les témoignages de Manescu et Piscoci, qui auraient participé activement aux manifestations locales, et sur les appels téléphoniques des spectateurs. Devant tous les signes qu'une insurrection à Vaslui n'aurait pas eu lieu, du moins pas avec la participation des invités de Jderescu, ce dernier essaie par tous les moyens de contourner les contre-discours qui nuiraient à son propos initial. Il manipule, dans un cadre médiatique, les discours sur la révolution, à l'instar de la révolution même, reformulée par les médias.

Finalement, le personnage de Piscoci offre, à la fin du film, une synthèse de la vision de l'auteur sur les événements de 1989. Au départ, il est invité pour remplacer un autre participant et reste silencieux pendant la plupart de l'émission, fabriquant des petits bateaux en papier. Il reste placide pendant que la discussion entre Jderescu, Manescu et les répondants s'anime. A la fin, Piscoci donne un témoignage personnel, sincère et émouvant sur sa journée du 22 décembre 1989, centré sur son quotidien et sa vie de couple. Malgré sa semblable insignifiance, c'est lui, avec ses souvenirs privés, qui donne du sens au récit. Son témoignage est en phase avec l'approche contemporaine de la grande histoire dans le film, partant des petites histoires de gens ordinaires. Des histoires de gens peu susceptibles de devenir de grands personnages historiques, sans identité, habitant des villes sans nom - le



nom de Vaslui n'est jamais cité, dans le titre, il s'agit juste d'un lieu « à l'Est de Bucarest ». Des gens pour qui l'histoire légitime se passe ailleurs, dans des lieux qui ne sont accessibles que par les représentations des médias ou par voie de l'imagination.<sup>77</sup> Porumboiu met en avant le fait que, au contraire, ces gens, à travers leurs expériences et souvenirs, construisent elles aussi l'Histoire.

Le film se clôture sur une mise en abîme qui renforce la puissance du témoignage de Piscoci. La *voix-off* de l'auteur intervient : il juge durement les personnages. Selon lui, la Révolution ne fut pas question de vérité, mais de mémoire - dans ses souvenirs, elle fut belle et calme. L'Histoire construite rétrospectivement, toujours présente, est celle soumise aux aléas de la mémoire.

*12:08 à l'Est de Bucarest* est un film sur l'acte de se souvenir, où le passé est ambigu et prêt à subir des réinterprétations. Les grands événements historiques, même bien documentés, peuvent avoir des dimensions illusoires. Plus de quinze ans après, la reconstruction cinématographique de la révolution est attachée à la mémoire. Ce recul permet l'intervention d'acteurs subjectifs, comme l'humour ou la nostalgie. Le film met en question, alors, mémoire et représentation : l'histoire est réécrite selon la perspective d'un pays en transition.

On revient alors à la notion de François Hartog où les sociétés postcommunistes accèderaient à leurs mémoires à des « rythmes décalés »<sup>78</sup>. Si la fin du régime est vue d'abord de manière sensationnaliste dans les médias et dans le cinéma, dix ans après, le sujet est remis en question, cette fois sous de registres réalistes avec des nuances comiques ou nostalgiques. Si une explication simple de ce décalage est difficile à fournir, nous pouvons trouver des pistes à travers une exploration plus approfondie du paysage cinématographique et audiovisuel roumain des années 1990.

---

<sup>77</sup> Constantin Parvulescu. «Post-Heroic Revolution: Depicting the 1989 events in the Romanian Historical Film of the Twenty-First Century. » Robert A Rosenstone et Constantin Parvulescu. *A Companion for Historical Film*. John Wiley & Sons, 2013. 365 - 383.

<sup>78</sup> F. Hartog. *Op. cit.* p. 25.

## 5. LES ANNEES 1990 : LE TOURNANT DES PRATIQUES DE L'IMAGE DANS LE CINEMA ET L'AUDIOVISUEL

Dans son ouvrage *From Communism to Capitalism*<sup>79</sup>, Florentina Andreescu aborde les changements socio-politiques dans la Roumanie postsocialiste sous le prisme de l'analyse esthétique de la production cinématographique locale. L'auteure s'appuie sur l'idée de « transition », terme courant dans le vocabulaire politico-économique des années 1990, afin d'étudier les changements du traitement des figures récurrentes du cinéma roumain, avant et après la chute du communisme. Parmi ces figures, Andreescu analyse celle des détenteurs d'autorité. En raison du traumatisme lié à la rupture de régime, les dépositaires des pouvoirs les plus visés dans les critiques culturelles sont désormais ceux concentrant le pouvoir financier (et collatéralement politique). Cette image de l'« autre » diabolisé<sup>80</sup>, souvent un étranger, correspond à la frustration roumaine devant la détresse, en partie inattendue, issue des transformations politiques, économiques et sociales radicales des années 1990. En effet, la transition démocratique roumaine fut un long et difficile processus, où le nouveau modèle économique eut de la peine à démarrer<sup>81</sup>.

Dès lors, la spécificité roumaine est le manque de préparation aux changements sociaux, politiques et économiques survenus qui ont entraîné la chute des régimes communistes à partir de 1989. Ainsi, les années 1990 sont une ère d'instabilité. Dans ces premiers temps du nouveau régime, l'être postcommuniste se sent déstabilisé face à l'apparente liberté de choix du monde capitaliste, en même temps qu'il vit dans un pays périphérique dans la scène internationale. Il s'agit d'une situation où l'individu est en effet limité dans son nouveau rôle de consommateur et la possibilité de posséder les moyens de production est modique<sup>82</sup>. Cette tendance individuelle transperce le paysage socio-

---

<sup>79</sup> Florentina Andreescu. *From Communism to Capitalism: Nation and State in Romanian Cultural Production*. New York, Palgrave MacMillan, 2013.

<sup>80</sup> Andreescu utilise l'exemple de *Regard de colère sur l'avenir (Priveste înaintea cu mânie, Nicolae Margineanu, 1993)*, où une famille se trouve imbriquée dans les mauvaises influences des investisseurs étrangers qui l'entourent. *Ibid.* p 69.

<sup>81</sup> Wally Bacon. « Economic Reform ». In : H.F. Carey. *Op.cit.*, 2004. pp. 373-390.

<sup>82</sup> Oana Popescu-Sandu. « "Let's All Freeze Up Until 2100 or So": Nostalgic directions in Post-Communist Romania ». In.: Todorova et Gille (dir.). *Op. cit.*, pp.113 - 125

économique général. Dans ce contexte, le secteur du cinéma et de l'audiovisuel subit de dures épreuves<sup>83</sup>.

A l'aube des années 1990, le système communiste de production cinématographique et audiovisuelle commence à être démantelé. Malgré la crise multisectorielle, des investisseurs privés ne se sont pas abstenus de parier sur un secteur claudicant même avant 1989. En fait, le désordre du secteur médiatique à cette époque favorise l'octroi d'autorisations à des entreprises privées désireuses de diffuser à la télévision. Le monopole d'État y est en place jusqu'en 1993, mais des opérateurs privés gèrent des créneaux quotidiens des programmes télévisés depuis 1989<sup>84</sup>. Pour ce qui touche l'industrie cinématographique, la période est plus sombre.

Pourtant, l'histoire de la survie des industries de l'image en Roumanie reste peu explorée, malgré son importance dans l'évolution des nouvelles pratiques de la part des producteurs, des diffuseurs et du public. Ces transformations de fond socio-économique du rapport avec l'image sont étroitement liées aux permanences et ruptures au niveau du récit et de l'esthétique cinématographique et audiovisuelle de l'époque. En outre, elles annoncent les facteurs d'ordre pratique qui ont entraînés le nouveau souffle du cinéma roumain dans les années 2000.

### **5.1 La télévision roumaine : d'un lieu de révolution à un lieu de transition**

La télévision roumaine joue un rôle central dans les événements de décembre 1989. La prise des locaux de la TVR est déterminante pour la réussite du mouvement anticomuniste, ouvrant symboliquement la voie aux nouveaux producteurs de discours et permettant la diffusion des enjeux révolutionnaires autour du pays et à l'étranger. Il est possible, alors, d'imaginer la puissance des média en termes de pénétration auprès du public et de leur capacité à influencer sur les changements d'ordre politique et sociale.

*Vidéogrammes d'une révolution, 12:08 à l'Est de Bucarest, Comment j'ai fêté la fin du monde et Le Papier sera bleu*, sont tous des films dans lesquels la révolution est au centre du

---

<sup>83</sup> D. Nasta. *Op. cit.*, 2013.

<sup>84</sup> *Roumanie : Monographie. Paysage audiovisuel et politiques publiques des pays candidats dans le secteur audiovisuel – Roumanie*. Rapport IMCA pour la Commission Européenne – DG EAC, Mars 2004.

récit, montrant ou mentionnant des postes de télévision dans les foyers roumains, le dictateur ou les rebelles à l'écran. Pourtant, à partir de 1985, la télévision roumaine a une programmation sans intérêt limitée à deux heures journalières<sup>85</sup>. Au milieu des années 1980, les coupures de courant et de chauffage sont devenues habituelles. En outre, à cette époque, la Roumanie est un pays sous-équipé en termes d'appareils électroménagers, téléviseurs inclus<sup>86</sup>, ce qui laisse entrevoir la précarité des conditions de visionnage des spectateurs roumains.

Dès lors, l'importance historique de la télévision roumaine semble incohérente au regard de ses conditions d'usage. Symbole de la pénurie, égide de la Révolution, lors de la réouverture politique, la télévision roumaine est un élément fondamental des enjeux sociaux, politiques et économiques de la période postsocialiste.

Selon Sabina Mihelj<sup>87</sup>, les développements des médias audiovisuels en Europe de l'Est après 1989 sont divers, marqués par des continuités et permanences par rapport aux dynamiques de production et diffusion en place avant la chute des régimes. Leur point commun, semble-t-il, est la montée de l'intérêt pour les émissions produites à l'Ouest, après l'ouverture politique et économique. Cette tendance fut propulsée par la prolifération de la transmission par satellite et câble des chaînes originaires de l'Ouest et par la mise en place locale de chaînes à financement privé, souvent basées sur le capital étranger.

Le cas roumain s'insère dans cette logique. La Roumanie est un des premiers pays de l'ancien bloc communiste à mettre en place un cadre juridique pour le secteur audiovisuel, dont la principale mesure fut l'ouverture d'une agence de régulation, le Conseil National de l'Audiovisuel (*Consiliul National al Audiovizalului* - CNA) en 1992. Malgré ce début précoce, la législation sectorielle subit maintes modifications, ce que n'empêchera néanmoins le

---

<sup>85</sup> Dana Mustata. « Television in the Age of (Post) Communism: The Case of Romania ». In: Timothy Havens et al. (dir). *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. New York, Taylor and Francis, 2013.

<sup>86</sup> Sabina Mihelj estime une moyenne variant entre 2,9 habitants (Allemagne de l'Est) et 5,9 (Yougoslavie) habitants par poste de télévision dans les pays de l'Est en 1980. La Roumanie ne rentre pas dans ces estimations. Pourtant, si on utilise la même méthode de calcul (habitants/nombre de souscriptions au service de diffusion télévisuelle), sur la base des données fournies par Mustata (*Ibid.*), le pays présente une moyenne de 6,1 habitants par poste. Cf. Sabina Mihelj. « Television Entertainment in Socialist Eastern Europe: Between Cold War Politics and Global Developments. » In: Timothy Havens *et al.* (dir). *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. New York, Taylor and Francis, 2013.

<sup>87</sup> S. Mihelj. *Op. cit.*, 2013.

démarrage de nouveaux acteurs. La première chaîne privée généraliste transrégionale, Antena 1, fut fondée en 1992 et appartient au conglomérat médiatique GRIVCO, financé principalement par des intervenants à capital roumain. D'autres aventures suivirent, la plus importante ayant lieu en 1995, avec le lancement d'une autre grande chaîne privée, ProTV, filière du groupe international CME MediaPro. Basée largement sur des financements nord-américains, celle-ci deviendra très vite la chaîne leader en revenus publicitaires, suivie de près par Antena 1. En termes d'audience, la télévision publique reste alors à la tête du classement, grâce à sa couverture quasi-totale du territoire, contre un pourcentage d'environ 64 % pour les deux groupes privés<sup>88</sup>.

La diffusion par câble et par satellite débute respectivement en 1992 et 1995, ce qui permet une meilleure couverture des zones rurales. En effet, la Roumanie devient alors le pays où le développement du câble est le plus important dans l'aire postcommuniste<sup>89</sup>, dû notamment à la faible couverture des chaînes hertziennes et au bas prix des abonnements. En 2004, plus de 43 % des foyers roumains disposent d'un accès câble ou satellite, favorisant la multiplication de chaînes, notamment de chaînes spécialisées<sup>90</sup>.

Après une ère de pénurie, la télévision roumaine postcommuniste se tourne vers l'Ouest en quête de diversifications. Même avant l'empiètement des chaînes privées, la télévision publique nécessite des contenus afin de remplir la nouvelle étendue du créneau horaire de la chaîne principale (TVR1), ainsi que celle d'une deuxième chaîne fraîchement créée, la TVR2. La nouvelle programmation doit correspondre aux attentes d'une jeune démocratie. Dès lors, la coopération avec des chaînes occidentales se délie sous plusieurs formes : la rediffusion de programmes, des échanges technologiques et d'expertise, ainsi que l'adaptation de formats. La télévision roumaine commence alors à diffuser des contenus journalistiques venus d'Espagne, de France ou d'Angleterre ; des feuilletons américains comme *Dallas* sont de retour sur la grille, des jeux et des talk-shows calqués sur le modèle britannique sont adaptés localement<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> IMCA. *Op cit.*, mars 2004. p.15.

<sup>89</sup> *Étude du paysage audiovisuel et des politiques publiques des pays candidats dans le secteur audiovisuel – Rapport Transversal*. Rapport IMCA pour la Commission Européenne – DG EAC, avril 2004. p.23.

<sup>90</sup> IMCA. *Op cit.*, mars 2004. p.12.

<sup>91</sup> D.Mustata, *Op. cit.*, 2013.

Dès leur création, les nouvelles chaînes privées suivent ce modèle. Ces chaînes commerciales dépendant des revenus publicitaires, elles sont particulièrement attentives aux demandes d'un public désireux de formats occidentaux, et se tournent vers des programmes à valeur sûre à l'époque, mêlant divertissement et sensationnalisme, souvent importés des États-Unis. L'essor du câble et du satellite contribue encore plus à la concurrence, ouvrant des portes aussi aux chaînes étrangères<sup>92</sup>. Ces offres proposent des chaînes nationales privées (telles que Acasă Tv, petite sœur de ProTv, ciblée sur le public féminin, ou encore Realitatea TV, dédiée à l'information 24 heures sur 24), des chaînes locales et étrangères, comme HBO, Arte ou encore MTV<sup>93</sup>.

## 5.2 Chaînes thématiques et monde domestique : à la conquête du public féminin

Lancée en 1998, sur câble et satellite, la chaîne Acasă appartient au groupe CME MediaPro, maison mère de la chaîne leader ProTV. Acasă est un des premiers efforts de mise en place d'une chaîne thématique en Roumanie et cible le public féminin. Avec une couverture territoriale d'environ 54 % du pays et disponible dans la quasi-totalité des zones urbaines, en 2004, la chaîne occupe la 4e position en part d'audience, juste derrière des chaînes hertziennes généralistes telles que TVR1, ProTV et Antena1. Son programme, à l'époque diffuse principalement de l'information, des talk-shows, des jeux et, le produit phare, les feuilletons latino-américains, plus connus sous le nom de *telenovelas*<sup>94</sup>.

La découverte de ce format de série mélodramatique représente pourtant un phénomène médiatique dans les pays de l'Est des années 1990. Plusieurs facteurs sont évoqués afin d'expliquer le succès des *telenovelas* dans cet aire géographique - sans qu'aucun d'entre eux semble pourtant déterminant : leur production abondante dans les pays d'origine, leur exotisme néanmoins parsemé de points communs avec la réalité du

---

<sup>92</sup> Adina Schneeweis. « To Be Romanian in Post-Communist Romania: Entertainment Television and Patriotism in Popular Discourse ». In: Timothy Havens et al. (dir). *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. New York, Taylor and Francis, 2013.

<sup>93</sup> IMCA. *Op cit.* Mars 2004. p.20

<sup>94</sup> Manuela Prețeoasa. *Televiziunea în Europa : Reglementari, Politici și Independența - România*. Rapport EUMAP/ Network Media Program, 2005. p. 9-10, 42.

monde postcommuniste, leurs histoires manichéennes et accessibles<sup>95</sup>. Dans cet univers, la Roumanie présente un cas particulier : à la différence des autres pays de l'ancien bloc, celle-ci dispose d'un héritage culturel latin historiquement valorisé.

En effet, l'histoire de la diffusion des *telenovelas* en Roumanie date de 1992, lorsque le feuilleton brésilien *Isaura* (*A Escrava Isaura*, 1976-77) trouve sa place dans le programme de TVR1. Très vite, des productions brésiliennes et hispanophones se multiplient sur le petit écran roumain : Antena 1 et TVR2 se sont vite lancées dans la diffusion du format, avec des épisodes sous-titrés.

Souvent associées aux « *soap operas* » américains du fait de leur format mélodramatique hérités des feuilletons de la fin XIXe et par leur fort ancrage dans le développement de la télévision commerciale, les *telenovelas* ont pourtant une identité bien singulière. Si le modèle américain présente un roulement de personnages et intrigues permettant la prolongation de la série pendant plusieurs années, le modèle latino-américain produit des séries d'une seule saison<sup>96</sup>. Si ses histoires suivent souvent une même formule, cette limitation temporelle permet une variation plus importante et rapide en termes de toiles de fond. Il s'agit alors de l'alliance entre la familiarité qui fait la force des séries feuilletonesques et le renouveau nécessaire au maintien de l'intérêt du spectateur de la fin du XXe siècle, gâté par une offre toujours croissante de produits médiatiques. Ceci semble d'autant plus attrayant pour un public assoiffé de nouveaux horizons, dans un paysage audiovisuel nouvellement libéralisé.

---

<sup>95</sup> Dana Andronie *et al.* « La bani marunti - Romania ca o telenovela ». *Jurnalul.ro*, 5 novembre 2005. Disponible sur : <http://jurnalul.ro/special-jurnalul/la-bani-marunti-romania-ca-o-telenovela-33908.html>; Georgiana Lucia Dragota. « The Glocalization of Latin American Telenovela Model in Romania: A Cultural Dialogue between the Global and the Local ». In: *International Journal of Humanities and Arts Computing*. Vol 9, no 6, 2012, pp. 117-126; Georgiana Murariu. « Latin lovers: Why did post-communist Romania fall for Latino Soap Operas ». *The Calvert Journal*, 26 Juin 2015. Disponible sur : <https://www.calvertjournal.com/opinion/show/4322/romania-latin-american-soaps-pepe-90s>;

<sup>96</sup> Jean-Pierre Esquenazi. *Les Séries télévisées : L'avenir du cinéma ?* Paris, Armand Colin, 2010. pp. 83-94 ; Javier Lizaraburu. « How Telenovelas Conquered the World ». *BBC News*, 1 Avril 2006. Disponible sur : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/4842220.stm>

Les analyses des *telenovelas*<sup>97</sup> et de leurs équivalents américains soulignent souvent les relations de genre au cœur du récit et de la réception du format. Ces séries à l'eau de rose sont pensées d'abord pour un public féminin, tout en présentant des modèles sociaux de genre conservateurs<sup>98</sup>. Or, dès ses origines, le format construit son modèle économique sur un modèle de spectatrice responsable des décisions relatives à la consommation quotidienne du foyer. Dans la longueur, les *telenovelas* accompagnent néanmoins l'évolution des rôles sociaux des femmes, moins dans leur représentation à l'écran que dans l'insertion des spectatrices sur le marché du travail. Un reflet de ce dernier aspect est l'ascension du format *prime time*, dû au succès commercial révélateur d'une diversification de l'audience ainsi que de la disponibilité de la cible primaire dans des horaires privilégiés.

La création et l'ascension de Acasă TV sont profondément liées aux bouleversements de la position sociale de la femme en Roumanie dans les années 1990. Acasă fut la première chaîne thématique, de niche, dans le pays. Le projet du groupe MediaPro fut d'abord celui d'une chaîne destinée à la famille, nommée FamiliaTV, à un programme en partie dédié aux enfants, aux femmes, et même aux hommes, avec des émissions sportives. Très vite pourtant, la cible féminine s'est imposée : aux côtés des *telenovelas*, des émissions centrées sur le foyer deviennent prédominantes sur la grille.

En effet, l'inauguration de la télévision de niche en Roumanie par une chaîne féminine dépasse les spécificités de l'économie de la filière audiovisuelle et correspond à des tendances socio-économiques plus larges. Les changements survenus à l'arrivée du capitalisme provoquent des bouleversements dans le marché du travail. Le taux de chômage saute de 3 % en 1991 à 8,2 % l'année suivante, pour atteindre 10,9 % en 1996. Durant cette période, les femmes sont les plus touchées par l'exclusion du travail, malgré un niveau de formation similaire à celui des hommes. Le taux de chômage parmi les femmes est, entre 1992 et 1995, de 2 % plus important que celui des hommes. Pourtant, l'écart commence à se réduire en 1997, jusqu'à l'inversion de la tendance en 2003, dû à la montée en puissance du secteur des services, davantage ouvert aux femmes, ainsi qu'aux restructurations dans

---

<sup>97</sup> Esther Hamburger. « Telenovela, Gender and Genre ». In: Cynthia Carter *et al.* *The Routledge Companion to Media and Gender*. New York, Routledge, 2014. pp.419-429.

<sup>98</sup> J.-P. Esquenazi, *Op. cit.*, p.161, 186-87.



l'industrie, menant ainsi à un licenciement d'hommes<sup>99</sup>. Néanmoins, si la vague de licenciements touche particulièrement les femmes aux débuts des années 1990, on note aussi qu'environ 7 % de nouvelles chômeuses ont opté pour l'abandon du travail pour des raisons familiales<sup>103</sup>.

Dès lors, un nouveau scénario se dessine : dans un premier temps, nombre de femmes se retrouvent dans une situation précaire, due à une perte de pouvoir économique, qui sera rééquilibrée à la fin de la décennie. En même temps, le travail à temps plein n'est plus une obligation comme pendant la période communiste. Les femmes peuvent choisir de se dédier exclusivement à leur famille, un choix parfois plus rationnel au niveau de l'économie du foyer. Les femmes se retrouvent davantage au sein de leurs foyers, où la télévision se montre un loisir financièrement accessible. Dans ces temps troubles, des émissions permettant d'échapper à la dureté du quotidien tout en entretenant une identification du public à travers la mise en relief des aléas de la vie trouvent facilement des consommateurs.

Dès lors, les problèmes économiques de la Roumanie se font ressentir dans les évolutions sociales des femmes du pays. Si elles peuvent désormais choisir plus librement entre le travail rémunéré et la vie domestique, dans tous les cas, elles ont désormais une position importante en tant que consommatrices. Dès qu'elles se réinsèrent dans le marché du travail, les femmes roumaines récupèrent le pouvoir d'achat. Si elles sont au foyer, elles retrouvent, au moins, le rôle de décideur-es en ce qui concerne la consommation de la famille. Le lancement de Acasă TV et son grand succès viennent répondre alors aux envies de ce public en particulier et aux objectifs des annonceurs qui le visent. Sans mettre en question les rôles traditionnels de la femme, la chaîne lui reconnaît ce nouveau statut de consommatrice dans un libre marché, en diapason avec le nouveau système capitaliste.

### **5.3 Un pays en mouvement, des spectateurs immobiles : le déclin de la fréquentation des salles**

Une programmation diversifiée, au goût du jour, est alors à l'honneur à la télévision roumaine pendant les années 1990 et 2000. Cela contribue à la popularité du média, qui, en

---

<sup>99</sup> Coralia Angelescu et Roberta Stanef. *Proiect Evolutia Ratei Somajului*. Académie d'Études économiques de Bucarest. Bucarest, 2009.

2002, concentre presque 90 % des revenus publicitaires du secteur, incluant aussi le cinéma, la radio et l'internet. A la nouveauté véhiculée par le nouveau paysage télévisuel, s'ajoute la popularisation d'autres supports, comme le magnétoscope et, plus tard, les lecteurs DVD.

Le magnétoscope fut un symbole de pouvoir économique, élément de cohésion sociale et de résistance au régime dans les années 1980. Cette histoire est racontée par Irina Calugareanu dans le documentaire *Chuck Norris contre le communisme (Chuck Norris vs Communism, 2015)*. Celui-ci suit l'histoire d'Irina Margareta Nistor, traductrice et doubleuse qui prête sa voix aux personnages féminins des films étrangers diffusés à la télévision roumaine dans les années 1980, mais également à ceux des films distribués illégalement au marché noir en VHS. Cristi Puiu, pionnier du nouveau cinéma roumain se souvient :

*Dans les années 1980, mon oncle avait un magnétoscope. Dans la Roumanie communiste, avoir un magnétoscope était comme une réussite : ils étaient chers, ils coûtaient autant qu'une voiture Dacia. Il avait ce magnéto et il y avait tellement de films qui circulaient à l'époque... A la fin des années 1980, il m'a donné encore d'autres films, comme des Greenaway, Spike Lee, Almodóvar, Jarmusch, Wim Wenders, Herzog...<sup>100</sup>*

En 2002, 16 % des foyers roumains étaient dotés de ce type d'appareil. Un chiffre qui ne semble pas exceptionnel, mais qui, ajouté à l'offre des films à la télévision - aux environs de 20 % à 25 % des heures de programme chez Antena 1 et ProTV<sup>101</sup> - confirme les nouvelles habitudes des spectateurs de films en Roumanie : point besoin de déplacement, le cinéma est désormais disponible dans le confort de la maison.

Une offre de programmes à la télévision inouïe, des magnétoscopes accessibles : une nouvelle liberté de consommer le divertissement et la culture s'impose, malgré une économie en berne. La Roumanie nouvellement néolibérale présente un monde de nouveautés, même si les permanences des élites politiques font que la transition démocratique se passe au ralenti. Les années 1990 voient donc se dessiner une économie morose, pendant lesquelles les restructurations ont un effet néfaste sur le taux d'emploi tandis qu'un bon niveau de pouvoir d'achat a du mal à s'établir. Les privatisations lentes laissent les structures étatiques en état de pénurie, celles du cinéma comprises.

---

<sup>100</sup> Interview de l'auteur avec Cristi Puiu, février 2011. Pour la version intégrale, en anglais, voir annexes.

<sup>101</sup> IMCA. *Op. cit.*, mars 2004. p.12, 24.

Les salles de cinéma, encore plus ouvertes aux films étrangers, sont envahies par les films américains grand public. Malgré la potentielle popularité de ces produits, la fréquentation chute vertigineusement. D'un côté, la télévision et le magnétoscope intéressent énormément un public appauvri mais avide de nouveautés. Ceux-ci sont séduits par ce loisir à bas coût, qui implique pas ou peu de déplacements et qui répond aux besoins de toute la famille sans trop ajouter aux dépenses. D'un autre, le parc de salles - toujours administré par la Radef, entreprise d'État dédiée à l'exploitation cinématographique et héritière de la RomâniaFilm communiste - reste hors de portée des acteurs privés, passibles d'y investir de manière conséquente<sup>102</sup>. L'équipement, alors, se dégrade.

Claude Forest dépeint l'omniprésence de la chute de fréquentation cinématographique en Europe dans les années 1990 : « l'Europe de l'Ouest a perdu les quatre cinquièmes de ses spectateurs tandis que l'Europe de l'Est a perdu les neuf dixièmes »<sup>103</sup>. Or, si la situation est plus dramatique en Europe de l'Est de manière générale, le lent processus de libéralisation roumain l'aggrave davantage. Selon Forest,

*...le gouvernement de gauche n'a initialement autorisé que des petites entreprises de niveau individuel et, dans le domaine audiovisuel, si la censure a été immédiatement abolie, la presse et la télévision libéralisées, les entreprises de l'industrie cinématographique sont demeurées la propriété de l'État*<sup>104</sup>.

Dès lors, en ce qui concerne l'exploitation cinématographique, un tiers des salles roumaines ferme entre 1989 et 1992, et le monopole de la Radef-Româniafilm sur la branche demeure jusqu'en 2000<sup>105</sup>. Le parc de salles obsolète voit l'arrivée des multiplexes cette année-là, avec l'ouverture du Hollywood Multiplex, un complexe de dix salles, appartenant au groupe multinational basé en Hongrie, Intercom, dans le centre commercial București Mall.

Aujourd'hui, le paysage se diversifie. Les statistiques du CNC roumain montrent que le nombre de spectateurs est à hauteur de plus de 13M en 2016 et le taux de fréquentation remonte graduellement de 0,13 entrées par habitants en 2008 - son niveau le plus bas - à

---

<sup>102</sup> Claude Forest. *Economies contemporaines du cinéma en Europe*. Paris, CNRS Editions, 2001. p.325. En effet, actuellement l'entreprise est nommée Radef-RomâniaFilm.

<sup>103</sup> *Ibid.* p.145

<sup>104</sup> *Ibid.* p 325

<sup>105</sup> *Ibid.* p 327

0,67 l'année dernière. Après une longue période de fermeture, le nombre de salles est de 92, avec un total de 393 écrans. Le pays comptabilise 48 cinémas à deux salles ou plus et 44 établissements avec un seul écran. Le marché est très concentré sur les salles de l'opérateur Cinema City Romania, présent dans les plus grandes villes roumaines, qui détient plus de 60 % du total de spectateurs. La Radef, toujours sous tutelle de l'Etat, gère 15 cinémas, tous à écran unique. On voit aussi la prise en main de salles par les communes (mairie ou région), surtout dans les villes à plus petite taille. D'autres acteurs sont aussi présents, tels que l'Institut Français de Bucarest, l'Archive National de Films - la cinémathèque roumaine, et le syndicat des cinéastes (UCIN). Le CNC considère comme salles classées « art » celles qui font partie du réseau Europa cinémas, volet exploitation du programme Eurimages<sup>106</sup>. Elles sont huit dans le pays, trois d'entre elles localisées à Bucarest, les autres à Cluj, Constanța, Brașov, Craiova et Bârlad<sup>107</sup>.

#### **5.4 Des salles vides, une production comateuse : un dur redémarrage institutionnel**

*L'effondrement des nombreuses cinématographies européennes est dû à la faillite des structures économiques et politiques aptes à les accueillir et les mettre en avant. Les différentes formes de soutien public, financier ou réglementaire sont essentielles pour préserver le micro-secteur du cinéma<sup>108</sup>.*

La fréquentation des salles et la montée en puissance de la télévision dans un scénario politico-économique trouble témoignent de la situation marginale dans laquelle se trouve la production cinématographique roumaine dans les années 1990. À la concurrence entre médias et contenus d'origine étrangère, s'ajoute le manque d'intérêt et de moyens aux niveaux politique, institutionnel et financier pour un renouveau des structures permettant le développement du cinéma national.

---

<sup>106</sup> Programme du Conseil de l'Europe pour le soutien du cinéma dans les pays membres, créé en 1989.

<sup>107</sup> *Exploatare Filme 2016*. Étude du CNC Roumain, disponible sur : <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2017/04/III-Exploatare-filme-2016.pdf>; *Exploatare Filme 2012*. Étude du CNC Roumain, disponible sur : [http://cnc.gov.ro/?page\\_id=442](http://cnc.gov.ro/?page_id=442); Româniafilm-Radef, disponible sur : <http://www.romaniafilm.ro/cinematografe>.

<sup>108</sup> Claude Forest. *Op. cit.*, p.84.

Une ordonnance proposée en janvier 1990 stipula la création d'un centre national de la cinématographie, indépendant du Ministère de la Culture. Ce modèle ne fut néanmoins pas approuvé et, à sa place, une branche du Ministère dédiée au cinéma fut créée, dirigée par le cinéaste Lucian Pintilie.<sup>109</sup> Malgré ce début précoce, l'efficacité de cette institution demeura inachevée, faute d'un cadre politique stable. Entre 1990 et 2000, le statut du CNC roumain bascule à plusieurs reprises, étant à la fois une agence indépendante ou un bras du Ministère de la Culture, avec des pouvoirs législatifs et budgétaires variables. Dès lors, cette instabilité est rédhibitoire, en ce qui concerne la mise en place d'un véritable renouveau structurel, situation aggravée par la permanence d'anciennes figures du régime communiste comme Sergiu Nicolaescu dans des postes privilégiés de l'institution.

En effet, le cadre légal engendrant le fonctionnement du CNC Roumain ne commence à se définir en détail qu'à partir de 1997, quand le pays s'est mis en pleine mouvance vers l'accession à l'Union Européenne. Selon Kristian Feigelson<sup>110</sup>, l'adhésion des pays de l'Est à l'Union Européenne eut pour effet une vague d'apparent retour de l'intérêt de ces derniers aux politiques publiques visant le cinéma. S'inspirant des modèles occidentaux, notamment le CNC français, ces initiatives souvent peu efficaces furent un essai pour harmoniser les politiques nationales aux communautaires. Néanmoins, les institutions nationales fourniraient alors un cadre légal permettant la participation de ces pays dans les programmes communautaires de soutien au secteur et règlementeraient l'industrie cinématographique. Par ailleurs, elles (re)forgeraient un système d'aides publiques privilégiant le cinéma art et essai.

Dans le cas du CNC Roumain<sup>111</sup>, l'année 1997-1998 a vu la publication d'une série d'ordonnances délimitant le fonctionnement d'un Bureau National du Film, d'un Fonds National de soutien au cinéma et d'un registre cinématographique - piliers de l'institution. Malgré cette avancée de taille, l'organigramme et le statut du CNC subirent encore de nombreuses modifications, survenues plutôt au début des années 2000, ce qui nuit à la continuité et à la cohérence des soutiens au secteur.

---

<sup>109</sup> D. Nasta, *Op. cit.*, p. 76.

<sup>110</sup> Kristian Feigelson. « Le cinéma à l'Est », *Le Courrier des pays de l'Est*, vol. n° 1058, no. 6, 2006, pp. 18-28. (p. 23-26).

<sup>111</sup> Centrul National al Cinematografiei România. *Istoric*. Disponible sur : [http://cnc.gov.ro/?page\\_id=187](http://cnc.gov.ro/?page_id=187)

Kristian Feigelson et Claude Forest remarquent la difficulté de redémarrage des cinémas nationaux postcommunistes. Le cadre institutionnel lâche, dans un contexte qui priorisait d'autres secteurs économiques, ouvrant la voie à la prise des parts du marché par les films américains, délaissant les productions locales. En outre, pendant que les entreprises nord-américaines furent stimulées par des avantages fiscaux à investir dans la distribution de films en Europe de l'Est, l'Europe s'est maintenue plutôt en relatif retrait, au moins jusqu'à l'évolution de l'intégration des pays ex-communistes dans l'UE<sup>112</sup>.

La Roumanie ne fait pas exception. La production nationale passe d'environ une vingtaine de films par an dans les années 1980 à douze en 1990, huit en 1995 et seulement quatre en 1999, jusqu'à ce qu'aucun long-métrage de fiction à majorité nationale ne soit réalisé en 2000 ; les films bénéficiant d'un soutien public sont en moyenne de quatre à cinq par an dans la même période<sup>113</sup>.

Dans ce bref corpus, on observe la permanence des cinéastes de la période communiste, à titre d'exemple : Nicolae Mărgineanu fait quatre long-métrages de fiction<sup>114</sup> et un documentaire entre 1990 et 1999 ; Mircea Daneliuc et Mircea Veroiu réalisent cinq films ; Dan Pița, quatre ; Sergiu Nicolaescu et Andrei Blaier, trois ; Mircea Mureșan fait deux films ; Elisabeta Bostan réalise aussi deux films au tout début de la décennie ; Lucian Pintilie réalise quatre coproductions, toutes avec une participation française.

Dans une atmosphère peu accueillante pour de nouveaux arrivants, notamment dans la niche « art et essai », le cinéma roumain peine à retrouver son public. Si la perte d'audience touche la totalité des films distribués en salles en Roumanie, le cinéma national à court de financement voit sa part de marché se réduire davantage. Si les statistiques indiquent une part de films nationaux à hauteur de 8 % en 1990, celle-ci chute à 2 % en 1999<sup>115</sup>. En effet, une analyse du nombre de spectateurs des films roumains dans la décennie révèle un aperçu de la désertion du public dans les salles. Les listes du CNC roumain montrent 14 films produits en 1990. Le film le plus vu, *Lycéens Rock'n'roll (Liceenii Rock'n'roll)*, Nicolae Corjos, 1990), deuxième volet d'une trilogie ciblée sur le public adolescent inaugurée dans les années 1980, atteint 2 858 209 spectateurs. L'année suivante,

---

<sup>112</sup> C. Forest. *Op. cit.*, p 216; K. Feigelson. *Loc. cit.*, p 19.

<sup>113</sup> C. Forest. *Op. cit.*, p 325.

<sup>114</sup> Dont un téléfilm, *Tête de taureau (Capul de Zimbru)*, en 1994.

<sup>115</sup> C. Forest, *Op. cit.*, p 325.

*Soldats rouges* (*Șolobanii roșii*, Florian Codre, 1991), drame sur l'ère communiste est le film le plus vu avec plus de 640 000 entrées. L'année 1992 fut exceptionnelle. Deux films roumains à profils très différents font plus de 400 000 spectateurs. Le troisième volet de la saga des lycéens, *Lycéens en alerte* (*Liceenii in alerta*, Mircea Plangau, 1992) fait 464 000 spectateurs, et *Le Lit Conjugal* (*Patul Conjugal*, 1992) de Mircea Daneliuc, portrait sordide de la société roumaine post-révolution, fait 455 097 entrées. Cette année-là, la part de marché des films nationaux monte à hauteur de 17 %. En 1993, la comédie populaire *La Deuxième Chute de Constantinople* (*A doua caderea Constatinopolui*, Mircea Mureșan, 1993) passe le cap de 1 300 000 spectateurs. Les années suivantes voient *Croix de pierre - Le dernier bordel* (*Crucea de Piatra - Ultimul bordel*, Andrei Blaier, 1994) et *Paradis en direct* (*Paradisul in direct*, Cornel Diaconu, 1995) à la tête du classement de films domestiques les plus vus, avec 375 417 et 571 484 entrées, respectivement.

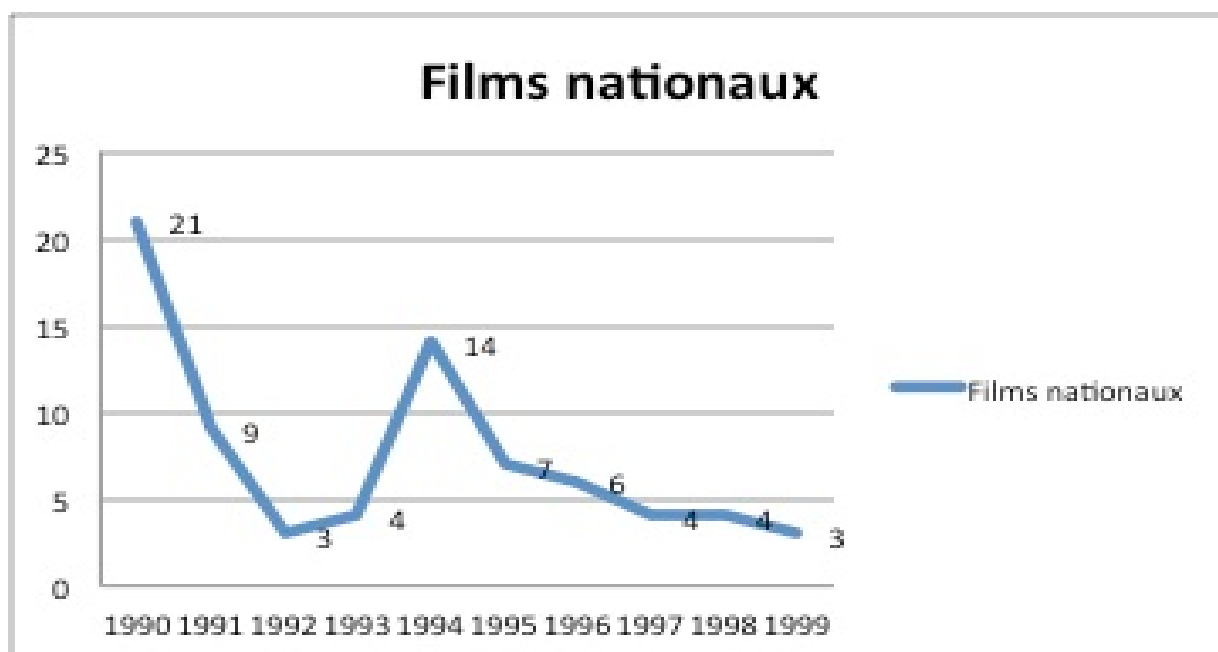
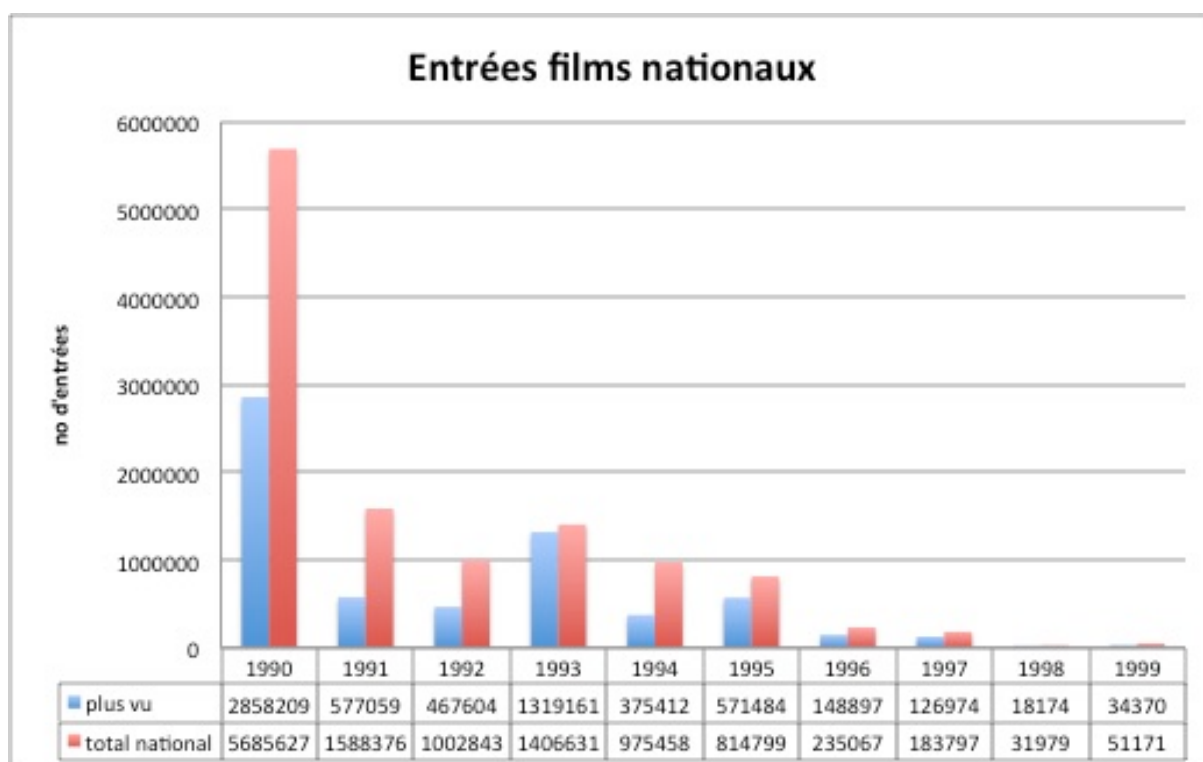
La première moitié de la décennie ne présage néanmoins pas de la chute vertigineuse qui touchera l'affluence du public envers les films nationaux par la suite. En effet, la fréquentation des salles est déjà en forte baisse, productions de toutes origines confondues. En 2001, Claude Forest montre une courbe descendante accrue depuis 1990 et note que

*En perdant presque la moitié de ses spectateurs tous les deux ans depuis 1988 (...) pour une population (...) qui elle aussi ne cesse de diminuer (...) le taux de fréquentation est devenu tel - le plus bas de toute l'Europe - qu'une disparition totale ou une remontée spectaculaire peuvent seules être envisagées.*<sup>116</sup>

Or, aucun des scénarios ne s'est confirmé quinze ans après. Par contre, si le constat d'une « disparition complète » est possible, il ne s'agit pas de la fréquentation des salles, mais de la production nationale, en 2000. Néanmoins, la chute de l'intérêt du public pour le cinéma autochtone préfigure la future crise de la production.

---

<sup>116</sup> C. Forest, *Op. cit.*, 328.

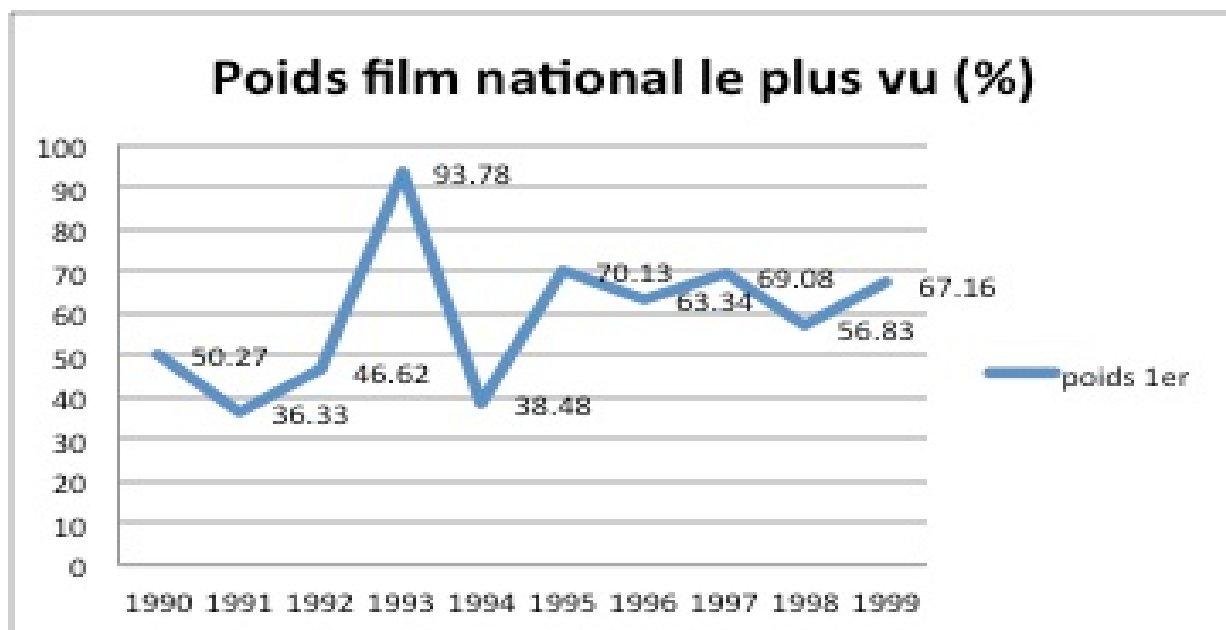


Les données du CNC roumain permettent un aperçu de l'ensemble des films produits et de ses entrées dans les années 1990<sup>117</sup>. De manière générale, on aperçoit alors la chute de deux

<sup>117</sup> CNC România. Disponible sur : [http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2015/10/6\\_Spectatori-film-romanesco-la-31.12.2014.pdf](http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2015/10/6_Spectatori-film-romanesco-la-31.12.2014.pdf). La méthodologie



axes après 1990, accompagnée d'une forte concentration du nombre d'entrées réalisées autour d'un ou deux titres.



Or, il est clair que la chute de la fréquentation et la chute de la production sont concomitantes. Si la réduction de ces dernières est visible depuis 1990, elle s'accroît fortement à partir de 1996. Quelques facteurs peuvent expliquer le phénomène. Si l'état des salles et la crise économique expliquent le tableau général de la baisse de la fréquentation des salles, l'exposition du public à d'autres produits renforce le schème. Tout d'abord les films américains s'imposent sans détours. Ensuite, avec peu d'exceptions, les films roumains les plus performants sont ceux qui s'adressent au grand public, inspirés de ce qui apparaît comme le modèle à succès international : des comédies légères, où le corps des femmes s'expose. Pourtant, faute de ressources, ces films souffrent du manque de qualité esthétique et narrative de ses concurrents transatlantiques.

Le modèle occidental n'est présent qu'au cinéma. L'augmentation de l'offre télévisuelle, particulièrement à partir de 1996, amplifie l'accès aux modèles narratifs étrangers, notamment nord-américains, pour ce qui est des œuvres cinématographiques. Pourtant, l'industrie cinématographique roumaine survit, sans que pourtant les films à majorité nationale redeviennent saillants. On assiste alors à la mise en place de structures

---

des calculs ne sert qu'à titre indicatif, vu qu'il n'est pas précisé si le total d'entrées est réalisé à l'année de la sortie ou si celle-ci correspond à l'année de production. L'année 1994 présente une déviation importante de la courbe de production, mais n'indique pas le type de films pris en compte (fiction, documentaire, court-métrage, long-métrage).

destinées aux services de coproduction, modèle récurrent dans l'Est européen postcommuniste, où la mondialisation joue un rôle clé dans la subsistance de l'économie de la filière.

### 5.5 Castel Film : industrie de survie et positionnement périphérique

En 1992, Antonin Liehm, spécialiste des cinémas de l'Est, écrit :

*Dans ces pays, pour la plupart de petite taille, pauvres et dépourvus d'un marché national qui puisse en lui-même justifier l'existence de films parlant des langues incompréhensibles, que va devenir le cinéma national ? (...) A l'Est, il faut (...) d'abord créer une économie de marché, entreprise de longue haleine, ramasser les débris des structures précédentes et apprendre les gestes les plus simples. De plus, le marché y est complètement envahi par une production américaine de catégorie B ou C, alors que le public s'intéresse peu aux quelques films nationaux qui parviennent à trouver le chemin des salles<sup>118</sup>.*

L'auteur met en relief la position marginale des industries cinématographiques en Europe de l'Est juste après la chute du communisme. Les coproductions remédient en partie aux problèmes survenus lors du démantèlement des structures de financement étatiques, mais les résultats commerciaux et critiques sont toujours maigres. Le paysage immédiat est celui d'une industrie de survie, où de nouvelles structures de production privées ciblent d'abord la prestation de services pour la production cinématographique et audiovisuelle<sup>119</sup>.

Selon Nolwenn Mingant, la délocalisation des tournages est un phénomène en diapason avec la mondialisation du cinéma américain à partir de la fin des années 1980. Il s'agit d'un contexte où les marchés externes regagnent de l'importance, où l'Europe de l'Est nouvellement ouverte présente un échiquier particulièrement intéressant. La déréglementation des secteurs audiovisuel et cinématographique est favorable à l'entrée des produits américains. Bien que dans plusieurs pays communistes les films américains persistent sur les écrans, même aux moments les plus durs des régimes, leur présence est contrôlée par des structures d'État, soit en salles, soit à la télévision. Or, une bonne partie

---

<sup>118</sup> Antonin Liehm. « Avant-propos ». In : Anne-Marie Autissier et al. *Guide du cinéma et de l'audiovisuel en Europe Centrale et Orientale*. Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1992. p.11

<sup>119</sup> *Ibid.* p 12.

des productions exportées autour du monde reste relativement méconnue du public de cette zone géographique<sup>120</sup>.

Mingant associe par ailleurs la reprise d'importance des marchés extérieurs à l'avènement du magnétoscope et au développement de la télévision privée à la libéralisation de la télévision publique dans plusieurs contextes, dont le contexte européen. En Europe occidentale, un troisième élément intervient dans la reprise de relief des marchés extérieurs dans les années 1990, celui de l'arrivée des multiplexes, aidant à la remontée de la fréquentation des salles. Pourtant, dans l'aire postcommuniste, ce nouveau mode d'exploitation reste en suspens encore pendant quelques années<sup>121</sup>.

La mondialisation du cinéma américain ne se reflète que dans l'export des films nationaux. En effet, les États-Unis jouent un double rôle dans la survie des industries cinématographiques à l'Est. D'une part, la mondialisation prônée par le pays dans les années 1990 touche l'industrie culturelle dans un sens proche de celui des industries de biens de consommation. Le phénomène parraine l'homogénéisation des produits selon les modèles propres à la culture nord-américaine, dans une tendance qui doit pourtant tenir compte des particularités locales. Les enjeux du « global *versus* local » envahissent les différents secteurs économiques, dont celui du cinéma<sup>122</sup>.

D'autre part, cette influence se fait à travers des investissements directs. Le capital américain est alors vu comme ressource d'urgence dans une aire où l'État démissionne. Grâce à la prestation de services pour la publicité, la télévision ainsi que pour les films B sortis directement en VHS, les professionnels de l'image continuent à travailler<sup>123</sup>. Dans ce paysage, des coproductions parmi lesquelles la création relève de la collaboration internationale sont moins importantes que les produits issus de la dynamique de délocalisation industrielle.

Après la fin du communisme, le paysage cinématographique roumain voit la naissance de quelques maisons de production privées, même si le Ministère de la Culture maintient une maison, ou studio de production, sous l'égide de l'Etat. Cette dernière est dirigée par Lucian Pintilie pendant la décennie et participe, en coproduction avec des

---

<sup>120</sup> Nolwenn Mingant. *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*. Paris, CNRS Editions, 2010. p. 25-26.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.* p.219-223.

<sup>123</sup> Liehm et Liehm, *Op. cit.*, p.12.

entreprises privées locales et étrangères, à la production de films orientés « art et essai ». En effet, parmi les sociétés nouvellement créées, Filmex, dirigée par Titi Popescu - ancien directeur du studio d'état Bucuresti - et Solaris Film, du réalisateur Dan Pița, auront une orientation éditoriale davantage ciblée sur les films d'auteur. Les sociétés de production roumaines, dont le nombre s'élève à 25 en 2001, survivent ainsi plus généralement de commandes de produits audiovisuels, de prestations de services pour des productions étrangères et films publicitaires destinés à divers marchés<sup>124</sup>.

Dans ce contexte, une société prend de la puissance et devient un des plus grands symboles de cette industrie de survie. En 1992, est fondée Castel Film, fruit d'investissements américains et roumains. La configuration éditoriale et financière de cette société représente une nouveauté à l'époque, et montre clairement les enjeux de l'industrie cinématographique roumaine postcommuniste.

Le côté américain est présent dans la figure du producteur Charlie Band. Band est lui-même fils d'un réalisateur-producteur de films série B et se lance dans l'activité à l'âge de 22 ans. Sa première aventure de taille est la fondation de la maison de production Empire International en 1983. La société semble bien comprendre les enjeux de son époque. La fleuraison de la VHS dans les années 1980 redonne du souffle aux films B, qui y retrouveront un moyen optimal de distribution. Au niveau production, la délocalisation est déjà en place. La crise du cinéma italien fait que des structures de production datant de son âge d'or sont en forte difficulté - la prolifique industrie des films à petit budget trouve alors un terrain où se développer à des coûts plus bas qu'aux Etats-Unis. L'Empire de Charles Band rentre alors dans la mouvance, et celle-ci acquiert les anciens studios italiens de Dino de Laurentis. Suite à l'échec de la société, Band tente de nouveau sa chance : de retour aux États-Unis, il crée en 1988 Full Moon Entertainment. La société de production se tourne aussi vers les films B, établissant un partenariat pour des sorties direct-VHS avec le major Paramount qui durera jusqu'en 2000<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Călin Căliman. *Istoria Filmului Romanesc*. Bucarest, Polirom, 2016. e-book; Larisa Ionescu. « In România sint 25 de producatori de film ». *Independent*, 23/08/2001. Disponible sur : <http://www.cinemagia.ro/stiri/in-romania-sint-25-de-producatori-de-film-309/>

<sup>125</sup> Site officiel de Charles Band : <http://www.charlesband.com/>; Nanarland : le site des mauvais films sympathiques : <http://www.nanarland.com/acteurs/acteur-charlesband-charles-band.html> ; Site officiel de Castel Film : <http://castelfilm.ro/history/>

Or, l'Europe de l'Est des débuts des années 1990 présente des conditions avantageuses : comme en l'Italie des années 1980, l'héritage structurel d'un âge d'or cinématographique est aux enchères. Des structures de production en pénurie, la déréglementation du secteur et le besoin de création de postes de travail font que les coûts sont réduits et les investissements étrangers bienvenus. Dans ce cadre, Charles Band trouve en Roumanie un beau terrain où collaborer à la création de studios capables d'accueillir un nombre montant de productions.

Côté roumain, le partenaire de Band est Vlad Paunescu. Ancien chef opérateur à l'époque communiste, ayant travaillé avec Dan Pița et Nicolae Mărgineanu, Paunescu assure la création et la gestion de l'entreprise. Après une prestation de services réussie auprès de la société de Band, Paunescu fonde Castel Film, société de production à capital mixte roumano-américain, dont le modèle économique dépend initialement du partenariat de sous-traitance avec la Full Moon<sup>126</sup>.

Le succès de Castel Film est dû à la fois à son positionnement commercial bien réfléchi et à sa capacité d'adaptation dans un marché dynamique. Ben Goldsmith et Tom O'Regan<sup>127</sup> expliquent la double dimension de la réussite de l'entreprise roumaine. Malgré les désavantages par rapport à d'autres pays de l'Est où les conditions économiques sont plus favorables et la culture cinématographique davantage visible à l'étranger, l'intérêt de Band et Paunescu pour la création d'un studio roumain s'avère plus qu'une question d'opportunité. Pays méconnu à la sortie du communisme, l'imaginaire de la Roumanie à l'étranger se construit le plus souvent à travers la figure de Dracula. Dès lors, cet imaginaire autour de la Roumanie à l'international séduit les amateurs - et un producteur - de films d'horreur. Ainsi, la dimension symbolique accompagne le pragmatisme financier : la Roumanie présente des coûts de production parmi les plus bas d'Europe. La prise de risque se justifie alors : il suffit de la mise en place d'une structure technique correcte afin de produire des films à petit budget, destinés à un marché de niche.

Dans les cinq premières années, la participation de Castel Film passe de deux à quatorze films par an. Toujours liée aux labels de Band et écoulant sa production sur le marché international de VHS, la société construit son savoir-faire à travers la prestation de

---

<sup>126</sup> C. Căliman. *Op. cit.*, e-book; Site officiel de Castel Film : <http://castelfilm.ro/history/>

<sup>127</sup> Ben Goldsmith et Tom O'Regan. *The Film Studio : Film Production in the Global Economy*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2005. p.98-100.

services à un nombre grandissant de productions et fait connaître la Roumanie dans le circuit de coproductions. Dans cet esprit, l'année 1997 marque un premier tournant dans l'histoire de l'entreprise. Le réalisateur d'origine roumaine Radu Mihaileanu confie à Castel l'hébergement du volet roumain de *Train de vie* (1998), coproduction entre la France, la Belgique, le Pays-Bas, Israël et la Roumanie, qui connaît un certain succès dans le circuit « art et essai » international.<sup>128</sup>

Si l'année 1997 marque la fin du « monopole » des aventures de Charles Band chez Castel Film, le deuxième tournant a lieu en 2002. Cette année-là, Castel se voit confier pour la première fois la prestation de services à un blockbuster américain, *Cold Mountain*, d'Anthony Minghella avec des stars du calibre de Nicole Kidman et Jude Law. Ayant survécu à la crise économique de 2008, aujourd'hui Castel Film opère dans plusieurs types de production : des pubs et films direct-DVD avec Steven Seagal, au cinéma d'auteur national et aux séries télévisées pour HBO<sup>129</sup>.

L'entreprise de Band et Paunescu dans les années 1990 montre comment un profil périphérique peut être au service de la survie d'un secteur économique négligé. En effet, Castel Film est fondée dans la périphérie de l'Europe, assurant fondamentalement des services à des compagnies étrangères. Deuxièmement, les produits de départ de la société sont aussi à la périphérie du cinéma de genre. Assumer ce positionnement commercial fut essentiel à la survie de l'industrie cinématographique en Roumanie dans un moment difficile, où un cinéma à caractère national prononcé reste dans les mains de producteurs de plus petite envergure et retrouve de moins en moins sa place auprès du public.

## 5.6 MediaPro : Les enjeux du secteur privé

L'aventure Castel Film prépare le terrain local à l'arrivée d'une deuxième grande structure de production : MediaPro. En effet, la réalité de multiples maisons de production opérant en Roumanie dans les années 1990, semble être remise en cause rétrospectivement : Castel

---

<sup>128</sup> *Ibid.*; Site officiel de Castel Film : <http://castelfilm.ro/movies/>

<sup>129</sup> Parmi les films d'auteur, nous pouvons retrouver : *Kyra Kyralina* (Dan Pița, 2013), *Le Concert* (Radu Mihaileanu, 2008), *Le Mariage silencieux* (*Nunta muta*, Horatiu Malaele, 2007). La série roumaine pour HBO *The Silent Valley*, réalisé par Marian Crisan, un des noms de la nouvelle génération du cinéma d'auteur roumain dont la production est assurée par Castel. Source : Castel Film. Disponible sur : <http://castelfilm.ro/movies/>

Film et MediaPro sont omniprésentes dans les discours sur la production de cinéma en Roumanie dans la dernière décennie du XXe.

Interviewé à Bucarest, Marian Sîrbu, assistant réalisateur ayant travaillé notamment pour le film *Le Concert*, de Radu Mihaileanu, note à propos de la production locale :

*Ici en Roumanie il y a deux maisons de production, Castel et MediaPro. Ils ont eu beaucoup de problèmes en 2009. (...) MediaPro est un groupe, ils ont aussi des chaînes de télévision. Ils produisent surtout pour ses chaînes, qui ensuite diffusent leurs programmes*<sup>130</sup>.

Interrogé sur le passé récent de la production roumaine, Benjamin Ribout, ancien chef de projet du distributeur roumain Independența Films, indique l'importance de ces deux sociétés, qui perdure dans les années 2000 :

*Beaucoup (des nouveaux professionnels, n.a.) ont commencé à travailler dans ce gros Studio Buftea, donc, MediaPro, et chez CastelFilm qui est aussi très grand. Ces sociétés travaillaient avec les étrangers qui coproduisaient des films ici. Elles apportaient de la prestation de services, c'est-à-dire, de la main d'œuvre moins chère*<sup>131</sup>.

En effet, ce qu'on observe à l'aube du XXIe siècle est un modèle de production cinématographique roumain à double inspiration. La relativement maigre production à financement majoritairement ou à 100 % national, notamment celle de films d'auteur, émerge d'un circuit de petites sociétés de production, souvent gérées par des noms connus du cinéma de l'ère communiste. Ce premier modèle d'une production éparpillée entre entreprises de petite taille est proche du modèle français. Par contre, la mise en place de deux grands studios qui concentreront le chiffre d'affaires et qui seront les plus importants employeurs du secteur semble s'inspirer du modèle américain, de par leur taille et le type de production dominante. Néanmoins, si Castel Film prospère effectivement à travers des investissements transatlantiques, l'ascension de son principal concurrent, Buftea MediaPro - Bucharest Film Studios est le dénouement des dynamiques est-européennes en cours dans les années 1990.

Après presque dix ans de pénurie, les studios Buftea sont enfin en voie de privatisation. A ce moment-là, MediaPro est déjà implantée en Roumanie notamment à

---

<sup>130</sup> Interview de l'auteur avec Marian Sîrbu, le 11 février 2011, à Bucarest.

<sup>131</sup> Interview de l'auteur avec Benjamin Ribout, le 12 février 2011, à Bucarest.

travers la chaîne Pro TV, qui connaît un franc succès. La société utilise déjà les structures de Buftea dans le cadre de ses productions audiovisuelles et s'intéresse alors à son achat. Pourtant, l'opération ne s'est pas faite sans embarras. L'Office national de la cinématographie roumain essaie d'entraver la transaction dans un premier temps, sous le prétexte que la production cinématographique n'y serait pas assurée. Après des clarifications de la part de l'acheteur et des protestations de la part des employés, l'opération est enfin conclue. En mars 1998, 70 % des actions de la structure sont vendues au groupe MediaPro International, dans une transaction d'un montant total de 107 milliards de lei<sup>132</sup>. Adrian Sârbu, directeur général du groupe, s'engage à maintenir un niveau de production cinématographique au moins équivalent à celui de productions audiovisuelles et à assurer des conditions similaires aux productions roumaines et étrangères<sup>133</sup>.

Après la privatisation, les studios Buftea rentrent dans une période de travaux de plus d'un an, afin de mettre à jour leurs équipements de façon à attirer des coopérations internationales de qualité. Néanmoins, les quatre premières productions, datant de 2000 et 2001 sont, à l'exemple de celles de Castel Film, des films B ou d'action sortis directement en DVD, à l'exception d'un film d'horreur culte de l'égérie du genre, *Elvira*, qui circula aussi dans quelques festivals internationaux de niche<sup>134</sup>.

Pourtant, à la différence de son concurrent, la production de MediaPro s'est vite diversifiée et a atteint un excellent niveau de qualité technique : en 2002, entre coproductions et prestations de services, le studio participe à une panoplie de productions. Côté roumain, le studio participe aux trois plus grands succès du cinéma national de l'année, des films qui ont redémarré la production locale après le niveau zéro de l'année 2000. Il

---

<sup>132</sup> Pour un calcul approximatif du chiffre en euros, nous pouvons considérer le taux de change moyen de 10.950 lei/EUR en 1998. La valeur en EUR (précédant l'entrée en vigueur de l'euro) est alors d'environ 9.8 millions d'EUR.

<sup>133</sup> « FPS a vindut pachetul majoritar de actiuni detinut la Studioul Cinematografic Bucuresti ». *Ziarul de Iasi*, 14/08/1998; « Sergiu Nicolaescu a prezentat in Senat protestul sindicatelor din Studioul Cinematografic Bucuresti fata de blocarea privatizarii Studioului Buftea ». *Ziarul de Iasi*, 25/02/1998.

<sup>134</sup> Historique et filmographie de MediaPro disponible sur le site de l'entreprise : <http://www.mediaprostudios.com/credits#2000>; <http://www.mediaprostudios.com/about-us/history>. Le film d'Elvira est *Elvira et le château hanté* (dir. Sam Irvin, 2001) qui circula dans des festivals de niche comme ceux du cinéma LGBT de Chicago et Philadelphie, le festival de cinéma fantastique de Hambourg et le festival de comédies de Montréal (source : IMDB. [http://www.imdb.com/title/tt0265171/releaseinfo?ref\\_=tt\\_dt\\_dt](http://www.imdb.com/title/tt0265171/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt)



s'agit de *Philanthropique (Filantropica, 2001)*, de Nae Caranfil, une comédie d'auteur à bon potentiel commercial, et *Garcea et les Oltéans (Garcea și oltenii, Sam Irvin, 2001)*, comédie légère populaire à faible potentiel d'exportation qui a été pourtant un véritable *hit* du box-office domestique. MediaPro est aussi la maison de *Furia (Furia, 2002)*, premier film de Radu Muntean, qui plus tard se confirmera comme un des noms les plus importants de la *nouvelle vague* du cinéma roumain d'auteur<sup>135</sup>. Côté international, MediaPro participe à la production d'œuvres aussi diverses qu'*Amen*, de Costa-Gavras, *Callas Forever*, de Franco Zeffirelli, le film d'action français *Entre chiens et loups*, d'Alexandre Arcady et la série *Scariest Places on Earth*, diffusée sur la chaîne Fox Family. MediaPro optera au fil des années pour une formule de développement large, alliant films d'auteurs et films grand public, à budget important ou plus modeste, séries, téléfilms, et films publicitaires en coproduction, mais aussi prestation de service et production à part entière de programmes télévisuels à destination des chaînes du groupe CME<sup>136</sup>. En 2009, son principal actionnaire CME est partiellement racheté par Time Warner International et en 2014 les studios sont renommés Bucharest Film Studios, dans une stratégie de *rebranding* concomitante à l'augmentation de la participation du conglomérat d'origine américaine.

Dès lors, on observe des parcours différents dans les deux grands studios roumains. Si le rôle pionnier de Castel Films est indéniable et s'il est vrai que la société a ouvert la voie à la Roumanie postcommuniste dans l'industrie mondialisée, MediaPro, quant à elle, a pu profiter de bases plus solides pour développer des projets de plus grand calibre assez tôt dans son histoire. A la fois profitant d'un marché vidéo international encore fleurissant dans les années 1990 et de la croissance rapide de la demande de produits télévisuels dans les anciens pays communistes, Castel Film et Mediapro ont, chacune à leur façon, remis les secteurs cinématographique et audiovisuel roumains au goût du jour. Si la promotion d'un jeune cinéma d'auteur national n'y a pas été une priorité, les deux sociétés aidèrent à maintenir la machine cinématographique en marche dans un moment difficile. En fournissant des standards techniques, des échanges internationaux et des postes de travail essentiels à la naissance d'une nouvelle configuration de la production, les expériences

---

<sup>135</sup> *Garcea et les Oltéans* fait 289 830 entrées ; *Philanthropique* fait 113 432 et *Furia*, 61 431, selon les statistiques du CNC roumain disponibles sur : [http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2015/10/6\\_Spectatori-film-romanesc-la-31.12.2014.pdf](http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2015/10/6_Spectatori-film-romanesc-la-31.12.2014.pdf)

<sup>136</sup> Filmographie disponible sur : <http://www.mediaprostudios.com/credits>

Castel Film et MediaPro favorisèrent indirectement l'émergence du nouveau cinéma roumain dans les années 2000.

### **5.7 La France, l'exception culturelle et le cinéma d'auteur roumain**

Si Castel Film et MediaPro sont incontournables en ce qui concerne le maintien d'un secteur cinématographique et audiovisuel fonctionnel, leur politique éditoriale ne privilégie pas le cinéma d'auteur national. D'une part, les deux entreprises opèrent, au moins au départ, dans un environnement économique néolibéral et instable, où le succès commercial continu est la seule manière d'assurer leur pérennité. Plusieurs facteurs concourent, donc, pour la mise à l'écart du cinéma d'auteur national dans les années 1990.

Premièrement, dans les pays nouvellement capitalistes, l'intervention de l'État est généralement vue comme néfaste. Or, faute de rentabilité commerciale due à une part de marché réduite, le cinéma « art et essai » est le plus souvent soutenu par des initiatives publiques, sous la forme d'aides directes ou de la mise en place d'un cadre légal définissant des mécanismes spécifiques de financement<sup>137</sup>. Cela exige en même temps des institutions capables de gérer les demandes et d'octroyer les soutiens à partir des budgets attitrés. En effet, la Roumanie possède un marché interne particulièrement limité et souffre du manque de connaissance de sa tradition cinématographique à l'étranger. Ces deux facteurs diminuent davantage la capacité d'un cinéma national d'auteur ou grand public d'attirer de la visibilité commerciale ou de la valeur symbolique, cette dernière particulièrement importante pour la construction du prestige incitant à l'investissement dans des œuvres à profil artistique. Dans ce contexte, le manque de confiance des acteurs de la filière dans l'implication de la machine publique, d'une part, et l'absence d'intérêt politique sur le secteur, d'une autre, font que le démarrage d'initiatives efficaces promouvant un cinéma national soit ralenti.

Si l'Office national de la cinématographie, futur Centre national de la cinématographie (CNC) roumain fut établi aux débuts des années 1990, ses politiques ne seront effectives qu'à la fin de la décennie, lors de la solidification de la candidature de la Roumanie à l'entrée dans l'Union Européenne. A partir du moment où la marche vers

---

<sup>137</sup> C. Forest. *Op. cit.*, p 97.

l'adhésion se concrétise, les exigences de l'acquis communautaire accélèrent la mise en place de mesures pratiques intervenant dans le cadre politico-économique, celui de l'aire culturelle inclus. Devant cette toile de fond, la France joue un rôle-clé dans le renouvellement des institutions du secteur en Europe, en particulier pour les nouveaux entrants.

Avant d'explorer les relations franco-roumaines dans le secteur cinématographique, il est convenable de faire un bref point sur le cinéma d'auteur dans la Roumanie des années 1990. Si la prestation de services aux coproductions à visée commerciale semble être l'orientation la plus connue de l'industrie locale à l'époque, des films d'auteur voient tout de même le jour. Des cinéastes comme Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc et Dan Pița tournent alors dans leur pays d'origine sans les contraintes de la censure. Par contre, à quelques exceptions, leurs œuvres ont du mal à retrouver leur public. La réception des films « art et essai », à potentiel commercial plus restreint, dépend fortement de la circulation en festivals et de la reconnaissance critique. Dans les années 1990, ces espaces d'évènementiel et de presse spécialisée, aussi bien que celui du parc de salles, est réduit en Roumanie. Or, quand ces sphères sont limitées au niveau national, la performance internationale des films devient d'autant plus importante. Même si les films de Pintilie, Pița et Daneliuc sont présentés en compétition à Cannes, Venise ou Berlin, cette reconnaissance n'as pas dépassé le cadre des festivals eux-mêmes et les films n'ont pas attiré plus l'attention de la critique ou des distributeurs étrangers<sup>138</sup>. Selon le critique roumain Andrei Gorzo, les auteurs du cinéma roumain des années 1990 « se rabaissaient au niveau d'une réalisation brutaliste, suivant la 'tendance' de l'époque... en se fiant à la veine esthétique kafkaesque-orwellienne de la parabole allégorique antitotalitaire est-européenne. »<sup>139</sup> Ce type de récit utilise un langage codé dépassé, qui n'attire plus le public cinéphile étranger ou local.

---

<sup>138</sup> *Hôtel de Lux (Hotel de Lux)* de Pița, a reçu le Lion d'Argent à Venise en 1992. *Un été inoubliable (O vară de neuitat, 1994)* e *Trop Tard (Prea târziu, 1996)*, de Pintilie, étaient en compétition dans la sélection officielle à Cannes, tandis que son *Terminus Paradis (1998)* a reçu le Prix du Jury à Venise. *Le lit conjugal (Patul conjugal, 1993)* et *Le Sénateur des escargots (Senatorul melcilor, 1995)* de Mircea Daneliuc, ont été présentés en compétition à Berlin et à Cannes, respectivement.

<sup>139</sup> Andrei Gorzo. « Realism and Ideology in post-2000 Romanian cinema », *Lucruri care nu pot fi spuse altfel, un blog de Andrei Gorzo*, 25/07/2016. Disponible sur : <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2016/07/25/realism-and-ideology-in-post-2000-romanian-cinema/>

Même si ces films ne réussissent guère à s'exporter<sup>140</sup>, certains cinéastes obtiennent des financements hors pays. Lucian Pintilie, qui immigre en France dans les années 1970 après avoir été banni de la réalisation cinématographique sous Ceaușescu, profite ensuite davantage de son statut d'auteur reconnu et de ses contacts français, notamment celui de Marin Karmitz, tête des cinémas MK2<sup>141</sup>. Tous ses films datant des années 1990 sont des coproductions franco-roumaines. En effet, la France devient alors le principal partenaire du cinéma « art et d'essai » roumain durant cette période.

La coopération internationale dans une partie essentielle de l'industrie cinématographique française. Le système cinématographique français actuel commence à se façonner dans les années 1940, prônant la résistance à la concurrence des films américains. Le système de soutien français, qui au départ dépendait des fonds publics correspondant à des critères de qualité, a ensuite évolué afin d'intégrer des éléments qui favorisent la réussite commerciale à partir des mécanismes de financement aux sources publiques et privées<sup>142</sup>. Dès lors, ce modèle de soutien hors pair séduit producteurs et réalisateurs du monde entier, qui à leur tour approchent des sociétés et institutions françaises en vue d'obtenir des financements ou un apport technique permettant d'achever leurs œuvres. En même temps, les acteurs du secteur s'impliquent dans des discussions auprès de leurs propres institutions nationales afin de plaider pour la mise en place de systèmes similaires.

La coopération internationale est aussi avantageuse pour la France. Celle-ci aide à l'affirmation du pays en tant que référence mondiale dans le support au cinéma d'auteur, ce que promeut la culture française dans la sphère globale et stimule le secteur audiovisuel du pays. Bien entendu, les coproductions font partie de l'histoire du cinéma français. Après un premier grand essor dans les films franco-italiens des années 1960, le modèle des coproductions évolue et des nombreux accords internationaux se mettent en place au fil des

---

<sup>140</sup> Dans ces analyses sur le cinéma roumain des années 1990, Dominique Nasta pointe à plusieurs reprises le fait que même les films roumains projetés dans des festivals internationaux peinent à retrouver une distribution en salles à l'étranger, y compris au niveau national. Cf. : Nasta, *Op. cit.*, 2013. pp. 105, 107, 112, 127, 130.

<sup>141</sup> Plus de détails sur les relations entre Pintilie et Karmitz dans le chapitre 9.

<sup>142</sup> Laurent Creton. *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, coll. « Cinéma », Paris, Armand Colin, 2009. Format e-book, chapitre 4.3.

années<sup>143</sup>. L'environnement politique des années 1990 contribue davantage à l'avancement de la coproduction avec participation française. Il s'agit de la décennie où :

(1) le bloc communiste européen se désintègre et la voie est ouverte à l'expansion de l'Union Européenne à l'Est, zone de tradition cinématographique reconnue ;

(2) au cours de ces années-là, les pays de l'Est sont en cours d'adaptation à la logique du libre-échange et en même temps entreprennent des réformes institutionnelles afin de subvenir à leur nouveau rôle sur la scène mondiale, tout en affrontant différents degrés de bouleversements économiques ;

(3) la France, à son tour, réaffirme sa place en tant que leader européen à travers le secteur culturel, comme le montre l'usage du concept d'« exception culturelle », promu par le pays afin d'imposer des mesures de protection vis-à-vis des biens culturels dans le cadre des négociations sur la libéralisation du secteur de services dans le *Uruguay round* du GATT en 1986 et abouties en 1993.<sup>144</sup>

Dans ce contexte, l'industrie du cinéma finit par servir les intérêts français et européens. En 1990, la France inaugure le Fonds ECO destiné aux coproductions avec les pays d'Europe de l'Est et centrale. Le fonds participe au financement d'un total de 65 long métrages, jouant un rôle primordial dans la survie des cinémas de l'ancien bloc communiste dans un moment d'importantes transformations<sup>145</sup>. Le cinéma roumain fut alors un bénéficiaire exemplaire de cet outil stratégique. Le fonds a servi au soutien de films

---

<sup>143</sup> *Accords internationaux*. Textes juridiques du CNC. Disponible sur : <http://www.cnc.fr/web/fr/accords-internationaux>

<sup>144</sup> Lors des discussions du GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*, en français AGETAC, accord général sur les tarifs douaniers et le commerce) au Uruguay en 1986, les autorités nord-américaines défendent la libéralisation du secteur de services en Europe, dont fait partie le secteur du cinéma. La France s'oppose à l'inclusion des services culturels dans le panier. En 1993, le Parlement européen opte pour un compromis entre la proposition américaine et le modèle suggéré par la France : le secteur de la culture ne sera pas définitivement exclu de l'accord international, mais chaque pays pourra mettre en place des mesures jugées nécessaires à la protection de la filière selon les contextes nationaux.

<sup>145</sup> Laurent Creton et Anne Jäckel. « Business: A Certain Idea of the Film Industry ». In.: Michael Temple et Michael Witt. *The French Cinema Book*, Londres, British Film Institute Publishing, 2004.p. 211-215

d'auteurs reconnus comme Lucian Pintilie, aussi bien qu'aux premiers films de nouveaux noms comme Nae Caranfil<sup>146</sup>.

Malgré son succès, le Fonds ECO est devenu obsolète lors de la prise de puissance des mécanismes de soutien supranationaux en Europe, où la France conserve un poids important. Même si les accords bilatéraux de coproduction entre la France et les pays de l'Est sont toujours en place, le fonds ECO s'achève en 1997. Les programmes européens de soutien au cinéma le remplacent alors, suivant les évolutions de l'élargissement de l'UE.

### **5.8 Eurimages et les nouvelles possibilités pour un cinéma d'auteur**

Inauguré en 1989, Eurimages est le fonds de soutien au cinéma du Conseil de l'Europe. Opérant exclusivement sur cette filière, le fonds assiste les coproductions, la distribution et le circuit de salles. Actuellement, 37 parmi les 47 états membres du Conseil de l'Europe sont aussi membres d'Eurimages. La Roumanie rejoint le Conseil en 1993, mais n'adhère au programme qu'en 1998. Au départ, Eurimages impose que les coproductions postulant au soutien comptent la participation d'un minimum de trois Etats membres, mais en 1998, des projets bipartites deviennent éligibles.

Jusqu'en 2015, trente productions roumaines ayant des réalisateurs roumains reçoivent un financement. Dix autres films à participation roumaine par des réalisateurs étrangers sont aussi soutenus. Dans la même période, l'Observatoire Européen de l'Audiovisuel liste la sortie de 200 films à participation roumaine. C'est-à-dire que 20 % des films produits en Roumanie entre 1999 et 2015 eurent un soutien à la production d'Eurimages<sup>147</sup>.

Le deuxième programme européen de support au cinéma dont bénéficie la Roumanie est le programme MEDIA, auquel le pays n'accède qu'en 2007. Si nous examinerons en détail les enjeux de ce programme dans la troisième partie de la présente thèse, nous pouvons déjà avancer qu'à part les soutiens à la production, les deux mécanismes jouent un rôle important dans la distribution, dans l'objectif de donner du souffle à l'industrie

---

<sup>146</sup> *Le chêne* (1993), *Trop Tard* (1996) et *Un été inoubliable* (1994) de Pintilie et *Les Dimanches de permission* (*E pericoloso sporgersi*, 1993) et *Asphalt Tango* (*Asfalt Tango*, 1996) de Caranfil ont eu recours au fonds ECO.

<sup>147</sup> Données disponibles sur la base de données Lumière ([lumiere.obs.coe.int](http://lumiere.obs.coe.int)) et sur le site d'Eurimages, rubrique *Funding History - Coproduction*. Disponible sur : [http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/default_en.asp)

cinématographique européenne. Vingt-quatre productions roumaines (à participation majoritaire ou minoritaire) ont reçu de l'aide à la distribution de la part de MEDIA, ce que leur a permis de décrocher les sorties en salles dans d'autres marchés du continent. Eurimages a, à son tour, favorisé la diversification de la programmation des salles roumaines dans lesquelles les films américains obtiennent constamment plus de 83 % de part du marché. Les données les plus parlantes sur le pays vont de 1998 à 2011. A partir de 2011, seuls les membres non-éligibles au support à la distribution de MEDIA-Europe Créative peuvent accéder au fonds d'aide à la distribution d'Eurimages, limitant alors son portefeuille.

Entre 1998 et 2011, seuls 14 films de réalisateurs roumains ont bénéficié du fonds Eurimages pour la distribution sur d'autres territoires, notamment en Europe de l'Est et dans les Balkans. Les exceptions sont *Terminus Paradis*, de Lucian Pintilie, distribué en Suisse en 1998 et *La Mort de Dante Lazarescu* (2005), sorti en Belgique en 2006. Néanmoins, considérant la prédominance des films américains dans le faible parc de salles roumain, Eurimages a été un élément essentiel pour une plus grande pluralité de films européens sortis en salles. En 2010, le nombre d'œuvres européennes inédites sorties dans les cinémas roumains atteint à peine l'équivalent de la moitié des films américains. Par exemple, en 2012, sortent 48 films européens de toutes nationalités confondues et 113 films américains. En 2014, les chiffres sont comparables : on compte 47 films européens contre 113 américains. Les parts de marché des œuvres européennes dans les dix dernières années sont très limitées et varient entre 3,7 % en 2013 et 11 % en 2015, son plus haut niveau<sup>148</sup>. Dès lors, ces fonds supplémentaires semblent assurer l'existence de petits distributeurs locaux qui ne peuvent pas dépendre des maigres revenus de leurs sorties européennes sur le marché roumain.

Entre 1998 et 2003, entre trois et huit films comptent sur l'aide d'Eurimages pour sortir dans les salles roumaines. Après un démarrage au ralenti, un grand bond en avant a lieu en 2004, quand 34 films européens sortent, puis en 2005, lorsque le nombre de films européens qui reçoivent de l'aide pour sortir en Roumanie atteint son sommet : 35 films sur un total de 49, soit 71 % des sorties européennes. Cet année-là, des films français et hongrois sont privilégiés, à hauteur de huit films pour chaque pays, mais l'offre est variée :

---

<sup>148</sup> Source : CNC România. *Exploatare Cinematografica*, éditions 2011 et 2016. Disponible sur : <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2017/04/III-Exploatare-filme-2016.pdf> et sur <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2017/07/III.-Exploatare-2011.pdf>

treize pays européens sont représentés, de l'Italie à la Macédoine, de l'Autriche au Danemark. Une diversité similaire est maintenue en 2006, mais dans les années suivantes, si le total de sorties européennes augmente, la part soutenue par le volet distribution d'Eurimages est en baisse<sup>149</sup>.

Le croisement des données du CNC Roumain et d'Eurimages permet de tracer le paysage de la distribution roumaine des quinze dernières années. Entre 1999 et 2003, les distributeurs roumains bénéficiant des fonds d'Eurimages étaient peu nombreux : le fossile de l'ère communiste Româniacfilm était - et est toujours - actif et reçoit du soutien jusqu'en 2001 ; néanmoins, la société qui lance la plupart des succès européens est Independența Films. Fondée en 1997 par l'homme d'affaires français Antoine Bagnaninchi, son catalogue met en avant des films européens « art et essai », notamment ceux d'auteurs connus, présentés dans des festivals, ayant ainsi un certain potentiel commercial<sup>150</sup>. Jusqu'en 2003, Independența distribue des films de Lars von Trier, Agnès Jaoui, Aki Kaurismäki, Julio Medem, Nani Moretti, Cédric Klapisch. A l'époque, quelques sociétés de plus petite taille se spécialisent dans des cinémas nationaux ou régionaux spécifiques : Interfilm Rom et GlobCom ciblent au départ des films hongrois, mais ouvrent leurs portes à d'autres productions d'Europe centrale par la suite. Néanmoins, au début des années 2000, des films européens grand public reçoivent aussi des subventions à la distribution d'Eurimages : tel est le cas des comédies françaises *Astérix et Obélix contre César* (Claude Zidi, 1999), *Taxi 2* (Luc Besson, 2000) et *La Tour Montparnasse infernale* (Charles Nemes, 2001). Une société, New Films, travaille à l'origine sur des films d'auteurs confirmés et des titres plus commerciaux, de *Parle avec elle* (*Hable con ella*, 2002), d'Almodóvar à *Le Placard* (2000), comédie française légère de François Veber<sup>151</sup>.

En 2005, de nouveaux distributeurs démarrent leurs activités : Asociația Moebius et Grafitti Art ciblent des titres hongrois « difficiles » et ensuite élargissent leurs répertoires à d'autres productions européennes à faible potentiel commercial. D'autres sociétés qui

---

<sup>149</sup> Eurimages. *Funding History- Distribution*. Disponible sur : [http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Distribution/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Distribution/default_en.asp)

<sup>150</sup> « Distributor of the Month: Antoine Bagnaninchi ». *Film New Europe*, 6/9/2013. Disponible sur : <http://www.filmneweurope.com/news/romania-news/item/106302-fne-europa-distribution-distributor-of-the-month-antoine-bagnaninchi>

<sup>151</sup> Eurimages, disponible sur : <http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Distribution/>; Independența Films, disponible sur : <http://www.independenta.ro/cinema>; Unifrance, disponible sur : <http://www.unifrance.org/annuaire/>



impacteront le paysage de la distribution des films européens ouvrent la même année : Transilvania Film sort le film islandais *Nói Albinói* (Dagur Kári, 2003) et Clorofilm démarre en distribuant sept films, dont des œuvres de Jacques Rivette, Lukas Moodysson et Otar Iosseliani. Au fil du temps, Clorofilm, Moebius et Transilvania deviennent les sociétés qui obtiendront le plus souvent des aides d'Eurimages. A partir de la moitié de la décennie, Independența ne recevra du soutien que pour des films à plus faible envergure commerciale, jusqu'à disparaître de la liste de bénéficiaires d'Eurimages. A la fin des années 2000, l'entreprise a une activité stable et occupe une place importante parmi les distributeurs roumains, jusqu'à aujourd'hui.

Favorisant toujours des films non américains, et en concurrence directe avec Clorofilm et Transilvania, Independența concentre actuellement la plupart des titres qui échappent au profil de blockbuster étatsunien. La société distribue entre 13 et 18 films en salles chaque année, ce qui représente entre 7 % et 9 % de la part du marché local. Si on considère le nombre de titres distribués, l'entreprise occupe la deuxième place parmi les distributeurs roumains, avec une part de marché à hauteur de 8,5 % en 2016<sup>152</sup>.

Les films roumains sont généralement distribués en salles et occasionnellement en DVD (éditions roumaines) par la branche distribution de leurs maisons de production, ou, moins fréquemment, par les compagnies spécialisées en films européens. Par contre, ces dernières deviennent souvent les ayant-droits sur leur distribution DVD. Même si une bonne partie des films « roumains » sont de fait des coproductions européennes, le CNC roumain les distingue des films européens dans leurs statistiques de distribution. En tout cas, le fait que ces films soient produits par un pays ou des pays européens est la condition qui permet l'accès à la fois pour les producteurs et pour les distributeurs aux systèmes supranationaux de soutien.

Pendant les années 1990, à l'exception de la France qui entretient un agenda politique favorable, et des Etats-Unis qui y voient des opportunités commerciales, de potentiels partenaires internationaux ont souvent négligé l'industrie cinématographique roumaine. La visibilité du pays ne s'est améliorée que lors de son éligibilité aux fonds

---

<sup>152</sup> En 2015, encore une autre société de distribution spécialisée dans les films européens voit le jour : Cine Europa distribue 10 films dans sa première année et 25 en 2016, dont des grands succès du cinéma français comme *Marguerite* et *Les Vacances du Petit Nicolas*. Données du CNC România, disponibles sur : <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2017/04/II-Distributie-filme-2016.pdf>

supranationaux de soutien au cinéma, un événement concomitant à l'ascension roumaine à l'Union Européenne. Même si cette nouvelle proximité européenne facilite l'accès aux coproductions, dans les années 2000, la plupart des films roumains sont entièrement financés par des ressources nationales. En fait, lors du rebondissement des productions à caractère national propulsées par le phénomène de la Nouvelle Vague roumaine, le nombre de films à financement 100 % national s'accroît et dépasse celui des coproductions en 2006, une dynamique qui ne s'inversera que ponctuellement en 2010, 2012 et 2016<sup>153</sup>.

Si le cadre économique permet d'entrevoir les forces nationales et transnationales en jeu dans le cinéma roumain de la transition, un examen plus approfondi des carrières des cinéastes en activité à l'époque et des récits filmiques produits dans ce cadre reste incontournable pour la compréhension des dynamiques qui engendreront des changements formels et narratifs dans la décennie suivante.

---

<sup>153</sup> CNC România. *Productie de filme 2016*. Disponible sur : <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2017/04/I-Productie-de-filme-2016.pdf>; id. *Productie de filme 2011*. Disponible sur : <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2017/07/I.-Productia-de-filme-2011.pdf>

## 6. LES CINEASTES ROUMAINS DANS LES ANNEES 1990 : ENTRE PERMANENCES ET ESPOIRS FRUSTRES

Les évolutions économiques des secteurs audiovisuel et cinématographique dans les années 1990 nous permettent de dessiner l'environnement dans lesquels les réalisateurs roumains développent leurs projets. Le cinéma, « art et industrie », est une filière où des dimensions à la fois multiples et opposantes concourent pour l'achèvement du produit-film. La logique mesurable des éléments techniques, humains et budgétaires est le support nécessaire à la création, soumise à des aléas imprévisibles, de l'objet artistique ou de divertissement dont la valeur symbolique n'est pas forcément associée au succès commercial<sup>154</sup>.

En effet, le cinéma, compris comme système de production et l'ensemble de ses produits, se trouve au carrefour de plusieurs axes d'analyse. Dès lors, une interaction systémique s'installe entre l'esthétique et la sémiologie des images et ses aspects économiques, historiques et sociologiques. Il s'avère alors qu'une approche transdisciplinaire est essentielle à la compréhension des différents moments et tendances de l'histoire du cinéma.

Après l'examen des enjeux du cinéma de l'ère communiste et la mise en lumière des dynamiques nationales et transnationales de la filière au moment du tournant politico-économique, on se demandera quelles sont les particularités des œuvres des cinéastes actifs dans les années 1990, moment relativement oublié du cinéma roumain. Qui sont les cinéastes capables de contourner les contraintes d'une industrie décadente et comment leurs récits correspondent aux nouvelles logiques de production ? En outre, comment la concurrence d'autres médias influence ces récits ?

Enfin, dans la présente partie, il n'a pas été encore question d'interroger plus profondément la figure féminine. Or, dans un contexte de ruptures et de permanences dans le cadre socio-économique plus large, la femme roumaine retrouve un rôle important en tant que consommatrice d'image. On se demande alors, dans quelle mesure les femmes portées à l'écran correspondent aux problématiques du cadre socio-économique du pays, et de la filière cinématographique en particulier.

Si le cinéma d'auteur fournit de nombre de cas d'analyse, le cinéma populaire roumain vient compléter l'échantillon. Souvent mis à l'écart lors des études approfondies sur

---

<sup>154</sup> Laurent Creton. *Op. cit.* 2009. Format e-book, chapitre 1.

le cinéma national, le cinéma grand public des années 1990 mérite toute notre attention. Si le cinéma est né et évolue comme art populaire<sup>155</sup>, il semble davantage nécessaire de regarder de plus près les films prétendant toucher le plus grand nombre de spectateurs. Pour la plupart inconnus à l'étranger, les films à la tête du classement des productions roumaines les plus vues permettent de mieux cerner les facteurs entraînant la naissance d'un nouveau cinéma à l'aube des années 2000.

### **6.1 La permanence des cinéastes face à un nouveau système**

Le nouveau cinéma roumain des années 2000 se présente comme le résultat des efforts d'une nouvelle génération de cinéastes, désormais capables de contourner les obstacles de l'industrie nationale et d'utiliser de nouvelles possibilités financières et esthétiques présentées lors de l'intégration roumaine dans l'Union européenne. Pourtant, le cinéma roumain ne s'est pas arrêté dans les années 1990 et une nouvelle génération n'a pas remplacé automatiquement la précédente. Logiquement, on observe la coexistence de réalisateurs dans différentes phases de leurs carrières dans le paysage cinématographique des années 1990 et durant les décennies suivantes.

En effet, les cinéastes de l'ère communiste sont les premiers à profiter des ressources disponibles au crépuscule du XXe siècle. Des exilés de retour, des auteurs conformistes reconvertis à l'idéologie capitaliste, ils furent nombreux à trouver des moyens, le plus souvent modestes, pour réaliser des projets sous le nouveau système. Le succès critique ou commercial de leurs nouvelles aventures sont très variables, mais deux aspects ressortent : le succès commercial est rare et ne suffit pas à pousser au développement d'une industrie solide ; en outre, le succès critique modéré, n'implique la redécouverte du cinéma national à l'étranger que de manière ponctuelle.

Parmi les cinéastes ayant réalisé des films dans la période postcommuniste, on retrouve des noms connus de l'époque socialiste comme Lucian Pintilie, Dan Pița, Mircea Daneliuc, Mircea Mureșan, Sergiu Nicolaescu, Andrei Blaier, Mircea Veroiu ou Elisabeta Bostan, pour n'en citer que quelques-uns. Chacun d'entre eux parvient à achever des projets et occupe souvent des postes dans des institutions liées au cinéma en Roumanie après 1989.

---

<sup>155</sup> Emmanuel Ethis. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris, Armand Colin, 2014. p.15-16.

Dans ce contexte, nous notons des parcours professionnels différents : Elisabeta Bostan ne réalisera que deux films au début de la décennie ; par la suite, elle se dédiera à la carrière universitaire comme professeur à l'UNATC. D'autres réalisateurs auront des passages dans les nouvelles unités de production financées par l'État, sous l'égide de la régie autonome Cinerom, créée en 1991 : Dan Pița sera responsable de l'unité Solaris film; Mircea Daneliuc du Studio no. 1 de la Cinerom ; Mircea Veroiu et Sergiu Nicolaescu passeront aussi par l'institution. Lucian Pintilie, à son tour, deviendra directeur du Studio Cinématographique du Ministère de la culture<sup>156</sup>. On observe ainsi la persistance d'un cinéma d'auteur dépendant des relations des réalisateurs avec l'État, malgré les maigres ressources que celui-ci peut désormais attribuer à la culture.

Le parcours de Sergiu Nicolaescu après la chute du communisme montre les contradictions du domaine cinématographique en phase d'adaptation. Cinéaste symbole du cinéma conforme, membre du Parti et figure de proue de l'industrie du cinéma roumain communiste, Nicolaescu est le réalisateur de plusieurs des plus grands succès commerciaux d'avant 1989. Malgré son identité de « cinéaste communiste », Nicolaescu réussit à contourner cette étiquette et s'adapte facilement aux nouveaux temps à travers l'entretien d'une fructueuse carrière politique.

Malgré sa place privilégiée parmi les cinéastes en Roumanie communiste, Nicolaescu n'hésite pas à revendiquer une soi-disant participation active dans la révolution de 1989. Suite au changement de régime, Nicolaescu s'investit directement dans le monde politique et est élu sénateur en 1990. Affilié au Front du Salut National<sup>157</sup> et ensuite aux légendes qui l'ont succédées, le PDSR et le PSD, Nicolaescu maintient son poste au Sénat jusqu'à la veille de son décès, en janvier 2013, à l'exception de la période de 2004 à 2008. En parallèle de son activisme politique, Nicolaescu réalise neuf films entre 1990 et 2012. Le réalisateur ficelle alors ses deux champs d'action : l'homme de cinéma devenu officiellement homme politique s'implique dans des commissions parlementaires traitant des sujets comme la révolution de 1989, l'ordre public et, depuis 2008, le cinéma et l'audiovisuel. Même s'il montre des intérêts variés, son implication dans les politiques concernant la sphère

---

<sup>156</sup> D. Nasta. *Op. cit.* p.76.

<sup>157</sup> FDSN - Frontul Salvării Nationale

cinématographique date, en fait, des débuts de sa vie politique, lors qu'il signe une des premières propositions de loi pour le secteur en 1990<sup>158</sup>.

Nicolaescu, reconnu grâce à l'immense popularité de ses films sous l'ère communiste, mais dont la qualité d'auteur reste à débattre, obtient alors des financements publics pour la réalisation de ses films post-1989<sup>159</sup>. Le cinéaste ne semble pas cadrer le profil des réalisateurs bénéficiant de l'aide publique à l'époque. Des moyens devenus rares dans les années 1990, ceux qui réussissent à obtenir de l'aide étatique sont pour la plupart des réalisateurs reconnus par leurs films « art et essai », ayant travaillé sur des projets décriés par le régime précédent.

Les films réalisés par Nicolaescu dans les années 1990 s'inscrivent dans la continuité de son travail dans les films de genre. Des sujets historiques sont toujours à l'honneur : *Le Miroir, début de la vérité (Oglinda, inceputul adevarului, 1994)* revient au coup d'état entraînant la chute du Maréchal Antonescu en 1944. Le critique Alex Leo Șerban<sup>160</sup> dénonce le film comme une conjugaison de « poussière historique et formules mélodramatiques (...), une collection de clichés solennels, fautes diverses et vices professionnels »<sup>161</sup>. Son film suivant, une coproduction roumano-américaine, qui n'as pas pour autant bénéficié des aides de l'état roumain, a recours à l'histoire récente, qui devient la toile de fond d'un film d'action et espionnage inspiré du modèle américain<sup>162</sup>. *Point Zéro (Punctul zero, 1996)* se déroule au moment de la révolution et fait appel à une panoplie d'éléments que le public étranger identifie à la Roumanie de l'époque.

Șerban observe que :

---

<sup>158</sup> « Sergiu-Florin Nicolaescu ». *Parlamentul României, Senat*. Disponible sur : <https://www.senat.ro/FisaSenator.aspx?ParlamentarID=68f8a026-18b2-4126-8cb1-73b2e5b7ccfd>. Consulté le 13/10/2017.

<sup>159</sup> Sergiu Nicolaescu. *Viață, destin și film*. Bucarest, Universitară, 2011, p. 68.

<sup>160</sup> Un des premiers critiques roumains à promouvoir les cinéastes de la Nouvelle Vague des années 2000, Alex Leo Șerban joua un rôle essentiel dans le renouveau des approches critiques du cinéma dans le pays. Son influence incontournable sera étudiée en détails dans la partie III de la présente thèse.

<sup>161</sup> Alex Leo Șerban. « Alla gloria militar ». *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*. Bucarest, Polirom, 2009. p. 218.

<sup>162</sup> L'escala américaine ne ressemble pas à un simple montage financier. Selon Grid Modorcea, critique roumain plutôt favorable à l'œuvre de Nicolaescu, celui-ci a une « conception du cinéma typiquement américaine, d'homme d'action, du vainqueur. Il est le hollywoodien du cinéma roumain. » Grid Modorcea. « Sergiu Nicolaescu - 75 ». *Filmul românesc în contextul european*. Craiova, Aius, 2006. p 144.

*Le film aurait pu s'appeler La Roumanie terroriste (...), version développée d'un résumé rudimentaire : la Roumanie, des enfants abandonnés, la révolution, le procès de Ceaușescu, la Securitate, des « agents », le Musée du village, des tziganes, des manifestations, des traditions religieuses*<sup>163</sup>.

Dans le dernier film de Nicolaescu dans les années 1990, retour à la Première Guerre mondiale. A l'image de son film de guerre précédent, *Le Miroir, Le Triangle de la mort (Triunghiul mortii, 1999)* présente des scènes de bataille épiques où des explosions se déroulent sur une ambiance sonore poétique. Le « spectacle » de la guerre prend encore une fois le dessus sur l'intrigue dans un récit basé sur un défilé de figures historiques sans fil narratif bien défini. Pourtant, *Le triangle* est encore une tentative de Nicolaescu de saisir l'air du temps, au niveau technique, dans un de ses genres privilégiés. Le réalisateur investit dans la qualité technique du son, de l'image et des effets spéciaux, s'inspirant des superproductions américaines comme *Il faut sauver le soldat Ryan (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)*<sup>164</sup>. En regardant la séquence d'ouverture du film, nous aurions pu espérer que Nicolaescu fasse accéder des femmes à des rôles plus importants. Pourtant, cet espoir ne sera pas comblé.

*Le Triangle de la mort*, d'une durée de 160 minutes, s'ouvre avec un close-up d'une femme en train de prier. Nous apprendrons par la suite qu'il s'agit d'Ecaterina Teodoroiu (Ilinca Goia), personnage historique légendaire, seule femme roumaine à avoir participé aux combats. Pourtant, Ecaterina n'apparaîtra que très marginalement dans le film, notamment alitée à l'hôpital, où elle interagit avec la reine Maria de Roumanie (Maia Morgenstern) et dans les vingt dernières minutes du film, sur le champ de bataille. A l'image du début, la fin du film se construit autour d'Ecaterina. Sa psychologie est mise en avant : juste avant de mourir au combat, la jeune femme fantasme et se voit en robe de mariée. Ensuite, elle est touchée et tombe tel une Jeanne d'Arc extatique, avec un rosaire dans sa main ensanglantée. Le générique se déroule sur un close-up de son visage, la tenue de soldat pourtant visible. Le rôle principal de la jeune femme se fonde ainsi sur des plans de force

---

<sup>163</sup> Alex Leo Șerban. « Un kitsch perfect ». *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*. Bucarest, Polirom, 2009. p. 216.

<sup>164</sup> Olteea Vasilescu. « Triunghiul mortii - cronica de film ». AARC, Juin 1999. Disponible sur : <http://aarc.ro/articol/triunghiul-mortii>. Consulté le 13/10/2017.

poétique en début et fin de film, alors que le développement du personnage est négligé tout au long du récit. A l'instar d'Ecaterina, la reine, l'autre femme forte du film, apparaîtra peu : dans la longue séquence de l'hôpital, son image évoque celle d'une *madonna lacrimosa* ; plus tard, entourée par l'élite de l'armée, elle tient un discours de gardienne des valeurs morales roumaines. Pour Nicolaescu, les femmes légitimées par l'histoire qui s'aventurent sur des terrains typiquement masculins méritent une reconnaissance grâce à leur intégrité morale, toujours associée au respect des valeurs traditionnelles, notamment religieuses.

Néanmoins, si on pense aux deux films précédents, les femmes quasi-protagonistes de *Triangle de la mort* semblent représenter une évolution dans les paradigmes de Nicolaescu, cinéaste au masculin. Dans *Le Miroir*, les femmes sont presque absentes, vues dans quelques minces séquences, lors de funérailles ou de fête, toujours participant à des dialogues anodins. Ruxandra (Virginia Rogin), le principal personnage féminin, est belle, séductrice et frivole. Dans *Point Zéro*, les femmes ne sont guère à l'honneur. Objets d'intérêt sexuel, leurs apparitions se font sous la forme de danseuses à maillots échancrés et des petites amies partiellement nues, dans des scènes érotiques sans fonction narrative. La nouvelle liberté des années 1990 sert ainsi au cinéma de Nicolaescu, désormais autorisé à employer de nouvelles ressources dans ces films de genres identifiés par le public masculin. Il peut ainsi plaire davantage au regard masculin à travers des corps féminins exposés.

Nous observons alors des permanences et des ruptures par rapport au cinéma de l'époque communiste qui se font aussitôt remarquer dans les approches formelles et thématiques des films des années 1990 orientés au grand public. En ce qui concerne les figures féminines, la nouvelle formule maintient des personnages sans nuances psychologiques, tandis que met en évidence des corps exposées. Celle-ci, fréquemment utilisée par Sergiu Nicolaescu à partir de 1990, est par ailleurs la règle dans d'autres genres, notamment la comédie. On retrouve à la tête du box-office de l'année 1990 *Lycéens rock'n'roll* (Nicolae Corjos, 1990), deuxième volet d'une trilogie comique adolescente initiée en 1986. Si le film s'inscrit dans la continuité d'une série à succès de l'ère communiste, celui-ci se permet de nouvelles libertés impensables auparavant. L'ambiance scolaire prédominante dans le premier film de la série, *Lycéens* (Nicolae Corjos, 1986) est remplacée par des décors divers de parcs, du studio de musique, d'intérieurs de maisons... Les jeunes en uniforme au lycée portent alors des vêtements à la mode. Les scènes érotiques, loin d'être explicites, sont néanmoins longues et mettent en évidence le corps féminin. Des seins



nus sont à l'honneur dans le cadre, même si le récit n'impose pas la nudité. Une autre comédie populaire sortie la même année, *La Pagaille (Harababura, 1990)* de Geo Saizescu, reprend cette approche : si une femme est surprise sous la douche, la caméra s'attarde à montrer son corps dénudé.

En effet, la liberté économique et politique est accompagnée d'une liberté de montrer le corps féminin : certes, une nouveauté dans le cinéma local, qui choisit d'interpréter à sa façon les modèles des cinémas populaires de l'Ouest. Ainsi, la femme sexuellement libérée selon le regard postcommuniste ne retrouve pas l'agencement de sa sexualité et de son corps. Objet de consommation, elle n'est qu'une pièce de plus dans des produits fait par des hommes et destiné en priorité à un consommateur masculin.

## 6.2 Qu'est-ce que la liberté ? Les comédies populaires et l'avènement de la femme-objet

Parmi les cinéastes qui se dédient aux comédies populaires dans les années 1990, se trouve Mircea Mureșan. Avant de nous pencher sur ses films, des considérations sur le corps féminin dans le genre comique permettent d'avancer des hypothèses expliquant sa représentation dans des films orientés grand public.

Selon Andrew Horton et Joanna E. Rapf, la comédie, genre filmique complexe et souvent subversif, dévoile les préjugés et préoccupations de la société dont elle est issue. Donc, les films comiques réfléchissent et influencent les enjeux historiques, culturels, politiques et sociaux<sup>165</sup>. Malgré le grand nombre d'études sur les implications sociales du genre dans ses multiples déclinaisons, des approches centrées sur la femme, issus des *gender studies*, semblent se concentrer sur des genres filmiques comme la comédie romantique et la comédie loufoque hollywoodienne<sup>166</sup>. Pourtant, la présence féminine dépasse l'univers de ces deux sous-genres, le corps féminin étant le lieu d'articulation des conflits socio-culturels chers au genre comique en général.

---

<sup>165</sup> Andrew Horton et Joanna E. Rapf. « Comic Introduction ». *A Companion to Film Comedy*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013. p.2.

<sup>166</sup> Recemment, des approches *gender* du burlesque américain font aussi surface. Cf., par exemple, Steve Massa. *Slapstick Divas: The Women of Silent Comedy*. New York, Bear Manor, 2017; Tamar Jeffers McDonald. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York, Columbia U Press, 2007; Kristina Brunovska Karnick et Henry Jenkins (dir.). *Classical Hollywood Comedy, a Reader*. New York, Routledge, 1995.

Ici, on comprendra les comédies populaires comme des films de genre destinés à un public vaste, où des éléments du burlesque, de la farce sociale et de l'absurde s'entremêlent, sans pour autant exhiber des références culturelles sophistiquées. Leur but est de provoquer le rire facile, traduit commercialement par de respectables résultats au box-office. Or, propulsées par l'impératif économique des débuts des années 1990, les comédies populaires retrouvent un nouvel essor en Roumanie : une grande partie des grands succès nationaux à l'époque appartiennent au genre.

Ces comédies à succès présentent pourtant très rarement des personnages féminins développés. Plutôt que de profiter des nouvelles libertés d'ordre narratif pour renouveler leur vision des rapports homme-femme, les réalisateurs des films comiques préfèrent attirer l'attention du spectateur-type, masculin, par l'exposition d'une sensualité féminine plate, manifeste à travers des corps découverts et des mouvements chorégraphiés.

Dans *La Pagaille*, *Lycéens rock'n'roll*, *Lycéens en alerte* (Mircea Plangau, 1993) ou *Miss Litoral* (Mircea Mureșan, 1990), des comédies à succès, le physique des jeunes femmes est mis en évidence. Ces femmes restent sans voix ou, comme dans *Lycéens en alerte*, rentrent dans le stéréotype de femme fatale. Héritières des *pin-ups*, elles dansent, chantent, et, bonne nouvelle, font l'amour. Lors que leurs corps dénudés interagissent avec les personnages masculins, l'objectif est la construction de situations comiques où la femme est la seule à se dévoiler physiquement.

La nudité comique dans les comédies populaires induit alors des sensations sur le spectateur : du plaisir, par le rire et par la vision des corps - ce dernier ayant été interdit dans le cinéma communiste roumain. Dans son texte fondateur de l'analyse *gender* au cinéma, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey se penche sur le cinéma hollywoodien pour avancer la thèse selon laquelle le cinéma commercial se fait par et pour le regard masculin, imprégné de la dimension scopophilique, du plaisir de regarder, propre à l'image<sup>167</sup>. Les films de genre, produits dans la même fabrique, échappent pourtant à la modération stylistique et sensorielle d'un cinéma classique, réaliste. Linda Williams, à son tour, dénombre certains genres où la réaction du public extrapole le simple plaisir du regard, suscitant des réactions physiques : l'horreur, la pornographie, le mélodrame. Si dans une première approche, la peur ou les larmes ne s'associent pas à l'idée de plaisir, l'engagement

---

<sup>167</sup> Laura Mulvey. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». In: Sue Thornham (dir.). *Feminist Film Theory*. New York, NYU Press, 1999 (1975). pp.58-69.

des spectateurs sur les films d'épouvante ou sentimentalistes fait preuve de la jouissance devant ce type de film, exprimée à travers ces réactions. Dans son analyse, Williams ne recense pas la comédie parmi les genres marqués par l'excès physique. En partant de l'exemple du burlesque, les sensations expérimentées par le comique, souvent en détresse, ne sont pas reflétées dans les sensations du spectateur. Le rire dégagé est alors une réaction qui contredit la situation montrée, au lieu de reproduire les sensations des personnages<sup>168</sup>.

Les corps des femmes des comédies populaires roumaines correspondent dans une certaine mesure à l'idée de l'excès suscitant des sensations. Les corps des personnages féminins peu ou pas développés sont exposés dans des situations de danse, de rapport sexuel, de séduction ou de repos insouciant. Si on adopte les perspectives des hommes à l'écran et du spectateur, leur plaisir à regarder ces corps est traduit par les mouvements de caméra et plans de détail qui renforcent l'érotisme des séquences. Ici, l'effet de l'excès n'est pas le rire, mais l'excitation devant le corps féminin : certes, une excitation au service du marché. Au bout du compte, le visionnage public d'une comédie qui suggère des corps érotisés est socialement plus acceptable que celui des films ouvertement érotiques ou pornographiques.

Les films roumains des années 1990 ont des moyens modestes. Leur processus de production et de circulation se libèrent, alors, des coûteuses stratégies de marketing à l'américaine. Le film doit attirer le public par l'usage des éléments intrinsèques au récit et à la mise en scène en adéquation avec les envies du public. Si dans le contexte spécifique de la Roumanie post-1989 les films comiques répondent aux besoins de divertissement et d'évasion, l'omniprésence de femmes-objet ne semble pas déplaire au public en général. Si les hommes restent la cible primaire, les résultats commerciaux de ces films nous laissent deviner que ces représentations ne semblent pas particulièrement rédhitoires pour les spectatrices, au moins au départ.

Le choix d'un portrait traditionnel des femmes à sexualité débordante mais passive est ainsi une stratégie porteuse, qui reproduit des modèles déjà établis à l'étranger. Les réalisateurs roumains piétinent alors sur les exigences commerciales et les nouvelles possibilités d'un cinéma relativement libre en termes de représentation des mœurs. Si

---

<sup>168</sup> Linda Williams. « Film Bodies : Gender, Genre and Excess ». In: Sue Thornham (ed.). *Feminist Film Theory*. New York. NYU Press, 1999. pp. 267-281. p.268, 270.

certains cinéastes utilisent aussi la nudité tout en revendiquant leur qualité d'auteurs, d'autres essaient de s'adapter aux demandes du cinéma grand public.

La carrière de Mircea Mureșan exemplifie les difficultés issues de la volonté d'adaptation. Diplômé de l'IATC en 1955, le réalisateur s'affirme devant la critique en 1966, quand son film *L'Émeute* reçoit le prix de meilleur premier film au Festival de Cannes. Sous le régime communiste, le cinéaste ne se montre pas particulièrement défiant aux normes officielles et se dédie à des genres divers, du film historique à l'aventure, en passant par des drames romantiques. Son profil est celui d'un cinéaste plutôt conforme et ses films sont considérés de bonne qualité dans la sphère nationale<sup>169</sup>. Pourtant, après le changement de régime, Mureșan réalise trois comédies légères : *Miss Litoral* (1990), *La Deuxième chute de Constantinople* (1993) et *Sexy Harem Ada-Kaleh* (2001)<sup>170</sup>. Les deux premiers seront des succès retentissants : *Miss Litoral* fait 1 387 903 entrées et est le deuxième film national le plus vu en 1990, *La Deuxième chute...* est le plus grand succès roumain en salles en 1994, avec plus de 1 300 000 billets vendus<sup>171</sup>.

*La Deuxième chute de Constantinople* reste assez discret dans l'exposition du corps féminin. Ici, il est plutôt question de personnages féminins à la marge. Les femmes n'y jouent que des rôles secondaires, comme des épouses ou relations amoureuses des protagonistes, sans importance au niveau narratif. On note, pourtant, le casting de Loredana Groza, vedette de la chanson roumaine très connue dans le pays, comme le principal personnage féminin, une jeune fille sexy et gentille, un peu naïve. Des plans de détail accentuant sa forme physique n'y manquent pourtant pas.

*Miss Litoral*, à son tour, raconte l'histoire de Tina (Anca Țurcașiu), jeune fille poussée par ses parents à participer à un concours de beauté sur la côte roumaine. Le concours représente l'espoir des gains financiers et d'un départ à l'étranger. Mais Tina est amoureuse de Dorel (Marius Gâlea), jeune homme souffrant d'un grand manque de confiance en lui. Une fois partis à la station balnéaire de Mamaia, les parents de Tina se rapprochent du capitaine Mielu (Jean Constantin), son parrain, et remuent ciel et terre pour que la jeune femme soit élue Miss Litoral.

---

<sup>169</sup> « Mircea Mureșan ». Cinemagia.ro. Disponible sur : <http://www.cinemagia.ro/actori/mircea-muresan-1620/>. Consulté le 15/10/2017.

<sup>170</sup> En 2005, il réalise son dernier film, *Azucena*, drame romantique qui n'a attiré que 556 spectateurs en salles (CNC România).

<sup>171</sup> « Spectatori film romanesc la 31/12/2016 ». CNC România.

*Miss Litoral* est un exemple de récit fondé sur une idée traditionnelle de la femme, tout en s'appuyant sur l'exposition du corps féminin. Le recours à des figures féminines plates fait surface dans un type de séquence récurrent dans les comédies roumaines : une alternance longue et sans signification narrative particulière de plans d'ensemble des choristes et des plans de détail de leurs fesses, cette fois-ci dans un studio de danse. Nous pensons ainsi à l'observation de Martin O'Shaughnessy sur les « bond girls » : « Les femmes sont (...) offertes tout simplement au regard (...) dans une tenue qui cache peu, ce qui signifie qu'elles sont là pour être regardées »<sup>172</sup>. Pourtant, si on peut assimiler les choristes et candidates de concours anonymes aux femmes de James Bond, la représentation de Tina affirme davantage la puissance du regard masculin. Le film s'ouvre par une séquence où Tina et Dorel échangent des caresses ; un plan de détail sur les cuisses de Tina y est inclus... Si le sort de Tina est au centre de l'intrigue, les interactions entre son père, son parrain et les antagonistes seront plus présentes que celles auxquelles participe la jeune fille.

L'axe narratif particulièrement problématique est celui où émerge la sexualité de Tina : elle veut faire l'amour avec Dorel avant le mariage, mais il refuse. Malgré la présentation de Tina comme une femme sexuellement entreprenante, le film montre, en réalité, une femme soumise. Son désir gêne l'homme qu'elle aime, mais elle lui reste fidèle, même si d'autres prétendants se présentent. Pourtant, une fois que Tina est partie à Mamaia, Dorel capitule : malgré son amour et sa gentillesse, elle se montre capable de partir et il décide alors de céder au désir de son amour, selon ses propres conditions, afin de ne pas laisser passer l'opportunité. S'ensuit une longue séquence du couple en train de faire l'amour, la poitrine de Tina exposée. Par la suite, Dorel essaie de faire en sorte que Tina abandonne l'idée du concours, en lui disant qu'elle n'est pas assez belle pour y avoir le succès attendu ; au moins, pas aussi belle que les *pin-ups* de *Playboy* ou de *Penthouse* qu'il lui montre pour soutenir son propos. Enfin, Tina est une belle femme, mais ne réussira à gagner le concours qu'après un *relooking*, où son côté doux laissera la place à une véritable vamp.

Les corps féminins érotico-comiques sont ainsi dotés d'une sensualité débordante, mais s'opposent à l'excès à la fois répugnant et irrésistiblement puissant des films d'autres

---

<sup>172</sup> Martin O'Shaughnessy. « Le séducteur : un macho comme les autres ? ». In: Françoise Puaux (dir.). *Le Machisme à l'écran*. CinémAction no 99. Paris, CinémAction-Corlet, 2001. pp 14-26. p. 22.

genres étudiés par Linda Williams, comme l'horreur. Néanmoins, un autre courant du cinéma roumain des années 1990 présente étrangement des points communs avec ce genre filmique : les auteurs de l'ère communiste participent au cinéma de l'époque de transition capitaliste incorporant dans leurs œuvres des éléments proches de l'horreur.

### **6.3 Le rêve tourne au cauchemar : Mircea Daneliuc, Dan Pița et la femme abjecte**

Si quelques cinéastes tentent leur chance dans un cinéma purement commercial, les grands auteurs du cinéma roumain communiste demeurent, peut-être excessivement, fidèles à eux-mêmes. Des films fortement marqués par la critique sociale, souvent dans un style codé nécessaire sous la censure, mais désormais chronophage, fleurissent dans la production roumaine des débuts de l'ère de la transition. On retrouve parmi les cinéastes particulièrement enclins à ce type de parti pris stylistique Mircea Daneliuc et Dan Pița.

Reconnus par leur résistance aux formules cinématographiques privilégiées à l'époque communiste, les deux cinéastes étaient auparavant des cibles inévitables de la censure. Pourtant, ils retrouvent rapidement leur place dans le petit milieu du cinéma roumain d'après 1989, grâce à leur réputation d'opposants au régime. Les deux intègrent des structures publiques de production cinématographique dans les années 1990 : Pița sera à la tête de Solaris Film, unité de production sous l'égide de l'État et Daneliuc passera par la direction d'une unité du claudicant Studio cinématographique de Bucarest en 1994, avant de rencontrer des difficultés pour continuer ses productions à la fin de la décennie. Dans les deux cas, la maigre participation publique au financement des films leur a permis la réalisation de projets personnels sans le poids de l'obligation de succès commercial.

Dan Pița, en effet, ne retrouve pas les spectateurs. Il réalisera quatre films dans la décennie : *Hôtel de Lux* (*Hotel de lux*, 1992), *Pepe & Fifi* (1994), *Je suis Adam!* (*Eu sunt Adam!*, 1996) et *L'Homme du jour* (*Omul zilei*, 1997). *Hôtel de Lux* a le meilleur résultat, tant au niveau critique qu'au box-office : coproduction française financée grâce au soutien du fonds ECO, le film reçoit le Lion d'Argent au Festival de Venise et est vu par 224 000 personnes en Roumanie. Ses autres films font entre 28 000 et 62 000 entrées, résultat assez correct pour des films « art et essai » dans le contexte de chute vertigineuse de la fréquentation des films roumains. Néanmoins, la reconnaissance critique n'est pas au

rendez-vous et ces œuvres ne circulent pas dans les festivals ou dans le circuit des salles à l'étranger<sup>173</sup>.

Chez Pița, le rêve de liberté tourne au cauchemar : il adopte un style naturaliste et réalise des films sombres où la réalité roumaine ne donne pas de place à l'espoir, le paysage est post-apocalyptique et les personnages basculent entre perversité et corruption morale. L'Hôtel de Lux, allégorie du pouvoir officiel qui prête son nom au film, est décrépît. L'intrigue de base autour du rapport entre père et fils est un simple prétexte pour faire avancer son propos selon lequel l'Etat n'est qu'une instance écrasante qui pousse les citoyens à tout type de détournement moral. Hommes et femmes, celles-ci souvent des prostituées, participent à la débauche : des scènes riches en violence, sexe et nudité s'enchaînent<sup>174</sup>.

Dans *Pepe & Fifi*, les personnages-titres sont frère et sœur, survivant dans la dure réalité des années 1990. Par le biais d'une photographie et d'un décor aussi sombres, leurs mésaventures semblent encore plus désolantes. Fifi est l'archétype de la prostituée au cœur d'or, prise dans les mailles du filet d'une société où elle n'est qu'un objet jetable. La figure de la prostituée réapparaît encore dans *Je suis Adam!*, dans un registre littéralement cauchemardesque : elles surgissent, comme dans un délire, comme des bacchantes démentes qui perturbent le protagoniste, toujours prêtes à le séduire et à le déstabiliser. Dans *L'homme du jour*, la danseuse Ana n'est pas une prostituée *de facto*, mais une jeune femme séduite par le support financier proposé par un homme politique corrompu.

L'omniprésence de la figure de la prostituée dans le cinéma de Pița nous rappelle les observations de Nathalie Debroye sur cet archétype dans *Tenue de soirée*, film de Bertrand Blier de 1986 :

*Avide de sexe et d'argent, la femme démythifiée est souvent la grande perdante (...). Loin d'être valorisée, la masculinité est elle aussi sérieusement ébranlée. Dans Tenue de soirée, la prostitution s'est généralisée*<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> Anne Jäckel. « Too late? Recent Developments in Romanian Cinema ». In: Wendy Everett (dir.). *The Seeing Century : Film, Vision and Identity*. New York. Brill, 2000. pp. 98-110, p. 101; « Spectatori film romanesc la 31/12/2016 ». CNC România; D. Nasta, *Op. cit.*, p. 56.

<sup>174</sup> D. Nasta. *Op. cit.* p. 55.

<sup>175</sup> Natalie Debroye. « Du bonheur d'être putain : De Buñuel à Blier ». In: Françoise Puaux (dir.). *Le Machisme à l'écran*. CinémAction no 99. Paris, CinémAction-Corlet, 2001. pp. 39-48. p.40

Ceci semble être le propos de Pița sur la société roumaine du début des années 1990 : si la femme, parfois personnage nuancé comme Fifi, a le moral démolé davantage par les engrenages des systèmes politico-économiques, l'effondrement physique, mental et spirituel des hommes est aussi inéluctable. Dans un décor avilissant, hommes et femmes deviennent abjects.

Barbara Creed transpose aux films d'horreur la notion d'abjection développée par Julia Kristeva. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Kristeva s'appuie davantage sur une approche psychanalytique afin d'expliquer l'abjection comme réaction au bouleversement des limites entre le « je » et l'extérieur. Devant une menace polluante, impure, un double effet de séduction et de répulsion se produit, et le sujet est poussé alors « hors de lui-même ». L'abjection est alors le lieu d'effondrement des significations, même si elle fonctionne de manière à marquer les limites entre le dedans et le dehors, l'humain et l'inhumain<sup>176</sup>. Creed récupère alors trois aspects principaux de l'abjection qui semblent particulièrement visibles dans l'horreur cinématographique. D'abord, la présence des figures de l'abjection : des cadavres, des excréments, de la pourriture, des éléments qui soulèvent des réactions physiques de peur, de dégoût, en même temps qu'ils attirent le spectateur. Deuxièmement, elle note l'usage de l'idée de limite dans la construction des figures des monstres, souvent marquée, dans le cinéma, par la dualité entre humain et inhumain, bien et mal, normal et anormal. Finalement, Creed revient à la perception kristévienne de la figure maternelle comme abjecte. Le corps maternel est un lieu de bouleversement du désir, où la mère a des difficultés à lâcher prise de son enfant, car la relation avec son fils la légitime devant l'autorité patriarcale<sup>177</sup>.

Nous nous intéresserons ainsi aux deux premières catégories. Les hommes et femmes des films de Dan Pița deviennent des monstres lors qu'ils opèrent dans la limite du bien et du mal. Leur transformation morale a lieu en tant que réaction à un environnement où le délabrement, la saleté, la pourriture, aux niveaux matériel et spirituel, sont inévitables. Lorsqu'ils obéissent au besoin urgent de répondre à leur environnement, leurs actions et caractères détournés provoquent un effet physique de dégoût chez le spectateur. Pourtant, l'abjection et l'horreur se matérialisent de façon encore plus puissante dans les films de

---

<sup>176</sup> Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'horreur - Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980. p.9

<sup>177</sup> Barbara Creed. « Horror and the Monstrous Feminine : An Imaginary Abjection ». In. : Sue Thornham (dir.). *Feminist Film Theory*. New York. NYU Press, 1999. pp. 251-266. p.253-254.



Mircea Daneliuc, à partir des conflits qui jouent sur la limite entre l'humain et l'inhumain, le bien et le mal et où la figure maternelle fait surface.

Parmi les cinq films réalisés par Daneliuc dans les années 1990, deux se démarquent par l'ambiance particulièrement glauque assignée à la Roumanie de l'époque : *Le Lit conjugal* (*Patul conjugal*, 1993) et *Marre* (*Aceasta lehamite*, 1994)<sup>178</sup>. Outre le décor de la ville délabrée et des personnages au bord de la folie comme thèmes constants dans les films du réalisateur durant la décennie, ces deux œuvres mettent en exergue le rôle de la femme, en particulier de la femme enceinte, devant la déstabilisation de la société. Dans ces deux films, la femme est alors mère et abjecte.

Dans *Le Lit conjugal*, Vasile (Gheorghe Dinica) est projectionniste dans un cinéma décadent après la chute du communisme. Sa femme, Carolina (Coca Bloos), est enceinte et ils n'ont pas les moyens d'élever un autre enfant. Sans argent pour payer un avortement, Vasile pousse son épouse à toute sorte de stratégie pour forcer une fausse-couche. Dans leur appartement appauvri, Carolina, mal habillée, visage vieilli, est ainsi torturée par Vasile : elle doit sauter du haut des meubles, soulever une armoire et l'homme essaie même de la noyer dans une baignoire. Elle proteste. Vasile insiste sur les violences, sous les yeux de leurs deux enfants. Malgré tout, après ces tentatives échouées, Carolina, épuisée et souffrante, cherche à faire l'amour avec son époux, qui la rejette et la pousse à d'autres supplices. On découvre alors que les épreuves ne furent qu'une manifestation des fantasmes sadiques de Vasile : il finit par donner à sa femme de l'argent, qu'il s'est procuré par des moyens détournés. Pourtant, elle ne peut toujours pas subir l'avortement et décide alors d'essayer de vendre le bébé à des clients occidentaux. Entretemps, Stela (Lia Bugnar), caissière du cinéma et maîtresse de Vasile devient une prostituée. Vasile tente de se procurer de l'argent par tous les moyens et est ainsi poussé à la folie. Devant ses enfants, il essaye, enfin, de tuer sa femme, maintenant lourdement enceinte. Il essaye de la pendre et finit par lui poignarder le ventre. La scène de l'agression est troublante : l'ambiance glauque de l'appartement, les enfants-voyeurs, l'insanité de Vasile, les cris de Carolina, son ventre protubérant, le sang giclant. Vasile échoue encore et se suicide. La dernière séquence du film transpire aussi

---

<sup>178</sup> Les autres sont : *L'onzième commandement* (*A unsprezecea porunca*, 1991), qui se passe dans une ambiance post-apocalyptique dans l'après-guerre ; *La toux et la douleur* (*Tusea și junghiul*, 1992) est une adaptation du conte populaire *La fille de la vieille et la fille du vieux* (*Fata babei și fata moșneagului*). *Le Sénateur des escargots* (*Senatorul melcilor*, 1995) est un commentaire sur la démoralisation politique en Roumanie dans les années 1990.

l'abject : dans l'appartement de la famille, encore plus vétuste, on voit le dernier bébé de Carolina, désormais un adolescent de 13 ans, légèrement handicapé. Il fait appel à Stela, maintenant une prostituée en déclin. Le film se clôt sur une scène de sexe troublante entre les deux, confrontant une Stela maternelle à un jeune homme hésitant entre le plaisir et la souffrance.

Le film suivant du réalisateur a plusieurs points en commun avec *Le Lit conjugal*. *Marre* présente aussi une femme enceinte, dont la grossesse est accaparée par des tiers. Doina (Ana Ciontea) est enceinte de quatre mois lorsqu'elle décède suite à un accident de voiture. Vali (Cecilia Bârbora), médecin, décide de maintenir Doina en vie artificiellement jusqu'à l'accouchement, dans l'espoir d'obtenir des financements occidentaux pour son hôpital, si l'intervention est réussie. En même temps, Vali entame une liaison amoureuse avec Bebe (Horatiu Malaele), l'ancien compagnon de Doina et le père du bébé. Celui-ci s'intéresse à la réussite du maintien de la grossesse uniquement parce qu'il pourra occuper l'appartement de son ancienne compagne si l'enfant est né<sup>179</sup>.

On voit le fantôme de Doina, qui n'est pas entendu par les vivants, mais qui a conscience de tous les événements dans son entourage. L'esprit de Doina décide alors de se réincarner dans son bébé. Pourtant, malgré les efforts de Vali, l'administration de l'hôpital décide de faire débrancher les appareils. Alors, le seul moyen pour que l'esprit de Doina se réincarne est à travers un enfant de son ancien compagnon, M. Bebe, avec Vali. La relation de Vali et M. Bebe est trouble. A l'exemple de Vasile dans *Lit conjugal*, M. Bebe est un homme misogyne, qui agresse verbalement la défunte Doina et Vali. Il n'est pas intéressé par le bien-être des femmes qui l'entourent : il est incapable de faire l'amour avec sa nouvelle maîtresse car il n'arrive pas à mettre un préservatif. Par moments, il essaye de la violer, sous l'excuse suivante : « Tout le monde viole tout le monde, moi aussi, j'ai droit à mon viol. » Mais, comme Carolina dans *Lit conjugal*, Vali est toujours attirée par cet homme qui, comme Vasile, n'a pas de grandes qualités physiques ou morales. A la fin, Bebe et Vali finalement font l'amour. Dans une séquence étrange, le montage alterne leur rapport sexuel

---

<sup>179</sup> Le thème de la continuation d'une grossesse de quatre mois et la présence d'un antagoniste misogyne, appelé M. Bebe, qui a le pouvoir d'intervenir sur l'avenir de la femme enceinte nous remettent à un certain film phare du nouveau cinéma roumain des années 2000.

maladroit - et sans préservatif - et l'image onirique de Doina en position fœtale. On apprend alors, que Vali est en train de concevoir et que Doina est train de se réincarner.

Ces deux films reflètent les idées de l'abject proposées par Creed. Dans les deux cas, la femme enceinte, la future mère a un rapport problématique avec la figure masculine. Carolina et Doina sont des mères en phase de gestation. Carolina est monstrueuse par son insensibilité masochiste lorsqu'elle obéit aux ordres de son mari dans les démarches pour se débarrasser de l'enfant, malgré sa souffrance physique. Par la suite, elle accouchera des enfants aussi monstrueux dans leurs handicaps physiques et dans leur perversité. Doina, à son tour, est une mère-cadavre, à la limite de la vie et de la mort, un fantôme en quête d'un nouveau corps. Tant Vasile que Bebe font valoir leur autorité patriarcale sur les corps de leurs femmes et des enfants en gestation. Les bébés sont aussi à la limite entre le réel palpable et l'être en devenir. Alors, à travers la monstruosité de la mère-cadavre-fantôme dans *Marre* et l'usage des codes des films d'horreur gore dans *Lit conjugal*, on devine des mères monstrueuses en formation, soumises à des hommes à la frontière de l'humain et l'inhumain.

Si les hommes et femmes de Pița et Daneliuc sont dépeints sous une lumière de désespérance, d'autres auteurs roumains ont pu aussi voir d'autres alternatives. Des histoires moins sombres et des approches critiques fondées sur l'humour et la légèreté sont aussi au rendez-vous dans le cinéma roumain des années 1990. Si Pița et Daneliuc ont plutôt travaillé dans un cadre de production national, les autres récits, certes durs mais pas abjects, viennent des cinéastes ayant un plus important vécu international.

#### **6.4 Et Pintilie redécouvre les femmes**

Lucian Pintile, alors en exil professionnel, obtient en 1972 une autorisation spéciale pour voyager en Europe et aux Etats-Unis à des fins artistiques. Dès lors, il travaille principalement pour le théâtre français pendant 18 ans. Néanmoins, en 1979, il réalise un film en Roumanie, *Scènes de Carnaval (De ce trag clopotele, Mitică ?)* qui pourtant voit sa sortie interdite par la censure. Pourtant, le retour de Pintilie à son pays natal se fait très tôt après la révolution, en grande pompe. Grâce à sa réputation de plus grand auteur du cinéma roumain, d'opposant au régime communiste et au réseau développé pendant son séjour à l'étranger, il réussira à occuper une importante position au Ministère de la culture et réalisera des films roumains

de grand prestige à l'étranger durant cette période, tout en jouant un rôle primordial pour la viabilité des projets d'autres auteurs nationaux<sup>180</sup>.

Sa première action à son retour est la prise en charge de la production de *Place de l'Université, Roumanie* (1991), le documentaire controversée coréalisé par Sorin Ilieșiu, Stere Gulea et Vivi Dragan Vasile sur les violentes manifestations de juin 1990 à Bucarest, opposant une masse d'étudiants déçus du nouveau gouvernement néocommuniste et des miniers mystérieusement débarqués de province pour les déstabiliser. Dans la même année, et cela malgré la réaction négative du pouvoir officiel devant le film<sup>181</sup>, il sera nommé directeur de la compagnie de production du Ministère de la culture, nouvellement créé<sup>182</sup>.

En 1992, Pintilie reviendra enfin à la réalisation cinématographique avec *Le Chêne (Balanța)*, (1992). Sa position privilégiée dans les institutions roumaines et sa reconnaissance à l'étranger permettent des configurations de production jusqu'alors inédites dans le nouveau contexte démocratique roumain<sup>183</sup>. D'une part, le studio cinématographique Bucarest qu'il dirige fournit les ressources techniques et permet l'accès au financement public au niveau national. D'autre part, la récente ouverture de la Roumanie à des initiatives internationales permet l'accès des cinéastes locaux au fonds ECO. Il n'est pas étonnant que Pintilie, artiste majeur du cinéma roumain qui a de forts liens avec la France, soit un des premiers réalisateurs du pays à bénéficier des apports provenant du fonds. *Le Chêne* compte avec les participations des maisons de production françaises Parnasse, Scarabée Films et MK2 Cinéma, du Ministère de la culture roumain et du CNC français - via le fonds ECO, ainsi que des chaînes françaises Canal + et La Sept.<sup>184</sup> Cette configuration représente une synergie entre multiples acteurs du financement cinématographique, dans un schéma complexe

---

<sup>180</sup> A. Popescu. *Op. cit.*, 2015. p. 310-311; D. Nasta. *Op. cit.*, 2013. p 85.

<sup>181</sup> Le documentaire ayant disposé de fonds publics pour sa production, présente néanmoins une vision négative du gouvernement, ce qui a entraîné des menaces de poursuite légale de Gulea et Pintilie, qui auraient créé de fausses affirmations sur le président Ion Iliescu.

<sup>182</sup> A. Jäckel, *Op. cit.*, 1998. p. 100.

<sup>183</sup> Pintilie entretient des liens importants avec Marin Karmitz, producteur-distributeur-exploitant français d'origine roumaine, à la tête de la prestigieuse société MK2. La société participera à tous les films réalisés par Pintilie durant la décennie.

<sup>184</sup> Les deux chaînes créées dans les années 1980 ont une politique éditoriale de soutien au cinéma, notamment le cinéma « art et essai ». Canal + fut un des principaux financeurs du cinéma français jusqu'au changement de politique interne en 2016. La Sept est la chaîne à orientation culturelle qui a précédé Arte. La Sept Cinéma était sa branche dédiée à la production cinématographique.

courant dans le cinéma français, mais nouveau en Roumanie<sup>185</sup>. Le résultat ouvre la voie aux configurations économiques que le cinéma d'auteur roumain adoptera plus tard, lors du tournant esthétique des années 2000.

En effet, Anne Jäckel signale l'intérêt renouvelé des maisons de productions françaises, rassurées par les bénéfices du fonds ECO, aux auteurs exilés des anciens pays communistes, dans une démarche de promotion d'un cinéma d'auteur à vocation internationale. Par ailleurs, d'autres cinéastes roumains bénéficieront de l'aide<sup>186</sup>. Un des premiers sera Dan Pița, qui réussit à réaliser *Hôtel de Lux* en coproduction avec la société française Parnasse films, aussi investisseur dans *Le Chêne*<sup>187</sup>. Jäckel affirme que, malgré les nouvelles exigences de la production transnationale, les auteurs roumains ne font pas de compromis au niveau du contenu de leurs films, exprimant à l'écran leur malaise par rapport au passé récent et ses conséquences dans le présent<sup>188</sup>. Néanmoins, en regardant les films de Pintilie et ceux des nouveaux cinéastes qui retrouvent des partenaires de production à l'étranger, une nette différence de traitement des sujets communs se fait ressentir par rapport aux films de Daneliuc et Pița. Si la thématique du désenchantement envers le passé et le présent est similaire à celle des films de Pița et Daneliuc, dans quelle mesure se différencient les films de Pintilie, les seuls qui réussissent à allier des configurations de coproduction à une importante répercussion internationale ?

L'action du film *Le Chêne* est située dans la Roumanie de 1988. Le film raconte l'histoire de Nela (Maia Morgenstern), jeune institutrice qui embarque dans un délirant voyage à travers un pays dévasté. Dominique Nasta compare le film à l'opus d'Emir Kusturiča, *Underground (Underground, 1995)* : « une histoire au rythme effréné, remplie de cynisme et d'ironie amère, qui inclut quelques passages surréalistes qui montrent un aperçu

---

<sup>185</sup> Pintilie semble fier de sa collaboration française. Les génériques d'ouverture des films *Le Chêne*, *Un été inoubliable* (1994), *Trop tard (Prea Tarziu, 1996)* et *Terminus Paradis* (1998) annoncent : « Une coproduction franco-roumaine ».

<sup>186</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>187</sup> Des remarques semblent nécessaires sur *Hôtel de Lux* : d'abord, Pița bénéficie aussi de sa position officielle dans les institutions roumaines, à la tête de Solaris Films, unité de production dédiée aux films d'auteur. A l'époque, le réalisateur-producteur est directeur du CNC roumain (*Ibid.* p.101). La similarité des profils de Pița et de Pintilie revient d'ailleurs à leur réputation de cinéastes dissidents à l'international, même si Pița est moins connu à l'étranger. En outre, nous pouvons attribuer la visibilité du film de Pița dans le circuit des festivals et sa réussite à Venise à la promotion mise en place par les producteurs français.

<sup>188</sup> *Ibid.* p. 102.

d'une des plus dures dictatures »<sup>189</sup>. Nela part d'un bloc d'appartements délabré, où elle vit dans un exaspérant huis clos avec son père malade. Après sa mort, elle s'en va avec ses cendres dans une boîte de Nescafé, boisson alors très convoitée. Elle charme des hommes dans son chemin afin de faciliter son voyage ; dans son parcours du combattant, elle circule dans la sphère agréable des *happy few*, embarque dans un train cafardeux et chaotique, rencontre des gitans, arrive dans une ville industrielle où elle se fait violer et tombe sur Mitica (Razvan Vasilescu), jeune médecin, son équivalent masculin. Elle fait face à des situations absurdes où la bureaucratie envahit la vie quotidienne : les traiteurs de la fête du village refusent de lui vendre une crêpe car « elles ne sont que pour ceux qui participent à la manifestation ». Dans cette ville post-apocalyptique, elle trouve un poste d'enseignante ; Mitica et Nela partent à l'enterrement d'un patient dans une campagne quasi-idyllique.

Une critique de la vie communiste, des paysages post-apocalyptiques, un viol collectif : on pourrait penser aux films de Pița et Daneliuc où règne l'excès et où les personnages deviennent irrémédiablement monstrueux. Par contre, le traitement de cet univers par Pintilie est radicalement différent. Nela est une protagoniste qui a un caractère nuancé : parfois violente, réactive, maline, mais sensible au monde autour d'elle. Équipée d'une caméra Polaroid, elle enregistre à l'instant son environnement. Est-ce que ces mémoires seront heureuses ? Le registre et les enjeux de la mémoire sont très présents dans le récit : on retrouve des mises en abîme dans les photos de Nela, notamment à l'ouverture du film. La première séquence parcourt d'anciennes photos. Un vieux projecteur montre un film amateur en noir et blanc, où une fête de Noël dégénère jusqu'au carnage. Nela, habillée en petite pionnière, y est présente. Enchaînement sur l'appartement décrépit où dort une Nela adulte. Plus tard, on découvrira que ces images sont en fait un cauchemar : un montage parallèle montre la jeune femme dans l'appartement et le vrai film : des images anodines, en couleurs, Nela en petite pionnière dans une commémoration. Il s'agit de la réalité présente qui déforme la mémoire, même lorsque les souvenirs sont enregistrés en film.

En outre, malgré le viol, les hommes ne sont pas systématiquement présentés comme des prédateurs. Nela croise des hommes bienveillants, sans qu'ils soient prédisposés à l'aider seulement pour son charme. Même la scène du viol, crue, a une fonction fondamentale dans la continuité du récit : cette violence déclenchera la séquence

---

<sup>189</sup> D. Nasta, *Op. cit.*, p 99.

d'événements qui lui font rencontrer Mitica. Leur relation amoureuse est plutôt suggérée : on développe la psychologie du couple en explorant leurs esprits similaires, ce qui amènera au *grand finale*, une séquence intime où le couple s'embrasse sous le chêne qui donne au film son titre international.

Au niveau technique, le film présente aussi des atouts : les décors urbains post-apocalyptiques, sombres, à éclairage dure sont alternés avec des séquences où une lumière douce met en évidence à la fois les visages des personnages et la beauté de la campagne. Nela et son entourage sont aussi nuancés que le pays où ils vivent : malgré les difficultés, des petits moments de bonheur sont possibles. Finalement, la photographie, la mise en scène et l'arc narratif intelligents et soignés permettent que le film atteigne une grande qualité esthétique et narrative comparable à des œuvres de l'ouest : ceci est un cas de coproduction réussie.

*Un été inoubliable*, le film suivant de Pintilie, présente aussi une femme protagoniste. Toujours coproduction française, le film a un fort caractère transnational : Marie-Thérèse, le personnage central, est interprété par l'actrice britannique Kristin Scott-Thomas. L'action se situe dans le monde aristocratique de la Roumanie des années 1920. La reconstitution de l'époque compte sur des costumes et décors à couper le souffle. Pourtant, la toile de fond est celle d'un pays divisée par des préjugés racistes et des conflits inter-ethniques. Moitié roumaine, moitié hongroise, éduquée en Angleterre, Marie-Thérèse est aussi victime de remarques qui l'excluent. Par sa condition même, elle est d'autant plus sensible à la belligérance insensée entre bulgares, macédoniens et roumains à laquelle elle fait face lorsque son mari militaire est assigné à une zone frontalière désolée. D'abord séduite par la diversité de l'environnement simple et sauvage où elle emménage avec sa famille, elle sera confrontée à ses limites face à la réalité, où la violence entre les différentes ethnies semble inéluctable. Le personnage de Marie-Thérèse est alors complexe, à la fois femme forte et vulnérable. Encore une fois, la qualité esthétique du film, qui suit une mise en scène classique, est au rendez-vous.

*Trop Tard (Prea târziu, 1995)* est le seul film de Pintilie de la décennie qui ne présente pas un personnage central féminin. Le film explore l'univers postcommuniste roumain, où un jeune juge d'instruction se retrouve aspiré par la machine bureaucratique et corrompue de la scène politique du pays, lorsqu'il décide de se pencher sur un dossier concernant des décès suspects des mineurs de la Vallée du Jiu. Ici, à nouveau, si le sujet est certes sombre et

les images parfois naturalistes, le développement du récit se dispense du sensationnalisme et des rengaines trop courantes dans les films de Pița ou Daneliuc.

La femme acquiert de nouveau un rôle majeur dans *Terminus Paradis* (1998). Le film commence par un *flash-forward* présentant la mort du héros, Mitu (Costel Cascaval), éleveur de cochons un peu marginal. Ensuite, on accompagne, en *flash-back*, son histoire d'amour avec Norica (Dorina Chiriac) : des tragiques *Amants du Pont Neuf*<sup>190</sup> à la roumaine. Situé aussi dans l'ambiance glauque de la Roumanie postcommuniste, le film opère dans un registre réaliste. Dominique Nasta note, néanmoins, les références bibliques du récit : « Pintilie conçoit certains épisodes comme la contrepartie réaliste du Livre de Job, où les hommes deviennent des bêtes... (Dans sa) mise en scène, le récit principal est soutenu par un récit secondaire, symbolique. »<sup>191</sup> En effet, c'est la dimension symbolique qui empêche que le film retombe sur le registre naturaliste et grotesque retrouvé dans d'autres films roumains de l'époque partant du même postulat de départ. Les actions des personnages poussés hors de leur humanité ont ainsi un sens majeur : celui d'une tragédie ancestrale et atemporelle. Par exemple, dans la séquence de sa rencontre avec Mitu, Norica lèche le sang du visage du jeune homme. Pourtant, ici, le sang n'est pas abject, mais le symbole du profond lien qui unira les deux personnages.

Dans les quatre films, les ressources provenant d'un montage financier intelligent sont au service du talent du réalisateur. On aboutit, alors, à des œuvres qui retrouvent leur place parmi la sphère internationale des films d'auteur. Leur succès dans le circuit national est relatif : *Le Chêne* est le troisième film roumain le plus vu en 1991 avec plus de 500 000 spectateurs, mais *Un été inoubliable*, malgré une haute qualité technique d'image et un récit classique, ne fera que 32 000 entrées en 1995. *Trop tard* fera un peu plus de 38 000 spectateurs en 1996, contre 148 000 pour le *Point Zéro* de Nicolaescu, sorti la même année. Finalement, la courbe de fréquentation descendante du public de cinéma, notamment ceux qui s'intéressent aux films roumains, est clairement visible en 1998. *Terminus Paradis* est le film national le plus vu cette année-là, avec quelques maigres 18 000 entrées vendues<sup>192</sup>.

Pourtant, la valorisation des films d'auteur se fait surtout par le biais de la réception critique. La coproduction française garantit alors aux films de Pintilie non seulement une

---

<sup>190</sup> Cf. *Les Amants du Pont Neuf* (Leos Carax, France, 1991)

<sup>191</sup> D. Nasta. *Op. cit.* p. 108.

<sup>192</sup> « Spectatori film romanesc la 31/12/2016 ». CNC România.



meilleure diffusion dans les festivals, mais aussi une sortie dans les salles françaises. Le cinéaste confirme ainsi sa visibilité à l'étranger et son statut d'auteur. *Le Chêne*, *Un été inoubliable* et *Trop tard* sont tous sélectionnés à la compétition du Festival de Cannes respectivement en 1992, 1994 et 1996. Maia Morgenstern, l'interprète de Nela dans *Le Chêne*, reçoit le prix d'interprétation féminine au Festival de Genève en 1992. Finalement, *Terminus Paradis* reçoit le Lion d'Argent au Festival de Venise en 1998. La presse française s'intéresse aussi aux films de Pintilie : *Positif* et *Les Cahiers du cinéma* publient des articles sur l'importance du film *Le Chêne* ; les critiques Michel Ciment et Noel Herpe se penchent sur *Un été inoubliable*, image de couverture de *Positif*. *Trop tard* reçoit des avis mitigés dans différentes publications et obtient même un article dédié dans *Libération* lors de sa sortie<sup>193</sup>.

Bien intégré dans les systèmes de production nationaux et internationaux, Pintilie influe par la suite les parcours de jeunes cinéastes. Cristi Puiu, pionnier du nouveau cinéma roumain se souvient de ses premières opportunités de travail avec Pintilie. En effet, ce dernier le seul prêt à intercéder auprès de son producteur à la Filmex, Constantin (Titi) Popescu, pour que Puiu puisse mettre en œuvre la production de *Le Matos et la thune* (2001) film qui, plus tard, devient la pierre angulaire du nouveau cinéma roumain. Nous examinerons plus tard, en détail, la saga kafkaïenne autour de la production du premier film de Puiu. Pour l'instant, il suffit de remarquer que pendant ce processus compliqué, Pintilie intervient une nouvelle fois : il propose à Puiu de participer à un nouveau projet, réalisé par Pintilie lui-même. Ils écriront ensemble le scénario de *Niki et Flo (Niki Ardeleanu, colonel în rezerva*, Lucian Pintilie, 2001) et, finalement, ce travail d'équipe finit par sauver indirectement le projet personnel du jeune réalisateur<sup>194</sup>.

Si Pintilie s'implique alors directement dans l'émergence de la nouvelle génération des années 2000, sa reconnaissance à l'étranger, surtout en France, aidera indirectement les deux nouveaux noms qui réussirent, malgré les contretemps, à émerger dans le cinéma

---

<sup>193</sup> Jean-Pierre Jeancolas. « *Le Chêne : Zéro moins trois* ». *Positif*, 349, Septembre 1992. pp. 16-17 ; Camille Nevers. « Nela et l'odyssée ». *Cahiers du cinéma*, 457, Juin 1992. p.29 ; Michel Ciment et Noel Herpe. « *Un été inoubliable : le charme discret de Babel* ». *Positif*, 401-2, Juillet-Aôut 1994. p. 18, Dominique Nasta, *Op. cit.*, p. 108 ; Marc Semo. « *Trop Tard, un polar politique chez les gueules noires. La Roumanie minée de Lucian Pintilie* » *Libération*, 9 janvier 1997, Sylvie Rollet. « Lucian Pintilie, un cinéaste en état d'urgence », *Positif*, n° 431, janvier 1997, pp. 27-30 et « *Trop tard ou la tentation luciférienne* », *Positif*, n° 431, janvier 1997, pp. 31-32.

<sup>194</sup> Interview avec Cristi Puiu, février 2011. Voir annexes.

roumain des années 1990. Grâce aux films de Pintilie, le monde du cinéma français s'intéresse à la Roumanie et des opportunités s'ouvrent à de jeunes cinéastes qui comprennent que leur parcours passera forcément par la scène internationale. Un de ces réalisateurs transnationaux est Nae Caranfil.

### **6.5 Des femmes cosmopolites : identités déplacées dans *Asphalt Tango*, de Nae Caranfil**

Fils de Tudor Caranfil, un des principaux noms de la critique cinématographique roumaine à l'époque communiste, diplômé de l'IATC en 1984, Nae Caranfil refuse pourtant de travailler sur les sujets imposés par le régime et passe les années 1980 à réaliser des courts-métrages. En 1988, il a l'opportunité de participer à une formation de scénariste à Bruxelles et finit par y passer deux ans. De retour en Roumanie après 1989, il est confronté aux difficultés de la recherche de financement, dans un contexte peu favorable à de nouveaux cinéastes. Pourtant, à l'exemple de Lucian Pintilie, il profite de ses connexions francophones : ayant déjà fourni un scénario sur commande à des producteurs français, il décide de faire une demande d'aide à l'écriture pour son nouveau projet auprès du CNC français. La stratégie marche, et il bénéficiera par la suite du soutien du fonds ECO à la production<sup>195</sup>.

Le film résultant est *Les Dimanches de permission (È pericoloso sporgersi, 1993)*. Sa structure scénaristique est sophistiquée : l'histoire d'un triangle amoureux entre une étudiante, un jeune militaire et un acteur à l'époque communiste est racontée en trois épisodes, chacun représentant le point de vue d'un des personnages. Au centre du triangle est Cristina (Nathalie Bonnifay), lycéenne passionnée de théâtre, dont le cœur balance entre son petit-ami, Horatiu (Marius Stanescu), en service militaire, et l'acteur Dinu (George Alexandru), véritable don Juan. Les péripéties de trois protagonistes forment une comédie acide, où l'ironie est à l'ordre du jour. Cette approche introduit dans le cinéma roumain l'humour très ironique, marque de fabrique de la nouvelle génération qui travaille le genre comique.

Encore une fois, la collaboration franco-roumaine aboutit sur une bonne diffusion du film dans les festivals. Le film est projeté à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes 1993 et au Festival de Thessalonique la même année. Il obtiendra le Prix de la critique au Festival de

---

<sup>195</sup> D. Nasta. *Op. cit.*, p. 122-123.

Montpellier et de meilleur film au Festival de Bratislava<sup>196</sup>. Pourtant, le film ne sort dans les salles roumaines qu'en 1995. Cette année-là, il est le deuxième film national le plus vu, avec plus de 77 000 spectateurs.

La dimension transnationale chez Caranfil ne se limite pas au montage financier de la production où aux séjours du réalisateur à l'étranger. Will Higbee et Song Hwee Lim notent les trois axes d'abordage du cinéma transnational : premièrement, il s'agit d'analyses considérant les configurations économiques de production, de distribution et de projection qui dépassent un contexte simplement national ; en deuxième lieu, on qualifie de transnational une approche qui privilégie la dimension régionale de la production et de la diffusion d'un film mettant en avant ses liens culturels ; en dernier lieu, le cinéma transnational s'exprime aussi à travers des productions des cinéastes émigrés ou issus d'aires postcoloniales qui mettent en question les identités culturelles et défient les normes esthétique-narratives eurocentriques<sup>197</sup>.

Sûrement, les configurations économiques des films de Caranfil dans les années 1990 sont transnationales, et les liens franco-roumains se manifestent dans sa préférence pour des interlocuteurs de l'espace francophone. S'il n'est pas un cinéaste émigré et ses films ne défient pas les canons du cinéma d'auteur européen, le thème de l'immigration et des conflits identitaires des sujets émigrés, issus d'une aire européenne liminale, est au centre de son deuxième long-métrage, toujours une coproduction franco-roumaine.

*Asphalt Tango* (*Asfalt Tango*, 1996) montre la Roumanie postcommuniste sous une lumière cynique et ironique similaire à celle de *Dimanches de permission*<sup>198</sup>. Ici, ce sont les personnages féminins qui incarnent le propos critique du récit. Le film raconte l'histoire d'un groupe de jeunes femmes recrutées par une agente artistique française, Marion (Charlotte Rampling) et son partenaire roumain, Gigi (Mircea Diaconu). Les filles sélectionnées montent alors dans un bus qui les amène en France, où elles croient travailler comme choristes : en vérité, elles sont choisies pour devenir prostituées. Un road movie qui suit leur traversée de

---

<sup>196</sup> « E pericoloso sporgersi ». *Cinepub*. Disponible sur : <http://cinepub.ro/site/e-pericoloso-sporgersi-nae-caranfil-1993-2/>. Consulté le 20/11/2017.

<sup>197</sup> Will Higbee et Song Hwee Lim. « Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies ». *Transnational Cinemas*. no 1, vol 1. Intellect, 2010. p.9

<sup>198</sup> Dominique Nasta note que *Asphalt Tango* a une distribution limitée (*Op. cit.*, p.129). Néanmoins, c'est le film le plus vu en Roumanie en 1997, avec plus de 126 000 spectateurs, pour une année qui n'a vu que trois sorties de films nationaux (CNC România).

la Roumanie, dans le huis clos du car. Les jeunes femmes rêvent de l'Ouest, un rêve qui risque pourtant de les décevoir. Elles espèrent trouver un bon mari français : leur bonheur serait alors lié à la tradition du mariage. Il n'est pas anodin qu'elles désirent un étranger : elles veulent partir et oublier leur pays. Une des jeunes filles, Felicia (Marthe Felten) déclare au moment où elle monte dans le bus : « Désormais, je ne parle plus le roumain ». L'identité individuelle face au procès d'immigration est alors mise en question.

La contradiction entre les espérances démocratiques d'un vrai changement politique et économique et la réalité de la permanence d'anciens personnages et de vieilles pratiques du pouvoir déstabilise le processus de renouveau de l'identité nationale. Cette reconstruction collective s'oppose à une identité forgée selon les termes d'un régime autoritaire et se reflète aussi dans les convictions intimes de l'individu. Celui-ci, alors, entame la recherche de nouveaux repères pour sa vie personnelle. Dans *Asphalt Tango*, le rêve de l'Ouest est une manifestation de cette quête de nouvelles références. Lors de ce processus d'autant plus long et difficile à cause des contrariétés de la transition démocratique roumaine, les jeunes femmes tendent à exprimer des visions radicales : elles ne voient qu'une Roumanie teintée de négativité, pendant qu'elles idéalisent l'étranger.

Les films permettent de systématiser les composantes de l'imaginaire national, notamment des idées partagées sur l'altérité. Ici, le « je » et « l'autre » se bouleversent, et dans le film de Caranfil, la tension atteindra son climax lorsque le bus arrive à la frontière. La frontière nationale, marqueur officiel et physique du clivage entre deux imaginaires, définit aussi les limitations de l'individu. Selon Florentina Andreescu, les frontières indiquent le pouvoir politique mais reflètent également la capacité individuelle à participer à une réalité différente<sup>199</sup>. Le récit d'*Asphalt Tango* s'estompe avant que le car ne croise la frontière roumaine : la concrétisation ou non de l'Ouest imaginée par les jeunes femmes restera une interrogation pour les spectateurs. Au moins l'une d'entre elles, Felicia, qui paraissait particulièrement investie dans son projet de mutation identitaire en refusant sa langue maternelle, ne réussira pas à dépasser la barrière physique et émotionnelle. Amoureuse de Gigi, qui finit par être arrêté, Felicia reste du côté roumain : en regardant son amoureux avec douceur, elle balbutie « Cacat ! », merde, en roumain.

---

<sup>199</sup> Florentina Andreescu. *Op.cit.*, 2013. p. 74.

Si le fil rouge narratif est la discussion de l'institution du mariage, qui émerge sous différentes formes dans la quasi-totalité des histoires de chaque personnage, il est toujours soumis au cadre plus large de la formation des identités. Dans une situation de transformations majeures, dans quelle mesure la tradition demeure-t-elle importante ? Si les filles souhaitent un changement de réalité, la plupart d'entre elles se projettent encore comme des épouses. Si elles semblent rejeter a priori l'idée d'un mari roumain, elles songent à un étranger idéal, qui correspond plutôt à une idée reçue qu'à une réalité concrète. Finalement, leurs préjugés seront confrontés aux aléas de la vie et aux nuances des sujets en chair et en os. Pourtant, à l'exception de Felicia, les filles dépassent la frontière : le voyage continue, mais le parcours intime des héroïnes s'achève, elles ont changé. Devenir transnational est alors un choix, dans une certaine mesure, réfléchi.

En 1998, Caranfil réalisera *Dolce farniente*, film d'époque situé dans l'Italie du XIXe siècle. Il s'agit de l'adaptation du roman de Frédéric Vitoux sorti en 1994, *La Comédie de Terracina*, qui « fictionnalise » la vie du jeune Stendhal. Mise en scène classique, humour plus dompté que celui des films précédents : on s'intéresse plutôt à ses enjeux de production. Si la dimension transnationale d'*Asphalt Tango* dépasse le cadre économique du film et émerge au centre du récit, *Dolce farniente* présente une autre logique de collaboration financière, technique et créative au sein de la coproduction. En effet, Caranfil et son chef-opérateur Cristian Comeaga seront les seuls « éléments » roumains du film. Il s'agit d'une coproduction entre l'Italie, la France et la Belgique. Le film compte avec la participation de fonds du CNC français, de Canal +, et du programme européen Eurimages. Toute l'équipe et le casting sont alors issus des pays producteurs. Pourtant, le film est un échec commercial. Sorti dans les trois pays participant à la coproduction, le film passe inaperçu auprès de la critique et d'un public potentiel<sup>200</sup>. Malgré le succès de ses films précédents en Roumanie, *Dolce farniente* ne sera pas distribué en salles dans le pays natal du réalisateur. Nous pouvons en tirer deux conclusions : d'abord, le montage de coproduction tripartite vient surtout des conditions d'accès au financement d'Eurimages, qui à l'époque impose aux films de fiction la présence d'au moins trois pays producteurs.<sup>201</sup> Pourtant, si cette structure a réussi à obtenir l'aide à la coproduction auprès du programme européen, celle-ci n'a pas généré de vrais retours au niveau du box-office. Si, grâce à ses

---

<sup>200</sup> Et cela malgré le prix du meilleur scénario au Festival du Film Francophone de Namur.

<sup>201</sup> C. Forest. *Op. cit.*, p. 35.

liens francophones, a l'intérêt du public aux films historiques et au cinéma de Caranfil en particulier, la Roumanie aurait pu être un marché à envisager pour *Dolce farniente*, la pénurie des moyens à la fin des années 1990 fait que : (a) le pays ne se trouve pas dans une position avantageuse en tant que potentiel partenaire de production, surtout pour un film en langue française ; (b) de ce fait, la distribution Roumanie devient secondaire<sup>202</sup> ; (c) le parc de salles, la fréquentation et la part de marché des films non-américains se rétrécit violemment, ce qui démotive davantage de potentiels distributeurs nationaux, devant le manque d'aides publiques à la branche.

Après cette mésaventure, Caranfil retourne en 2001 à une coproduction France/Roumanie à fort caractère roumain. Soutenu en Roumanie par MediaPro, *Philantropique* marque encore un succès national et présage la vague de nouveaux réalisateurs à venir. Les débuts de Caranfil montrent alors les difficultés d'un nouveau cinéaste devant les enjeux d'un cinéma roumain qui devient de plus en plus transnational. Pourtant, cette dimension sera davantage visible chez un autre cinéaste d'origine roumaine qui débute dans les années 1990 : Radu Mihaileanu.

## 6.6 Radu Mihaileanu, le transnational

Né en Roumanie en 1958, Radu Mihaileanu est le fils de Ion Mihaileanu, journaliste roumain et co-auteur du scénario du premier long métrage de Lucian Pintilie, *Dimanche à six heures*. En 1980, il s'exile, d'abord en Israël puis en France, où il étudiera à l'IDHEC<sup>203</sup>. Réalisateur plutôt français ou plutôt roumain selon le point de vue, l'héritage juif est l'aspect de son identité qui marquera le plus profondément ses projets cinématographiques.

Présenté comme « cinéaste français d'origine roumaine »<sup>204</sup> ou « cinéaste exilé »<sup>205</sup>, il est souvent identifié dans le monde cinéphile aux côtés de Nae Caranfil comme un des

---

<sup>202</sup> Si la distribution en salles dans les trois pays producteurs n'est pas une condition *sine qua non* pour l'obtention du soutien à la production d'Eurimages, nous pouvons imaginer que la perspective de sortie dans ces pays représente un enjeu intéressant pour les porteurs de projet, afin d'assurer la réussite de leur candidature.

<sup>203</sup> Institut des hautes études cinématographiques, école française de cinéma, fondée en 1943.

<sup>204</sup> « Radu Mihaileanu ». *Première.fr*. Disponible sur : <http://www.premiere.fr/Star/Radu-Mihaileanu>

<sup>205</sup> D. Nasta, *Op. cit.*, p. 80.

seuls jeunes cinéastes roumains à émerger dans les années 1990<sup>206</sup>. Pourtant, son profil multiculturel se reflète dans la thématique de ses films, qui mettent en avant différents aspects de la culture juive et où défilent des personnages de toute origine. Effectivement, tous ses films sont des coproductions à majorité française, l'équipe et le casting sont composés pour la plupart de professionnels français ou basés en France, et le français est la langue prédominante. Mihaileanu a les nationalités roumaine et française et vit depuis plusieurs années dans l'Hexagone. Pourtant, il est le plus souvent identifié par le public comme un cinéaste roumain. Nous pouvons imaginer alors que cette idée vis-à-vis son identité est fondée en partie sur son nom de sonorité typiquement roumaine. Par ailleurs, le fait que le film qui l'a mis sous les radars cinéphiles *Train de vie*, où la culture juive est un élément central, se situe dans un Est européen non identifiable, contribue à la notion qu'il s'agit d'un cinéaste étranger.

Après sa formation en France et quelques missions dans des projets de court-métrages et pour la télévision, Mihaileanu voit une opportunité de se lancer dans les long-métrages par le retour à son pays d'origine. En 1992 il réalise *Trahir*, coproduction à participation française, espagnole, suisse et roumaine. Les partenaires français et roumains sont les mêmes ayant participé aux premières coproductions de Pintilie et de Caranfil, Parnasse Productions et Filmex. En outre, le film obtient les supports d'Eurimages, du CNC français et de la Procirep<sup>207</sup>. Le film raconte l'histoire d'un écrivain dissident emprisonné en 1948 pour avoir dénoncé les crimes de Staline. Onze ans après, il retrouve sa liberté, à

---

<sup>206</sup> « Le cinéma roumain à l'honneur » *Europa Cinema News*, 02/10/2007. Disponible sur : <https://www.europa-cinemas.org/layout/set/fancy/News/Le-Reseau/Silvia-Balea-Le-Latina-Paris-France>. Cet article est une interview avec Silvia Balea, directrice du cinéma Le Latina, en 2007, à l'occasion du festival « Le Paris du cinéma roumain », parrainé par Mihaileanu. Elle dit : « *Le Latina* a été constamment à l'écoute des cinéastes roumains (...) surtout, de la nouvelle génération dont nous avons sorti les films à Paris, notamment ceux de Radu Mihaileanu (*Trahir*) et Nae Caranfil. » Par ailleurs, lors d'une rétrospective sur le cinéma roumain contemporain réalisée dans l'espace Caixa Cultural, à Rio de Janeiro en 2013, j'ai pu constater la même donne : programmatrice et productrice, je me suis rendue compte que mes collègues d'organisation identifiaient Mihaileanu comme un « jeune cinéaste » roumain. J'ai hésité à l'inclure dans le programme, du à son profil, que j'identifie plutôt en tant que français et ses œuvres issues d'un univers de production à peine roumain. Pourtant, *Train de vie* a fini par faire partie de la sélection finale. Finalement, les deux séances du film se sont affichées complètes. »

<sup>207</sup> Société des Producteurs de Cinéma et Télévision (France), elle propose aussi des aides, à l'écriture ou à la production, selon le type de projet.

condition qu'il devienne informateur de la police politique. Les images d'archive du début du film, néanmoins, montrent le climat antisémite, la persécution et la déportation des Juifs pendant la guerre, sans qu'on puisse faire directement le lien avec le totalitarisme soviétique, élément de fond de l'histoire. L'action se passe en Roumanie et les personnages sont roumains. Néanmoins, ils parlent français. Il s'agit d'un parti pris de Mihaileanu malgré l'opposition des producteurs, afin de renforcer le sentiment d'étrangeté des Roumains dans un Etat qui ne les représente pas<sup>208</sup>. L'effet de ce choix linguistique est pourtant une artificialité maladroite dans un film à l'esthétique réaliste, ce qui n'a pas aidé à sa performance commerciale<sup>209</sup>. Côté critique, la réception fut mitigée : le film reçoit plusieurs prix aux festivals de Montréal et Istanbul, mais n'est remarqué que très marginalement par la presse européenne.

Après un hiatus de six ans, Mihaileanu revient à la réalisation avec un film qui lui vaut la reconnaissance du monde cinéphile : sorti en 1998, *Train de vie* a la formule du succès. La comédie dramatique raconte l'histoire d'habitants d'un petit village juif d'un pays non-spécifié d'Europe centrale qui, en 1941, tentent d'éviter la déportation en organisant un faux convoi qui les amènera en Palestine. Le sujet attire les producteurs : finalement, il s'agit d'une coproduction France-Belgique-Israël-Pays-Bas-Roumanie qui reçoit le support d'Eurimages, du CNC français, du Centre du Cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles, de Canal +, de la chaîne belge RTL et de Sofinergie 4<sup>210</sup>. Le montage financier transnational, avec des acteurs publics et privés aboutit finalement à assurer les ressources nécessaires pour un film à fort potentiel de distribution internationale.

Le sujet tragique de l'Holocauste, en soi un thème de grand intérêt public, attire également des spectateurs en quête de divertissement. L'absurde voyage des villageois dans un train dissimulé en transport allemand alterne des moments comiques et

---

<sup>208</sup> Jacques Siclier. « Trahir : critique ». *Télérama*, 27/11/1993. Disponible sur : <http://www.telerama.fr/cinema/films/trahir,29202.php>. Consulté le 20/11/2017.

<sup>209</sup> Le film sort en salles en France et au Pays-Bas fin 1993. Durant sa diffusion roumaine, le film n'attire que 6 000 spectateurs, selon le CNC roumain, chiffre similaire à celui obtenu en France, à hauteur de 6 500 entrées vendues. (CBO Box-office. Disponible sur : <https://www.cbo-boxoffice.com/v4/page000.php3?inc=fichemov.php3&fid=21865>). Consulté le 20/11/2017.

<sup>210</sup> Sofinergie 4 est une SOFICA, Sociétés de Financement de l'Industrie Cinématographique et de l'Audiovisuel. Les SOFICA sont des sociétés d'investissement destinées à la collecte de fonds privés destinés au financement de la production cinématographique et audiovisuelle des films français.



mélodramatiques. Ce convoi plus que spécial trompe les nazis, rencontre son équivalent gitan et délivre un message d'espoir et d'optimisme même devant un destin tragique inéluctable. Des personnages loufoques et tendres se retrouvent dans des situations chaotiques et inattendues ; le rythme frénétique est accentué par la bande sonore de Goran Bregovič, collaborateur de longue date d'Emir Kusturiča, cinéaste dont les films semblent inspirer *Train de vie*. L'élément musical contribue ainsi à forger une identité commune entre les peuples marginaux de l'autre Europe, idée explicitée ensuite dans le film lors de la rencontre entre Juifs et Tsiganes. Ainsi, le film de Mihaileanu met en avant des éléments culturels est-européens facilement reconnaissables par un public international.

Le mélange d'un événement historique et de codes culturels facilement traduisibles auprès de divers publics transforme le film en succès en termes de circulation internationale. *Train de vie* fait le tour des festivals, d'Europe jusqu'en Amérique du Sud, sort en salles dans de nombreux pays européens et réussit même à sauter l'obstacle du circuit de salles américain. Il reçoit deux prix au Festival de Venise en 1998 et fait plus de 248 000 spectateurs dans les salles françaises. Pourtant, ce chiffre n'est pas si impressionnant car, en 1998, Mihaileanu « surfe » sur deux vagues rémunératrices : celle de films sur l'holocauste et celle de l'exotisme est-européen. Le premier courant, en particulier, présentera un film très similaire. *La Vie est belle (La Vita è bella, 1997)*, comédie dramatique de Roberto Benigni, sortie dans les salles françaises un mois après le film de Mihaileanu. L'histoire d'un père qui tente de préserver l'innocence de son fils dans un camp de concentration avait reçu le Grand Prix à Cannes la même année et reçoit trois Oscar en février 1999. Pourtant, ce succès retentissant, générateur de plus de 4 millions de spectateurs en France, n'a pas réussi à rétablir l'intérêt du public français pour *Train de Vie*. En même temps, le film n'attire pas tant ceux qui s'intéressent à une Europe de l'Est festive et exotique. Ses deux concurrents directs cette année-là, *Gadjo Dilo*, de Tony Gatlif et *Chat noir, chat blanc (Crna mačka, beli mačor)* de Kusturiča auront des meilleures performances en France, avec respectivement 384 000 et plus de 705 000 spectateurs. Néanmoins, la même approche financière et thématique transnationale demeure le modèle de choix de Mihaileanu. Dans les années

2000, il confirme enfin sa position de réalisateur reconnu pour des œuvres qui réunissent sensibilité artistique et potentiel commercial, notamment avec *Le Concert* (2009)<sup>211</sup>.

Dans les années 2000 et 2010, le cinéma de Mihaileanu prend davantage de distance relativement au contexte roumain : le pays ne fait pas partie de ses partenaires de coproduction à deux reprises, dans *Va, vis et deviens* (2005) et *La source des femmes* (2011), mais la collaboration reprend dans *Le Concert* et *L'Histoire de l'amour* (2017), films qui ont des sujets respectivement liés à l'URSS et à la Pologne<sup>212</sup>. S'il est difficile de désigner Mihaileanu comme un cinéaste à l'identité roumaine marquée, son parcours nous fournit quelques pistes sur la façon dont l'identité transnationale se reflète dans les choix économiques, esthétiques et thématiques d'un cinéaste.

### **6.7 La femme roumaine, consommatrice et objet de consommation**

Le retour sur ses débuts de Radu Mihaileanu montre le rapport complexe entre le cinéaste immigré et son pays natal. En 1992, la Roumanie, alors sujet d'actualité, offre une toile de fond qui intéresse les coproducteurs internationaux. Or, le désir de revivre un passé à la fois personnel et historique est alors accompagné d'une véritable opportunité de production : Mihaileanu peut ainsi réaliser son premier long métrage. Pourtant, le choix s'est avéré problématique et le film n'a pas eu de répercussions majeures auprès du public et de la critique. Malgré ce premier résultat décevant, sa stratégie d'entreprendre des productions transnationales correspondant à son profil multiculturel sera payante sur la durée.

De toute façon, l'élément commun des différents cinémas de fiction de la Roumanie des années 1990 est le regard tourné vers l'extérieur. La « fictionnalisation » des images de la révolution au niveau national a été récupérée à l'étranger et les flux économiques ont permis à certains cinéastes de se faire (re)connaître hors les frontières. Dès lors, la présence de l'élément externe se fait ressentir dans les cadres esthétique et narratif des films roumains, aussi bien que dans leurs modes de production et de distribution.

---

<sup>211</sup> Box-office français et dates de sortie disponibles sur CBO Box-office. Disponibles sur : <https://www.cbo-boxoffice.com/>

<sup>212</sup> Dans le milieu compétitif de la prestation de services de coproduction, la Roumanie rivalise fortement avec ses voisins de l'Est européen, notamment lorsqu'il s'agit de productions de sujets liés à l'ancien monde communiste ou à l'aire géographique d'Europe de l'est.

Les films populaires des réalisateurs roumains ne bénéficient que rarement des financements étrangers. L'aventure roumano-américaine de Sergiu Nicolaescu, *Point Zéro* et les comédies 100 % nationales de Mircea Mureșan, Geo Saizescu, entre autres, partagent néanmoins la même approche stylistique des genres filmiques où elles s'insèrent. Dans des films d'action ou des comédies populaires, les réalisateurs interprètent les codes des genres filmiques vus comme essentiels pour attirer le public. Néanmoins, cette appropriation de la grammaire cinématographique est le plus souvent mal maîtrisée. Le résultat ressort que ces films semblent d'emblée vieillots pour le regard étranger et pour le public national à partir du moment où celui-ci a été suffisamment exposé à leurs équivalents nord-américains.

Dans ce contexte, même si certains films réussissent à trouver le succès au box-office, ils font recours à des formules « faciles » telles que la mise en avant du corps féminin sans pour autant développer des techniques narratives ou visuelles qui donnent du sens à ce procédé. Ce traitement de la figure de la femme, en particulier, émerge dans un contexte où les instances de création du discours filmique ne s'intéressent pas à confronter un imaginaire patriarcal traditionnel. Les récits résultants figent davantage les personnages féminins comme des objets muets et bloquent le développement de leur subjectivité<sup>213</sup>. Qu'elles soient dans les figures de choristes sans voix ou de jeunes protagonistes aux destins définis par les hommes de leur entourage, les complexités identitaires des femmes n'ont pas d'espace d'expression dans les films populaires. Un regard sur le cinéma d'auteur permet, pourtant, de retrouver d'autres modes de représentation sociale en général et de la femme, en particulier.

Dans le cinéma « art et essai », on observe d'abord la représentation des contradictions d'une société en difficulté, où l'étranger est à la fois envié, désiré et détesté, mais toujours présent dans l'imaginaire des individus. Les projets de films qui peinent à trouver des partenaires de production à l'international sont justement ceux qui affichent les images les plus sombres du pays, exprimées par des dialogues virulents, par la violence fréquente et explicite et par un décor délabré où circulent des personnages poussés à la folie. Ceci est le cas des films de Mircea Daneliuc des années 1990, son usage de l'excès ne retrouvant pas d'écho dans le milieu cinéphile international.

---

<sup>213</sup> Teresa de Lauretis. *Alice doesn't: Feminist Semiotics Cinema*. Bloomington, Indiana UP, 1982. p. 132.

Les cinéastes qui réussissent à profiter des nouvelles possibilités de coproduction n'abandonnent pas la critique à cette relation ambiguë. Pour des cinéastes comme Lucian Pintilie et Nae Caranfil, la maîtrise des ressources acquises durant leurs carrières à la fois roumaines et transnationales débouchent sur des films qui résistent à l'épreuve du temps. La maîtrise des techniques narratives et de la mise en scène est au service de la représentation de l'ethos du pays à l'époque, résultant dans des portraits nuancés plus proches de l'expérience humaine.

D'autres cinéastes encore se retrouvent à mi-chemin. Dan Pița bénéficie d'un accord de coproduction très tôt dans la décennie. *Hôtel de Lux* ne réussit pourtant pas à dépasser les limitations de l'héritage trop pesant d'un cinéma dissident codé et d'une vision tragique de la vie roumaine. Les films suivants de Pița dans la décennie, 100 % roumains, présentent le symbolisme et le pessimisme de façon plus mesuré, mais ne réussissent pas à dépasser les frontières du pays et peinent à y retrouver un public.

Stere Gulea, cinéaste roumain ayant une carrière solide sous le communisme coréalise le documentaire *Place de l'Université*, première aventure de producteur d'un Lucian Pintilie de retour dans son pays natal. Ensuite, il retrouve des partenaires à la télévision allemande pour mettre en place son premier film de fiction postcommuniste, *Chasseur de renards* en 1993. Dans un registre réaliste, cette coproduction basée sur un scénario de l'auteure roumano-allemande Herta Müller raconte l'histoire d'Irina, jeune institutrice persécutée par la Securitate dans une Timișoara à la veille de la révolution. Malgré sa projection au Festival de Berlin en 1993, le film ne fait que 23 891 spectateurs en Roumanie. Le seul autre long métrage de fiction qu'il réalise durant la décennie est *L'Etat des choses* (1995), production 100 % roumaine qui revient à un style sombre et excessif pour raconter la trajectoire tragique d'Alberta, infirmière qui devient victime d'un agent de la police politique roumaine sous le communisme<sup>214</sup>.

Dans ce cadre, les femmes chez Daneliuc, Pița ou Gulea sont des victimes abjectes : dans une société communiste ou postcommuniste qui écrase l'individu, elles sont monstrueuses dans leur déchéance morale ou dans l'incapacité de réagir à une masculinité

---

<sup>214</sup> Pour une analyse détaillée de ces films, cf. Dominique Nasta, *Op. cit.*, 2013, p.77-78. *L'Etat des choses* aura encore moins de succès au box-office : seulement 19 406 spectateurs l'ont vu en salles roumaines. Les chiffres de fréquentation sont disponibles sur le rapport du CNC roumain, *Spectatori film romanesc la 31/12/2016*.

d'autant plus horrifique. Dans un cadre de déterminisme social, ces personnages féminins n'exhibent pas des comportements qui défient leur condition marginale. En effet, comme l'indique Áine O'Healy, la prédominance des images de femmes-victimes, en particulier celles des est-européennes, correspondrait au désir du spectateur, confortable dans sa position de témoin immobile des événements. Cette assertion part des réflexions de Slavoj Žižek sur la démocratie libérale, avançant que l'image de la victime attire le regard et incite à la compassion. Pourtant, le témoin n'est qu'un spectateur : il est incapable d'intervenir<sup>215</sup>. Pour un public masculin, ce regard immobile est par ailleurs le regard du désir : la victime féminine, psychologiquement brisée, physiquement exposée et socialement soumise laisse ce spectateur au mieux indifférent, au pire, sadiquement satisfait.

Dès lors, malgré les quelques exceptions retrouvées avec les personnages de femmes complexes de Pintilie et Caranfil, les femmes du cinéma roumain des années 1990 retombent le plus souvent dans des stéréotypes : de simples objets sans voix, de jeunes futiles et inconséquentes ou des victimes de violences masculines. Elles matérialisent à l'écran les contradictions d'une société en quête de nouveaux repères. Si, objectivement, la femme roumaine est désormais une consommatrice incontournable de la production audiovisuelle, l'industrie cinématographique locale tend à sous-estimer l'importance de cette partie du public.

Les nouvelles chaînes de télévision roumaines proposent des formats pensés pour une spectatrice-modèle, maîtresse de maison et particulièrement attirée par des mélodrames. Souvent importés de l'étranger, ils ont pour cible celles qui prennent les décisions d'achat du foyer et qui sont ainsi des destinataires incontournables des publicités qui soutiennent l'économie télévisuelle. Les enjeux économiques du cinéma ne prennent pas en compte, à ce moment-là, cette remontée indirecte de ressources. À l'image de la télévision, la panoplie de productions étrangères dominant le marché national du cinéma inclue des variantes de genres typiquement associées au public féminin<sup>216</sup>, mais les

---

<sup>215</sup> Áine O'Healy. « Border Traffic: Reimagining the Voyage to Italy ». In: Katarzyna Marciniak et al. (dir.). *Transnational Feminism in Film and Media*. New York, Palgrave-MacMillan, 2007. pp. 37-52. p. 46.

<sup>216</sup> Voir Annette Kuhn. « Women's Genres : Melodrama, Soap Opera and Theory ». In.: Thornham, *Op.cit.*, 1999. pp.146-156.

productions nationales négligent les spectatrices<sup>217</sup>. Dans ce cadre, la production cinématographique nationale qui piétine encore sur les nouvelles possibilités de financement, ne s'intéresse, pour l'instant, à ces consommatrices potentielles. Si le cinéma à orientation commerciale néglige largement le regard féminin, le cinéma d'auteur présente des pistes sur un possible changement de perspective de l'industrie envers les femmes. Si dans la plupart des œuvres elles demeurent marginales, leur présence est sûrement de plus en plus visible, même lorsqu'elles demeurent des objets de consommation.

### **6.8 Retour sur la décennie : *California Dreamin'*, de Cristian Nemescu**

Les enjeux de la société roumaine d'après 1989, conséquence du passé communiste alors très récent, sont les thèmes préférés des cinéastes des années 1990. Attaquant avec virulence le monde qui les entoure de façon immédiate, ils font état de l'enchantement et de la déception suscités par l'arrivée du capitalisme mondialisé. Le ton prédominant des films, qui bascule entre la critique acide, la « carnavalisation » du quotidien ou le pessimisme envahissant fait croire à une décennie chaotique, voire traumatique. Dans les années 2000, selon une perspective chronologique, les années 1990 deviennent ce que les années 1980 furent aux yeux des cinéastes des années 1990 : un passé trop proche dont les conséquences positives ou négatives se font désormais ressentir. Si la détresse sociale des années 1980 trouve des échos dans les lents changements des années 1990, les cinéastes des années 2000 s'intéresseront moins à la décennie précédente peut-être relativement au manque d'une révolution médiatique marquant le tournant du siècle.

Néanmoins, un cinéaste de la nouvelle génération des années 2000 utilise la fin des années 1990 comme toile de fond de son seul long métrage. Décédé en 2006, à 27 ans, Cristian Nemescu laissera la finalisation de *California Dreamin'* (*Nesfarşit*, 2006) inachevée. Pourtant, le film a rapidement confirmé sa place parmi les œuvres-clés de la renaissance du cinéma roumain : cette production 100 % roumaine fut un véritable succès critique qui

---

<sup>217</sup> Les comédies romantiques, mélodrames et films d'amour à grand succès international sortent aussi en Roumanie : *Le Patient anglais* (*The English Patient*, Anthony Minghella, 1997), *Roméo et Juliette* (*Romeo + Juliet*, Baz Luhrman, 1997), *Raison et Sentiments* (*Sense and sensibility*, Ang Lee, 1995), etc.

circula dans des festivals autour du monde et reçut le prix Un certain regard à Cannes en 2007. En plus, le film sorti en salles dans sept pays européens et aux États-Unis<sup>218</sup>.

L'action se passe en mai 1999, sur la toile de fond de la guerre du Kosovo. Une unité de l'armée américaine débarque dans la ville portuaire de Constanța en Roumanie, et doit traverser le pays afin de rejoindre la zone de conflit. La Roumanie rurale sert de décor au film. Si la campagne est certes appauvrie, elle n'est pas à plaindre. Au contraire, les enfants qui jouent sur la route ou une vache qui s'échappe au centre du village, filmés sous un registre réaliste, prêtent plutôt à sourire. Ce monde oublié au fin fond du pays est le domicile de Monica (Maria Dinulescu), jeune lycéenne et fille de M. Doiaru (Razvan Vasilescu), chef de gare. La vie suit son cours fastidieux. La corruption rampante est une affaire quotidienne, presque anodine. On accompagne une matinée normale à la gare : systématiquement, une part de la cargaison des trains est retenue par les fonctionnaires en vue de la vendre illégalement ou à titre de pourboire du maire.

Cette vie paisible et ennuyeuse sera bouleversée par le passage d'un train transportant des soldats américains. Prévenus par un appel, des employés d'une usine bientôt fermée décident de mettre en place une manifestation devant le convoi étranger, en tenant des pancartes où on lit « Voleurs », « Donnez-nous de la argent ! ». Le maire (Ion Sapdaru), à son tour, fait exprès d'être présent lors du grand événement : il voit chez les Américains une ressource pour attirer des investissements et veut les impressionner en les invitant à la fête d'anniversaire du village. Le transport, néanmoins, est censé avoir libre passage et ne pas s'arrêter plus que quelques minutes à la gare. Le chef de gare, pourtant, profite de l'occasion pour exercer son petit pouvoir : il bloque le train, sous le prétexte qu'il doit toujours présenter des documents douaniers, dont les responsables ne disposent pas. Le fil rouge narratif s'appuie sur un tour de forces comique, cynique et absurde : les lacunes de la bureaucratie roumaine « à l'ancienne » servent à remettre en question la toute-puissance nord-américaine. Dans ce micmac à petite échelle, Doiaru essaie de récupérer la

---

<sup>218</sup> Il n'est pas étonnant que MediaPro, société de production roumaine qui se concentre sur des films à fort potentiel commercial, investisse dans le projet de Nemescu. Malgré de très maigres résultats en Roumanie (22 711 spectateurs), le film est une réussite en ventes internationales et son succès critique contribue à une meilleure visibilité de MediaPro en y rajoutant de la valeur symbolique dans le milieu culturel. Concernant les aides européennes à la distribution, le film n'a reçu que le support du programme MEDIA à sa sortie au Royaume-Uni. (source : Media Films Database. Disponible sur : [http://www.mfdb.eu/en/film-california\\_dreamin\\_nesfarsit\\_c86435](http://www.mfdb.eu/en/film-california_dreamin_nesfarsit_c86435))

fierté d'un pays souverain, tandis qu'il s'utilise les mêmes stratégies de débrouille qui posent des problèmes dans la vie quotidienne.

Cependant, Monica décide de partir et grimpe dans le train, en cachette, où elle rencontre David (Jamie Elman), jeune officier. Pourtant, le rapport de Monica à l'Ouest n'est pas fondé uniquement sur le rêve romantique du prince charmant : dans les détails, on observe que la culture populaire des pays étrangers se glisse dans les pratiques quotidiennes. La chambre d'adolescente de Monica est remplie d'affiches de Brad Pitt, Bon Jovi et David Duchovny ; la *telenovela* mexicaine *Esmeralda* sert de support pédagogique à ses classes d'espagnol à l'école.

Le film suit alors trois axes narratifs : les négociations kafkaïennes entre les Américains, leurs interlocuteurs bucarestois et le chef de la gare ; la vie et les amours de Monica, convoité par le fils du maire et un collègue de classe, mais intéressée par David, et les efforts du maire pour la mise en place de la fête du village, qui doit être d'autant plus réussie pour plaire aux invités d'honneur de dernière minute. Ce dernier fil est doté d'un ton particulièrement acide : tout au long du film, on voit des flash-backs en noir et blanc, datés de la Seconde Guerre. Le maire va alors à l'école, avec l'intention d'apprendre aux jeunes l'importance d'être de bons hôtes pour les visiteurs inattendus. On apprend alors que les séquences de guerre montrent l'enfance d'un petit garçon du village : un avion américain est abattu sur la campagne. Le pilote blessé est noir. Le maire explique alors qu'on ne s'attendait pas à ce que celui-ci soit américain, dû à sa couleur de peau - c'était le premier homme noir qu'ils aient jamais vu. Quand un des jeunes élèves s'enquiert du sort du soldat, la réponse est évasive : celui-ci serait mort dû au manque de ressources médicales, deux semaines avant que les paysans chassent les nazis. On peut imaginer, pourtant, un tout autre déroulement des faits... Le montage alterne alors avec le maire à l'école ; la professeure d'espagnol qui apprend aux femmes à recevoir les étrangers en se faisant belles et en laissant leur intelligence apparaître dans leurs « bonnes manières » ; le leader syndical qui concocte une autre manifestation pendant les festivités.

La séquence de la fête a lieu vers la moitié du film. Le décor est kitsch, la nourriture et l'alcool sont abondants, la musique folklorique donne lieu à l'attraction principale, un imitateur local d'Elvis, engagé pour plaire aux invités américains. Les soldats s'amusent... Un militaire roumain qui sert d'interprète malgré son faible niveau d'anglais fait semblant d'être étranger pour draguer de jeunes femmes. Le maire propose au capitaine Jones (Armand



Assante) un jumelage entre son village et sa ville natale dans l'Oregon. Monica profite de l'opportunité pour s'approcher de David, le seul de son unité qui hésite à rejoindre la piste de danse. Pourtant, la barrière de la langue s'impose. Monica ne parle que l'espagnol en langue étrangère, David, même pas. Parallèlement, la négociation se déroule entre le capitaine Jones et Doiaru, chez le chef de gare. Le père de Monica, par contre, parle l'anglais : La tension monte, mais les enjeux sont désormais clairs : Doiaru est ferme dans son intention de bloquer les Américains jusqu'à l'arrivée des bons papiers. Selon lui, ils ont « trop attendu que les Américains arrivent pour les sauver... Des Allemands, des Russes, des communistes, des Ceaușescu. Il est marrant qu'ils n'arrivent que maintenant ». Doiaru compte alors régler ses comptes avec les omissions historiques. Cependant, le train est toujours retenu à la gare de Călpânița.

En attendant la résolution de l'impasse, les Américains sont impliqués dans la vie du village. David et quelques collègues vont à la fête de fin d'études des lycéens chez l'ex-copain de Monica. Malgré les problèmes de langue et l'intromission d'Andrei, un des collègues et prétendants de la jeune femme, ils finissent par consommer leur relation. La même soirée, le maire se perd dans les codes de l'hospitalité. Il invite Jones et d'autres militaires à une fête spéciale, où un spectacle sur Dracula suit un dîner arrosé. Quand Jones se rend compte qu'il s'agit en fait d'un groupe de prostituées embauchées pour entretenir les invités, il décide de s'isoler. Cela n'empêche, pourtant, que Jones devienne de plus en plus proche des affaires internes de la ville.

Ensuite, il rencontre de nouveau Doiaru. Lors de leur échange, on apprend que le petit garçon des flash-backs est en effet le chef de gare, dont les parents, propriétaires d'une petite usine en zone occupée pendant la guerre, furent arrêtés par les Soviétiques pour collaboration avec les Nazis. Depuis, il attend l'intervention des Américains, censés résoudre les actes arbitraires de l'histoire. En même temps, Jones s'entretient avec le maire. On apprend qu'il y a une rivalité montante entre l'homme politique et Doiaru, qui gagne de l'influence grâce à son pouvoir financier. En fait, en essayant de plaire aux deux partis dans le seul objectif de libérer son train au plus vite, Jones contribue à l'escalade des tensions entre chaque « camp ». Finalement, le train est autorisé à repartir. A ce moment, le conflit éclate entre partisans du maire et de Doiaru, qui finit par décéder pendant la bagarre. Les Américains sont alors déjà loin. On apprend que le radar qu'ils transportent sera mis en service mais n'aura pas d'utilité : il sera mis en service après la signature du traité de paix. Le

parallèle avec les conflits en ex-Yougoslavie est clair : l'intervention étrangère serait inutile, et peut être même nuisible. L'omission serait la règle, alors, dans les moments les plus violents des conflits.

Monica, à son tour, n'est pas naïve. Après sa liaison avec David, elle décide d'apprendre l'anglais. Ce n'est pas dû à l'envie de partir avec le jeune soldat, mais parce qu'elle prend conscience de l'importance de la langue étrangère pour son avenir. Elle veut partir du village, mais pour aller à l'université à Bucarest. Après le traumatisme de devoir être le témoin de la mort violente de son père, elle réussira, quand même, à atteindre son objectif.

*California Dreamin'* montre les bouleversements individuels et sociaux de la Roumanie des années 2000 sous un air nouveau. Le ton comique ne fait que renforcer le poids des critiques sociales, et les nuances des personnages, notamment de Doiaru et du couple Monica/David font preuve d'une véritable évolution scénaristique et stylistique par rapport aux films produits dans les années 1990. Il est temps, alors d'explorer en profondeur les enjeux contribuant à ces changements.

### **PARTIE III : QUELLES FEMMES POUR UN NOUVEAU CINEMA ?**



*Même si le cinéma européen s'est consolidé comme champ de la recherche académique et de la critique dès les années 1990 [...], ce qui étonne est l'impact limité que le sens supranational du terme « européen » a sur le cadre théorique et méthodologique de l'aire [des études cinématographiques, n.a.]... Situé dans une position trouble entre intérêts nationaux et supranationaux, l'étude du cinéma européen semble la discussion au centre du projet européen de façon plus générale, c'est-à-dire, la négociation et la réconciliation de l'envie d'une spécificité culturelle et d'une identité nationale avec l'idéal plus large d'une communauté supranationale<sup>1</sup>.*

Tim Bergfelder, professeur à l'Université de Southampton et spécialiste de la socio-économie des cinémas du monde fait état, en 2005, du relatif décalage entre l'approche académique des cinémas européens et les évolutions au sein des industries cinématographiques du continent. Si les chercheurs s'approprient à diffuser dès les années 1990 des études approfondies sur des cinématographies jusqu'alors méconnues hors les murs nationaux, leurs observations négligent, le plus souvent, l'immixtion des éléments supra ou transnationaux dans les cinémas d'Europe.

Ce n'est pas un hasard que les publications en anglais ou français<sup>2</sup> dont les objets sont les cinémas des pays voisins prolifèrent à partir des années 1990 : l'expansion rapide de l'Union européenne dans la décennie<sup>3</sup> témoigne de la prise de vitesse du projet de communauté européenne aux frontières souples. Si l'adhésion ne se concrétise que pour l'Autriche, la Suède et la Finlande en 1995, le grand élargissement de l'Union en 2004 vers l'Est, notamment, se prépare à grands pas. Dans ce contexte, les nouveaux arrivants intéressent davantage la communauté internationale, et l'UE en particulier.

Après la fin du bloc communiste européen en 1989, les anciennes nations socialistes vivent la transition démocratique. En effet, les réformes politiques et économiques accélérées de la période sont incitées par la possibilité d'intégration au sein de l'Union européenne. Dès lors, l'objectif principal des gouvernements de l'Est est de respecter

---

<sup>1</sup> Tim Bergfelder, « National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies ». In.: *Media, Culture, Society*. vol. 27, no. 3. Mai 2005. p. 315.

<sup>2</sup> Langues davantage accessibles dans le milieu universitaire...

<sup>3</sup> Le passage de l'UE-12 à l'UE-15 représente le seul élargissement abouti dans la décennie.

l'agenda des critères d'adhésion. Ces fondements ont été ratifiés en 1993<sup>4</sup> et engendrent l'entretien d'un système politique démocratique stable et respectueux des minorités, l'affirmation d'une économie de marché viable et concurrentielle et la transposition de l'acquis communautaire<sup>5</sup>. Si certains pays de l'ancien bloc atteignent un niveau de conformité compatible avec l'adhésion assez rapidement, d'autres voient leur adhésion retardée. C'est le cas de la Bulgarie et de la Roumanie. Au lieu d'adhérer à l'UE en 2004 comme les autres pays d'Europe centrale et orientale, ces deux derniers ne deviennent membres de l'Union qu'en 2007.

Ainsi, dans les études cinématographiques, l'intérêt porté aux nouvelles nations envisageant l'accès au projet communautaire européen ne reflète pas la dimension supranationale au cœur des débats politiques et économiques en ce qui concerne l'évolution de l'Union vers l'Est. Le focus sur les cinémas nationaux qui prédomine à l'origine dans la discipline est alors en décalage avec les enjeux pratiques qui relèvent du projet d'intégration, qui concerne des dimensions nationales et supranationales.

En effet, l'Europe met en place, depuis les années 1980, des programmes qui promeuvent la collaboration entre différents pays dans le domaine cinématographique. Eurimages, programme du Conseil de l'Europe, voit le jour en 1988, tandis que le programme MEDIA, ouvert aux pays de l'Union, est inauguré en 1991. Dès lors, l'accès aux deux programmes dès les années 1990 représente un renouveau quant aux possibilités de coproduction, formation et distribution pour les cinémas des pays de l'Est. Ainsi, nous voyons l'intervention de programmes supranationaux dans le développement des cinémas nationaux.

Le terme « transnational » appliqué au cinéma engendre « mouvements et activités entre les cinémas nationaux et, par conséquent, entre les nations, qui se transforment au

---

<sup>4</sup> Ces critères d'adhésion, baptisés « critères de Copenhague » sont institutionnalisés par le Traité de Lisbonne, en 1993. Pour une vision d'ensemble synthétique des enjeux de l'adhésion des PECO (pays d'Europe centrale et orientale), voir l'article de Pierre Boisseau « L'adhésion des Pays d'Europe Centrale et Orientale à l'Union Européenne : aboutissement de la transition démocratique » In.: Gabriel Poulalion (dir.), *L'Ouverture de l'Europe vers l'Est*. Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2004. pp. 29-33.

<sup>5</sup> On comprend par le respect de l'« acquis communautaire » la mise en œuvre de la législation européenne dans le cadre législatif national.

cours de l'histoire »<sup>6</sup>. Dès lors, dans le cas de l'Europe, à partir de la fin des années 1980, nous observons que les programmes supranationaux prennent de l'ampleur dans le cadre des échanges historiques entre les cinémas nationaux. Dans ce sens, les mouvements transnationaux entre les cinémas européens négocient les aspects supranationaux et nationaux du secteur.

Qu'il s'agisse des mouvements de créateurs, de la diffusion des films, des coopérations économiques où des transformations d'ordre esthétique-narrative au-delà des frontières, la dimension transnationale a d'importants effets sur la filière. A travers ces échanges, le cinéma promeut de nouvelles valeurs, s'ouvre à de nouveaux marchés et encourage de nouvelles possibilités professionnelles.

Ici, nous nous intéresserons au cas spécifique du cinéma roumain à partir des années 2000. Il s'agit de la période contemporaine d'où nous assistons au phénomène du renouveau du cinéma roumain, légitimé par la critique. Dans ce cadre, le cinéma en Roumanie vit des transformations profondes, qui ne peuvent pas être interprétées sans prendre en compte l'intégration du pays dans le projet européen. Au-delà du cinéma d'auteur célébré dans la presse et dans le circuit festivalier, l'industrie cinématographique roumaine s'affirme également dans les productions orientées vers le grand public. Dans ce contexte de changements intenses, la figure de la femme prend enfin une place centrale : non seulement comme personnage central des films les plus honorés, mais aussi derrière la caméra, ainsi que dans les coulisses des plateaux de tournage. Nous nous posons alors la question : dans quelle mesure les transformations structurales et le gain de prestige sur le devant de la scène internationale négocient la visibilité des femmes dans le cinéma roumain du XXI<sup>e</sup> siècle ?

---

<sup>6</sup> Tim Berfeld, cité dans l'article de Austin Fischer et Iain Robert Smith, « Transnational cinemas: A Critical Round Table », *Frames Cinema Journal*, no 9, Avril 2016. Disponible sur : <http://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/>. Consulté le 20/10/2016.

## 7. LE GRAND TOURNANT : LE RENOUVEAU CINEMA ROUMAIN

Selon la formulation de Dominique Nasta<sup>7</sup>, le renouveau du cinéma roumain à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle prend la forme, en apparence, d'un improbable miracle. Pourtant, comme l'observe l'auteure, l'effet de surprise que les films roumains provoquent auprès de la critique étrangère, qui ne tarde pas à proclamer la naissance d'une « Nouvelle Vague roumaine » est dû principalement à la relative invisibilité du cinéma roumain jusqu'alors. En effet, depuis 2001, de nouveaux cinéastes émergent sur la scène locale et, plus important, font des films qui sont diffusés avec grand succès dans le circuit des festivals. Néanmoins, le parcours historique du cinéma roumain et les développements d'ordre transnational du cinéma en Europe offrent des bases pour comprendre les conditions incitant à l'émergence tardive d'une génération de nouveaux auteurs.

Le cinéma roumain des nouveaux cinéastes est alors un des focus du monde cinéphile dans les années 2000. En effet, plusieurs facteurs concurrent pour que le cinéma roumain se trouve dans une position sans précédent : des évolutions économiques et institutionnelles au plan national et supranational permettent la création de récits novateurs ainsi que des usages audacieux des codes visuels. Néanmoins, si certains facteurs sont indéniablement favorables à l'émergence de nouvelles pratiques, les contraintes vécues par les agents de ce renouveau contribuent également à la configuration de nouveaux films.

La portée internationale du phénomène du nouveau cinéma roumain, comprise plus particulièrement par la floraison de films atteignant une importante diffusion internationale est l'objet de nombreux textes critiques et d'analyses académiques. En 2018, la Roumanie a établi avec succès une véritable industrie cinématographique, certes de plus petite taille que d'autres pays européens, mais dont l'importance ne peut être négligée. On observe de nos jours un niveau de production stable, grâce à des auteurs à visibilité internationale mais également grâce au renouveau des films populaires qui répondent aux attentes du public national, toujours difficile à reconquérir. Certes, le scénario interne du cinéma en Roumanie fait toujours face à de grands défis, pourtant, une nouvelle culture cinéphile se construit. Malgré de nombreuses contraintes, des efforts pour la diversification de la programmation

---

<sup>7</sup> Le titre de son ouvrage de 2013, *Contemporary Romanian Cinema: The History of an unexpected miracle* se traduit librement comme « Le Cinéma roumain contemporain : l'histoire d'un miracle inattendu ». Voir D. Nasta, *Op.cit*, 2013.



sont visibles dans la distribution en salles et dans le circuit national des festivals de films. En même temps, grâce aux outils numériques de diffusion, de nouveaux noms émergent dans la critique cinématographique. Explorons, alors, les multiples transformations économiques et institutionnelles contribuant au grand tournant du secteur cinématographique roumain dans les deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle.

### **7.1 Une certaine tendance du cinéma roumain : « nouvelle vague » nationale ou cinéma transnational ?**

La genèse du terme « Nouvelle Vague » est intrinsèquement liée à l'actualité. Dans l'article « La Nouvelle Vague arrive ! »<sup>8</sup>, Françoise Giroud commente les résultats d'une enquête sociologique alors inédite en France, se penchant sur la vision du monde des Français entre 18 et 30 ans de l'époque. Un an après, le terme est transposé au cinéma par la plume de Pierre Billard dans la revue *Ciné 58* : l'auteur doute de l'émergence d'une nouvelle vague de jeunes cinéastes en France, même s'il reste optimiste quant au groupe des *Cahiers du Cinéma* - François Truffaut, Jacques Rivette, et Claude Chabrol. Le pronostic de Billard s'est pourtant avéré faux. Plus de 160 premiers films sont réalisés entre 1958 et 1962 et Truffaut, Rivette, Chabrol, mais aussi Jean-Luc Godard, Alain Resnais et Eric Rohmer, entre autres, réalisent des films qui bouleversent les codes du langage cinématographique alors prédominants. Malgré sa courte durée, abrégée par l'échec commercial de plusieurs films des cinéastes émergents, la « Nouvelle Vague » devient le mouvement cinématographique le plus paradigmatique du cinéma français<sup>9</sup>.

Le terme « Nouvelle Vague » est toutefois transposé en dehors du contexte français. L'expression est ainsi l'étiquette qui identifie l'essor de nouveaux « auteurs » dans différents cinémas nationaux. A différentes époques, on observe des mouvements de renouvellement cinématographique dans différentes parties du monde : la critique cinématographique parle de « Nouvelle Vague » tchèque ou japonaise dans les années 1960, tandis que de nouveaux cinémas émergent en Amérique latine dans les années 1960 ou dans les années 1990, en Espagne dans les années 1980, en Iran à la fin du XX<sup>e</sup>. Depuis 2001, le cinéma roumain

---

<sup>8</sup> Dans *L'Express* du 3 octobre de 1957.

<sup>9</sup> Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris, Flammarion, 1998. p. 15

présente un nouveau florilège d'œuvres, très bien reçues par la presse, qui récoltent de nombreux prix au sein d'importants festivals internationaux, comme Cannes et Berlin, et circulent dans beaucoup d'autres.

Devant l'absence historique d'un mouvement de renouveau cinématographique, la presse n'hésite pas à appeler la nouvelle génération « Nouvelle Vague roumaine ». De la revue française *Positif* aux publications anglophones comme *The New York Times* et *The Guardian*<sup>10</sup>, les journalistes ne cessent de célébrer la « Nouvelle Vague roumaine » ou la « *Romanian New Wave* ». Au niveau national, l'usage de l'étiquette fait pourtant débat. Un des jeunes critiques des années 2000, Mihai Fulger, publie un petit ouvrage de 2006, intitulé *Noul val în cinematografia românească*, ou *Nouvelle Vague dans le cinéma roumain*, où il note que les critiques roumains parlent d'une « Nouvelle Vague » dans le cinéma du pays « depuis quelques années »<sup>11</sup>. Pourtant, l'usage du terme s'avère problématique : certains critiques défendent l'existence de nouvelles vagues roumaines antérieures, d'autres résistent à y voir des éléments reliant ce nouveau cinéma aux mouvements des années 1960<sup>12</sup>. En tout cas, la formule qui importe est celle d'Alex Leo Șerban, « le nouveau cinéma roumain »<sup>13</sup>. Les terminologies « Nouvelle Vague roumaine » ou « nouveau cinéma roumain » résument l'idée d'un cinéma novateur, porté par des cinéastes relativement jeunes, fait dans un contexte plutôt indépendant. Il s'agit de termes facilement reconnaissables qui conviennent à l'idée d'un cinéma de rupture avec les codes esthétiques et narratifs passés.

Les termes « nouvelle vague » ou « nouveau cinéma » sont systématiquement accompagnés d'une qualification nationale : les nouvelles vagues française ou tchèque, le

---

<sup>10</sup> Voir, par exemple.: Fabien Baumann. « La Nouvelle Vague roumaine : Un tyran fusillé, un fœtus avorté et... le café ». *Positif*, 597, novembre 2010, pp. 88-90 ; A.O. Scott, « In film, the Romanian new wave has arrived ». *The New York Times*, 19 janvier 2008 ; ou encore Ronald Bergan. « Romania's new wave is riding high ». *Filmblog. The Guardian*, 25 mars 2008. Disponible sur : <http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2008/mar/>

<sup>11</sup> Mihai Fulger. *Op.cit.*, 2006. p. 1.

<sup>12</sup> Ce type de débat rappelle lui-même des discussions autour de la Nouvelle Vague française. Selon Antoine de Baecque, « La Nouvelle Vague ne serait pas si nouvelle et bien trop vague. Ce n'est pas totalement faux [...] Quant aux idées qui animaient cette vague, quant aux frontières qui la cernaient, elles étaient et demeurent pour le moins incertaines ». A. de Baecque, *Op.cit.*, 1998, p.15.

<sup>13</sup> *Noul cinema românesc*, ou *NCR*. Au début des années 2000, certains critiques et cinéastes de l'époque communiste, toujours des figures de proue du cinéma roumain, hésitent à reconnaître la qualité et l'importance des films des nouveaux auteurs. Șerban est alors un des premiers et des plus ardents défenseurs des films de la nouvelle génération.

*cinema novo* brésilien. Doru Pop indique, pourtant, le caractère essentiellement européen des productions de la Nouvelle Vague roumaine<sup>14</sup>. A travers le cas roumain, nous observons que dans le contexte européen, les mouvements de renouveau cinématographique récents ont lieu dans un cadre où les échanges transnationaux sont la norme. Certes, la production européenne bénéficie d'une situation favorable, aux coopérations internationales sans précédent. Pourtant, l'importance de la reconnaissance par les publics étrangers relie les nouvelles vagues des années 1960 aux plus récentes. La reconnaissance des nouveaux cinémas à l'international, aujourd'hui comme autrefois, permet à ces mouvements de s'inscrire dans l'histoire du cinéma mondial. Dès lors, les cinéphiles identifient des périodes de grande créativité cinématographique dans différents pays.

Comme nous l'examinerons plus loin dans le chapitre, malgré les nouvelles possibilités de coopération internationale, le contexte de production des premiers films du nouveau cinéma roumain est essentiellement national. Néanmoins, la dimension transnationale, qui émerge ultérieurement dans la production, est déjà un élément-clé dans ces premiers temps, en ce qui concerne la diffusion des films. Dominique Nasta indique l'importance des courts-métrages de jeunes réalisateurs roumains au tournant du XXI<sup>e</sup>. Des réalisateurs comme Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu et Cristian Mungiu réalisent des courts-métrages indépendants ou dans le cadre d'études de cinéma : ces films sont diffusés avec succès dans les festivals les plus importants, comme Cannes et Berlin, et sont également sélectionnés dans d'autres événements autour du monde. Les prix abondent et les auteurs sont invités à participer à des ateliers et formations prestigieuses, comme la Berlinale Talent Campus et celui de la Cinéfondation de Cannes<sup>15</sup>. Dès lors, nous observons que les courts-métrages roumains, des productions à financement 100 % national circulent dans les festivals à l'étranger, ce qui préfigure la trajectoire des longs métrages des jeunes réalisateurs roumains quelques années plus tard. En effet, un groupe de jeunes réalisateurs roumains auront, déjà avec leurs films courts, une visibilité inédite à l'étranger. L'émergence simultanée de plusieurs cinéastes du pays en début de carrière représente une situation sans précédente. En outre, la réception positive de leurs films dans un environnement international leur donne accès au réseau professionnel européen. Si dans un premier temps

---

<sup>14</sup> D. Pop, *Op. cit*, p.16.

<sup>15</sup> D. Nasta, *Op.cit*, 2013, p. 140.

les nouveaux contacts ne se traduisent pas par un apport financier étranger, ils sont indispensables à leur insertion dans les rouages de l'industrie cinématographique en Europe.

Les courts des jeunes cinéastes roumains ne réussissent pas par hasard. Ces films ont certains points communs avec les œuvres des jeunes Français de la fin des années 1950. Antoine de Baecque note à propos de la Nouvelle Vague française :

*Elle fut le premier mouvement de cinéma à avoir stylisé, au présent, dans l'immédiateté de son histoire, le monde dans lequel vivaient ses contemporains ... [C'est] du quotidien retravaillé par un style très personnel... Ce qu'il a été, c'est la force avec laquelle une génération a voulu s'y voir, souvent s'y reconnaître, parfois s'y opposer<sup>16</sup>.*

Des films comme *Zapping* (2000) de Cristian Mungiu ou *Ainsi l'emporte le vin* (*Pe aripile vinului*, 2002), de Corneliu Porumboiu sont des œuvres de jeunes cinéastes qui transposent leur vision de la Roumanie contemporaine avec un style propre. Le registre réaliste s'éloigne du symbolisme et des allégories des générations précédentes, on y évite les excès dans les jeux d'acteurs et les dialogues, tout en mettant en exergue l'absurde de la réalité, avec un humour plein d'autodérision. D'autres cinéastes suivent une grammaire cinématographique similaire, notamment Cristi Puiu, premier cinéaste à employer ces nouveaux codes dans un long métrage. On y voit alors les origines de ce qui, plus tard, sera appelé le minimalisme roumain : un style filmique qui met en place des décors simples, des bandes sonores diégétiques, des dialogues efficaces.

Qu'on appelle ce mouvement cinématographique « Nouvelle Vague roumaine » ou « nouveau cinéma roumain », ce qu'on observe en Roumanie au début des années 2000 est, pour la première fois, l'avènement d'un groupe de jeunes cinéastes qui gagne de la visibilité sur la scène internationale grâce à des films qui comportent une vision toute personnelle de la réalité. Les conditions du succès de cette génération sont à trouver dans un contexte où les interactions entre aspects d'ordre national et transnational sont nombreuses et complexes, méritant un examen approfondi.

---

<sup>16</sup> A. De Baecque, *Op.cit.*, 1998. p. 16.

## 7.2 Cristi Puiu et les contraintes du milieu cinématographique roumain

Les années 1990 représentent une période inquiétante pour le cinéma roumain. Les habitudes de consommation culturelle changent ; la télévision, plus accessible et populaire, variée et au goût du jour attire davantage de spectateurs. En même temps, la fréquentation des salles chute vertigineusement. Les difficultés économiques du pays limitent les ressources disponibles au sein des foyers et également les investissements dans des secteurs vus comme moins porteurs. Même avec la réouverture aux grands blockbusters américains, les salles se vident. Dès lors, le cinéma roumain est victime de contraintes économiques plus larges, tandis qu'il subit la concurrence renforcée d'autres médias et de films hollywoodiens rentables. A cela, s'ajoute la lente évolution de la scène politique roumaine : le cadre institutionnel, outil de la résistance des cinémas européens face aux produits nord-américains ne subit pas de restructuration efficace.

Ainsi, de nouveaux réalisateurs peinent à apparaître : ceux qui réussissent, comme Nae Caranfil et Radu Mihaileanu le font grâce à des collaborations internationales, qui demeurent pourtant limitées dans le cadre du cinéma d'auteur roumain. La production cinématographique du pays est alors en pleine décadence. Face à la concurrence des équivalents étrangers et le manque de ressources financières, les films orientés grand public ne trouvent plus d'audience ; tandis que le manque de soutien institutionnel nuit directement au cinéma art et essai. Le résultat est d'autant plus symbolique : en 2000, le cinéma roumain arrive « au niveau zéro » : aucun film à financement roumain n'est produit dans le pays<sup>17</sup>.

Néanmoins, les noms qui seront à l'origine du renouveau du cinéma roumain font leurs premiers pas dans les années 1990. Malgré les perspectives limitées, les futurs professionnels de la nouvelle génération entament des études de cinéma à l'UNATC<sup>18</sup>. Dans

---

<sup>17</sup> La filière cinématographique ne survit que grâce aux prestations de services aux productions internationales de MEDIApro et Castel Film.

<sup>18</sup> L'Institut d'Art Cinématographique et Théâtre I.L. Caragiale, (*Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică « I.L.Caragiale »*) - IATC, change de nom en 1990, et devient l'Académie de Théâtre et Cinéma (*Academia de Teatru și Film*). En 2001, l'école hérite de son nom actuel, l'Université Nationale d'Art théâtral et cinématographique (*Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică « I.L.Caragiale »*), UNATC.

la section réalisation de l'école, Cristian Mungiu est diplômé en 1998, Radu Muntean en 1994, Cătălin Mitulescu en 2001 et Corneliu Porumboiu en 2003. C'est dans le cadre de leurs études que ces cinéastes réalisent plusieurs courts-métrages qui seront très appréciés dans les festivals internationaux.

Pourtant, le grand pionnier de la nouvelle génération échappe au profil de diplômé de l'UNATC. Cristi Puiu, qui réalise en 2001 *Le Matos et la thune*, long métrage inaugural de la nouvelle tendance et *La Mort de Dante Lazarescu*, lauréat du prix Un certain regard au Festival de Cannes en 2005, a un début atypique dans le contexte du nouveau cinéma roumain. Grâce, à la fois, à son expérience transnationale et au réseau formé par lui dans le milieu du cinéma national, Puiu réussit, non sans contraintes, à ouvrir la voie aux nouveaux réalisateurs.

Cristi Puiu, né en 1967 à Bucarest, fait des études en Suisse entre 1992 et 1996. Il suit, au départ, des études de Beaux-arts, avant d'intégrer la filière d'études cinématographiques de la même école, l'ESAV<sup>19</sup> de Genève. Il y réalise quelques courts-métrages, dont *Avant le petit déjeuner* (1995) sélectionné au Festival de Locarno. De retour en Roumanie après ses études, Puiu espère voir sa formation internationale valorisée. Pourtant, la réalité se montre éprouvante. Il n'a pas de réseau dans le milieu cinématographique roumain, ce qui semble alors compter davantage que ses réalisations à l'étranger :

*J'ai été aperçu comme un outsider, du fait d'avoir étudié à l'étranger. J'avais pensé qu'au retour à mon pays d'origine, après des études dans un pays occidental, tout se passerait bien : avec le savoir-faire acquis, je pourrais faire quelque chose. Mais ça n'a pas marché comme prévu, je n'ai pas été bien accueilli et je ne m'y attendais pas [...] J'ai été vu comme un étranger et cela a joué un rôle important dans ma carrière, car lorsque j'ai commencé à vouloir faire des films ici [en Roumanie], les gens ne vous donnaient aucune opportunité. Mais j'ai eu de la chance<sup>20</sup>.*

En effet, entre 1996 et 1998, Puiu ne réalise qu'un court-métrage documentaire, en collaboration avec Andreea Păduraru, alors étudiante en cinéma. Le film, portrait des

---

<sup>19</sup> Ecole Supérieure des Arts Visuels

<sup>20</sup> Interview de l'auteur avec Cristi Puiu. Pour l'intégralité de l'entretien, en anglais, voir annexes.

habitants d'une maison de retraite roumaine, sera plus tard à l'origine du projet de *La Mort de Dante Lazarescu*<sup>21</sup>. Néanmoins, Puiu se considère chanceux. En réalité, cette « chance » se traduit par une rencontre inattendue avec le plus grand nom du cinéma roumain à l'époque. En 1999, l'ONC roumain<sup>22</sup>, organise un concours pour le financement des films. Puiu et le jeune scénariste Răzvan Rădulescu souhaitent présenter un projet et cherchent un producteur qui puisse le porter auprès de l'institution. Dans un premier temps, les auteurs rentrent en contact avec la Rofilm, alors maison de production étatique. L'ambiance de l'entreprise ne semble pas adaptée au projet, mais le contrat est établi. Les auteurs décident alors de contacter Titi (Constantin) Popescu, producteur à la Filmex, maison de production qui accueille les projets de Lucian Pintilie, le seul véritable auteur roumain aux yeux de Puiu. En effet, Pintilie lit le scénario et propose de l'acheter et de réaliser le film lui-même, mais l'offre n'est pas acceptée par les auteurs. Leur projet a pourtant fait bonne impression. Même si les parties ne sont pas en mesure de renégocier le contrat avec la Rofilm, Pintilie et Popescu soutiennent le film de Puiu. En effet, Titi Popescu est membre du jury du concours de l'ONC cette année-là et appuie le projet auprès de ses pairs. Finalement, l'institution accepte de financer le long métrage, *Le Matos et la thune*.

Néanmoins, ce n'est que le début d'un parcours du combattant. Le film est mis en production. Pourtant, pendant le tournage, les moyens alloués par l'ONC semblent mystérieusement disparaître. Puiu est alors obligé de boucler le tournage en faisant de grandes économies : il ne peut réaliser qu'une seule prise de certaines séquences. Le réalisateur réagit et demande des contrôles de l'ONC auprès du producteur. Il s'avère alors qu'une mauvaise gestion de la Rofilm détourne une partie de la somme. Si les producteurs responsables sont mis en examen a posteriori, c'est bien le film de Puiu qui est pénalisé. La somme n'est pas remboursée et le film ne peut pas passer à la postproduction, faute de ressources.

Alors, Lucian Pintilie, intéressé par le projet depuis le départ, vient à son aide. Tout d'abord, il offre du travail à Puiu. Ce dernier réalise un casting pour Pintilie à Moscou. Ensuite, Titi Popescu et Pintilie lui demandent s'il n'aurait pas un autre projet à leur

---

<sup>21</sup> Andrei Rus et Gabriela Filippi. « Portretul lui Cristi Puiu, un interviu ». *Film Menu*. no. 8, décembre 2010. p. 26.

<sup>22</sup> *Oficiul Național al Cinematografiei*, ONC, ancêtre du CNC roumain (l'institution devient le CNC en 2000).

proposer. Puiu n'a pas de scénario abouti, mais suggère de leur faire parvenir un synopsis rapidement. Finalement, Pintilie s'intéresse au nouveau scénario et Titi Popescu propose alors que la Filmex prenne en main la finalisation de *Le Matos et la thune*. Pourtant, il y aura une contrepartie : le nouveau projet doit être réalisé par Pintilie lui-même. Puiu, à son tour, aura des conditions optimales pour développer le scénario. A contrecœur, il accepte la proposition. Le résultat est *Niki et Flo (Niki Ardelean, colonel în rezervă, 2003)*, réalisé par Lucian Pintilie avec un scénario de Cristi Puiu et Răzvan Rădulescu, sorti en 2003. Finalement, *Le Matos et la thune* est prêt en avril 2001. La stratégie porte ses fruits : le film est sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2001.

La collaboration entre Puiu et Pintilie ne se limite pas aux films cités précédemment. Toujours en 2001, Puiu est premier assistant du réalisateur dans *L'Après-midi d'un tortionnaire (După-amiaza unui tortionar, 2001)*, une coproduction franco-roumaine. Pourtant, Pintilie n'a pas simplement aidé à l'insertion de Puiu dans le milieu du cinéma roumain. En effet, les anciens liens transnationaux du réalisateur de *Niki et Flo* n'ont pas seulement joué un rôle-clé pour la réalisation de ses propres projets, mais aussi pour la diffusion internationale du premier long métrage de Puiu. La société YMC Productions est en charge de la partie française de la production de *L'Après-midi d'un tortionnaire*. A la tête de l'entreprise se trouve Yvon Crenn, qui a travaillé pendant 25 ans avec Marin Karmitz de la MK2, collaborateur et ami de longue date de Pintilie. Dès lors, les liens professionnels de Puiu et Pintilie permettent que le jeune réalisateur soit sous les projecteurs du milieu du cinéma français. C'est au moment du rapprochement entre les deux réalisateurs roumains que *Le Matos et la thune* est sélectionné pour la Quinzaine à Cannes.

Ainsi, un autre personnage du cinéma français intervient dans le processus de reconnaissance internationale de la nouvelle génération roumaine. Marie-Pierre Macia commence sa trajectoire dans le monde du cinéma en tant que caissière et libraire dans une des salles de Karmitz, dans les années 1970. Par la suite, elle devient projectionniste et entame une belle carrière à la Cinémathèque française. Elle est aussi la première femme projectionniste à travailler à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes. Après un séjour aux Etats-Unis, où elle étudie la restauration des films et travaille dans des festivals, elle rentre en France, où elle est programmatrice à la Vidéothèque de Paris<sup>23</sup>. En 1999, elle est nommée

---

<sup>23</sup> Aujourd'hui, le Forum des Images.



Déléguée générale de la Quinzaine des réalisateurs, le poste le plus important de la section parallèle à Cannes, qu'elle occupe jusqu'en 2003. Puiu raconte la sélection de *Le Matos et la thune* à Cannes : « Ils n'ont pas pris le film à [au festival de] Berlin, mais en novembre [2000] Marie-Pierre Macia est venue à Bucarest et a décidé de prendre le film pour la Quinzaine des Réalisateurs [à Cannes], où le film a été présenté en 2001 »<sup>24</sup>.

Après la sélection du film de Puiu, Macia devient une importante collaboratrice des projets de cinéastes roumains. L'année suivante amène *Occident* (2002), premier long métrage de Cristian Mungiu, à la Quinzaine. Par la suite, elle collabore avec Mungiu en tant que consultante pour le projet de *4 mois, 3 semaines et 2 jours*. En 2007, elle fonde sa propre maison de production. La MPM film coproduit des films de jeunes réalisateurs roumains, comme *Picnic (Pesceit sportiv, 2009)* et *Best Intentions (Din dragoste cu cele mai bune intenții, 2011)* d'Adrian Sitaru et *Box* (2015), de Florin Șerban.

Avant la découverte d'*Occident* par Macia, Mungiu gagne de l'expérience professionnelle sur les plateaux des productions étrangères. Il est assistant-réalisateur dans des films nord-américains à orientation commerciale tournés en Roumanie par la Castel Film, comme *Beowulf* (Graham Baker, 1999) et *Teen Knight* (Phil Comeau, 1999), et dans des productions plus prestigieuses, comme *Train de Vie*, de Radu Mihaileanu, ou *Capitaine Conan* (1996), de Bertrand Tavernier. Il est intéressant d'observer qu'Yvon Crenn est le directeur de production de ce dernier<sup>25</sup>.

Dès lors, nous observons que les jeunes réalisateurs roumains créent, de façon directe ou indirecte, des liens avec la sphère transnationale de l'industrie cinématographique. Ces rapports contribuent à leur connaissance dans les milieux cinéphiles étrangers, notamment en France. Le cas de Puiu démontre, par ailleurs, que les relations bâties autour de l'axe Karmitz-Pintilie entre les milieux du cinéma français et roumains sont d'importance capitale pour la reconnaissance des nouveaux cinéastes roumains. Pourtant, la rencontre heureuse entre l'ancienne et la nouvelle génération, exemplifiée par Pintilie et Puiu, n'est pas la règle. Le tour de force entre les nouveaux arrivants et les cinéastes de l'époque communiste est des plus tumultueux. Là encore, Puiu est protagoniste de cette histoire.

---

<sup>24</sup> Interview de l'auteur avec Cristi Puiu. Voir annexes.

<sup>25</sup> Il s'agit d'une grande production historique française, avec des partenaires comme TF1 Films et Canal+.

### 7.3 Des conflits et des négociations intergénérationnels

Malgré les liens avec les productions transnationales, les premiers longs métrages des jeunes réalisateurs roumains au début des années 2000 demeurent essentiellement de productions 100 % roumaines. Dans le cas de *Le Matos et la thune*, l'absence de participation étrangère semble être une conséquence de l'inexpérience des auteurs en ce qui concerne le milieu de la production en Roumanie. En effet, Cristi Puiu et Răzvan Rădulescu font appel, en premier, à la Rofilm. La maison de production sous administration publique est, à l'époque, héritière du modèle de production communiste, qui s'adapte légèrement au nouveau mode capitaliste. Dans ce cadre, les productions de la Rofilm dépendent fortement des subventions octroyées par le CNC, qui sont complétées par des partenaires privés roumains. Dès lors, nous pouvons imaginer un plan de financement différent dans le cas où la Filmex de Titi Puiu se serait investie dans la production du projet depuis le départ. La Filmex est une maison de production privée qui, depuis son ouverture, développe des projets de coproductions et de collaborations internationales. Néanmoins, lorsque Titi Popescu propose à Puiu le développement d'un nouveau projet qui sera réalisé par Pintilie, l'échange suivant a lieu :

*Il m'a dit : « Il [Pintilie] va réaliser le film lui-même, avec de l'argent français. Mais s'il n'arrive pas à se procurer de l'argent français, tu le réaliseras toi-même, avec de l'argent roumain ». Alors il m'a laissé cette possibilité. C'était pour me faire croire que je pourrais réaliser le film moi-même<sup>26</sup>.*

Ensuite, Cristi Puiu sous-entend que laisser la réalisation dans les mains de Pintilie serait la meilleure option. D'un côté, cela permettrait de consolider la relation de confiance installée entre les deux réalisateurs. En outre, étant donné les circonstances autour du financement de *Le Matos et la thune*, le nouveau projet aurait davantage de chance d'aboutir rapidement. Le film résultant, *Niki et Flo*, est une coproduction franco-roumaine qui compte des subventions publiques françaises et roumaines.

Les négociations autour de *Niki et Flo* montrent alors la vision des producteurs roumains à l'époque, selon laquelle il serait nécessaire d'obtenir la signature d'un réalisateur

---

<sup>26</sup> Interview avec Cristi Puiu. Voir annexes.

connu en France, comme Pintilie, pour qu'un projet d'origine roumaine puisse être considéré comme une coproduction internationale. Néanmoins, la Filmex de Popescu est la maison de production roumaine des premiers longs métrages de Nae Caranfil et de Radu Mihaileanu, les deux réalisateurs roumains débutant dans les années 1990 qui atteignent un certain succès à l'étranger. Pourtant, le contexte du partenariat est différent : Caranfil avait précédemment travaillé avec des producteurs français et a également obtenu l'aide à l'écriture du CNC français pour *Les Dimanches de Permission*. Mihaileanu, à son tour, a fait des études à l'IDHEC, la prestigieuse école de cinéma parisienne, ce qui renforce ses liens avec la France, tandis que son père, Ion Mihaileanu, a coécrit le premier film de Pintilie *Dimanche à six heures*. A la différence de ses aînés, Puiu n'est pas légitimé par la sélection d'un projet par le CNC français, ni n'a de liens personnels au sein des maisons de production roumaines.

Ainsi, le montage financier de *Philanthropique*, film que Nae Caranfil réalise en 2001, contraste avec celui des nouveaux arrivants. Le film de Caranfil est une coproduction entre la France et la Roumanie, dont la partie roumaine est à la charge de Domino Film et de MEDIAPro<sup>27</sup>. Le film a le soutien du CNC roumain et de la chaîne française Canal +. Cependant, ceux qui démarrent la réalisation de longs métrages au début des années 2000 bénéficient de schémas de production moins cosmopolites. Radu Muntean réalise un court-métrage documentaire primé au festival de Locarno, en 1996 et ensuite travaille régulièrement à la télévision et dans les films publicitaires. En 2002, il réalise son premier long métrage, *Furia*. Muntean raconte les conditions de financement du film :

*Cela n'a pas été facile, mais j'ai bâti une relation avec la principale chaîne de télévision privée, la Pro TV. Le président ou patron [...] m'a promis de financer mon premier film. Alors, ce film a été une sorte de compromis entre ce qu'il voulait en tant que producteur et ce que je voulais. Il voulait un film plutôt commercial. Je voulais dire quelque chose à propos de la société roumaine à l'époque. C'est un mélange de tous les deux*<sup>28</sup>.

*Furia* est alors une production entièrement roumaine. En effet, le parcours professionnel de Muntean à la télévision, notamment chez Pro TV, garantit l'investissement de la maison mère de la chaîne, MEDIAPro, dans la production de son film. *Furia* est le résultat de la

---

<sup>27</sup> La partie française est assurée par MACT Productions.

<sup>28</sup> Interview de l'auteur avec Radu Muntean, février 2011.

collaboration des maisons de production MEDIAPro et Imaginator et sort dans les salles roumaines en novembre de 2002, puis est diffusé au Festival de Thessalonique en 2003.

Le premier long métrage de Cristian Mungiu, *Occident*, offre pourtant des pistes sur le modèle de production dont les films de nouveaux auteurs roumains bénéficieraient par la suite. Le film est produit par Temple Film, maison de production nouvelle et indépendante. Le projet réussit pourtant à avoir la subvention du CNC roumain. En outre, le film obtient la participation de la BV McCann, agence publicitaire multinationale, par le biais de sa branche roumaine. Finalement, le point le plus intéressant est le recours à un fonds de soutien étranger : le film de Mungiu reçoit aussi l'aide à la postproduction du Fonds Hubert Bals du Festival de Rotterdam. Ce modèle de financement a alors des partenaires internationaux qui apportent non seulement des fonds, mais ouvrent aussi la voie à une plus grande visibilité des auteurs. *Occident* est finalisé grâce au fonds du festival néerlandais et ensuite est sélectionné dans le cadre de l'événement, dans la section dédiée aux films bénéficiaires de l'aide Hubert Bals<sup>29</sup>.

Dès lors, les premiers longs métrages du nouveau cinéma roumain commencent à attirer l'attention des critiques à l'étranger dépendent des fonds du CNC roumain. Même si Puiu et Mungiu ont réussi à obtenir des subventions, les jeunes réalisateurs rencontrent toujours de la résistance dans les institutions nationales. Dans ce contexte, Puiu est à nouveau protagoniste d'un conflit opposant les nouveaux arrivants aux héritiers des anciennes pratiques du milieu cinématographique.

Le clientélisme est monnaie courante dans les concours d'attribution de fonds de l'ONC/CNC roumain. L'histoire de *Le Matos et la thune* démontre comment la pratique a, cependant, bénéficié à Cristi Puiu : le réalisateur reconnaît que le soutien de Titi Popescu, membre du jury du concours de l'ONC, à son premier projet de long métrage a été fondamental pour qu'il puisse se voir attribuer une somme. Le véritable démarrage de la carrière de Puiu se fait alors par le biais des négociations entre le réalisateur et le duo Popescu/Pintilie autour de la signature des projets.

---

<sup>29</sup> Dans le cas d'*Occident*, la projection du film à Rotterdam, en 2003 est ultérieure à son passage à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes. Dans le cas du film suivant du réalisateur, *4 mois, 3 semaines et 2 jours*, Mungiu raconte que le bouche-à-oreille positif a commencé à Rotterdam, et qu'ensuite le film a été sélectionné à Cannes, obtenant la Palme d'Or. Voir Serge Kaganski. « Cristian Mungiu : "Une société roumaine éthique et équitable n'émergera pas de notre vivant". Entretien » *Les Inrockuptibles*, 16/11/2016.

Le cinéma roumain vit une importante phase de réorganisation dans les années 2000. En novembre 2002, la Loi du Cinéma, tentative d'établir un cadre juridique exhaustif au secteur, entre en vigueur. Ladite loi n°630/2002 définit le mode de fonctionnement du Centre National de la Cinématographie roumain et du Fonds de soutien au cinéma. Le Fonds est la source de financement public à destination des œuvres cinématographiques, dont l'attribution est définie selon les dispositions prévues dans la loi. Dans un premier temps, le modèle d'affectation de l'aide est simple : il s'agit d'une avance sur recettes, attribuée pour la production de projets choisis par le biais d'un concours.

La loi est une initiative de Sergiu Nicolaescu, alors sénateur. Dans sa forme initiale, la loi permet aux membres du Conseil consultatif du CNC, organe chargée d'évaluer la politique du secteur cinématographique, d'être bénéficiaires des aides octroyées par le concours et également de participer à la commission de sélection des projets. Ce cumul de fonctions est pourtant interdit dans d'autres pays qui ont des systèmes similaires. Néanmoins, il bénéficie particulièrement à Nicolaescu lui-même : à l'époque, il est président du Conseil du CNC, producteur, réalisateur... Le premier concours organisé sous la nouvelle législation, en 2003, est pourtant objet de fortes critiques : même s'il est désormais ouvert aux courts-métrages, ce qui pourrait bénéficier à de nouveaux talents, les sommes disponibles et les critères de sélection n'y sont pas renseignés. La transparence ne semble pas être une priorité<sup>30</sup>.

Malgré les perspectives plutôt négatives, Cristi Puiu décide de déposer en 2003 un dossier de demande d'aide pour un projet de court métrage. A ce moment, Tudor Giurgiu, ancien de l'UNATC et fondateur du nouvellement créé Transilvania International Film Festival<sup>31</sup>, dépose également une demande. Les deux cinéastes de la nouvelle génération décident alors de protester contre le clientélisme et la corruption au sein de l'institution, même s'ils finissent par obtenir les subventions. A la fin, seul le projet de Puiu est accepté. Néanmoins, il tient sa promesse : Puiu dénonce le système injuste et corrompu à la presse. Le résultat est une lettre ouverte signée par des noms comme Puiu, Giurgiu, Mungiu, Muntean, Caranfil, entre autres. Le réalisateur raconte :

---

<sup>30</sup> Cristian Mungiu raconte les coulisses du concours de 2003 dans une interview pour une publication roumaine. Voir Marius Chivu, « Cristian Mungiu : "Nu vreau sa fac filme la kilogram" ». *Revista 22 online*. 12-05-2003. Disponible sur : <https://revista22.ro/446/.html>. Consulté le 12/02/2017.

<sup>31</sup> Créé en 2002, le TIFF est aujourd'hui le festival de films le plus important du pays.

*J'avais de la légitimité [...] parce que j'avais reçu l'argent. [...] Alors j'ai frappé fort, parce que j'étais crédible [...]. Je n'ai pas eu l'argent parce qu'ils avaient aimé le scénario, je l'ai eu parce que le producteur qui a porté mon projet était le même de Occident, de Mungiu et il avait un très bon rapport avec les voyous du CNC. Alors j'ai fait le film, Une cartouche de Kent et un paquet de café (Un cartuş de Kent și un pachet de cafea, 2004) [...] en trois jours avec 45 000 euros. J'aurais pu le faire avec 20 000 euros. [...] Mais j'ai menacé de ne pas faire de film s'ils ne changeaient pas le système<sup>32</sup>.*

Finalement, le court-métrage de Puiu est sélectionné au Festival de Berlin en 2004 et reçoit l'Ours d'Or du meilleur court métrage. Pourtant, la culture institutionnelle au sein du CNC roumain ne semble pas avoir été bouleversée par les protestations de Puiu et d'autres nouveaux professionnels. Malgré son *curriculum vitae* d'exception, qui compte des faits rares comme un passage à Cannes et un Ours d'Or à Berlin, son prochain projet de long métrage, *La Mort de Dante Lazarescu*, n'est pas retenu par le jury du concours. Puiu frappe alors à nouveau : il dénonce le Ministère de la Culture à la presse et conteste légalement le résultat de la sélection. Finalement, il obtient des fonds du CNC.

Les conditions de démarrage du nouveau cinéma roumain n'ont pas été simples. Même si les cinéastes de la Nouvelle Vague ne se reconnaissent pas en tant que mouvement, une certaine solidarité générationnelle s'est constituée entre les professionnels plus jeunes. Les « scandales » menés par Puiu illustrent comment les nouveaux auteurs comprennent le besoin urgent des réformes profondes au niveau institutionnel. Pourtant, ces transformations ne sont pas rapides. Même si elles interviennent directement sur la politique sectorielle du cinéma national, elles ne laissent pourtant oublier l'importance de la dimension européenne.

#### **7.4 Le CNC roumain, l'Europe et l'industrie nationale**

Dans le chapitre 6, nous avons constaté que dans les années 1990, les collaborations internationales jouent un rôle important dans l'industrie cinématographique roumaine. D'une part, la prestation de services aux productions étrangères entreprises notamment par

---

<sup>32</sup> Interview avec Cristi Puiu. Voir annexes.

des grandes maisons de production privées comme Castel Film et MEDIAPro, permettent aux professionnels de demeurer actifs dans leurs métiers. D'une autre, les coproductions internationales d'initiative roumaine<sup>33</sup> contribuent à la continuité de la carrière de certains cinéastes, notamment Lucian Pintilie et Nae Caranfil. Néanmoins, ces dernières demeurent limitées. La visibilité du cinéma roumain ne s'améliore que lorsque le pays commence à accéder aux fonds européens de soutien au cinéma, tels qu'Eurimages, dans un processus concomitant aux démarches d'adhésion de la Roumanie à l'Union européenne. Pourtant, même si ce rapprochement des mécanismes d'aide européens facilite la mise en place des coproductions, au début des années 2000, la plupart des films roumains sont exclusivement financés par de ressources nationales, publiques ou privées. Néanmoins, le nombre films d'initiative roumaine augmente tout au long des deux premières décennies du XXIe siècle. La proportion des coproductions et des films à financement 100 % national est variable. En 2007, la Roumanie adhère à l'UE, ce qui permet la participation du pays à d'autres mécanismes supranationaux, comme le programme MEDIA/Europe Créative<sup>34</sup>. A partir de cette année-là, le nombre de coproductions dépasse celui des films 100 % nationaux à trois occasions, en 2010, 2012 et 2016. Si l'augmentation de la production est due, en partie, aux nouvelles possibilités de collaboration internationale, la réorganisation du secteur au niveau national est d'égale importance. Malgré les polémiques incessantes, les évolutions du CNC roumain, aident à comprendre le fonctionnement du secteur.

En effet, la création d'une agence nationale chargée du secteur cinématographique avait été approuvée déjà en 1990. Néanmoins, la législation spécifique du secteur ne commence à prendre forme qu'en 1997, lorsque les négociations pour l'adhésion de la Roumanie à l'UE s'intensifient. Dans ce contexte politique, les réformes institutionnelles deviennent impératives, et qui concerne, entre autres, le domaine culturel. Dès lors, la première Loi du Cinéma, de 2002, correspond au besoin d'adéquation du cadre juridique du secteur cinématographique aux standards européens. Kristian Feigelson note l'inspiration française de la Loi polonaise du Cinéma de 2005. L'idée polonaise est alors de fomenter son

---

<sup>33</sup> On considère comme films d'initiative roumaine ceux qui possèdent un producteur délégué roumain et qui sont financés par des ressources roumaines à hauteur de 50 % ou plus du budget.

<sup>34</sup> Programme d'aide de l'Union européenne aux secteurs cinématographique et audiovisuel des pays membres. Les pays qui envisagent l'adhésion peuvent y participer de manière limitée, tandis que les Etats membres y participent intégralement.

fonds de soutien au cinéma par le biais de la taxation des opérations commerciales du secteur, de la vente des billets aux chaînes télévisées<sup>35</sup>. Ceci est un schème similaire à celui en place en France. Or, la Loi du Cinéma roumain de 2002 propose un mécanisme idoine : comme dans le système français, le fonds de soutien au cinéma s'alimente des revenus des taxes sur les activités des filières cinématographique et audiovisuelle, de l'exploitation en salles aux diffusions à la télévision, passant par les ventes de DVD. A travers ces tentatives d'harmonisation avec le modèle français, reconnu pour son efficacité, les institutions du cinéma des pays de l'Est, comme le CNC roumain, dessinent un cadre juridique qui permet leur participation aux programmes européens. En outre, la mise en place d'une nouvelle législation spécifique régleme davantage le secteur et établit les mécanismes du soutien public.

Cependant, même après l'entrée en vigueur de la loi de 2002, le statut et l'organigramme du CNC roumain changent plusieurs fois, ce qui rend difficile un soutien continu et cohérent du secteur cinématographique. La permanence d'anciennes pratiques clientélistes et la réaction de la nouvelle génération de professionnels indiquent alors le besoin d'une révision de ce premier essai.

Finalement, suite aux protestations des professionnels, la Loi de 2002 est modifiée. L'ordonnance 39/2005, maintient la plupart des aspects définis dans la législation précédente, mais interdit l'accès de membres du comité de sélection aux fonds attribués par les concours du CNC. Depuis 2007, des sessions du concours sont réalisées chaque année<sup>36</sup>. Malgré un départ difficile, les voix émergente de l'industrie se font désormais entendre. En même temps que le cinéma roumain établit sa reconnaissance à l'étranger, les nouveaux noms du milieu deviennent plus nombreux et gagnent de l'importance au niveau national. Après les polémiques de 2003-2005<sup>37</sup>, de nouvelles maisons de production - dont le mode de travail est plus dynamique, conscient du besoin d'une approche transnationale de la production et intéressées par le travail de nouveaux auteurs - ouvrent les portes. Cristian Mungiu fonde une société de production, la Mobra Films en 2003 et Cristi Puiu ouvrira en 2005 son entreprise, Mandragora Films.

---

<sup>35</sup> Kristian Feigelson. « Le cinéma à l'Est », *Le Courrier des pays de l'Est*, vol. n° 1058, no. 6, 2006, pp. 18-28. p.26

<sup>36</sup> Sauf en 2009, année où le concours n'a pas été réalisé.

<sup>37</sup> Les vives réactions de Puiu et cie. pour de transformations de fond dans les institutions du cinéma...



Entre 2005 et 2009, des premiers longs métrages de nouveaux réalisateurs reçoivent l'aide du CNC : *Love Sick (Legături bolnăvicioase, 2006)* de Tudor Giurgiu et *California Dreamin'* de Cristian Nemescu sont des productions 100 % nationales, tandis que *Ryna (Ryna, 2005)* de Ruxandra Zenide, *Comment j'ai fêté la fin du monde*, de Cătălin Mitulescu, *Rencontres croisées (Întâlniri încrucișate, 2008)* de Anca Damian et *La Fille la plus heureuse du monde (Cea mai fericită fată din lume, 2009)*, de Radu Jude sont des coproductions. En outre, les deuxième et troisième films de Radu Muntean *Le Papier sera bleu et Boogie (Boogie, 2008)*, ainsi que *4 mois, 3 semaines et 2 jours*, de Mungiu, reçoivent du soutien. Corneliu Porumboiu, disposant de fonds propres et d'un calendrier serré, ne postule pas au concours pour son long métrage de début, *12h08 à l'est de Bucarest*. Néanmoins, son deuxième film, *Policier, adjectif (Politist adjectiv, 2009)* reçoit du soutien.

Ainsi, à la moitié des années 2000, les concours du CNC attribuent des fonds à de jeunes réalisateurs prometteurs, dont les films sont diffusés à l'étranger et participent à des schémas de coproduction, et soutiennent également les films des réalisateurs plus anciens, comme Sergiu Nicolaescu. Jusqu'en 2005, des productions nord-américaines à petite participation roumaine de la Castel Films se voient aussi attribuer des fonds du CNC. Pourtant, les projets d'initiative nationale se multiplient et ils deviennent alors la priorité des fonds publics, notamment après la réforme de 2006. Début 2009, Cristian Mungiu, devenu le nouveau grand nom du cinéma roumain après sa Palme d'Or en 2007, est à la tête d'un mouvement pour une clarification des critères de sélection et la transparence des appréciations du jury. Cette année-là, sous le prétexte d'un manque de temps pour mettre en place les nouveaux critères, le CNC ne réalise pas de concours.

Malgré cela, des aberrations continuent à faire surface au sein du concours du CNC. Le scénario de *Mère et fils (Poziția copilului, 2011)*, de Călin Peter Netzer, qui recevra en 2011 l'Ours d'Or au Festival de Berlin, n'obtient pas la notation nécessaire à la subvention à la première session de 2010, tandis que les projets de Sergiu Nicolaescu et Geo Saizescu, qui finissent en véritables fiascos, sont soutenus. Le projet de Netzer, avec un scénario de Răzvan Rădulescu sera déposé à nouveau lors de la deuxième session, où il obtient enfin une contribution publique.

A partir de 2010, le concours présente un volet exclusif pour les premiers longs métrages de fiction, ainsi que des volets séparés pour les documentaires, animations et courts-métrages. Une aide à l'écriture est aussi mise en place. Le nombre de films qui

obtiennent des subventions dans chaque volet est variable et dépend du budget du fonds cinématographique, ainsi que du profil des projets déposés. Aujourd'hui, les réalisateurs qui se sont confirmés comme auteurs du cinéma roumain dans les années 2000 et se sont battus pour la transparence institutionnelle sont les figures récurrentes sur la liste de lauréats des subventions du CNC roumain. Les projets de Mungiu, Puiu, Cătălin Mitulescu, Radu Jude, Corneliu Porumboiu, Adrian Sitaru, Tudor Giurgiu ou Florin Șerban obtiennent systématiquement des aides. Néanmoins, après une résistance initiale, des films de réalisateurs débutants avec un profil plus commercial reçoivent depuis le début des années 2010 davantage de subventions. Des réalisatrices comme Cristina Iacob et Iulia Rugină se lancent dans des longs métrages avec des films qui ont du succès au box-office national, mais qui demeurent inconnus à l'étranger. Pourtant, si leurs films<sup>38</sup> sont parmi ceux qui attirent le plus de spectateurs, la petite part de marché des films roumains fait que ces productions nationales sont à peine rentables. Dès lors, les subventions publiques sont plus que bienvenues. En effet, les aides financières attribuées à ce type de film aident à développer un public national plus large pour les productions roumaines. Cela peut s'avérer une stratégie payante à l'avenir, lorsque ces films deviennent, idéalement, rentables.

Le concours du CNC s'adapte alors à une vision du cinéma roumain en tant que petite industrie. D'une part, la diversité de formats et de profils est aujourd'hui privilégiée. Cette approche plus ample, et en diapason avec celle d'autres pays européens se reflète également dans les jurys des concours de dernières années, qui inclut critiques, professionnels et universitaires qui ont démarré leur carrière au moment du renouveau du cinéma national.

En 2016, l'industrie cinématographique est devenue « la priorité »<sup>39</sup> du Ministère roumain de la culture. La ministre, Corina Șuteu, met alors en place un groupe d'études formé par des spécialistes, incluant des personnalités comme Cristian Mungiu et Tudor Giurgiu. Le groupe a pour mission de définir les modifications les plus urgentes dans la Loi du cinéma de 2005. Les enjeux principaux y sont de rapprocher davantage la législation roumaine de celle des industries les plus performantes en Europe et de résoudre le

---

<sup>38</sup> Que nous examinerons en détail dans le chapitre 9.

<sup>39</sup> Gabriela Lupu. « Legea cinematografiei, aprig disputata », *România Liberă* online, 03/08/2016. Disponible sur : <http://romanalibera.ro/politica/institutii/legea-cinematografiei--aprig-disputata-424516?c=q2561>. Consulté le 10/02/2017.

problème du circuit de salles limité. Pourtant, leur proposition n'a pas été bien reçue par des professionnels qui se sont considérés exclus et y ont interprété la plus grande participation de l'Etat comme un rappel de la mentalité communiste et une menace pour des films à orientation commerciale<sup>40</sup>.

Finalement, le projet de loi dessiné en 2016 à partir du rapport des spécialistes est rejeté par la Chambre des Députés en mai 2017. Toujours en 2017, pour la première fois en huit ans, le concours du CNC a été amputé : une seule session a eu lieu. En outre, le crédit d'impôt - mécanisme fiscal qui attire davantage de tournages dans certains pays - n'est pas encore en place en Roumanie, à la différence d'autres pays européens, de la Croatie à la France<sup>41</sup>. Pourtant, quelques évolutions ont lieu : en 2015, la Transylvanie lance un fonds d'aide aux productions réalisées dans la région.

Dès lors, nous observons aujourd'hui une industrie dynamique, qui comprend le besoin de diversité au niveau des types de films produits et de mécanismes de financement pour la survie dans un environnement transnational compétitif. Pourtant, les bouleversements d'ordre politique semblent interférer davantage sur les enjeux propres au secteur cinématographique. Le cinéma roumain est alors soumis aux aléas de la politique interne, tout en étant profondément européen.

## **7.5 Un cinéma européen, au-delà d'Eurimages et de MEDIA**

Le blocage du projet de loi du cinéma de 2016 semble être davantage une conséquence des disputes dans l'arène politique plus large. Deux forces pèsent pour le refus : d'une part, l'opposition est majoritaire dans la Chambre des députés. Depuis janvier 2017, le ministre de la culture<sup>42</sup> est également membre du parti d'opposition majoritaire (le PSD, parti social-démocrate). Dans ce contexte, le texte proposé par l'ancienne ministre Corina Șuteu,

---

<sup>40</sup> Petriana Condrut. « 58 de cineaști îi cer premierului să o demită pe Corina Șuteu, ministrul Culturii ». *Mediafax*. 07/08/2016. Disponible sur : <http://www.mediafax.ro/cultura-media/58-de-cineasti-ii-cer-premierului-sa-o-demita-pe-corina-suteu-ministrul-culturii-foto-15546323>. Consulté le 10/02/2017.

<sup>41</sup> Et cela malgré les demandes de l'industrie nationale, qui en novembre 2017, signe une pétition de soutien à la mise en place du mécanisme. Voir Iulia Blaga, « Romanian Film Professionals Petition for Tax Incentives ». *Film New Europe*, 04/12/2017. Disponible sur : <https://www.filmneweurope.com/news/romania-news/item/115652-romania-launches-tax-incentives-petition-while-it-awaits-tax-incentives-scheme>. Consulté le 04/12/2017.

<sup>42</sup> Depuis 2017, Ministère de la Culture et de l'Identité nationale.

indépendante mais alignée à la politique de droite et pro-européenne du président Klaus Iohannis rencontre des résistances. D'autre part, le point qui incite des débats est une modification concernant le droit d'auteur dans les œuvres cinématographiques. Le nouveau texte attribue « la propriété du négatif, et/ou master numérique, et aussi les droits de propriété intellectuelle au producteur »<sup>43</sup>. Ainsi, l'organisme de gestion collective des droits d'auteur du secteur cinématographique roumain, la Dacin-Sara<sup>44</sup> et un groupe de cinéastes comprennent que les réalisateurs et scénaristes ne seront plus reconnus en tant qu'auteurs<sup>45</sup>. En effet, le texte de l'ordonnance ne clarifie pas les « droits de propriété intellectuelle », désormais dans les mains des producteurs, comme interférant ou non avec les droits d'ordre moral des créateurs, ni dans quelle mesure les créateurs peuvent contrôler leurs droits patrimoniaux. Pourtant, cela n'indique pas la fin des droits patrimoniaux des créateurs, comme la Dacin le laisse à penser. Néanmoins, le manque de clarté inciterait potentiellement à une croissance de litiges concernant les droits d'auteur. En outre, la réaction de la Dacin, au moment de la votation du passage de l'ordonnance en loi semble tardive.

L'ordonnance entre en vigueur en novembre 2016 mais est rejeté par les députés en mai 2017. En effet, des voix se sont levées au moment des discussions autour du contenu de l'ordonnance. Le texte envisageait, entre autres : (1) l'autonomie de l'Archive du Film par rapport au CNC, afin de faciliter les démarches pour la préservation du patrimoine cinématographique ; (2) l'augmentation du quota obligatoire pour les films roumains dans les salles, de 5 % à 10 % ; (3) la prise en charge des cinémas de la RadeF, en état d'abandon, par les communes où ils se situent. En outre, les concours du CNC pourraient alors financer intégralement certains films, considérés difficiles, ou autrement dit, non rentables à cause d'une vision artistique innovante et radicale. Un groupe de 58 professionnels du milieu adresse alors une lettre au Premier ministre demandant le rejet de l'initiative et la démission de Șuteu. Selon les signataires, pour la plupart des représentants de la veine plus commerciale du cinéma roumain ou de la génération pré-2000, les concertations de la ministre ne seraient pas véritablement transparentes. Ils mettent en question le choix des

---

<sup>43</sup> Ordonnance d'urgence 91/2016.

<sup>44</sup> Equivalent roumain de la SACD ou de la SCAM françaises.

<sup>45</sup> Iulia Popovici, « Legea cinematografiei - pe firul pretextelor și al banilor ». *Adevarul.ro*, 26/05/2017. Disponible sur : [http://adevarul.ro/cultura/artef/legea-cinematografiei-firul-pretextelor-banilor-1\\_59274b7e5ab6550cb872b3dc/index.html](http://adevarul.ro/cultura/artef/legea-cinematografiei-firul-pretextelor-banilor-1_59274b7e5ab6550cb872b3dc/index.html). Consulté le 12/01/2018.

membres du conseil du CNC par le ministère - ce sont des professionnels liés au cinéma d'auteur des années 2000 et 2010, ainsi que le rapport d'expertise, sous-traité à une entreprise de consulting d'origine française<sup>46</sup>.

Dès lors, il semble qu'en 2016, l'ordre du pouvoir se soit inversé : les réalisateurs, producteurs et autres professionnels émergeant après les années 2000 sont alors au centre de la prise de décisions. Finalement, on observe un bouleversement majeur : pour Şuteu, « le cinéma est l'art le plus important »<sup>47</sup>, lorsqu'il est la vitrine la plus visible de la culture roumaine dans le contexte international et un moyen de développement économique dans le domaine de la culture. La valorisation de la branche la plus transnationale de la filière, celle des films d'auteur, met en exergue la volonté de montrer, par le biais de la politique cinématographique, le compromis roumain avec le projet européen. Ce compromis, certes, serait payant, dès qu'il servira davantage au développement des partenariats et à des investissements dans le secteur. Pourtant, 2017 marque un inversement des tendances pro-européennes, même dans le domaine culturel. Dans un Ministère de la culture désormais Ministère de la culture et de l'Identité nationale<sup>48</sup>, l'harmonisation de la législation de la filière culturelle avec les standards européens n'est plus prioritaire.

Malgré cet échec, la réintégration du cinéma roumain au contexte européen est un long processus qui démarre dans les années 1990. L'accès aux fonds supranationaux est une partie importante de cette histoire, qui aide à la fois à la production de films avec participation roumaine, à leur diffusion à l'étranger, ainsi qu'à l'accès des spectateurs roumains aux films européens. Dans le chapitre 5, nous avons examiné en détail le rôle du programme Eurimages dans la production cinématographique roumaine et dans la distribution des films européens en Roumanie. Il convient alors d'explorer les effets du programme européen MEDIA.

Lors de son adhésion à l'Union européenne en 2007, la Roumanie peut accéder intégralement aux ressources du programme MEDIA. Renommé MEDIA/Europe Créative en 2013, MEDIA est le programme de l'UE pour le soutien des initiatives du secteur audiovisuel.

---

<sup>46</sup> Petriana Condrut. « 58 de cineşti îi cer premierului să o demită pe Corina Şuteu, ministrul Culturii ». *Mediafax*, 01/08/2016. Disponible sur : <http://www.mediafax.ro/cultura-media/58-de-cineasti-ii-cer-premierului-sa-o-demita-pe-corina-suteu-ministrul-culturii-foto-15546323>. Consulté le 12/01/2018.

<sup>47</sup> En empruntant la formulation de Lénine.

<sup>48</sup> Depuis janvier 2017, lors du retour du PSD en tant que parti majoritaire.

Les mécanismes d'aide opèrent sur plusieurs fronts : le développement et la distribution de films et d'émissions télévisées européennes, leurs ventes internationales, le soutien à l'exploitation en salles et aux festivals, les programmes de formation professionnelle et d'éducation à l'image. Jusqu'en 2017, 64 longs métrages et émissions roumaines ont reçu l'aide au développement de MEDIA. A la différence d'Eurimages, les films postulant au soutien de MEDIA ne sont pas obligatoirement des coproductions, ce qui facilite l'accès de nouveaux cinéastes roumains au financement. Parmi les bénéficiaires, nous observons, entre 2014 et 2017 neuf films roumains. En outre, des maisons de production roumaines obtiennent régulièrement des aides au programme, comme Libra Films de Tudor Giurgiu et la Hi Films de Ada Solomon<sup>49</sup>, qui sont parmi les sociétés les plus actives dans la production du cinéma d'auteur en Roumanie.

A part le soutien à la production, MEDIA, comme Eurimages, promeut la distribution de films européens. Jusqu'en 2017, 24 films avec participation roumaine ont obtenu l'aide à la distribution de MEDIA, ce qui a permis leur sortie en salles dans d'autres pays européens. Depuis 2011, le volet distribution de MEDIA remplace celui d'Eurimages en ce qui concerne les productions des pays qui participent au programme de l'UE. Parmi les distributeurs roumains, Independența, Clorofilm, Transilvania, Macondo et Freeman sont les principaux bénéficiaires des aides MEDIA à la distribution.

En outre, MEDIA soutient des festivals du film en Roumanie, comme Kinodiseea, festival de films pour enfants, Next, festival de courts-métrages, Astra, festival de documentaires et le TIFF, le principal festival du pays, à Cluj<sup>50</sup>. Pour l'instant, la Roumanie ne bénéficie pas directement d'aides à la mise en place d'événements professionnels, comme les marchés du film ou des ateliers de formation. Pourtant, des programmes de ce type qui reçoivent régulièrement des participants roumains, comme la Berlinale Talent Campus ou le Cinelink de Sarajevo, sont parmi les initiatives aidées.

Toujours dans l'esprit d'intégration de l'industrie roumaine dans le contexte européen, l'association Romanian Film Promotion est créée en 2001, autour du TIFF. L'association devient membre du réseau European Film Promotion et participe à la promotion

---

<sup>49</sup> Il est intéressant de noter que des professionnels de l'entourage de Giurgiu et Solomon sont ceux privilégiés par Corina Șuteu dans ses concertations sur les nouveaux besoins du cinéma roumain.

<sup>50</sup> Transilvania International Film Festival, fondé en 2003 par Tudor Giurgiu.

d'événements autour du cinéma roumain au niveau national, avec le Prix Gopo, les actions d'éducation et de diffusion de films, et à l'international, avec des stands dédiés à la promotion des films roumains sur les marchés du film de Berlin et de Cannes.

En effet, le tournant européen du cinéma roumain ne se limite pas à la recherche de financements pour les productions nationales. En tant que membre de l'UE, le pays peut participer à des actions qui contribuent à une approche transnationale du secteur par les professionnels, dans toutes les branches de la filière. La visibilité de l'industrie roumaine à l'étranger se fait aussi par l'investissement des professionnels dans les opportunités présentées par la participation dans MEDIA. Cette vision globale du secteur permet de dire que le cinéma roumain en général peut bénéficier, parfois indirectement, de cette visibilité. Si les films d'auteur dépendent de la performance dans les salles et des festivals à l'international, ce sont pourtant les films à orientation commerciale qui profitent davantage d'un public retrouvé dans les salles nationales.

#### **7.6 A la recherche du spectateur perdu**

Le cinéma roumain devient un sujet d'actualité grâce à la visibilité internationale de nouveaux auteurs. Au départ, les ressources, obtenues pour la plupart grâce aux concours du CNC roumain, sont limitées, ce qui ne restreint pourtant pas leur créativité. Au contraire, le plus grand atout de ces auteurs est leur possibilité de proposer un cinéma de qualité tout en trouvant des solutions pour que les petits budgets soient optimisés. Puiu, Mungiu, Porumboiu et leurs successeurs optent alors pour un cinéma minimaliste, réaliste. Le travail de caméra et les décors sont simples, ce qui met en exergue la force de l'écriture, avec des scénarios bien exécutés et des récits peuplés par des personnages complexes. Il s'agit alors d'une manière originale de communiquer leurs points de vue sur la Roumanie contemporaine ou sur le passé communiste. La grammaire de ces films, tous éléments combinés, construit certes une identité nouvelle pour le cinéma roumain, qui s'établit ensuite comme la marque de fabrique du cinéma roumain. A l'époque de la sortie des premiers films du renouveau, les techniques employées rappellent pourtant d'autres

cinémas contemporains, comme par exemple celui des frères Dardenne<sup>51</sup> : les interactions sociales troubles sont observées dans un registre réaliste, presque documentaire.

Après les premières occurrences de films roumains dans les grands festivals du film, les prix ne tardent pas à venir. A part la Palme d'Or pour *4 moins, 3 semaines et 2 jours*, *La Mort de Dante Lazarescu*, de Cristi Puiu, *Comment j'ai fêté la fin du monde*, de Cătălin Mitulescu, *California Dreamin'*, de Cristian Nemescu et *12h08, à l'est de Bucarest* de Corneliu Porumboiu ont tous été récompensés à Cannes ou à Berlin entre 2005 et 2007. Suite à la présence récurrente de films roumains à ces événements et à l'excellente réaction de la critique, la presse étrangère s'intéresse de plus près à cette vague de nouveaux cinéastes. Les *Cahiers du cinéma* et *Positif* commencent à publier des critiques des films vus à Cannes et plus tard font de la place aux articles de fond sur le cinéma du pays<sup>52</sup>. Après la Palme d'Or, la tendance est également suivie par la presse spécialisée et non spécialisée étrangère non francophone, qui n'hésite pas à saluer la « *Romanian New Wave* »<sup>53</sup>.

Après cette première période de découverte, le cinéma roumain s'affirme, comme nous l'avons vu précédemment, en tant qu'industrie et auprès de la critique. Le flux de prix internationaux ne s'arrête pas là. Pourtant, les dernières années, le festival de Berlin se montre plus généreux avec les Roumains que Cannes. En 2016, *Sieranevada* (*Sieranevada*, 2016) de Puiu et Baccalauréat (*Bacalaureat*, 2016) de Mungiu font partie de la sélection officielle. Mungiu en sort, par ailleurs, avec le prix de la réalisation. En outre, *Dogs* (*Câini*, 2016) de Bogdan Mirică est présenté dans la section Un certain regard. A Berlin, Radu Jude reçoit l'Ours d'argent pour la réalisation d'*Aferim!* (*Aferim!*, 2015) en 2015, tandis que l'Ours d'Or revient à *Mère et Fils*, de Călin Peter Netzer et en 2018, pour la première fois à une réalisatrice roumaine : *Touch me not* (*Nu mă atinge-mă*, 2018) est le premier long métrage de Adina Pintilie.

---

<sup>51</sup> D. Nasta, *Op.cit.*, 2013, p. 190.

<sup>52</sup> Entre 2005 et 2007, les nouveaux films roumains sont discutés dans *Positif*, numéros 539 et 551, et dans *Les Cahiers du Cinéma*, numéros 602, 608, 613, 616, 625.

<sup>53</sup> Voir, par exemple, Ali Jaafar, « Cannes wins put spotlight on Romania: Awards bring optimism to film business », *Variety online*, 15 juin 2007; Katja Hoffman, « Romanian cinema on the rise », *Variety online*, 22 juin 2007. Dennis Lim. « Romanian cinema seizes the spotlight » *Los Angeles Times online*, 31 janvier 2008 ; Bruce Bennett, « On the Road With the Romanian New Wave ». *The New York Sun online*, 23 avril 2008, A.O. Scott. « In film, the Romanian New wave has arrived », *The New York Times online*, 19 janvier 2008.



La présence roumaine dans les festivals les plus prestigieux assure une couverture médiatique aux films roumains à l'étranger et dans le pays, contribuant à l'image d'un cinéma d'auteur de qualité, en renouvellement constant. Cependant, d'autres films roumains circulent de manière moins médiatisée dans des festivals moins reconnus. Cet autre scénario de diffusion est également important, dès qu'il présente le cinéma du pays au public et aux professionnels étrangers. Ce processus a d'importantes conséquences pratiques : à travers le réseautage professionnel, il sert à la recherche de fonds pour de projets futurs ; ouvre des opportunités pour la distribution internationale et compte des points pour le concours du CNC roumain.

Le niveau de production plutôt stable autour de 20 à 30 films par an et la qualité des films sortis qui garantissent la continuité de leur reconnaissance par la critique ne sont pas les seuls facteurs qui font que le renouveau du cinéma roumain n'est pas un phénomène passager. En réalité, les changements aux niveaux esthétique et narratif des films promus par de nouveaux professionnels établissent les bases pour des modifications structurales dans l'industrie, qui s'ouvre davantage à des modes de coopération et de circulation internationale jusqu'alors limités. Néanmoins, les films qui réussissent dans l'arène cinéphile des festivals ont rarement du succès, même relatif, au box-office national. En effet, ce cinéma d'art et essai est surtout le produit d'exportation le mieux placé pour positionner la Roumanie comme un acteur important sur le marché culturel. La présence dans les festivals et les prix reçus légitiment les cinéastes en tant qu'auteurs, tandis qu'ils aident à la négociation de partenariats de coproduction et d'accords de ventes internationales<sup>54</sup>. Dès lors, les festivals ont un impact économique majeur pour les industries cinématographiques de petite taille<sup>55</sup>, vue la difficulté que leurs films rencontrent pour obtenir des sorties en

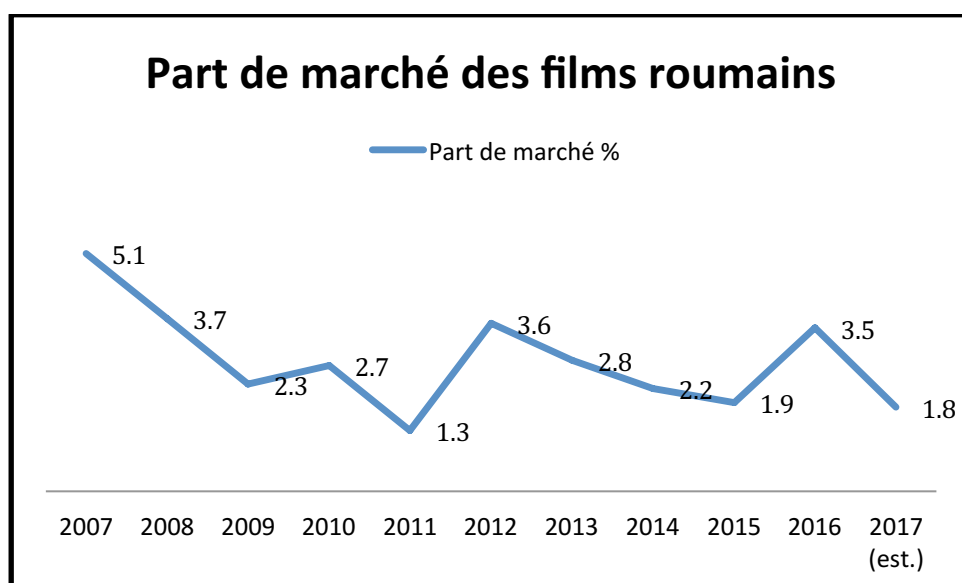
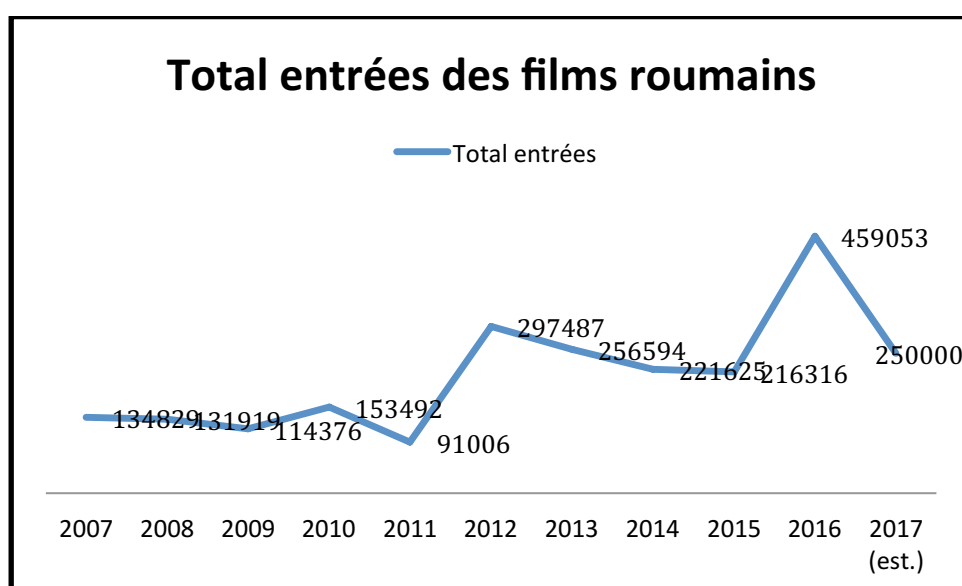
---

<sup>54</sup> Les enjeux économiques des festivals sont analysés en profondeur par Marijke De Valck dans *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009 ; et par Cindy H.Wong dans *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011.

<sup>55</sup> La notion des « small cinemas » est développée par Mette Hjort et Duncan Petrie. Les « petites nations cinématographiques » sont définies par une production annuelle relativement faible ou peu visible à l'international. Voir Mette Hjort et Duncan Petrie (dir.). *The Cinema of Small Nations*. Bloomington, Indiana University Press, 2008, p. 3. La notion s'applique au cinéma roumain par son niveau de production. Malgré sa visibilité dans les festivals, celle-ci est restreinte au public cinéphile.

salles à l'étranger. De plus, comme le public roumain résiste toujours aux films art et essai du pays, leur performance sur ces marchés étrangers demeure essentielle.

En effet, le cinéma roumain a toujours une très petite part de marché sur les écrans nationaux. Dans les dix dernières années, cette part varie de 1,3 %, en 2011, à 5,1 % en 2007, son plus haut niveau grâce à la fois, à l'effet « Palme d'Or » et à une performance légèrement plus modeste des titres américains. Si nous considérons les six dernières années, les taux varient de 3,6 % en 2012 et retombent à 1,8 % en 2017<sup>56</sup>, malgré l'augmentation du nombre de productions<sup>57</sup>.



<sup>56</sup> Estimation.

<sup>57</sup> Source : CNC România.

Les films roumains les plus performants de la période 2007 - 2016, montrent un accueil mitigé des films d'auteur dans les salles roumaines : trois films de Cristian Mungiu, *4 mois, 3 semaines et 2 jours*, *Baccalauréat* et *Au-delà des collines* (*Dupa dealuri*, 2012) sont en 2e, 9e et 10e position dans le classement, tandis que *Mère et Fils* et *Aferim!*, lauréats à Berlin, sont en 3e et 6e position respectivement. Parmi les films restants au classement, trois ont un profil mixte qui combine une certaine préoccupation stylistique du réalisateur et l'attention accrue au potentiel commercial. Ceux-ci sont les comédies *Des escargots et des hommes* (*Despre oameni și melci*, Tudor Giurgiu, 2012) et *Deux billets de loterie*, de Paul Negoescu (*Două lozuri*, 2016). Ce dernier est une réinterprétation contemporaine d'un roman de Caragiale, avec Dragoș Bucur et Alexandru Papadopol comme acteurs phares de la période du renouveau<sup>58</sup>. Ensuite, se retrouvent dans le classement des films d'orientation plutôt commerciale, comme la comédie romantique *Petites mensonges* (*Minte-mă frumos*, Iura Luncașu, 2012), le 8e film du classement. Pourtant, le film roumain le plus vu est une comédie d'adolescents réalisée par une jeune Roumaine, et qui a trois jeunes filles comme protagonistes. *#Selfie 69* (*#Selfie 69*, 2016) est la continuation de *#Selfie* (*#Selfie*, 2014), qui est à son tour le 5e film roumain le plus vu. Tous les deux sont réalisés par Cristina Iacob, qui assume le désir de réaliser un cinéma commercial, de qualité comparable à celle des films américains, qui puissent toucher un public le plus large possible. Ces films, pourtant, ne sont pas sortis à l'étranger ni n'ont participé à des festivals.

### Films roumains les plus vus 2007 - 2016

1. <i>#Selfie 69</i> (Cristina Iacob, 2016)	133207
2. <i>Deux billets de loterie</i> (Paul Negoescu, 2016)	127513
3. <i>Mère et fils</i> (Călin Peter Netzer, 2013)	112134
4. <i>4 mois, 3 semaines et 3 jours</i> (Cristian Mungiu, 2007)	89347
5. <i>#Selfie</i> (Cristina Iacob, 2014)	87653
6. <i>Aferim!</i> (Radu Jude, 2015)	75343
7. <i>Des escargots et des hommes</i> (Tudor Giurgiu, 2012)	61691
8. <i>Petites mensonges</i> (Iura Luncașu, 2012)	56878
9. <i>Baccalauréat</i> (Cristian Mungiu, 2016)	54444
10. <i>Au-delà des collines</i> (Cristian Mungiu, 2012)	52159

<sup>58</sup> Ce film est le deuxième film roumain le plus vu des dernières années. Apparemment, les adaptations de Caragiale sont toujours populaires, comme à l'époque communiste (voir chapitre 2).

Dès lors, le cinéma roumain peine à retrouver le public sur le marché interne. Si, les dernières années, les chiffres absolus tendent à l'augmentation, tout en restant très variables, grâce à la montée générale de la fréquentation des salles, la part de marché des films roumains restent modestes. Il est intéressant de noter que les films du pays qui ont le plus de prestige sur la scène internationale ne sont pas toujours ceux qui attirent le plus les spectateurs au niveau national. En outre, si les réalisatrices roumaines n'ont accédé que très récemment aux prix les plus importants du circuit festivalier, c'est une jeune Roumaine, inconnue à l'étranger, qui remplit les salles dans le pays.

### 7.7 Des femmes pour un cinéma transnational

Cristina Iacob est alors la réalisatrice roumaine qui a plus de succès depuis le redémarrage de la production au début des années 2000. Pourtant, la cinéaste<sup>59</sup> ne se revendique pas comme une *auteure* et assume son objectif de faire des films au goût d'un large public, sans pour autant négliger la qualité technique de ses projets<sup>60</sup>. En effet, les femmes réalisatrices demeurent relativement peu nombreuses en Roumanie. Celles qui, à l'opposé de Iacob, cherchent à signer des travaux avec une touche personnelle plus prononcée, ne retrouvent que très tardivement une reconnaissance comparable à celle des réalisateurs dans le circuit cinéphilie international.

Dans les années 2000, seule Ruxandra Zenide fait son début dans un long métrage, *Ryna* (*Ryna*, 2005), qui attire l'attention à l'étranger et est sélectionné dans de nombreux festivals. Anca Damian, réalise la fiction *Rencontres croisés* en 2008, mais le film demeure peu connu. Pourtant, son film suivant, *Le voyage de Monsieur Crulic* (*Crulic, drumul spre dincolo*, 2011), un long métrage documentaire d'animation, fera le tour de nombreux festivals à l'étranger et sera primé à Cottbus, Annecy et au CPH:DOX de Copenhague<sup>61</sup>. Ce n'est qu'à partir de 2015 que d'autres auteures roumaines, comme Ana Lungu, Adina Pintilie et Ioana Uricaru émergent et sont reconnues pour leurs longs métrages. Pourtant, si les femmes roumaines tardent à se faire remarquer derrière les caméras, les personnages

---

<sup>59</sup> Nous examinerons le profil de Cristina Iacob et ses films en détail dans le chapitre 9.

<sup>60</sup> Interview de l'auteur avec Cristina Iacob, août 2016. Voir annexes.

<sup>61</sup> Les prix dans les festivals spécialisés attestent de la qualité du film hybride de Damian : Cottbus est un festival de films d'Europe de l'Est ; Annecy est spécialisé dans les films d'animation et le CPH:DOX est un festival de films documentaires.

féminins à l'écran sont désormais au centre des récits des auteurs du renouveau. Des cinéastes comme Cristian Mungiu et Călin Peter Netzer, entre autres, n'hésitent pas à construire leurs visions de la société roumaine à partir du point de vue de protagonistes féminins.

L'approche réaliste du cinéma roumain contemporain se fonde, au niveau du récit, sur le développement de complexités psychologiques de personnages, alors crédibles. Le spectateur s'identifie alors à eux et plonge dans l'intrigue, ce qui contribue à un impact renforcé des films auprès du public. Dès lors, les femmes protagonistes ne sont pas seulement plus nombreuses dans le cinéma roumain des années 2000, mais sont également davantage complexes. Ainsi, les femmes protagonistes de films amplement diffusés sur les circuits internationaux communiquent non seulement les enjeux propres à la société roumaine, mais expriment également des émotions humaines universelles qui représentent l'esprit du temps actuel.

Dans ce contexte, le cinéma roumain d'auteur n'est pas uniquement transnational en ce qui concerne les enjeux économiques de la production et de la diffusion. La continuité de la bonne réception critique des films du pays correspond également à la capacité des récits filmiques de communiquer avec des spectateurs du monde entier. Dès lors, nous pouvons imaginer que les personnages féminins au centre des films les plus reconnus, comme le lauréat de la Palme d'Or *4 mois, 3 semaines et 2 jours*, et ceux de l'Ours d'Or, *Mère et fils* et *Touch me not* sont les forces motrices de récits capables de toucher les spectateurs les plus exigeants.

La plupart de ces femmes complexes à l'écran sont pourtant conçues par des hommes, tant au niveau du scénario qu'à celui de la réalisation. Cela démontre l'évolution technique des créateurs, capables de transmettre leurs observations du réel de façon efficace grâce au format filmique. Plus important peut-être est la capacité des auteurs à comprendre la psychologie des personnages en dehors de l'opposition traditionnelle entre homme et femme. Cela leur permet, alors, de projeter leur vision de la société par le biais de protagonistes féminins réalistes. Ainsi, la femme n'est plus « l'autre », mais un élément du texte filmique parfois plus adapté à faire émerger certains questionnements d'ordre sociétal.

Comme nous l'observerons dans le chapitre suivant, les femmes du cinéma d'auteur roumain contemporain ont des profils divers, sont d'âge, de classe sociale et de statut familial différents. Certaines d'entre elles ont un profil clairement transnational - des

femmes qui partent du pays d'origine, pour des raisons intimes ou professionnelles, ou au moins qui veulent partir. D'autres font partie de récits où il n'est pas question de déplacement hors frontières. Néanmoins, il demeure que ce sont des personnages centraux de films produits et/ou diffusés dans un cadre transnational. Dans un contexte où les femmes des pays de l'Est sont souvent stéréotypées dans les médias, ces femmes de cinéma, tellement différentes les unes des autres, sont l'image de la société roumaine sur les grands écrans internationaux. Une image plus complexe, plus diverse et avec laquelle « les autres », hommes et femmes à l'étranger, peuvent davantage s'identifier.

## 8. LES FIGURES FÉMININES D'UN NOUVEAU CINÉMA

Dans *From reverence to rape*<sup>62</sup>, un des ouvrages fondateurs de l'approche féministe du cinéma, publié en 1974, Molly Haskell analyse l'évolution des personnages féminins dans le cinéma hollywoodien. Elle y souligne la graduelle diminution de personnages féminins dynamiques - les femmes intelligentes et assertives interprétées par Katharine Hepburn et Joan Crawford dans l'après-guerre. Si les femmes ont été écartées de la réalisation lors de l'affirmation du *studio system* aux Etats-Unis, surtout à partir des années 1930, les personnages féminins forts sont alors récurrents, dans un contexte où les actrices sont au centre d'un système où les vedettes poussent les résultats au box-office. Dans l'après-guerre la donne change. Dans une logique de promotion de l'American way of life, conservateur et patriarcal, les hommes sont alors au centre des récits et les femmes se limitent davantage aux rôles traditionnels, à la périphérie des intrigues. L'année suivante, Laura Mulvey, autre pionnière des analyses féministes du cinéma, établit la notion de *male gaze*, ou regard masculin : la figure féminine serait le produit, à la fois, du regard de la caméra, opéré dans le cadre masculin prédominant dans les équipes créatives et techniques, celui du spectateur et celui des autres personnages masculins. La combinaison de ces trois déclinaisons du regard serait alors responsable du manque d'autorité et de subjectivité des personnages féminins<sup>63</sup>.

Dans leurs analyses écrites dans les années 1970, Mulvey et Haskell se fondent sur le cinéma américain : pourtant, l'univers de grands studios rappelle l'ambiance de la production cinématographique en Roumanie communiste. Dans les deux cas, les grandes structures sont gérées fondamentalement par des hommes et lancent des films destinés à atteindre le public le plus vaste possible. Il n'est pas surprenant, alors, qu'à l'époque, les personnages féminins semblent aussi marginaux que ceux issus des grands studios américains capitalistes. En outre, la plupart des personnages qui échappent à ce modèle traditionnel et marginal sont conçus par des réalisateurs à la marge. Dans le cas roumain, ce sont les cinéastes transgresseurs, comme Mircea Daneliuc, qui doivent faire face à la censure officielle. Dans le bloc capitaliste, ce sont surtout des cinéastes américains qui opèrent plutôt dans un système indépendant, comme John Cassavetes, ou des cinéastes européens, davantage éloignées de la machine hollywoodienne.

---

<sup>62</sup> M. Haskell, *Op.cit.*, 1987 (1974).

<sup>63</sup> L. Mulvey, *Op.cit.*, 1999 (1975).

En Roumanie, les structures monolithiques du cinéma de l'ère communiste tardent à évoluer, même après la démocratisation et la libéralisation économique du pays. Les vieilles habitudes, au niveau financier, logistique ou même d'ordre visuel et narratif sont, pendant plus de dix ans, difficiles à abandonner. Ainsi, les films qui, dans les années 1990, présentent davantage de protagonistes féminins complexes sont ceux conçus par des réalisateurs intégrés dans le système de production européen, comme Lucian Pintilie ou Nae Caranfil. Ce n'est que lors de l'arrivée en force d'une nouvelle génération de professionnels que les pratiques du cinéma roumain sont véritablement bouleversées. Étudiants dans les années 1990, les réalisateurs du renouveau vivent une jeunesse ouverte vers l'étranger. Ils sont, en outre, formés à une époque où les nouveaux modes d'échanges transnationaux commencent à se dessiner dans l'industrie cinématographique roumaine. Ce n'est qu'à ce moment que les femmes reviennent au centre des récits filmiques. Nous nous demandons alors comment se forge cette nouvelle complexité féminine.

### **8.1 Analyse des figures féminines à l'écran après 1989**

L'article « Visual Pleasure and Narrative cinema »<sup>64</sup>, dans lequel Laura Mulvey développe la notion du regard masculin comme déterminant des représentations des femmes incite des réactions dans le monde académique. En effet, il semble que ses analyses d'ordre psychanalytique ne suffisent pas à expliquer les limites des figures féminines à l'écran. Par conséquent, d'autres théoriciens des questions de genre au cinéma associent alors la psychanalyse et le poststructuralisme afin d'explorer les raisons plus profondes de ce type de représentation.

Au début des années 1980, Mary-Ann Doane part de ce cadre méthodologique afin de traiter des sujets jusqu'alors ignorés. L'article « Woman's Stake: Filming the Female Body »<sup>65</sup> révèle l'absence d'une exploration de l'interaction entre le corps et la psyché par des processus de signification dans les approches féministes du cinéma. L'auteur fait ressortir les contrastes entre les deux axes d'analyse répandus à l'époque. Tandis que l'axe essentialiste défend l'existence d'une « nature » féminine qui devrait s'exprimer à travers une pratique

---

<sup>64</sup> L. Mulvey, *Op.cit.*, 1999 (1975).

<sup>65</sup> Mary-Ann Doane, « Woman's Stake: Filming the Female Body » (1982). *October*, vol 17, no 102, *The New Talkies* (été 1981). pp. 22-36



cinématographique féministe, l'approche anti-essentialiste, à son tour, refuse la conceptualisation du corps féminin, justement parce que celle-ci serait fondée sur l'idée de nature féminine - qu'elle rejette. Cela justifierait l'absence des femmes dans les films de certains réalisateurs, hommes, incapables de proposer des représentations de la figure féminine qui échappent au modèle imposé par une société patriarcale. A la fois vivant et travaillant sous cette structuration sociale, et jugeant la compréhension du vécu féminin par un homme impossible, la répétition des récits négligeant la complexité des personnages féminins où les excluant semble inéluctable. Pourtant, Doane indique que l'abandon de cette dichotomie essentialiste / non-essentialiste permet de concevoir et d'analyser d'autres façons de faire du cinéma, à partir du détournement des normes du langage cinématographique. Les nouvelles syntaxes filmiques produites peuvent, alors, contribuer à de nouvelles configurations de personnages féminins.

E. Ann Kaplan observe que les théories féministes du cinéma d'orientation psychanalytique développées dans les années 1970 et 1980, se fondent essentiellement sur des dualités : homme et femme, actif et passif, corps et psyché. Selon Kaplan, ce type d'interprétation semble se conformer à l'ère de la Guerre froide, où le rapport de forces binaire entre monde capitaliste et monde communiste façonne les mentalités. En outre, les théories freudiennes explorées par Mulvey et Doane, entre autres, se fondent sur des observations de la famille bourgeoise, capitaliste, du XIXe. Dès lors, le recours au cadre théorique psychanalytique semble utile à une critique des objets culturels conçus sous l'idéologie capitaliste<sup>66</sup>. Il est important de noter qu'à ce moment, la critique des représentations des femmes dans les biens culturels du monde capitaliste ne se traduit pas dans des approches comparatives avec le traitement des figures féminines des cinémas socialistes.

Néanmoins, la chute de l'URSS et du communisme en Europe ouvre la voie à d'autres axes de réflexion, notamment sur l'impérialisme et sur les flux de personnes et de l'information en dehors des frontières. Par conséquent, l'émergence des théories postmodernes et postcoloniales intervient également sur les théories féministes. Les approches psychanalytiques en particulier sont critiquées à cause de leur approche cartésienne. La diversité sexuelle, ethnique, sociale ou de genre n'y serait pas prise en

---

<sup>66</sup> E. Ann Kaplan. « Feminism ». *Schirmer Encyclopedia of Film*, Detroit, Schirmer, 2007. p. 204-206.

compte et les enjeux historiques concernant les femmes y seraient ignorés. Jusqu'alors, les approches féministes du cinéma se concentrent sur les pratiques des industries dominantes : les études se limitent à Hollywood, et dans une moindre mesure, à l'Europe de l'Ouest. Pourtant, à partir des années 1990, la femme devient multiple. Ses représentations dans les arts varient selon des critères comme l'orientation sexuelle, l'ethnie, le pays ou la région d'origine, ou encore la classe sociale de ceux qui les créent et de ceux qui les regardent.

De nouvelles constructions théoriques prennent en compte la multiplicité de facteurs opérant sur les identités, interactions et représentations des individus. Les études postcoloniales sont un champ analytique large, qui inclut des expériences vécues des peuples colonisés aux enjeux post-indépendance. L'objectif de cet axe d'analyse est de comprendre comment se positionnent les Etats dans un système mondialisé et comment les inégalités économiques et politiques créées par les enjeux du pouvoir définissent des régions et ses habitants<sup>67</sup>.

La notion d'une Europe de l'Est colonisée par l'Union soviétique est toujours discutable. Les différents modes de relation entre les Etats socialistes européens et l'URSS sont complexes, avec des points communs et des disparités vis-à-vis des systèmes coloniaux classiques. Néanmoins, la théorie postcoloniale s'applique à l'Europe de l'Est dans la mesure où elle explore l'opposition entre le « soi » et « l'autre ». Dans les études d'inspiration postcoloniale sur l'aire postsocialiste, les pays de l'Est fonctionnent comme « l'autre » Europe<sup>68</sup>. La région est alors dans une position d'altérité, éloignée des paradigmes culturels et politiques occidentaux. Edward Said développe la notion d'« orientalisme » en tant qu'ensemble de pratiques discursives par lesquelles l'Ouest construit l'idée de l'Orient. Elle est essentiellement homogène, anhistorique, archaïque et immuable<sup>69</sup>. Or, c'est justement ce caractère figé qui différencie l'Orient aux yeux des Occidentaux. En opposition aux évolutions et particularités de l'Ouest, l'Est est un autre, monolithique et barbare. L'approche de Said se concentre pourtant plutôt dans les représentations de l'autre par les

---

<sup>67</sup> Jill Owczarzak, « Introduction: Postcolonial studies and postsocialism in Eastern Europe ». *Focaal, Journal of Global and Historical Anthropologies*, no 53, avril 2009. pp 3-18.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Edward Said. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978.

pouvoirs dominants. D'autres théoriciens, comme Gayatri Spivak<sup>70</sup>, notent pourtant l'importance d'explorer les modes et conditions des discours que les peuples postcoloniaux produisent eux-mêmes, sur eux-mêmes. Comme nous verrons par la suite, cette construction de l'Orient réverbère également sur la vision occidentale vis-à-vis les pays d'Europe l'Est, et de la région balkanique en particulier.

Jill Owczarzak note que le colonialisme, le postcolonialisme, le socialisme et le postsocialisme sont des processus où les questions de genre sont particulièrement ancrées<sup>71</sup>. Les femmes notamment sont impliquées dans les enjeux de construction de projets politiques nationaux. Ainsi, le corps féminin est instrumentalisé par les instances du pouvoir afin d'avancer ses positions idéologiques. Nous avons observé le déroulement de cette logique en Roumanie socialiste à travers la notion de duplicité avancée par Gail Kligman dans *The Politics of Duplicity*<sup>72</sup>. L'auteure collabore ensuite avec Susan Gal afin d'étendre sa réflexion à l'aire plus large de l'Europe de l'Est, à l'ère postsocialiste<sup>73</sup>.

Ainsi, à partir des années 1990, les approches théoriques du cinéma s'alimentent de la production de films des « autres », désormais au centre des discussions. Les théories féministes du cinéma, à leur tour, se penchent sur les spécificités des représentations des femmes qui échappent à l'univers des stars occidentales. Les lectures se font désormais autour des représentations des femmes noires, latines, homosexuelles, et les approches se concentrent tant sur les personnages et les réalisatrices que sur les techniciennes<sup>74</sup>. Dans ce contexte, les voix féminines, au sein du monde académique ou dans l'industrie cinématographique, attirent davantage l'attention localement, voire à l'international.

---

<sup>70</sup> Gayatri Spivak. « Can the subaltern speak? » In: Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.). *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press; 1988. pp. 271–313.

<sup>71</sup> Owczarzak, *Ibid.*

<sup>72</sup> Voir chapitre 1.

<sup>73</sup> Voir Susan Gal et Gail Kligman. *The politics of gender after socialism*. Princeton, Princeton University Press, 2000, et *Reproducing gender: politics, publics, and everyday life after socialism*. Princeton, Princeton University Press, 2000.

<sup>74</sup> La bibliographie est vaste. Voir, par exemple : Jacqueline Bobo, *Black Women Film and Video Artists*, Londres, Routledge, 1998 ; Myra Mendible, *From Bananas to Buttocks : The Latina Body in Popular Film and Culture*, Austin, University of Texas Press, 2007 ; Tamsin Wilton (dir.), *Immortal, Invisible : Lesbians and the Moving Image*, Londres, Routledge, 1995 ; Alexis Krasilovsky et al., *Shooting Women : Behind the Camera, Around the World*, Bristol, Intellect, 2015, entre autres...

Les femmes, professionnelles des cinémas auparavant marginalisées, participent alors aux dynamiques de fonctionnement qui régissent la filière. Le cinéma est une industrie qui opère au-delà des frontières. Les cinéastes du monde entier, hommes ou femmes, se déplacent vers les territoires qui offrent des conditions économiques et politiques plus favorables à la création. En outre, la production et la diffusion filmique dépendent elles-mêmes, en grande mesure, des échanges internationaux. Néanmoins, plusieurs pays, de l'Inde à la Roumanie, présentent toujours un corpus important de films produits principalement à partir de ressources nationales, orientés vers le marché interne. Pourtant, ces productions ne sont pas les seules à diffuser un discours produit par les « autres », des acteurs situés en dehors des puissances occidentales, sur eux-mêmes. En effet, les productions à caractère transnational permettent également l'expression de voix auparavant marginalisées.

Néanmoins, dans les productions transnationales, la problématique des représentations postcoloniales se pose. Qu'ils viennent d'anciennes colonies ou des pays de l'ancien bloc socialiste, les créateurs des cinémas auparavant marginalisés se font connaître plus fréquemment dans la sphère internationale. Pourtant, dans l'industrie cinématographique, les pouvoirs financiers et d'influence appartiennent toujours à un petit groupe de nations occidentales. Par exemple, dans les coproductions roumaines, il n'est pas rare que certains auteurs conçoivent leurs projets de façon à obtenir des financements internationaux. Si les niveaux de compromis artistiques sont variables, savoir vendre un projet de film à l'international devient un facteur déterminant pour l'aboutissement des projets. Cela est particulièrement visible dans le cadre de films d'auteur. Censés exprimer les voix les plus originales sur les sociétés d'où ils sont issus, ils dépendent fréquemment de schémas de coopération internationale.

En Europe, où les politiques publiques privilégient le soutien au cinéma d'art et essai, ces initiatives se concrétisent par des accords de coproduction ou par des opportunités de réseautage et de formation. Dans cette dernière catégorie, les volets professionnels des festivals du film jouent un rôle important - des projets sont sélectionnés non seulement pour participer aux marchés du film, mais également pour bénéficier d'un suivi technique. Par exemple, des événements centrés sur les cinémas est-européens, comme *Connecting Cottbus*, lié au Festival de films d'Europe de l'Est de Cottbus, en Allemagne, ou le *Cinelink*, lié au Festival de Sarajevo, centré sur l'aire des Balkans, offrent des formations et des séminaires

sur des aspects comme le pitch et le montage financier, en plus des ateliers de réécriture de scénarios. Ces événements de portée régionale sont soutenus par le programme européen MEDIA et ont pour objectif de renforcer les réseaux professionnels intereuropéens. Un autre événement, *When East Meets West*, rattaché au Festival de Trieste, vise la promotion des liens entre les cinémas d'Europe de l'Est et des partenaires occidentaux et offre le même type de programme. Ainsi, leur appel à projets est ouvert non seulement à des projets européens, mais aussi nord-américains, canadiens et latino-américains. La participation des cinéastes et des producteurs de l'Est dans ce type d'initiatives contribue à la formation des réseaux qui aident à la finition des films et leur diffusion dans des festivals.

L'Europe postsocialiste est, comme le note Jill Owczarzak<sup>75</sup>, un « autre » intermédiaire aux yeux de l'Occident, ni tellement civilisé, ni tellement barbare. Ce statut fait que ces Etats peuvent s'intégrer à l'Union européenne, à différentes vitesses : on y reconnaît, dans une certaine mesure, une hétérogénéité. Pourtant, l'Europe occidentale demeure le modèle à suivre. Dans le monde du cinéma, le pouvoir décisionnel, économique et les instances de légitimation, comme les festivals les plus importants, se concentrent davantage en France ou en Allemagne. Dès lors, les pays où la filière cinématographique est plus modeste demeurent dans une position plus fragile par rapport à ces industries matures, qui leur servent pourtant d'exemple à suivre.

Si, en ce qui concerne le développement économique et politique, l'Europe de l'Est se constitue un « autre » plus nuancé, la vision occidentale sur les sociétés de la région demeure plutôt monolithique et stéréotypée. Cette approche s'illustre particulièrement à propos des femmes. Avant 1989, le modèle socialiste est vu par les mouvements féministes occidentaux comme bienveillant envers la promotion de droits des femmes. Or, après l'effondrement du bloc communiste, les enjeux négatifs de cette relative « égalité » des genres se révèlent. Ainsi, des groupes féministes occidentaux comprennent avoir pour mission de soutenir la mise en place d'organisations de promotion des droits des femmes à l'Est. Pourtant, des mouvements féministes importants ne se constituent pas facilement. En effet, on y voit la reproduction des idées sur l'orientalisme avancées par Edward Said : les féministes de l'Ouest, malgré leur maigre connaissance des nuances culturelles, historiques

---

<sup>75</sup> J. Owczarzak, *Ibid.*

et sociales locales, entendent avoir pour mission d'apporter les « bons » modèles de la société démocratique à l'Est<sup>76</sup>.

En outre, les femmes de l'aire postsocialiste sont souvent circonscrites, à l'Ouest, selon une vision restreinte de « filles de l'Est ». L'ouverture de la région après la chute du communisme facilite le trafic de personnes entre les pays. L'immigration des populations de l'ancien bloc socialiste en quête d'opportunités en Europe occidentale est alors un phénomène répandu. Pourtant, les réelles possibilités de gains et d'emploi ne sont pas à la hauteur des espérances des migrants. Ce qu'ils retrouvent, souvent, est du sous-emploi. Les femmes, jeunes, sont davantage victimes des réseaux internationaux de prostitution qui se masquent derrière des promesses de travail légitime. D'autres fois, des jeunes femmes, sans perspectives dans leurs pays d'origine, partent volontairement à l'étranger, sachant en amont qu'elles seront amenées à vendre leurs corps. Correspondant souvent à un type physique valorisé sur le marché du sexe, les filles de l'Est deviennent synonyme de prostituées. Ici, on observe une déclinaison genrée de l'orientalisme de Said : l'homme occidental amalgame les femmes de l' « autre Europe » sous un seul stéréotype, exotique, sexualisé, inférieur, socialement exclu.

Les représentations des femmes transnationales, postcoloniales ou postsocialistes au cinéma montrent, de manières plus ou moins critiques, cette réalité. Les jeunes femmes sont, le plus souvent, des prostituées ou des femmes de ménage, prêtes à tout pour partir en Occident. Essentiellement, il s'agit de femmes vulnérables, de victimes. Ce type d'approche n'est pas seulement présent dans les films de réalisateurs de l'Europe de l'Ouest, comme *Lilya 4-Ever* (*Lilya 4-ever*, 2002), du suédois Lukas Moodysson ou *Code inconnu* (*Code inconnu*, 2000), co-production franco-germano-autrichienne de Michael Haneke, mais également dans des films de réalisateurs est-européens. *Slovenian Girl* (*Slovenka*, 2009) du slovène Damjan Kozole, ou dans *Transit Palace* (*Last resort*, 2000) du polonais Pawel Pawlikowski.

---

<sup>76</sup> S. Gal et G. Kligman. *Op.cit*, 2000a, pp. 98-99.

## 8.2 Femmes transnationales : des filles de l'Est et des femmes européennes

Dans les films des cinéastes issus de l'espace postsocialiste, les représentations des femmes de l'est exposées à la réalité de migrations sont pourtant plus variées. Le cinéma roumain contemporain nous offre plusieurs exemples. Si certains confirment le stéréotype de la femme victime, inévitablement exploitée à l'Ouest, d'autres montrent comment les femmes roumaines peuvent s'insérer autrement à la sphère internationale.

Un des films qui reprend le schéma traditionnel de la femme de l'Est vulnérable, mais toutefois désireuse de partir, est *Francesca* (*Francesca*, 2009), de Bobby Păunescu. Francesca (Monica Bârlădeanu) a trente ans et est institutrice à Bucarest. Elle rêve de partir en Italie et d'y ouvrir une école maternelle. Elle est prête à donner le coup d'envoi pour la réalisation de ce grand rêve. Ainsi, elle rencontre un « agent », qui se présente comme « spécialiste de la main d'œuvre migrante dans l'espace communautaire ». Il lui propose un emploi d'aide à domicile en Italie payé 900 euros. Pourtant, il ne peut pas lui assurer qu'elle ne tombera pas dans un réseau de prostitution. Il remarque, néanmoins : « Seules les trainées deviennent des prostituées. Mais même les filles bien peuvent être violées une ou deux fois... Mais elles peuvent partir, n'est-ce pas ? Personne ne les retient. »

Malgré les conditions douteuses, Francesca s'apprête à partir, et vite. On apprend au fur et à mesure les facteurs impactant son départ : son compagnon est contre, ce qui lui fait hésiter - mais elle ne se laisse pas abattre. Nécessitant d'une somme à verser à l'agent, elle fait recours à son parrain, éloigné de la famille, qui dispose de meilleurs moyens financiers. Par leur échange, on comprend que, en réalité, c'est sa mère qui rêvait de la voir partir en Italie - d'où le prénom italien de la jeune femme. Elle ne révèle pourtant les vraies conditions de son départ : elle lui dit qu'elle sera institutrice dans une école européenne, avec un excellent salaire. Il lui concède le prêt de 1 000 euros, contre un service pour le moins étrange. Il lui demande de s'asseoir sur ses genoux et de réciter une chansonnette. Il appuie ses mains sur les jambes de Francesca. On comprend qu'il s'agit d'un marchandage courant entre les deux, qui a lieu possiblement depuis l'enfance de la jeune femme. Francesca est ainsi harcelée et infantilisée. Finalement, elle n'arrivera pas à destination. Pendant le voyage en autocar, elle reçoit un appel. Mita, son compagnon, a été assassiné par un groupe de voyous à qu'il devait de l'argent. Elle descendra avant la frontière, afin de revenir à Bucarest.

Le personnage de Francesca semble ainsi insérée dans ce qu'Anca Parvulescu appelle le « marché aux femmes »<sup>77</sup>. Dans *The Traffic in Women's Work*<sup>78</sup>, Parvulescu emprunte le terme ci-dessus à l'anthropologue Gayle Rubin, afin de désigner la circulation de femmes entre différents groupes sociaux par le mariage, mais également par le biais des relations de travail. Se penchant spécifiquement sur les femmes est-européennes des œuvres de fiction, Parvulescu s'intéresse particulièrement à la circulation européenne des femmes. L'auteur note que les modèles prédominants dans des œuvres culturelles est celui où les femmes partent grâce au mariage où pour exercer des fonctions traditionnellement associées à la figure féminine, s'occupant des ménages, de la garde des enfants ou des personnes âgées, ou en tant que chanteuses, actrices ou prostituées. Même toutes ces occupations ne sont pas essentiellement liées au genre, elles sont, pourtant associées aux qualités dites féminines : dans le soin de l'autre, dans l'organisation du foyer, dans le marché de la séduction et du sexe. Ce ne sont, par ailleurs pas des occupations de pouvoir ou même socialement valorisées.

*Francesca*, le film, a certains points communs avec *Asphalt Tango*, de Nae Caranfil (1993)<sup>79</sup>. Les deux films montrent des jeunes femmes désireuses de partir à l'Ouest et qui méprisent les signes annonciateurs de vies pour le moins précaires à l'étranger. Francesca ou les filles recrutées dans le film de Caranfil préfèrent fermer leurs yeux pour abandonner leur vie actuelle. En tous les cas, elles sont motivées par des raisons diverses et intimes. Néanmoins, certaines différences se posent entre le film de 1993 et celui de 2009. Dans *Francesca*, on s'intéresse à la migration plutôt comme une affaire personnelle, qu'en tant que phénomène de masse. Dès lors, les facteurs contribuant à la décision du protagoniste sont le fil rouge du récit, et se révèlent au fur et à mesure que son départ approche. Pour Francesca, il s'agit d'abord de la possibilité de correspondre à un ancien désir de sa mère, qui précède sa naissance. En outre, à trente ans, elle a une relation compliquée avec son compagnon ce qui ne lui permet pas d'envisager la fondation d'une famille. Pour elle, c'est la dernière opportunité d'un départ à zéro. Francesca, par ailleurs, semble particulièrement

---

<sup>77</sup> Le terme naît dans l'article de Gayle Rubin, « The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex ». In.: Rayna Reiter, (dir.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975. pp. 157-210.

<sup>78</sup> Anca Parvulescu. *The Traffic in Women's Work: East European Migration and the Making of Europe*. Chicago, University of Chicago Press, 2014. p. 2.

<sup>79</sup> Voir chapitre 6.



immune à l'idée de devenir prostituée. Or, elle subit du harcèlement au sein de son cercle familial, depuis son enfance et, adulte, en échange de l'argent. Ici, l'étranger n'est pas le prédateur : le système abusif qui amène au marchandage des corps féminins, pour le sexe ou pour le travail, commence dans le pays d'origine. Enfin, Francesca n'est ni naïve, ni opportuniste, elle essaie juste de construire un avenir selon ses propres termes, avec les possibilités qui se présentent.

Un autre film sorti la même année montre pourtant une roumaine transnationale qui échappe à ce stéréotype. Si l'ouverture de la circulation des personnes en Europe peut contribuer à l'exploitation des femmes, elle permet également l'accès à d'autres opportunités, pour lesquelles elles jouissent du même statut professionnel que les femmes de l'Ouest.

*Felicia, plus que tout (Felicia, înainte de toate, 2009)* de Răzvan Rădulescu et Melissa DeRaaf montre le complexe rapport entre un immigré de longue date et les proches, restés dans le pays d'origine. Felicia, femme à la fin de la trentaine, habite aux Pays-Bas depuis presque vingt ans. Elle s'est bien adaptée à son pays d'accueil : elle a un poste intéressant, un enfant avec son ex-mari néerlandais, un bon niveau de vie, de classe moyenne. Le film suit la dernière journée de sa visite à sa famille en Roumanie : il s'avère qu'elle se sent déplacée au sein même du cercle familial. Sa mère est envahissante - Felicia arrive pourtant à supporter son interférence pour le maintien des bons termes avec ses parents âgés. Pourtant, cet équilibre fragile est mis à l'épreuve quand la jeune femme rate son vol de retour. Les relations entre mère et fille se crispent graduellement, lorsque Felicia est obligée de régler de nombreuses questions pratiques et intimes dues à son arrivée retardée aux Pays-Bas et sa mère, restée à son côté à l'aéroport, demande indirectement de l'attention.

Selon Atmane Aggoun<sup>80</sup>, en l'absence d'un ou de plusieurs membres, les familles ont tendance à se recomposer. Ainsi, elles trouvent une nouvelle cohésion où le membre absent perd graduellement de l'importance. Dès lors, à son retour, Felicia expérimente ce type de reconfiguration familiale. Elle est devenue une invitée qui mérite une attention excessive de la part de sa mère, tandis que sa présence est ignorée par sa sœur. Son statut change et elle devient une étrangère au sein du cercle familial, car elle n'est pas capable de décoder les nouveaux codes de communication établis parmi les membres de famille qui sont restés en

---

<sup>80</sup> Atmane Aggoun. « Vieillesse et immigration. Le cas des femmes kabyles en France », *Retraite et société*, vol. n° 37, no. 3, 2002, pp. 209-233.

Roumanie. Ainsi, elle devient « l'autre », extérieur au noyau familial qui retrouve une cohérence dans son absence.

La mère de Felicia, pourtant, ne veut que participer à la vie de sa fille. Pourtant, elle est incapable de comprendre les limites de l'immixtion d'une mère dans la vie d'une fille adulte. Pour elle, sa fille est toujours l'adolescente assez dépendante d'avant son départ. En outre, pour Felicia, il s'agit d'un choc culturel. Elle est une femme indépendante et pratique dans son pays d'accueil. De retour chez ses parents, elle se retrouve à la fois dans la position de la petite fille infantilisée, invitée gâtée. Elle est gênée par l'attention de sa mère, incapable de comprendre les transformations dans la vie et dans la vision du monde de sa fille. Néanmoins, en tant qu'invitée, elle est gâtée par de petits soins de la figure maternelle, qu'elle ressent davantage en tant que pression psychologique envahissante. Ainsi, dans le film de Rădulescu et DeRaaf, être transnationale est une affaire complexe, même lorsque la vie accorde un cours plutôt confortable dans le pays d'accueil. En effet, son combat intime concerne la conservation de ses liens avec son pays d'origine, plutôt que la construction d'une nouvelle identité dans le pays d'accueil.

Le caractère cosmopolite de Felicia, qui incarne les difficultés d'être un citoyen européen, dont l'identité est forgée par sa propre circulation transnationale, se reflète, par ailleurs, dans la configuration de production du film. Il s'agit d'une coréalisation entre un roumain Răzvan Rădulescu, scénariste phare de la génération 2000, et sa compagne à l'époque, la néerlandaise Melissa DeRaaf. Le film est une coproduction entre la Roumanie, la France, la Croatie et la Belgique. Le film a profité de nombreux partenariats européens. Le montage financier compte la participation d'Arte France et de HBO Roumanie, le soutien du CNC roumain et du fonds du cinéma croate. En outre, le projet a été développé<sup>81</sup> avec le soutien de nombreux programmes : MEDIA, Cinelink Sarajevo<sup>82</sup>, Festival du film de Göteborg (Suède), le Balkan Film Fund<sup>83</sup>, la SEE Network<sup>84</sup>, le programme Nipkow<sup>85</sup> allemand et l'Atelier du festival de Cannes.

---

<sup>81</sup> Il s'agit de soutiens à l'étape d'écriture. Certes, la réputation de Rădulescu en tant que scénariste ne passe pas inaperçue.

<sup>82</sup> Événement professionnel et marché du film du Festival de Sarajevo.

<sup>83</sup> Fonds de soutien au cinéma, régional, pour les pays balkaniques.

<sup>84</sup> Réseau de soutien aux cinémas d'Europe du sud-est.

<sup>85</sup> Bourse allemande pour le développement de projets cinématographiques et audiovisuels.

Pourtant, un autre film dans lequel la participation roumaine est minoritaire offre une autre perspective des femmes transnationales dans l'espace postsocialiste. *Toni Erdmann* (*Toni Erdmann*, 2016) de la réalisatrice allemande Maren Ade est un des rares films où une femme occidentale part dans un pays de l'Est. A la différence de l'italienne Zingarina (Asia Argento), de *Transylvania* (*Transylvania*, Tony Gatlif, France, 2006), qui part en Roumanie à la recherche de son grand amour et de l'exotique âme tzigane, l'allemande Inès (Sandra Hüller), protagoniste de *Toni Erdmann*, est dans le pays pour des raisons professionnelles. Jeune cadre d'une grande société multinationale allemande, elle est affectée pendant deux ans à sa branche bucarestoise. Au départ circonscrite au petit milieu privilégié et isolé des expatriés, elle découvre petit à petit la Roumanie, grâce à une visite inattendue de son père. Ils sont opposés : Inès est psychorigide, sérieuse, carriériste. Son père Winfried (Peter Simonischek), un grand excentrique. Inès voit dans la capacité de se conformer aux modèles sociaux acceptables la clé du succès et du bonheur. Ceci est justement le mode de vie rejeté par Winfried. Inès, alors, résiste aux tentatives maladroites de son père de renouer avec elle. Pourtant, graduellement, elle accepte son père, découvre ses vraies convictions et s'ouvre au monde « réel » de son pays d'accueil temporaire. Cette coproduction entre l'Autriche et l'Allemagne avec une participation minoritaire de la Roumanie a été un véritable succès. Le film a reçu le Prix de la critique au Festival de Cannes en 2016 et a été nommé aux Golden Globe et aux Oscar de meilleur film en langue étrangère.

Dès lors, nous observons, dans *Felicia, plus que tout*, une Roumaine qui ne correspond pas totalement au stéréotype de « fille de l'Est », vulnérable, exploitée, sensuelle et surtout, sous-employée. Felicia est une véritable femme européenne, représentant le modèle de citoyen cosmopolite valorisé dans le cadre de l'UE. Pourtant, son insertion réussie dans le monde occidental ne fait que transformer son altérité. Elle n'est plus « l'autre, de l'Est », mais est devenue « l'autre », une étrangère, à l'Est. *Toni Erdmann*, à son tour, est un récit occidental qui se passe à l'Est. Si le fil conducteur narratif est intime entre Inès et son père, la représentation de la Roumanie montre la transformation de cette Europe périphérique. Ade inclut des gags où le choc entre l'ordre à l'allemande et le désordre à la Roumanie font rire, mais révèle également des critiques de part et d'autre. En outre, le décalage entre le niveau de vie des travailleurs occidentaux expatriés et des salariés

roumains, et l'exploitation - qui se masque comme coopération - d'un pays européen par l'autre sont des éléments marquants du film.

Dès lors, les femmes transnationales, roumaines qui partent à l'étranger ou les étrangères qui s'installent dans le pays, représentent les transformations des différents modes d'interaction entre la Roumanie et l'étranger. Dans *Francesca*, le récit traditionnel de la femme qui part coûte que coûte se concentre plutôt sur les conflits intimes du protagoniste qui la poussent vers ce choix. Dans *Felicia*, la femme, auparavant de l'Est, devient une citoyenne européenne, non sans que cette transition ne perturbe ses propres relations familiales. Finalement, la Roumanie, soi-disant partenaire européen, devient le cadre propice à la transformation intime d'Inès. Ainsi, nous voyons le scénario de migration est-ouest (et vice-versa) comme la toile de fond des conflits internes de femmes protagonistes, désireuses, en fin de compte, de prendre leur propre vie en main.

### **8.3 Cristian Mungiu, les femmes au cœur du débat**

Cristian Mungiu n'hésite pas à mettre les femmes au centre de ses récits filmiques. Elles sont les protagonistes de *4 mois, 3 semaines et 2 jours* mais aussi de son long métrage suivant, *Au-delà des collines (După dealuri, 2012)*. Dans son film de 2016, *Baccalauréat*, Romeo (Adrian Titieni), le père de la jeune Eliza (Maria Drăguș) est le personnage principal, mais ce sont pourtant les événements concernant la vie de sa fille qui déclenchent l'intrigue.

Dans son premier long métrage, la comédie *Occident (2002)*, le récit est centré, comme le titre l'indique, sur la relation des personnages roumains avec l'Ouest. Ici, un jeune homme est le personnage principal. Pourtant, ce sont les femmes qui expriment les contradictions au centre du récit, partagées entre l'illusion d'une vie meilleure à l'étranger et les liens affectifs avec le pays d'origine. Dans *Occident*, Luci (Alexandru Papadopol) est un jeune homme en difficulté. Sous-employé, sa relation avec sa compagne Sorina (Anca-Ioana Androne), est en crise. La jeune femme, institutrice, parle bien le français. Fatiguée du manque de perspectives financières pour son couple, elle quitte Luci. Dans son nouveau travail, où il distribue des flyers dans un centre commercial déguisé en bouteille de bière, il rencontre Mihaela (Tania Popa), qui a le même poste. Il est pourtant déterminé à reconquérir son ex-compagne, avec qui il veut se marier. Mais Sorina est déjà passée à autre chose. En réalité, elle s'est mise en couple avec un Français plus âgé. Durant la deuxième

partie du film, nous suivons l'histoire de Mihaela, abandonnée à l'église le jour de son mariage. Elle n'a pas de chance en amour, mais trouve son bonheur dans son petit boulot, qui lui permet d'avoir du temps pour se dédier à l'écriture. Néanmoins, sa mère la presse pour trouver un mari, de préférence étranger, et l'inscrit à une agence de rencontres. Aucun candidat ne semble convenir tandis que Mihaela commence à voir des sentiments pour Luci. Finalement, l'agence trouve un jeune éditeur italien et Mihaela comprend qu'il peut s'agir d'une opportunité de se faire publier et de partir. Elle rompt alors avec Luci. Pourtant, le candidat idéal représente un problème incontournable aux yeux de Mihaela et de sa famille, raciste : il est noir.

Un échange entre le prétendant, Luigi (Nicolongo), et la famille de Mihaela montre la place intermédiaire d'un pays comme la Roumanie en tant que « l'autre », entre l'Orient et l'Occident. Apprenant que Luigi vient du Mozambique, le père de la jeune femme lui demande si la police existe là-bas. Il répond en disant que l'Afrique n'est que misère. Le message est qu'il faut rompre avec les stéréotypes. La tante de Mihaela remarque : « En effet, c'est comme chez nous. Que connaît-on d'autre de la Roumanie à part Dracula et Nadia Comaneci ? »

Finalement, Sorina hésite à partir avec son nouveau partenaire. Elle cherche Luci, mais il ne l'empêche pas d'y aller et elle s'en va. Mihaela, à son tour, ne part pas directement avec Luigi. Pourtant, elle aussi partira, après de brefs adieux avec Luci.

Dans ce premier film, le départ à l'étranger semble inéluctable, notamment pour les femmes. Le regard de l'auteur est pourtant critique à propos de la société roumaine, qui idéalise l'Occident. Cela se reflète davantage sur la vie des jeunes femmes, qui ne sont pas seulement concernées par cette vision unidimensionnelle, mais qui subissent également les pressions d'une société traditionnelle. Se marier est leur principal objectif, le mariage est la modalité d'accès à l'Occident la plus souhaitable pour les femmes « de bonne famille ».

Après *Occident*, Mungiu réalise deux films centrés sur l'interaction entre plusieurs personnages féminins. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, *4 mois, 3 semaines et 2 jours* part du rapport ambigu entre deux jeunes femmes sous l'ère communiste. Face à une situation limite, l'urgence d'un avortement illégal, une ligne faible se dessine entre solidarité

et abus. Son film suivant, *Au-delà des collines*, part d'un fait divers réel survenu en 2005, le décès d'une jeune femme après une séance d'exorcisme dans un monastère<sup>86</sup>.

Alina (Cristina Flutur) et Voichița (Cosmina Stratan) ont grandi ensemble dans un orphelinat. Alina est partie en Allemagne et vient rendre visite pendant quelques jours à son amie, nonne dans un monastère orthodoxe. On devine qu'une relation intime a eu lieu entre les deux jeunes femmes, et Alina est particulièrement bouleversée par le nouveau statut religieux de Voichița. Pourtant, plus que la croyance de Voichița, le principal obstacle à leur relation est l'emprise émotionnelle du prêtre en charge du monastère, qui semble entretenir des liaisons trop personnelles avec les religieuses, notamment avec Voichița. Alina trouble alors le fragile équilibre du monastère. Elle défie l'autorité patriarcale du prêtre et son état mental se dégrade. Néanmoins, dans l'environnement où elle se trouve, le problème est attribué à un élément surnaturel : elle serait sous l'emprise du diable et finit par subir un rituel d'exorcisme violent, au cours duquel est décède.

Une relation homosexuelle entre Alina et Voichița est suggérée dans le film, et le rapport affectif non avoué entre les deux femmes semble déranger l'ordre du monastère. Alina, venue de l'étranger, est alors l'élément perturbateur du monde traditionnel et religieux roumain. Ici, la femme transnationale bouleverse la stabilité d'un des aspects fondateurs de l'identité roumaine : la religion orthodoxe, traditionnelle, profondément patriarcale. Dès lors, il n'y a qu'une seule issue à cette nuisance extérieure : elle doit être éliminée. Le rituel exorciste met alors en question la bienveillance de l'instance religieuse. Cette démarche archaïque préserve un ordre où un seul homme est tout puissant et finit par faire une victime. En outre, il semble que la paranoïa règne au monastère : les nonnes cherchent aveuglement à préserver le calme et la discipline et collaborent irrationnellement au calvaire d'Alina. Leur croyance contribue ainsi à faire plus de mal que de bien.

Les performances de Cristina Flutur et de Cosmina Stratan sont hautement récompensées : elles reçoivent le prix d'interprétation féminine ex æquo à Cannes en 2012. Le film reçoit également le prix du scénario à la même occasion.

Un documentaire franco-roumain sorti en 2012 fait écho au film de Mungiu. Réalisée par la Roumaine Anca Hirte, *Téodora pêcheuse (Păcătoasa Teodora, 2012)* est le portrait

---

<sup>86</sup> Le scénario est fondé sur les deux ouvrages non-fictionnels autour de l'affaire de la journaliste Tatiana Niculescu Bran : *Sposedanie la Tanacu* (Humanitas, 2006) et *Cartea judecătorelor* (Polirom, 2007).

de la jeune sœur Téodora dans un monastère en Bucovine. Elle se prépare à confirmer ses vœux : il s'agit de son mariage symbolique à Jésus Christ. Le registre de la réalisatrice montre un amour religieux qui tend pourtant vers le charnel. Le spectateur est confronté à une jeune femme qui semble préparer un mariage mondain, où le futur époux est l'objet de son désir. Ici, à nouveau, le puritanisme du monde religieux est mis en question.

Les films de Mungiu et de Hirte rendent alors visible un monde normalement caché, celui des jeunes religieuses. Ce sont des œuvres qui suscitent le débat autour des valeurs de l'Église orthodoxe et de son importance actuelle. A travers ces portraits, les auteurs présentent une société roumaine profondément partagée entre modernité et tradition, entre l'envie d'ouverture à l'extérieur et la tentation de repli, entre le désir de construction d'une nouvelle identité et le confort des anciennes fondations identitaires.

*Baccalauréat* est le quatrième long métrage de Cristian Mungiu. Coproduction franco-roumaine<sup>87</sup> sortie en 2016, le film fait partie de ceux qui montrent un regard différent sur le départ des femmes roumaines à l'étranger<sup>88</sup>. Dans *Baccalauréat*, il n'est plus question d'une jeune femme qui migre pour se faire exploiter ou de la perspective d'un mariage avec un étranger.

*Baccalauréat* est produit à un moment où les rapports avec l'Ouest sont une réalité palpable pour le citoyen moyen depuis plus de 25 ans. Ainsi, les avantages et les inconvénients de l'immigration sont déjà évalués par les jeunes. Le film montre alors le conflit intergénérationnel autour de la valorisation du départ à l'étranger. Pour ceux qui ont vécu les épreuves des années 1990 en Roumanie, l'Ouest semble le seul terrain où les jeunes à fort potentiel académique et professionnel d'Europe de l'Est peuvent développer pleinement leurs capacités. En revanche, pour les plus jeunes qui ont grandi lorsque le pays s'approchait davantage des standards européens, notamment à partir de l'adhésion à l'UE,

---

<sup>87</sup> Coproduction à majorité roumaine, le film a comme producteurs délégués la Mobra Films de Mungiu en Roumanie et la française Why Not, importante société de production pour les cinémas d'auteur français et européen depuis 25 ans. Le montage financier de *Baccalauréat* reflète le prestige de Mungiu et la maturité des productions roumaines à travers la variété de partenaires. La production compte avec la participation de la chaîne française France 3, du CNC Roumain, d'Eurimages et de Canal+.

<sup>88</sup> À l'image de *Felicia, plus que tout* et de *Toni Erdmann*, production germano-autrichienne située en Roumanie.

partir à l'Ouest n'est plus une étape incontournable pour la réussite professionnelle et personnelle.

*Baccalauréat* raconte l'histoire de Romeo, 49 ans, médecin d'une petite ville en Transylvanie. Il a élevé sa fille Eliza, 18 ans, avec l'idée obsessionnelle qu'elle doit obligatoirement partir à l'Ouest pour ses études universitaires. Il n'est pas question de participer à un échange Erasmus. Eliza, très intelligente, doit être acceptée par une grande université occidentale. La jeune fille ne déçoit pas son père et s'assure une place dans une université britannique très réputée, sous réserve d'avoir de bons résultats au bac. Cette bonne performance au bac semble acquise, car Eliza est une étudiante modèle. Néanmoins, un événement malheureux parvenu juste avant les examens peut compromettre son avenir.

Suite à une agression sexuelle, l'état émotionnel d'Eliza ne lui permet pas de passer l'examen normalement. Romeo, pourtant, n'accepte pas la réalité. Afin de garantir le succès de sa fille, il tombe dans une spirale de corruption qu'il avait jusqu'alors réussi à éviter. Il se trouve alors activement impliqué dans des pratiques qui font partie des raisons pour lesquelles il se méfie de son propre pays et valorise tellement l'étranger. Romeo contredit ses propres valeurs morales, et va trop loin pour qu'Eliza puisse profiter de son opportunité de partir. Pourtant, la jeune fille est en train de gérer son propre bouleversement émotionnel, dont son père semble ignorer la portée. Toutefois, elle n'affronte pas son père directement, même si elle semble plutôt ouverte à d'autres options pour son futur. En réalité, il semble qu'elle privilégie désormais une autre voie : elle semble se satisfaire de faire ses études en Roumanie et de rester proche de ses amies et de son copain. Elle ne s'oppose pas à l'idée de devenir transnationale et de peut-être vivre à l'étranger. Pourtant, pour Eliza, il s'agit plutôt d'une question de partir au bon moment, et qu'il s'agisse d'un choix réfléchi correspondant à son envie personnelle. A l'opposé de son père, elle ne croit pas que le départ soit un impératif urgent et inéluctable, la seule façon de réussir et de se réaliser personnellement.

Ainsi, *Baccalauréat* révèle les contradictions entre une génération pour qui l'Occident s'est trouvé idéalisé, en tant que seul terrain où construire un avenir digne, et une autre, plus jeune, qui semble voir des possibilités intéressantes dans son propre pays. La génération Y reconnaît l'importance de se familiariser avec l'étranger, mais, grandissant avec les portes du pays plutôt ouvertes, ils semblent comprendre que les opportunités de départ



ne représentent pas la seule option possible. En outre, des facteurs d'ordre personnel rentrent dans l'équation, déterminant le bon moment de partir.

Ainsi, les femmes des films de Mungiu offrent un tableau à partir duquel il faut comprendre les divers enjeux et contradictions de la société roumaine, de la fin du communisme à nos jours. A travers la construction d'un univers intime complexe pour chacun de ses personnages, Mungiu évite le piège des femmes victimes, ou des constructions manichéennes où elles sont des héroïnes sans faille ou des méchantes avec de faibles qualités. En outre, les femmes de Mungiu portent le récit. Les personnages masculins représentent fréquemment des formes d'oppression : M. Bebe, de *4 mois, 3 semaines et 2 jours* s'approprie les corps d'Otilia et de Gabita, grâce au conservatisme d'Etat ; le prêtre de *Au-delà des collines* est l'instance du pouvoir religieux qui abuse émotionnellement et physiquement des femmes, légitimé par l'autorité religieuse ; Romeo, le père d'Eliza dans *Baccalauréat*, essaie de définir l'avenir de sa fille selon ses propres convictions. Néanmoins, ce sont les interactions entre les femmes, par exemple, Otilia/Gabita ou Alina/Voichița qui fait avancer le récit. En outre, qu'il s'agisse de Otilia, Alina ou Eliza, ces femmes essaient de prendre en main leur destin avec les ressources, souvent limitées, qui sont à leur disposition. Ainsi, elles s'opposent à des forces au masculin : Otilia se bat contre les restrictions imposées par l'Etat, tandis qu'Alina se confronte à l'autorité religieuse, et la jeune Eliza, discrètement, contre l'emprise paternelle.

#### **8.4 Les femmes dans le huis clos familial**

*4 mois, 3 semaines et 2 jours* ou *Au-delà des collines* de Cristian Mungiu, ou encore *Felicia, plus que tout*, de Răzvan Rădulescu et Melissa DeRaaf se concentrent sur les interactions entre les femmes protagonistes. Si, dans certains films, ce sont les rapports d'amitié qui contribuent à la formation d'arcs narratifs des personnages féminins, dans d'autres, le cercle familial est au centre de l'intrigue. Par exemple, la protagoniste de *Felicia* présente une identité nouvelle, qui semble incompréhensible aux yeux de sa mère. Cela ne se restreint pourtant pas au film de Rădulescu et DeRaaf. Les clivages générationnels s'immiscent davantage dans les récits où les relations de famille jouent un rôle majeur.

*La fille la plus heureuse du monde* (*Cea mai fericită fată din lume*, 2009) est le premier long métrage de Radu Jude. A la différence de la plupart des autres réalisateurs

roumains de sa génération, il n'est pas un ancien étudiant de l'UNATC. Jude entreprend des études de cinéma dans une école privée à Bucarest et est assistant réalisateur dans la coproduction *Amen* (*Amen*, 2002), de Costa-Gavras et dans *La Mort de Dante Lazarescu*, de Cristi Puiu. En 2006, il réalise le court métrage *La Lampe frontale* (*Lampa cu caciula*, 2006), qui reçoit quinze prix dans des festivals autour du monde, notamment à Sundance. Jude a également une carrière prolifique dans la réalisation de films publicitaires.

Dans *La fille la plus heureuse du monde*, une adolescente timide de province, Delia (Andreea Bøşneag), a de la chance : elle gagne une voiture dans un jeu-concours promu par une marque de jus de fruits. Le décor du film est très familier pour le réalisateur : il s'agit du plateau de tournage d'un film publicitaire, auquel tous les gagnants du jeu doivent participer. L'atmosphère qui y règne est bouleversante et Delia est déroutée. Malgré tout et tous, elle essaie d'affirmer ses volontés et de montrer sa vraie personnalité, sans compter toutefois sur le soutien moral de ses parents.

Le film montre que la notion de « chance » peut être ambiguë, ainsi que l'idée d'amour et de protection parentale. Delia devrait être irrémédiablement contente avec son prix. Néanmoins, les conséquences de son coup de chance peuvent la rendre malheureuse. La première séquence montre Delia en route pour le tournage avec ses parents, dans leur vieille Dacia. Ses parents discutent les plans pour le prix : il vaut mieux le vendre directement et empocher l'argent. Delia ne semble pas être en mesure de négocier et ne pourra alors profiter de son cadeau ou même d'une partie de l'argent de sa vente.

Delia vit une expérience partagée par la plupart des adolescents : elle se bat pour affirmer ses propres désirs et cherche à tout prix à être traitée comme une adulte. Pourtant, la jeune fille a du mal à se libérer de l'emprise des autres : ses parents et l'équipe de tournage la poussent inlassablement à agir selon leurs règles. Dans l'ambiance stressante du plateau, les parents de Delia essaient de la forcer à signer un document qui leur permettrait de vendre la voiture. Afin de la convaincre, ils lui font des promesses que Delia sait être fausses. En même temps, Delia doit jouer l'actrice dans la pièce publicitaire, rôle pour lequel elle n'est pas très douée. Elle rejoue alors la même scène jusqu'à épuisement. Delia est une fille simple, un peu ronde, pas très belle, mais qui pourtant se sent bien dans sa peau. Néanmoins, l'équipe essaie de modifier son apparence pour que son image soit plus adaptée au monde parfait de la publicité. Ainsi, Delia n'est qu'une poupée dans les mains de tous, situation qu'elle veut désespérément changer.

Sarah Hentges observe que divers domaines, comme les biens culturels, les institutions et la famille exhibent un éventail de normes de présentation et de comportements que les jeunes filles sont censées respecter. Dès lors, ces instances de pouvoir déterminent les termes de la participation sociale des adolescentes. Dans ce système complexe, qui inclue de l'affection et de l'aliénation, les jeunes filles manquent d'assurance et s'investissent davantage dans des fantasmes et illusions. Lorsqu'elles se rendent compte de cette réalité trouble, les adolescentes peuvent se sentir trahies et sont susceptibles de réagir contre la culture même qui les circonscrit à un rôle subalterne<sup>89</sup>.

Delia exemplifie ce type de réaction. Elle essaie de négocier avec les parents, qui n'hésitent pas à lui faire du chantage émotionnel. Ils apprécient leur fille si tant est qu'elle cède à leurs dictats ; au moment où elle réclame le prix qui lui appartient, ils n'hésitent pas à l'accuser d'égoïsme et d'ingratitude. Ainsi, lorsqu'il est question d'argent, l'amour parental n'est pas inconditionnel. A la fin, pourtant, elle réussit à imposer sa voix. Elle ne signera l'autorisation de vente que si elle reçoit une somme en échange. Pourtant, elle ne peut pas s'imposer face à l'équipe de tournage - ce qui ne l'empêche pas d'entreprendre de petits actes de rébellion. Elle demande une pause pour se rendre aux toilettes, mais en réalité elle part faire un tour et fumer en cachette.

Le récit se fonde sur des répétitions : les parents insistent sans arrêt pour qu'elle signe les papiers, elle doit répéter la scène de publicité au-delà des limites raisonnables. Ces actions et situations répétitives renforcent le sentiment d'impuissance de Delia. Elle n'est pas capable de briser le cycle, car elle n'est pas en position d'autorité. Sa seule réaction possible reste à petite échelle, à travers de petites négociations et transgressions anodines. Jeune fille, mineure, elle est le maillon faible du monde qui l'entoure : dans le cercle familial, elle n'a pas droit à sa récompense qui, en réalité, fait figure de paie pour sa participation dans la publicité.

Le fait même que les parents se sentent autorisés à s'emparer du prix de Delia est symptomatique des discours dominants dans la culture populaire concernant les revenus des jeunes filles. Les revenus des filles sont considérés comme superflus : de l'argent de poche destiné aux frivolités. En revanche, les revenus des garçons sont interprétés comme

---

<sup>89</sup> Sarah Hentges. *Pictures of Girlhood: Modern Female Adolescence on Film*. Jefferson, McFarland and Co., 2006, p. 105

des pas vers la vie adulte<sup>90</sup>. Nous pouvons assimiler la voiture de Delia à une rémunération, car ce prix pourrait lui apporter une certaine autonomie, que ses parents ne sont pourtant pas prêts à lui offrir. Ils considèrent, par ailleurs, le fruit de la chance et des efforts de la jeune fille, comme quelque chose d'accessoire, dont ils peuvent s'emparer. Ainsi, Delia est soumise à deux ordres : la configuration sociale traditionnelle, où l'autonomie des jeunes femmes est davantage contrôlée, et le pouvoir financier - elle se soumet aux enjeux difficiles du tournage, car c'est une condition imposée par l'entreprise qui lui offre le prix.

Le film suivant de Jude, la comédie *Papa vient dimanche* (*Toată lumea din familia noastră*, 2012), n'a pas pour protagoniste une femme, mais donne à voir également une jeune fille comme maillon faible de la dynamique familiale. Ici, Marius (Șerban Pavlu), jeune père divorcé, n'a qu'une envie : partir en vacances avec sa fille Sofia (Sofia Nicolaescu), qu'il voit rarement à cause de l'accord de garde. Toutefois, son ex-femme, Otilia (Mihaela Sîrbu), ne semble pas disposée à lui faciliter la démarche qui lui revient de droit. Dans le huis clos de la maison des ex-beaux-parents de Marius, défilent Otilia, son nouveau compagnon, ses parents, la petite Sofia et le jeune père. La tension monte, la violence des mots et des gestes s'envenime et Marius est sur le point de craquer. Dans cette histoire d'aliénation parentale, les principales victimes ne sont pas les adultes, mais bien la petite fille qui témoigne des rapports dysfonctionnels de sa famille.

Dans *A Sociology of Family Life*<sup>91</sup>, Deborah Chambers cite les quatre facteurs qui composent la notion de paternité contemporaine : la proximité émotionnelle, l'approvisionnement des ressources, la protection et le soutien financier. Néanmoins, si le rôle traditionnel du père-proviseur demeure le plus valorisé dans les sociétés occidentales, aujourd'hui, cela ne semble plus suffire. Pour être un « bon père », les hommes doivent être présents dans la vie de leurs enfants, participer à leur éducation et servir d'exemple moral.

Dans le film de Jude, Marius semble déstabilisé devant tous ses impératifs. Il veut effectivement participer à la vie de sa fille, avec qui il est effectivement très proche émotionnellement. Pourtant, il a peur d'être dépossédé de son rôle : son ex-épouse a un nouveau compagnon, qui est physiquement plus présent dans la vie de sa fille que lui-même.

---

<sup>90</sup> Catherine Driscoll. *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. New York, Columbia University Press, 2002. pp. 112-115.

<sup>91</sup> Deborah Chambers. *A Sociology of Family Life: Change and Diversity in Intimate Relations*. Cambridge, Polity, 2012. p. 64.

Toutefois, à la fin, c'est son désir d'être un « bon père » qui fait qu'il échoue face à cet objectif. Il devient violent et prend sa famille en otage devant sa fille : il est alors à l'opposé d'un exemple moral.

*Papa vient dimanche* traite alors de la paternité contemporaine mais également des questions de la vie de couple, dans un univers de familles recomposées. Avec un couple divorcé au centre du récit, le film est très différent des récits communistes sur le divorce, comme *Papa du dimanche* de 1975. Ici, ce n'est pas l'acte du divorce en lui-même qui peut être nuisible aux enfants, mais bien les névroses et l'incapacité de communication de l'ancien couple.

La question de la séparation est aussi au centre de *Mardi après Noël (Marți, după Crăciun, 2010)* de Radu Muntean. Dans ce film, Paul (Mimi Brănescu), est marié depuis dix ans avec Adriana (Mirela Oprisor), et ils ont une fille de huit ans. Pourtant, Paul entretient une liaison extraconjugale avec Raluca (Maria Popistașu), la dentiste de sa fille, d'environ dix ans plus jeune. Les jours précédant les fêtes de fin d'année, Paul sent que la situation devient intenable. Il est amoureux de Raluca et décide de révéler la vérité à sa femme, qui ne se doute de rien. Il quitte Adriana dans la foulée et s'installe chez Raluca. Paul et Adriana maintiennent cependant les apparences devant la famille pendant le repas de Noël. Paul est le protagoniste. Nous accompagnons son quotidien avant la grande révélation : l'achat des cadeaux avec Adriana ainsi que ses rencontres furtives avec Raluca. Une fois la vérité révélée, nous suivons le déchirement du couple. Paul semble inconscient des conséquences pratiques de sa décision : il doit annoncer la nouvelle à ses parents et à sa fille. Adriana, même bouleversée, l'oblige à se confronter la réalité : elle n'est pas la seule concernée par la rupture. Dès lors, le personnage d'Adriana appelle Paul à faire face aux difficultés de la fin de leur mariage. Néanmoins, son personnage émerge comme force motrice du récit à partir de la moitié du film, lorsque Paul raconte son secret. En tout cas, dans le film de Muntean, même si la fin du mariage est montrée du point de vue de l'homme, celui-ci est présenté comme quelqu'un d'inconséquent, d'égoïste. Adriana, quant à elle, est la voix de la raison, malgré son malaise. Le divorce dans *Mardi après Noël* est une affaire difficile. Paul est conforté émotionnellement parce que c'est lui qui prend la décision de partir et qu'il impose la rupture à Adriana. Néanmoins, dès que les répercussions sociales, auxquelles il n'a pas réfléchi, se posent - raconter à sa famille et à sa fille, annuler les vacances prévues avec sa femme et ses amis - il semble dérouté. Désormais, il doit tout assumer seul.

## 8.5 Călin Peter Netzer : victimes, mères et amoureuses

Les histoires de familles et de couples sont récurrentes dans le cinéma de Călin Peter Netzer, où les femmes occupent fréquemment des rôles centraux. Issu de la minorité saxonne de Transylvanie, Netzer passe une partie de son enfance et adolescence en Allemagne de l'Ouest, avant que sa famille ne rentre en Roumanie après 1989. Diplômé de l'UNATC en 1999, il réalise quatre long métrages entre 2003 et 2017 : *Maria* (*Maria*, 2003), *Médaille d'honneur* (*Medalia de onoare*, 2009), *Mère et fils* (2013) et *Ana, mon amour* (2017). *Maria* et les deux derniers présentent des personnages féminins particulièrement intéressants.

Le premier long métrage de Netzer, *Maria*, sort en 2003. Basé sur une histoire vraie, le film raconte la vie tragique de Maria, jeune mère de sept enfants, dont un enfant handicapé. Elle vit avec sa famille dans une extrême pauvreté, situation qui s'envenime davantage lorsque son époux perd son emploi dans une usine à ballons, rachetée par un Américain. Maria (Diana Dumbrava) est essentiellement une femme victime. Sous-employée dans une laverie, elle est harcelée sexuellement par son superviseur. A la maison, elle est battue et violée par son mari, sous les yeux de ses enfants. Lorsqu'elle essaie de porter plainte à la police, son agression est mise en doute. Sa vie est donc un calvaire. Face aux circonstances, elle est tentée de vendre son bébé à un Français. Finalement, elle devient prostituée - et est encore violée. Ses voisins la stigmatisent, ses enfants lui en veulent. Un de ses clients, routier turc, tombe amoureux d'elle, mais Maria le rejette. Elle est arrêtée. Pourtant, au commissariat, une équipe de télévision s'intéresse à son histoire tragique. Ils filment son foyer, et lui proposent un travail digne. L'avenir semble lui sourire. Elle part en voiture avec le probable employeur. Néanmoins, la tragédie de Maria est inéluctable. Il tente de l'agresser et ils ont un accident. Maria décède.

Cette tragédie roumaine suscite de l'intérêt à l'étranger. Même si Netzer fait ses études supérieures et débute sa carrière dans son pays d'origine, son premier long métrage est une coproduction, à la différence des premiers films de ses contemporains. *Maria* est une production roumaine, allemande et française. Pourtant, le film s'éloigne des registres des autres nouveaux cinéastes roumains, qui présentent déjà des traits comiques, réalistes ou minimalistes qui caractérisent la grammaire du « nouveau roumain ».

Comme dans *Le Lit conjugal* de Mircea Daneliuc, l'Ouest est diabolisé à travers des situations extrêmes : son mari devient violent à cause du chômage provoqué par le rachat

des entreprises roumaines en l'absence d'un Etat-providence. Maria témoigne d'une manifestation où un chômeur s'immole devant les passants, ce qui est filmé de façon sensationnaliste par les médias. Il s'agit alors d'un portrait pesant de la société roumaine, vouée au déchirement, qui rappelle davantage les représentations pessimistes des films et des documentaires télévisés des années 1990 que les visions critiques mais nuancées de cinéastes comme Mungiu ou Puiu.

Néanmoins, *Maria* présente également des codes plutôt identifiés des récits filmiques sur les Balkans des années 1990. Nous y voyons des scènes de fête, où la musique traditionnelle est l'élément prédominant et les participants boivent et dansent ; les ballons à l'hélium de l'usine fermée sont un élément onirique, qui contraste avec l'ambiance chaotique. *Maria* fait ainsi penser à une version pessimiste des films d'Emir Kusturiča. La ressemblance n'est pas un hasard puisque le film est scénarisé par Netzer et Gordan Mihic. Ce dernier, scénariste d'origine bosniaque, a une longue carrière dans la télévision et le cinéma yougoslaves, qui commence dans les années 1960. Il est, par ailleurs, scénariste du *Temps des gitans (Dom za vešanje, 1988)* et de *Chat noir, chat blanc* de Kusturiča. Le coproducteur allemand de *Maria*, Karl Baumgartner de la Pandora Films a également participé aux films du réalisateur yougoslave, *Underground, Chat noir, Chat blanc* et *Super 8 Stories (Super 8 Stories, 2001)*. La participation de Mihic et Baumgartner sont par ailleurs des facteurs importants de promotion du film de Netzer : la jaquette de l'édition roumaine du DVD du film met en relief : « par le scénariste et le producteur d'Emir Kusturiča ».

Dès lors, des tropes visuels et narratifs propres à de films balkaniques très connus du public s'associent à une représentation d'une Roumanie chaotique, violente, sauvage. Ainsi, *Maria* est un exemple fidèle des Balkans imaginés par l'Occident. Cet « imaginaire des Balkans » est défini par Maria Todorova. L'auteure reconnaît un rapport « orientaliste »<sup>92</sup> de l'Occident à la région : malgré leur situation géographique européenne, les Balkans représentent « l'autre », au carrefour des mondes occidental et oriental. La région est alors vue de l'extérieure comme homogène, exotique, barbare<sup>93</sup>. Le film de Netzer qui présente, en outre, le stéréotype de la femme de l'Est, victime obligée, ne fait que renforcer cette vision unidimensionnelle de la Roumanie et de sa société.

Călin Peter Netzer s'éloigne ensuite du style visuel et narratif de ce premier film. *Médaille d'honneur*, de 2009, présente déjà une vision plus nuancée et personnelle de la société roumaine et de son rapport avec l'étranger, à travers l'histoire d'un vieux militaire qui cherche à rétablir ses liens familiaux. C'est pourtant son troisième long métrage qui présente le portrait le plus original de la société roumaine. *Mère et fils* explore les frontières entre l'amour maternel et l'éthique.

Cornelia (Luminița Gheorghiu) est une femme de la cinquantaine. Bourgeoise, cultivée, elle a une vie plus que confortable et une personnalité dominante. Pourtant, elle ne réussit pas à lâcher prise vis-à-vis de son enfant unique, Barbu (Bogdan Dumitrache), la trentaine. Il semble éviter sa mère, afin de vivre sa vie. Une nuit, Cornelia reçoit un appel. Barbu a accidentellement renversé un enfant en banlieue, qui décède. Au commissariat, la famille du petit garçon, modeste, est en détresse. Cornelia n'hésite pas à faire valoir ses connexions haut placées et ses connaissances juridiques pour faire libérer Barbu. Devant les enquêteurs, elle prend la parole et infantilise son fils : on croirait l'entendre parler d'un enfant de douze ans.

Cornelia est prête à employer tous les moyens possibles pour que son fils échappe à la responsabilité de l'accident. Elle est même disposée à contourner la loi, quelque chose d'assez simple pour quelqu'un de sa condition sociale. En même temps, elle envahit la vie personnelle de son fils : elle fouille son appartement sans autorisation et essaie de lui imposer ses opinions. A son tour, Barbu est partagé. Pour éviter la prison, il dépend des démarches et du réseau de sa mère. Pourtant, son intervention lui permettrait à elle de

---

<sup>92</sup> Voir E. Said, *Op.cit.*, 1978.

<sup>93</sup> Voir Maria Todorova. *Imagining the Balkans*. Oxford, Oxford University Press, 1997.



s'immiscer davantage dans la vie de son fils, malgré lui. Enfin, Cornelia prend la situation en charge. Elle ne demande à Barbu que de l'accompagner dans la famille du garçon mort, afin de présenter ses condoléances. Ainsi, la mère s'occupe de gérer la partie sérieuse de l'affaire tandis que le fils, lui, doit simplement s'excuser comme un petit enfant repent. Barbu, adulte, se retrouve toujours dans la position de l'enfant.

Le film de Netzer montre indirectement le rapport de classes et les pratiques anti-éthiques de la société roumaine, à travers une histoire intime sur la construction de la relation entre une mère et son enfant adulte. Comme dans *Felicia*, de Răzvan Rădulescu et Melissa DeRaaf, la mère de *Mère et fils* résiste à reconnaître son enfant comme un être indépendant, dont les choix de vie ne correspondent pas toujours aux siennes. La réaction des enfants, que ce soit Felicia ou Barbu, varie entre la tolérance et la crispation. La différence entre les deux films réside toutefois dans la centralité des mères. Dans le film de Rădulescu et DeRaaf, la mère essaie d'interférer dans la vie de sa fille, mais c'est Felicia, avant tout, qui est au centre du récit. La mère économise ses mots, face aux réactions négatives de sa fille. Felicia est mère également et c'est l'emploi du temps de son fils qui l'oblige, objectivement, à trouver un vol de retour au plus vite. Néanmoins, derrière cet impératif, ce qui pousse la jeune femme à partir est l'envie d'échapper à l'ingérence de sa mère.

Dans *Mère et fils*, Cornelia est le personnage central. A travers ses interactions avec Barbu et les autres personnages, le spectateur comprend son fonctionnement psychologique et la dynamique relationnelle entre elle et son enfant. Cornelia, femme privilégiée, n'est pas habituée à perdre le contrôle des situations et n'accepte pas les échecs. Son fils est pourtant sa réalisation la plus importante : elle l'aime et veut le protéger d'une réalité qui n'est pas censée être la sienne - la prison. En même temps, l'arrestation de Barbu le mettrait dans une situation vulnérable. Dès lors, l'échec de son fils serait, par extension, sa propre débâcle.

Dans l'ouvrage *Motherhood and Representation*<sup>94</sup>, E. Ann Kaplan indique que trois modèles prédominent dans la représentation des mères au cinéma. Le premier est celui de la mère sacrificielle, vue comme une figure sacrée. Le deuxième, celui de la mère indulgente et surprotectrice, mettant en avant l'isolement de l'unité mère/enfant. Enfin, la mère phallique, qui essaie de blesser ses enfants, correspond à la peur de l'enfant d'une mère

---

<sup>94</sup> E. Ann Kaplan. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Londres, Routledge, 1992, p. 179-181.

puissante. Kaplan note pourtant que les représentations actuelles sont moins schématiques, grâce à la prédominance des théories postmodernes, où les identités ne sont plus aussi statiques. En outre, Kaplan indique que les films ne se concentrent que rarement sur l'expérience maternelle, mettant davantage en avant la vie des enfants ou de l'époux.

Ces schémas sont particulièrement visibles dans les films roumains de l'époque communiste. Si la maternité est alors un statut social officiellement valorisé, l'expérience d'« être mère » n'émerge point dans le cinéma. Pourtant, à l'ère des héros positifs, les mères sont des héroïnes sacrificielles, prêtes à tout pour leurs enfants et, par extension, pour l'avenir du pays. A l'heure actuelle, des films comme *Felicia* et, surtout *Mère et fils* montrent que la représentation de la mère devient effectivement plus complexe. La mère de Felicia est en même temps aimante et envahissante, l'élément qui suscite la réaction de la jeune femme. Pourtant, elle reste marginale dans le récit : ce sont les conflits intérieurs de sa fille qui font avancer l'histoire.

Cornelia, en revanche, est au centre de *Mère et fils*. La protagoniste incorpore, en même temps, les trois modèles dessinés par Kaplan : elle est sacrificielle, lorsqu'elle assume la responsabilité de l'accident de son fils, et essaie de le « sauver ». Elle est également surprotectrice : Barbu est une extension d'elle-même, un enfant qui doit être pris en charge. Elle est pourtant phallique : en essayant de le sauver et de le protéger, elle lui fait du mal, empêchant qu'il puisse agir comme un adulte. Néanmoins, Cornelia dépasse ces modèles. Le rôle central de Barbu dans sa vie détermine ses actions, parfois condamnables. Dès lors, c'est justement la primauté de la fonction maternelle dans son identité qui lui fait oublier les limites morales et éthiques de la vie en société. Dans ce sens, Cornelia, la mère, est un personnage assez proche de Romeo, le père d'Eliza dans *Baccalauréat*, de Cristian Mungiu. Tous les deux sont prêts à tout pour garantir l'avenir qu'ils jugent acceptables pour leurs enfants - enfants de l'élite roumaine.

Dans son quatrième film, *Ana, mon amour*, Călin Peter Netzer se concentre dans la relation du couple. Le film accompagne dix ans dans la relation de Toma et Ana. Cette fois, pourtant, le récit se déroule sous la perspective de Toma. Ana, son amour, se révèle dans le film comme elle se révèle dans sa relation avec le jeune homme. A travers le récit de l'homme, devant le psychanalyste, nous découvrons les motivations de la jeune femme. Tous les deux, Toma et Ana, ont des problèmes, ce qui n'empêche pas leur amour. Ana, pourtant, a un lourd passif : un passé trouble, déclenchant un historique de maladies

mentales. Malgré ses défauts, elle mérite bel et bien l'amour de Toma. Ainsi, l'histoire d'une femme pas très sage est racontée du point de vue masculin. Ana fait ainsi partie d'une galerie de personnages féminins qui montrent leur fragilité émotionnelle ou leurs névroses, sans pour autant être négativement jugées. Le cinéma roumain contemporain présente des femmes qui échappent aux normes.

### **8.6 Des filles pas très rangées : De *Love Sick* et *Illégitime* aux films de Ana Lungu**

La période de la post-adolescence devient la toile de fond récurrente des films indépendants américains mais également dans les productions européens<sup>95</sup>. A l'époque contemporaine, le début d'une vie adulte n'est pas sans contraintes. Légalement autonomes, les jeunes adultes ont encore un long chemin vers l'indépendance financière. Dès lors, les liens familiaux demeurent essentiels, même s'ils peuvent poser des contraintes à l'affirmation des voix des jeunes. Ainsi, l'adolescence « forcée » se prolonge.

Le cinéma roumain contemporain tire le portrait de jeunes femmes qui vivent cette phase de négociations personnelles. Ces femmes ne sont pas à la recherche de l'homme idéal ni ne sont des professionnelles bien établies, elles vivent dans le milieu urbain et sont de classe moyenne. Elles tentent d'imposer leur individualité à leurs proches, avec des résultats mitigés. L'indépendance acquise - elles sont majeures, n'habitent plus chez leurs parents - leur permet d'avoir une vie intime et de vivre leur sexualité plus librement. Pourtant, ces jeunes femmes plus libres, ne sont pas complètement maîtresses d'elles-mêmes.

Le premier long métrage réalisé par Tudor Giurgiu, *Love Sick (Legături bolnăvicioase, 2006)* est la première production roumaine abordant la thématique LGBT. Fidèle au roman éponyme de Cecilia Stefanescu, le film présente l'histoire d'amour entre deux jeunes filles, Kiki (Maria Popistașu) et Alex (Ioana Barbu). Elles se rencontrent à l'université, et une amitié très intime se construit. Kiki a pourtant un petit ami, Sandu, et Alex est en train de tomber amoureuse. Les filles, qui ne peuvent être plus différentes, se mettent ensemble : Alex vit à Bucarest, mais est essentiellement une fille simple de la campagne très liée à la nature. Kiki, est une jeune citadine moderne, un peu superficielle : très préoccupée par son image et par

---

<sup>95</sup> Olivier Davenas. *Teen ! Cinéma de l'adolescence*. Montélimar, Les Moutons électriques, 2013. p. 122.

son look, elle aime bien passer ses vacances à la plage prisée par la jeunes de son âge. Malgré ses sentiments pour Alex, elle n'arrive pas à se détacher de Sandu, qui la manipule. En effet, le jeune homme, qui s'avère être son frère, révèle une relation incestueuse. Alex, fatiguée de l'indécision de Kiki, décide de rompre avec elle, tandis que Kiki finit aux côtés de son frère.

Barbara Mennel observe l'apparition des films LGBT dans le *mainstream* hollywoodien dès les années 1990. C'est à cette époque-là que les femmes lesbiennes deviennent davantage visibles grâce à des films grand public. Pourtant, certains modèles prédominent : la plupart des films sont des comédies romantiques, les protagonistes sont choisis parmi des lesbiennes à l'apparence plutôt féminine - plaisantes au regard masculin, proches du modèle de féminité traditionnel et hétérosexuel. En outre, l'homosexualité est souvent présentée comme une expérience passagère. La lesbienne est alors dépolitisée : les implications sociales de son orientation sexuelle n'émergent pas dans le récit. Cette structure s'oppose toutefois à des représentations plus réalistes et variées présentes davantage dans des films indépendants<sup>96</sup>.

Dans le contexte européen, la fin des années 1990 et le début des années 2000 présentent des films d'auteurs révélant des figures lesbiennes, le plus souvent des jeunes filles découvrant leur sexualité. *Love Sick* est en effet précédé par des films tels que *Fucking Amal* (*Fucking Amal*, 1998), de Lukas Moodyson, suédois, ou *My Summer of Love* (*My Summer of Love*, 2004), de Pawel Pawlikowski, polonais. De la même manière que dans les films de Moodyson et Pawlikowski, *Love Sick* se concentre davantage sur la dynamique de la relation entre deux jeunes filles, ne s'intéressant pas à ses conséquences sociales.

Le film de Giurgiu est un drame, qui traite sérieusement des bonheurs et souffrances du premier amour. Néanmoins, le projet a pour ambition de toucher un public assez large. Ainsi, des personnalités populaires des médias roumains, comme l'animatrice de télévision Mihaela Rădulescu et le rappeur Puya font de petites apparitions. En outre, Sandu est interprété par Tudor Chirilă, acteur et chanteur d'un groupe de rock très connu dans le pays. En outre, les protagonistes sont jeunes, jolies et féminines : leurs corps sont mis en lumière. La séquence d'ouverture, par ailleurs, capte une forte charge érotique. Sans être explicite, les scènes montrent un rapport sexuel entre Kiki et Sandu, avec des plans de détail de la

---

<sup>96</sup> Barbara Mennel. *Queer Cinema : Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys*. Londres, Wallflower Press, 2012. p.104-105.

peau de la jeune femme. La stratégie est moyennement payante : si *Love Sick* est le film roumain le plus vu en 2006, il atteint difficilement les 21 000 spectateurs. Pourtant, il dépasse au box-office plusieurs films roumains plus reconnus à l'étranger, comme *12h08 à l'est de Bucarest* et *Comment j'ai fêté la fin du monde*, sortis la même année.

La thématique LGBT prend plus de dix ans à revenir aux films roumains<sup>97</sup>. Néanmoins, le thème secondaire de *Love Sick* est de retour aux écrans plus rapidement. L'inceste entre frère et sœur est le thème polémique d'*Illégitime* (*Ilegitim*, 2016), d'Adrian Sitaru.

Lors d'un repas de famille, une dispute éclate : le père, M. Anghelescu (Adrian Titieni) médecin, admet avoir collaboré pour la suppression de l'avortement à l'époque communiste. Ses quatre enfants sont sous le choc : leur père ne regrette pas ses actions - au contraire, il les justifie : il se positionne contre l'avortement par principe. Sasha (Alina Grigore) semble particulièrement outrée. Elle garde pourtant un secret peut-être plus choquant : elle et son frère jumeau, Romi (Rob Urs) sont amoureux et leur relation est physique. Pire, elle est enceinte de son frère.

*Illégitime* traite de nombreuses questions morales. Agissant selon la loi à l'époque de Ceaușescu, le père a nui à la vie de plusieurs personnes, des femmes, anonymes. Sasha note également l'ascendance de son père sur à sa mère, toujours dans l'ombre de son époux. Quant à Sasha et Romi, ils vivent une relation considérée socialement et moralement inacceptable, sans pour autant nuire à qui que ce soit. La seule nature de leurs liens, néanmoins, suffit pour qu'ils soient jugés immoraux. Dans son cas, même aux yeux de son père, l'avortement ne serait pas condamnable, mais la continuité de sa grossesse, fruit d'une relation illégitime, le serait.

---

<sup>97</sup> Voir chapitre 9.

Sasha est réaliste et reconnaît l'impossibilité d'élever l'enfant normalement. Elle pense à l'avortement. Quant à Roméo, il adopte une vision moins réaliste que romantique : il refuse d'appeler leur relation un inceste, il veut que lui et Sasha aient l'enfant. Sasha, à son tour revendique le contrôle de son propre corps. Pourtant, le reste de la famille découvre leur secret. M. Anghelescu s'arrange pour que Sasha avorte au plus vite : elle commence à hésiter, mais dans ce cas, Anghelescu n'est pas sensible aux doutes de sa fille. Pour lui, l'avortement se présente comme la seule option envisageable.

Néanmoins, Sasha garde l'enfant et le spectateur assiste à un repas de famille pour le moins heureux : nous comprenons qu'elle élèvera sa fille aux côtés de son frère. Il semble alors que le désir de devenir mère ait été plus fort que les potentielles répercussions sociales liées à sa décision. Grâce au passage du temps, le père a changé et a accepté la relation de ses jumeaux. Ainsi, l'histoire de Sasha et Roméo implique la transformation d'un troisième personnage, leur père. La centralité de Sasha dans le récit est, alors, déplacée.

Si *Love Sick* et *Illégitime* donnent à voir des jeunes femmes impliquées dans des relations largement stigmatisées socialement associant sexe et amour, les films de Ana Lungu traitent autrement de la liberté sexuelle des femmes. Dans ses films, il ne s'agit pas de rompre de tabous, de découvrir son orientation sexuelle ou d'assumer une relation incestueuse. Lungu montre plutôt la réalité de la vie de jeunes femmes, où les rapports sexuels peuvent être occasionnels, sans que cela ait de conséquences négatives. Chez Lungu, le mariage, la fondation d'un foyer, ni même la simple relation amoureuse ne sont des fins en soi. Les femmes peuvent avoir, alors, une vie sexuelle saine sans que l'amour soit un facteur déterminant.

Née en 1978, Lungu étudie la psychologie avant d'entrer à l'UNATC. Suite à ses études, elle travaille comme scripte sur *La Mort de Dante Lazarescu* et démarre une belle amitié avec Cristi Puiu et sa femme, la productrice Anca Puiu. Néanmoins, ses débuts comme réalisatrice n'ont rien de facile.

En 2010, Lungu et Ana Szel décident d'écrire et de réaliser un film ensemble. Sans accès à des fonds publics ou à des investisseurs privés, elles réalisent *Le ventre de la baleine* (*Burta balenei*) un film de 64 minutes avec un micro-budget de 2 500 euros. La 42km Films, société de production de Corneliu Porumboiu, prend en charge la postproduction. L'équipe est réduite : quatre acteurs, dont Ana Szel, qui endosse le rôle phare, un chef opérateur,

Lungu et un ami « qui faisait la cuisine de temps en temps »<sup>98</sup>. Le montage est à la charge de Dana Bunescu, monteuse phare du cinéma roumain contemporain.

*Le ventre de la baleine* raconte une soirée atypique dans la vie d'Ana (Ana Szel). A 30 ans, elle est divorcée et vit chez ses parents. Un week-end, son ex-mari part à la campagne avec leur fille et la grand-mère. Ana retrouve enfin un peu de tranquillité. Elle prépare alors une soirée film avec ses amis Iulia (Iulia Lazar), Andrei (Andrei Enache) et Marcus (Marcus Olteanu). Tout semble en ordre jusqu'à ce qu'Ana réalise qu'elle a perdu son portable. Or, elle attend impatiemment l'appel d'un homme rencontré la nuit précédente. Alors qu'elle réussit tout de même à le contacter, un inconnu décroche. Elle est alors partagée entre les échanges avec ses amis et avec la personne qui aurait volé ou trouvé son téléphone. Ainsi, à partir des échanges surréalistes avec l'interlocuteur, une situation ordinaire tourne à l'absurde.

Les auteures, Ana Lungu et Ana Szel mettent en avant le caractère très personnel du film. Il s'agit d'une production entre camarades, où l'improvisation est la règle. En effet, le générique indique « Un film de Ana Lungu, Ana Szel, Alexandru Paul, Andrei Enache, Iulia Lazar, Marius Olteanu, Sasa Paul Szel »<sup>99</sup> - le duo de réalisatrices-scénaristes et les acteurs.

Selon Szel, le titre du film fait référence au foyer parental, « un environnement protecteur, mais aussi contraignant »<sup>100</sup>. La réalisatrice et scénariste est également la figure principale du film, où par ailleurs tous les personnages et interprètes respectifs portent le même prénom à la ville comme à la scène. Szel raconte son expérience personnelle, transposée dans le film :

*... Je suis toujours entretenue par mes parents, qui attendent plus de ma part, car ils ont beaucoup investi dans mon éducation. Ils espèrent qu'à la fin quelque chose de bien advienne, ou qu'au moins je me marie. Du coup, je vis dans un environnement protecteur, où mes problèmes sont plus ou moins sérieux. Si mes dépenses quotidiennes sont couvertes par mes parents, la plupart de mes choix dépendent davantage d'eux. En plus, la réalisation de ce film a coïncidé avec ma deuxième tentative de vivre chez mes parents, à l'âge de 31 ans*<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> Correspondance électronique avec Ana Lungu, archive personnelle, septembre 2016.

<sup>99</sup> Gabriela Filippi. Interview avec Ana Lungu et Ana Szel. Dossier de presse du *Ventre de la baleine*. Periscop / 42km Films, 2010. p. 5

<sup>100</sup> *Ibid.* p.6.

<sup>101</sup> *Ibid.* p.6.

Ana Szel note que son expérience n'est pas une exception pour les trentenaires de la classe moyenne roumaine :

*Une des raisons est économique. En termes financiers, vivre chez ses parents fait sens. Par exemple, préparer un repas pour une famille de cinq est moins cher et plus simple que si chacun le faisait séparément. En conséquence, on passe plus de temps ensemble [en famille, n.d.l.r.], et ce temps partagé devient plus significatif que les raisons premières qui ont fait qu'on soit ensemble<sup>102</sup>.*

En effet, la dépendance prolongée des parents est également au centre du film postérieur d'Ana Lungu, *Autoportrait d'une fille rangée (Autoportretul unei fete cuminte, 2015)*. Si le titre s'inspire de l'ouvrage de Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), celui-ci s'éloigne davantage du récit de l'auteure française. Le récit autobiographique de Beauvoir témoigne de son mûrissement intellectuel et de son détachement progressif du cocon familial, qui lui permet de construire son identité de manière autonome, dès la fin de son adolescence. Dans le film de Lungu, la réalité, en 2016, est bien différente.

Cristiana (Elena Popa) a 30 ans. Elle prépare une thèse sur la résistance des bâtiments aux tremblements de terre. Lorsque ses parents déménagent, si elle vit seule dans leur grand appartement, ancien foyer familial, elle dépend pourtant toujours de leur aide financière. Le film accompagne son quotidien : un rendez-vous avec son directeur de thèse, des échanges avec son groupe d'amis, des visites à son père. Elle entretient une liaison avec Dan (Emilian Oprea) un jeune médecin marié, sans que le statut « clandestin » de leur relation semble lui poser de problème. Par ailleurs, elle ne semble pas avoir d'ambitions particulières et son seul projet est l'adoption d'un chien. En effet, si elle est assez confortable dans sa situation actuelle, la dépendance financière de ses parents indique davantage une dépendance émotionnelle. Cela se reflète dans l'intrigue autour du chien : face à l'opposition du père - et de son amant - elle abandonne l'idée. Cristiana vit ainsi une adolescence prolongée, ce qui ne semble pas la perturber.

L'autoportrait de Lungu est en réalité le portrait de la jeunesse des années 2010. Peut-être pas si jeunes, à la fin de la vingtaine et au début de la trentaine, des individus des

---

<sup>102</sup> *Ibid.* p.6.



milieux assez privilégiés tardent à couper le cordon avec ses parents. La difficulté d'avoir des situations professionnelles qui leur permettent de reproduire le niveau de vie auquel ils ont été habitués s'ajoute à la difficulté d'assumer des choix et de faire face aux contraintes de la vie adulte. Dans ce contexte, la construction d'une identité autonome est négociable : le confort économique et, peut-être, psychique sont parfois davantage valorisés.

Dans ce sens, Lungu détourne le propos de Beauvoir. En effet, la cinéaste réfute toute inspiration féministe<sup>103</sup>. Son film prétend plutôt être un portrait réaliste des individus de l'entourage de la réalisatrice. Néanmoins, le regard féminin s'exprime dans la réalisation du film. Cristiana et son amie Michelle sont des femmes qu'on pourrait croiser dans les rues parisiennes ou bucarestoises : au profil lambda, conformes au registre réaliste et minimaliste choisi par Lungu. La scène de sexe entre Cristiana et son amant est donnée à voir dans le même esprit : il s'agit de plans d'ensemble, où les corps sont naturels et les interactions physiques pas toujours harmonieuses. L'érotisme, sensuel, n'est pas au rendez-vous : le sexe du quotidien, réel, n'est pas forcément beau ou excitant. On voit davantage le corps de l'homme : l'image de l'affiche du film est un *still* d'une séquence où Dan et Cristiana viennent d'avoir un rapport. L'amant est debout, de dos, fessier découvert. Ainsi, si Ana refuse des étiquettes féministes et récupère le titre de Beauvoir de manière ironique, le matériel promotionnel du film semble jouer sur une possible association d'idées : on imaginerait un homme est vu comme objet par le regard d'une femme.

---

<sup>103</sup> Correspondance avec Ana Lungu, archive personnelle, septembre 2016.

Le film de Lungu connaît pourtant une distribution limitée. En Roumanie, le film fait un peu plus de 5 000 entrées, un résultat maigre, mais comparable à celui des auteurs plus connus du renouveau. A titre de comparaison, les films de Radu Muntean et de Corneliu Porumboiu sortis cette année-là, *L'Etage de dessous (Un etaj mai jos, 2015)* et *Le Trésor (Comoara, 2015)*<sup>104</sup> ont fait respectivement autour de 3 200 et de 7 000 entrées nationales. *Autoportrait d'une fille rangée* a été projeté au Festival de Rotterdam, dans une section dédiée aux films féministes<sup>105</sup>, puis aux Entrevues de Belfort, en France, et au Crossing Europe Film Festival, en Autriche, où il a reçu le prix de meilleur film, sa seule récompense internationale. Curieusement, le film a été distribué en salles dans un seul pays étranger : il trouve un distributeur au Brésil, suite à une bonne réception au Festival de São Paulo.

Le cas d'Ana Lungu exemplifie à la fois l'approche toute personnelle d'une femme vis-à-vis de personnages féminins, mais également la difficulté des cinéastes roumaines à atteindre une reconnaissance internationale comparable à leurs pairs masculins. Pourtant, il est intéressant de noter que les femmes réalisatrices du cinéma roumain contemporain ne se limitent pas à des projets où les femmes sont les personnages principaux. En effet, la nouvelle visibilité des figures féminines au cinéma émerge principalement dans les films réalisés par des hommes, avec des résultats mitigés. Si « elles » sont plus présentes et plus complexes dans le cinéma d'auteur roumain actuel, cela n'est pas la règle pour toute une industrie.

### **8.7 Les femmes protagonistes : une tendance et ses exceptions**

Cristian Mungiu est le cinéaste roumain le plus reconnu à l'étranger et également celui qui privilégie davantage les femmes au centre de ses récits. Dans ses films, les personnages féminins ont des forces et des faiblesses qui renforcent leur caractère réaliste. D'autres cinéastes réussissent également à centrer des histoires sur des femmes complexes, dont les

---

<sup>104</sup> Tous les deux films ont été distribués en salles en France, après leur sélection à Cannes, section *Un certain regard*. Les films ont également été diffusés dans de nombreux festivals autour du monde.

<sup>105</sup> Et cela malgré le refus de l'étiquette féministe par Lungu. Le site du festival définit ainsi la section « *Signals: What the F?!* » : « *What the F?!* » se concentre sur le féminisme de nos jours : un thème d'actualité, une tendance, un style de vie, un mouvement ». Voir IFFR 2015, site web. Disponible sur : <https://iffr.com/en/2015/programme-sections/signals-what-the-f> - Consulté le 13/01/2018.

rapports sociaux et intimes sont les éléments qui guident le fil narratif. Parmi les personnages remarquables, nous trouvons des femmes de tous les âges : de l'adolescente Delia (*La fille la plus heureuse du monde*), en passant par les jeunes adultes de *4 mois, 3 semaines et 2 jours*, de *Au-delà des collines* ou de *Autoportrait d'une fille rangée*, jusqu'à la mère mature de *Mère et fils*. Le film de Netzer a, par ailleurs, le mérite de mettre au centre du récit les enjeux intimes d'une femme âgée, occurrence rare dans le cinéma.

D'autres représentations sont moins réussies : *Maria*, de Netzer est encore trop fidèle au modèle de femme-victime reconnaissable à l'étranger. Le dernier film du réalisateur, *Ana, mon amour*, se concentre davantage sur la maladie mentale de la figure protagoniste, montrée avec peu de nuances, car c'est le produit de la perspective extérieure de son amoureux. *Love Sick* est autre film où la dissonance entre le regard masculin et le désir de construire des protagonistes féminins complexes est visible. Malgré le mérite de proposer une thématique LGBT alors inédite dans le cinéma roumain, l'approche plus adaptée à un public large fait que le couple Kiki /Alex soit réduit aux modèles politiquement moins risqués et plus plaisantes au regard hétéronormé.

Dès lors, les femmes protagonistes se multiplient dans le cinéma d'auteur roumain. Certains réalisateurs, pourtant, se concentrent encore davantage sur des personnages masculins. Corneliu Porumboiu est un des réalisateurs roumains à la forte reconnaissance internationale dont les films présentent systématiquement des hommes dans des rôles majeurs. Néanmoins, dans au moins un de ses projets, le regard et le contrôle masculins sont mis en question, et justement dans l'univers du cinéma d'auteur. Dans *Métabolisme, ou quand le soir tombe sur Bucarest* (*Când se lasă seara peste București sau metabolism*, 2013), Paul, réalisateur (Bogdan Dumitrache) a une liaison avec l'actrice principale de son film, Alina (Diana Avrămuț). Il essaie de justifier, par sa vision d'auteur, une scène où elle serait nue. Alina résiste : la scène lui paraît toujours injustifiée, sa nudité incohérente. En plus, son personnage n'aurait même pas de réplique dans la séquence, étant réduit à un corps sans voix. Elle questionne en outre l'absence de nudité masculine : il le justifie avec l'argument que le corps masculin serait par nature anti-esthétique. On y entrevoit, alors, la misogynie cachée derrière les beaux arguments du « regard d'artiste ».

Cristi Puiu préfère également les protagonistes masculins. Dans *La Mort de Dante Lazarescu*, pourtant, une femme dans un rôle en principe secondaire se fait remarquer. Grâce à l'interprétation saisissante de Luminița Gheorghiu, l'infirmière Mioara devient une

pièce-clé du récit, exprimant la détresse des professionnels médicaux face aux failles d'un système dont le contrôle leur échappe.

Le cinéma roumain à orientation plutôt commerciale est néanmoins un terrain moins favorable aux personnages féminins complexes. Parmi les dix films roumains les plus vus entre 2007 et 2016, *Des escargots et des hommes* et *Deux billets de loterie*, films à destination du grand public, présentent des protagonistes masculins, ainsi qu'*Aferim!*, film d'auteur de Radu Jude. Néanmoins, trois autres, la comédie romantique *Petites mensonges* et les *teen movies*, *#Selfie* et *#Selfie 69*, révèlent des femmes au centre de l'intrigue. Les deux derniers, en outre, ont comme particularité d'être réalisées par une jeune femme, Cristina Iacob. Quoiqu'il en soit, dans les films commerciaux où les rôles féminins sont premiers, ceux-ci n'échappent pas aux modèles féminins des films hollywoodiens : le focus est sur leurs vies amoureuses, sans que leurs dimensions psychologiques soient davantage développées.

Dès lors, les figures féminines complexes trouvent leur place surtout dans les films réalisés par des hommes. Au moins à l'écran, les femmes trouvent alors leurs voix. Pourtant, cela ne signifie pas pour autant que les réalisatrices roumaines ne s'intéressent ni aux nuances psychologiques ni aux enjeux sociaux des vies féminines. En outre, nous avons examiné le cas d'Ana Lungu, qui exemplifie la visibilité plus limitée des femmes cinéastes. Si elles sont peu nombreuses et trouvent des difficultés à s'affirmer en tant qu'auteures sur la scène internationale, instance de légitimation essentielle, les professionnelles du cinéma sont pourtant des figures incontournables du renouveau de l'industrie locale. Graduellement, les réalisatrices émergent en Roumanie, tandis que des productrices sont parmi les acteurs les plus importants du milieu. Il est alors temps d'explorer leurs parcours, ce qui représente une dimension non négligeable de l'affirmation féminine au cœur du cinéma roumain contemporain.

## 9. DISCOURS DE FEMMES AU CŒUR D'UN NOUVEAU CINEMA : LES ROUMAINES DERRIERE LA CAMERA

Entre 1990 et 2004, seuls quatre films sur plus de 110 sont réalisés par des femmes en Roumanie<sup>106</sup>, ce qui représente environ 3,3 % de la production totale. Les quatre longs métrages sont signés par des réalisatrices qui ont débuté leurs carrières à l'époque communiste : Elisabeta Bostan, Malvina Urșianu, Felicia Cernăianu et Cristina Nichituș. Si l'émergence de nouveaux cinéastes, indépendamment de leur genre, a été difficile dans les années 1990, les premières années du renouveau sont également ardues pour les réalisatrices. Ce n'est qu'en 2005 qu'un nouveau nom féminin se fait une place dans le milieu du cinéma : Ruxandra Zenide réalise la fiction *Ryna*, histoire d'une adolescente du delta du Danube. Le film n'est présent ni Cannes ni à Berlin, mais fait le tour de plusieurs festivals en Europe, où il reçoit tout de même une quinzaine de prix. Pourtant, la réussite relative de Zenide ne suffit pas à ouvrir davantage la voie aux nouvelles réalisatrices.

Selon les données du CNC roumain, plus de 240 films sont produits en Roumanie entre 2005 et 2017. Seuls 35 sont réalisés ou coréalisés par une femme roumaine<sup>107</sup>, environ 13 %. Certes, il s'agit d'une belle évolution par rapport à la période 1990 - 2004, mais une analyse plus détaillée du scénario indique certaines limites : il s'agit d'un univers de 16 réalisatrices, dont dix se lancent dans les longs métrages de fiction. Parmi ces dernières, seules six réalisent plus d'un film. Ce n'est qu'en 2018 que l'une d'entre elles reçoit la plus grande distinction dans un festival de premier rang : Adina Pintilie reçoit le Ours d'Or à Berlin pour *Touch me not*.

Si les réalisatrices roumaines font face à des contraintes pour s'affirmer dans l'industrie, notamment dans l'univers du cinéma d'auteur, certaines connaissent un certain succès grâce à la réalisation de films à orientation plutôt commerciale. Cristina Iacob et Iulia Rugină font leurs débuts dans les années 2010 et leurs films atteignent des résultats respectables au box-office local.

Les femmes sont pourtant des figures clés dans le milieu du cinéma roumain à partir des années 2000. Elles sont productrices d'importants films du renouveau, font partie de

---

<sup>106</sup> Source : CNC România

<sup>107</sup> Le CNC roumain comptabilise également trois coproductions avec des réalisatrices étrangères, comme la bulgare Maya Vitkova et les hongroises Judit Elek et Kristina Deak.

l'industrie technique et intègrent largement les rangs de l'UNATC. En outre, elles sont présentes parmi les critiques des films. Dès lors, la principale difficulté pour ces femmes roumaines semble être d'accéder au statut d'auteurs au cinéma. Si la légitimation par la critique internationale demeure un des aspects essentiels à la reconnaissance et, par conséquent, à la survie du cinéma roumain, le manque de visibilité de films signés par des femmes est davantage problématique.

Les parcours des réalisatrices et autres professionnelles du cinéma roumain sont variés, tout comme leurs projets. Il convient alors d'examiner leurs discours, à la fois *sur* leurs films et *dans* leurs films. Comment interprètent-elles leur représentation dans l'espace professionnel ? Revendiquent-elles également une plus grande visibilité féminine dans l'espace diégétique ?

Nous avons constaté que le traitement de la figure féminine est un des traits qui évoluent après le récent redémarrage du cinéma roumain. Les hommes, majoritaires derrière les caméras, réussissent à proposer des protagonistes féminins complexes, qui résonnent auprès des publics cinéphiles internationaux. Dès lors, comment les réalisatrices voient les sujets féminins dans leurs propres projets ? Se préoccupent-elles d'une autoreprésentation, où thématiques féminines et féministes seraient au rendez-vous ?

### **9.1 Représentations à l'écran, femmes représentées dans le milieu professionnel?**

Dans les années 1990, le cinéma roumain est en crise. La période de transition démocratique pose des contraintes financières et institutionnelles à l'industrie culturelle, ce qui entrave la production et complique l'apparition de nouveaux réalisateurs. Les réalisatrices, déjà peu nombreuses à l'époque communiste, souffrent davantage : pour la plupart, elles ne sont que marginalement visibles en tant qu'auteurs transgresseurs ou en tant que cinéastes à succès populaire avant 1989 et trouvent des difficultés pour se placer au cœur d'une industrie en pénurie. Les voix féminines, dans le cinéma et ailleurs ont alors du mal à se faire entendre.

En effet, le manque de voix féminines dans le cinéma roumain des années 1990 est le reflet du contexte socio-culturel du pays et des structures de pouvoir au sein de l'industrie cinématographique. Il s'agit d'un cadre où l'ouverture démocratique n'entraîne ni une libération de la parole des femmes dans la sphère publique ni la fondation de mouvements féministes locaux.

Néanmoins, une des figures prééminentes des études de genre dans le contexte postsocialiste est roumaine. Mihaela Miroiu, scientifique politique et philosophe féministe, dédie de nombreux ouvrages à la question des femmes de l'Est, notamment après la chute du communisme. De ce fait, Miroiu a un rôle pionnier dans les études de genre en Roumanie. La chercheuse se penche davantage sur les raisons liées à la difficulté d'établir des mouvements féministes dans le pays. L'auteure note qu'en 1999, « il n'existe pas un mouvement libéral conséquent qui permette le développement du féminisme »<sup>108</sup> en Roumanie, situation due aux héritages totalitaire et patriarcal. D'un côté, le régime communiste s'approprie des questions de femmes afin de positionner son idéologie : la parité salariale, les droits du travail, la représentativité politique féminine ne sont pas le résultat de revendications partant d'individus, mais d'une politique d'état. De l'autre, Miroiu observe la nostalgie postsocialiste du temps pré-communiste. Il s'agit alors d'un contexte où les valeurs conservatrices, d'inspiration chrétienne, remplacent l'idéologie socialiste. Ainsi, « la combinaison de la nostalgie pré-communiste, de la réalité postcommuniste et le "nouveau modèle féminin" de la société de consommation créent les conditions idéales pour la perpétuation d'un "patriarcat sans père" »<sup>109</sup>.

En termes pratiques, dans les années 1990, les femmes roumaines touchent des salaires en moyenne 10 % plus bas que les hommes et acquièrent une représentativité politique très réduite. Les lois anti-discrimination de genre et contre la violence domestique n'entrent en vigueur qu'entre 2002 et 2003, lorsque l'accélération des réformes législatives s'impose en vue de l'intégration européenne<sup>110</sup>. En outre, c'est l'époque où une acception superficielle du post-féminisme<sup>111</sup> est diffusée par les médias occidentaux, qui impactent désormais les discours locaux. Dans ce modèle réduit, la femme devient tout simplement consommatrice. Écartées du pouvoir - ou d'une simple représentativité - politique, privées

---

<sup>108</sup> M. Miroiu et L. Popescu, *Op.cit.*, 2004a. p. 298.

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 300.

<sup>110</sup> Voir Mihaela Miroiu, « State Men, Market Women: The Effects of Left Conservatism on Gender Politics in Romanian Transition ». *Feminismo/s*, n°3, juin 2004, pp. 207-234.

<sup>111</sup> Le terme « post-féminisme » part de l'idée de performance de genre et de multiplicité identitaire des femmes, favorisant l'expression individuelle des femmes. Néanmoins, le concept, qui gagne de la force dans le contexte néolibéral des années 1990 est détourné par les médias et devient synonyme d'un retour à une féminité liée à une normativité physique et aux choix de consommation. Voir : Judith Butler, *Op.cit.*, 1990 ; Sarah Gamble, *The Routledge Companion to Feminism and Post feminism*. Londres, Routledge, 2001 ; Rosalind Gill, *Gender and the Media*, Cambridge, Polity, 2007.

de ressources financières ou d'un cadre légal protecteur, les femmes vivent dans un contexte postsocialistes où la hiérarchie patriarcale est favorisée. Leur présence dans l'espace public est alors limitée. Cette dynamique a pour conséquence un certain conservatisme chez les femmes, la reproduction de discours prédominants et la marginalisation des mouvements féministes.

En effet, le parcours professionnel de Miroiu montre lui-même le décalage roumain en ce qui concerne l'analyse - et la valorisation - des questions de genre. Le premier contact de Miroiu avec la théorie féministe a lieu en 1991, lorsque, déjà enseignante, elle reçoit un ouvrage sur le thème de la part d'un collègue. Puis à 37 ans, elle décide de commencer un doctorat en philosophie, avec une thèse sur la pensée féministe, une première en Roumanie. Elle soutient sa thèse en 1994 et devient enseignante à l'Institut national de Sciences politiques et d'Administration publique, où elle travaille notamment sur la théorie politique féministe. En 1997, elle participe également à la création de la Société roumaine d'études féministes (AnA) puis met en place l'année suivante le premier cursus de Master en études de genre en Roumanie. Dès lors, même si l'évolution de la discipline semble rapide sur cette période, nous observons tout de même son arrivée tardive au sein du monde académique roumain.

L'affirmation des discours féministes avance, malgré le retard, dans un milieu savant et particulièrement réceptif à un certain renouveau. Miroiu note que, dans les années 1990, l'institut de Sciences politiques - où elle est elle-même enseignante-chercheuse - est créé en tant que lieu de formation pour l'administration sous une perspective nouvelle, capitaliste et démocratique<sup>112</sup>. Une institution ainsi ouverte aux discussions de genre, discipline d'ores et déjà confirmée à l'Ouest. Néanmoins, certains milieux se révèlent plutôt hermétiques au féminisme en tant que discours, théorie ou mouvement. Miroiu attribue cette réticence à la difficulté de mise en place de mouvements issus de la société civile, comme cela a été le cas pour le féminisme occidental. D'autre part, l'égalité de genre est encore perçue comme faisant partie de l'agenda communiste, autoritaire et contraire aux valeurs identitaires traditionnelles roumaines, récupérées à leur tour par la gauche conservatrice au pouvoir. Le terme « féministe » est, dès lors, refusé par les femmes elles-mêmes, et davantage

---

<sup>112</sup> Kristen Ghodsee. « On feminism, philosophy and politics in Post-communist Romania: An interview with Mihaela Miroiu (Bucharest, 17 May 2010) ». *Women's Studies International Forum*, no. 34, 2011. p. 305.



diabolisé. La valorisation du rôle traditionnel de la femme et la prédominance du discours antiféministe trouvent un terrain favorable dans un contexte de contraintes socioéconomiques graves. Miroiu constate un discours assez naïf courant en Roumanie dans les années 1990 : l'échec lors de l'arrivée capitaliste démocratique du pays serait attribué à la féminisation de la société roumaine. Dès l'époque communiste, la Roumanie se serait mise en position subalterne, obéissante et dépendante, d'abord vis-à-vis du régime et, ultérieurement, par rapport aux nations occidentales. Cela reflète une interprétation négative de caractéristiques associées aux femmes, instrumentalisées afin de justifier la détresse sociale : la société roumaine se trouverait dans un tel état à cause du manque de qualités masculines. Ainsi, des mouvements perçus comme promoteurs des femmes sont trop souvent vus sous un angle avilissant : le féminisme viserait à détruire les hommes et leur canon culturel ; cela serait un héritage socialiste responsable de la décadence morale de la société, cause de son échec actuel<sup>113</sup>.

Mihaela Miroiu observe que le rejet de l'étiquette féministe touche même le milieu des ONG en Roumanie. Si, fin 1990 - début 2000, une cinquantaine d'associations existent - dont plusieurs d'initiative internationale travaillant sur la question des femmes<sup>114</sup> - seulement deux se déclarent ouvertement féministes. Dès lors, Miroiu considère que l'aspect pratique du soutien aux femmes écrase des réflexions plus profondes et revendicatives sur leur situation<sup>115</sup>.

Le milieu du cinéma, en tant qu'industrie culturelle, reflète la marginalité des discours et des politiques féministes en Roumanie. L'ascension des femmes à des postes de pouvoir y est particulièrement difficile - une réalité commune, mais pas exclusive, à la filière du cinéma à l'échelle mondiale. Néanmoins, qu'il s'agisse de Hollywood ou des cinémas européens d'auteur, militants ou pas, des noms féminins émergent ou s'affirment comme figures de proue, bien qu'en nombre limité<sup>116</sup>. Dans la Roumanie postsocialiste, la tâche semble davantage complexe. Comme nous l'a indiqué Miroiu, il s'agit d'un contexte peu favorable à l'accession des femmes au pouvoir. En outre, les structures de l'industrie

---

<sup>113</sup> Miroiu et Popescu, *Op.cit.*, 2004a, p. 305, 307 ; Miroiu, *Op.cit.*, 2004b, p. 220

<sup>114</sup> C'est-à-dire leur protection, leur insertion professionnelle, leur éducation.

<sup>115</sup> *Ibid.* p. 311.

<sup>116</sup> La réalisatrice Kathryn Bigelow en est l'exemple omniprésent dès qu'il s'agit d'Hollywood. Pour n'en citer que quelques-unes, il suffit de penser à Jane Campion, Sofia Coppola, Susanne Bier...

cinématographique locale, notamment en ce qui concerne les productions nationales, demeurent longtemps emprunte d'un modèle hérité de l'époque communiste. Il faudra attendre les années 2000 pour qu'un nouveau paysage s'installe au niveau de la production, ce qui permet l'arrivée de nouveaux professionnels et de modes de travail transformant les hiérarchies sectorielles. Néanmoins, la présence de femmes comme partie la plus visible de cette industrie demeure limitée : les réalisatrices de films à succès diffusés à l'international ne sont pas nombreuses, et leur reconnaissance, à l'heure actuelle, n'est pas comparable à celle de leurs confrères. Dans ce nouvel environnement de production, les femmes exercent pourtant des fonctions essentielles à l'affirmation de l'industrie. Parmi les producteurs les plus puissants, nous trouvons des femmes, comme nous le verrons plus loin dans le chapitre.

## 9.2 Un discours féministe manquant

Les propos rapportés par Mihaela Miroiu, selon lesquels les femmes roumaines tendent à rejeter l'étiquette féministe<sup>117</sup>, sont particulièrement remarquables dans les discours des réalisatrices du cinéma roumain contemporain. Même lorsqu'elles se penchent sur des histoires de femmes, elles refusent l'identification avec l'idéologie.

Ana Lungu est l'auteure de deux productions centrées sur le vécu de jeunes femmes. Questionnée sur le fait qu'*Autoportrait d'une jeune fille rangée* ait un parti pris féministe, elle répond simplement : « Non »<sup>118</sup>.

Iulia Rugină est une autre réalisatrice de la nouvelle génération. Son premier long métrage, *Love Building* (*Love Building*, 2013), est une comédie dramatique qui accède à de bons résultats au box-office national. Centré sur des couples qui cherchent à réparer leurs relations brisées, le film est particulièrement bien reçu par le public féminin. Les projets suivants de la réalisatrice, qui incluent la suite de ce premier succès, ont un profil similaire. Interrogée sur la présence des idées féministes dans ses films, elle répond :

*Je n'ai jamais pensé mon rapport à mon métier comme féministe, ni n'ai touché à des questions qui y sont liées. Je ne suis pas féministe. Et même si je l'étais, je crois qu'avancer des propos quand on s'exprime artistiquement enlève un peu la magie du travail. J'essaie d'exprimer ce que je ressens dans mes films - des histoires que j'ai vécues, des sentiments que j'ai eus, mes rapports avec la vie. Je n'ai pas de propos à avancer et je ne crois pas connaître*

---

<sup>117</sup> Voir Miroiu, *Op.cit.* 2004a, 2004b.

<sup>118</sup> Correspondance avec Ana Lungu. Voir annexes.

*la vérité sur quoi que soit. Pourtant, le fait d'être une femme fait que mes films sont centrés sur des femmes - c'est plus facile de m'identifier [avec les personnages]. La plupart de mes films ont des femmes comme protagonistes mais cela ne fait partie d'aucun agenda*<sup>119</sup>.

Rugină exprime son identification avec les personnages féminins. Néanmoins, les femmes ne sont protagonistes que dans ses courts-métrages. En effet, les deux succès de Rugină, *Love Building* et la suite, *Alt Love Building (Alt Love Building, 2015)* sont deux comédies romantiques, centrées sur les difficultés des relations amoureuses, avec des hommes comme protagonistes. Son troisième long métrage, *Breaking News (Breaking News, 2017)* met en avant une adolescente comme un des personnages centraux, qui s'avère être l'élément-clé pour la transformation d'un héros, à nouveau un homme.

Si la présence de protagonistes masculins n'empêche pas en soi lectures et conceptions féministes d'un film, la façon dont ils sont présentés chez Rugină semble confirmer le refus du féminisme par la réalisatrice. Les films se passent autour d'un « centre de cure de relations amoureuses ». Il s'agit d'une espèce de colonie de vacances où des couples problématiques essaient de sauver leurs relations. Le centre est géré par trois thérapeutes, interprétés par des vedettes du cinéma roumain : Dragoș Bucur, Alexandru Papadopol et Dorian Boguta. C'est autour de ces trois hommes que tourne l'histoire. Les femmes, plutôt réduites au statut de partenaires dans les couples, ne se font pas entendre. En effet, les trois thérapeutes, masculins, sont également dans une posture d'autorité dans le contexte du centre de cure.

Toutefois, ce qui semble le plus intéressant est l'affirmation de la réalisatrice de son non-féminisme. Sa prise de distance personnelle vis-à-vis du terme est liée à son refus d'« avancer des propos ». Il s'agit ainsi conjointement d'une dépolitisation du cinéma, couplée d'une politisation impérative de l'idée de féminisme. Dans sa déclaration, il semble qu'un cinéma aux traits féministes soit forcément chargé de messages d'ordre idéologique, qui s'opposerait à une expression personnelle de l'auteure. Cela ne fait que corroborer l'observation de Mihaela Miroiu, selon laquelle l'idée du féminisme en Roumanie est plutôt associée à des manifestations violentes et politiquement encadrées.

L'argument de Rugină exprime alors une opposition entre le cinéma politisé, seul lieu d'expression féministe, et le cinéma de l'intimité, créé à partir d'expériences personnelles. Le féminisme est ainsi relégué à un ordre purement idéologique, socialement construit,

---

<sup>119</sup> Correspondance avec Iulia Rugină, archive personnelle, septembre 2016. Voir annexes.

distant des aspects psychologiques ou naturels. On y circonscrit par ailleurs, le féminisme à un contexte sociopolitique qui se diffère de ce qui est identifié d'ordinaire comme « la nature humaine ». L'opposition entre le discours féministes et l'universalité humaine dans le cinéma est évoquée par une autre réalisatrice roumaine :

*... Lorsque je me suis intéressée au cinéma, je me suis dit que je ferai des études de direction de la photographie. En effet, il y avait deux femmes qui faisaient de la photographie là-bas [en Roumanie] à la télé, mais c'était plutôt dans le cadre du théâtre filmé. C'était différent, pas de la création, que de la technique. Tout le monde me disait que j'allais finir là-bas, que c'était la seule solution pour une femme. [...] J'ai gagné des prix nationaux de l'Union des cinéastes pour le travail de caméra que j'ai fait [...] Avec ces prix, j'ai gagné ma place. Et quand j'ai gagné ma place, j'ai commencé à réaliser des films. [...] Finalement, ils m'ont accepté. Mais c'était comme si on rentrait dans une salle et on ne te voyait pas. Je ne suis pas féministe, je n'ai aucun problème avec la façon dont les autres me regardent. Ce n'est pas mon problème, c'est leur problème. Moi, je fais mon boulot.... Ce que je dis à mes étudiantes, maintenant que j'enseigne à l'école de cinéma, est qu'on doit faire deux fois mieux que les autres. [...] Quand j'ai reçu le prix Eurimages de meilleure réalisatrice, je n'aurais jamais cru le recevoir, car il y avait une quinzaine de films nominés et mon film n'était pas un film sur les femmes. Et j'avais vu quelques films de la liste, et c'étaient de bons films sur les femmes. Du coup, quand j'ai reçu l'appel disant que j'avais gagné, j'ai demandé pourquoi. Ils ont dit qu'ils ont jugé la mise en scène, pas le sujet. Je pense qu'on est des humains en premier. Je reconnais les qualités des femmes, mais je ne pense pas qu'on fasse du cinéma pour promouvoir les qualités des femmes<sup>120</sup>.*

Les mots de la réalisatrice Anca Damian sont révélateurs. Elle associe le féminisme à la promotion de qualités dites féminines, sans les expliciter. En outre, son discours oppose les « qualités » soi-disant promues par le féminisme aux valeurs humaines. A l'exemple de Rugină, nous percevons dans le discours de Damian une limitation de la notion de féminisme. Damian, pourtant, reconnaît les difficultés de l'affirmation féminine dans le milieu professionnel, et en fait part à ses étudiants. Dès lors, le refus catégorique de l'étiquette féministe contredit ses perceptions du cadre social et même ses actions. Ainsi, la lourde charge politique, autoritaire et amoralisée que le mot acquiert par le biais des discours médiatiques roumains transparait dans les paroles des femmes cinéastes.

Les « qualités féminines » vaguement évoquées par Anca Damian au niveau du récit cinématographique émergent également lorsqu'il s'agit de la manière de se présenter dans le milieu de travail. Elle-même indique une relation de causalité : elle n'est pas féministe car elle ne se soumet pas au regard des autres. Elle fait seulement son travail. Or, pour la réalisatrice, le féminisme est en même temps la promotion des « qualités des femmes » et la

---

<sup>120</sup> Interview de l'auteure avec Anca Damian, juillet 2016. Voir annexes.

préoccupation du regard des autres. Le regard masculin dans le milieu de travail est, par ailleurs, un des facteurs négatifs observés par Cristina Iacob.

*Je ne crois pas qu'ils [professionnels de l'industrie] connaissent mon parcours. Ce que je sais sûrement est qu'ils ont remarqué mon allure, mon corps, et cela a été un désavantage. Je sais qu'ils ont pensé : « C'est une femme, elle est belle, elle est jeune. Elle est juste en train d'essayer quelque chose ». Alors, quand #Selfie est sorti, ils ont été vraiment surpris. [...] Pour eux, quelque chose n'était pas cohérent. Mais je les comprends, j'aurai pu juger de la même façon une femme jeune et jolie. [J'aurais pu me dire] « Pourquoi elle fait ça ? Elle peut faire autre chose : être mannequin, bosser dans la mode, je ne sais pas ». Ils pensent comme ça parce que c'est très dur de faire un film.*

Sans nier catégoriquement l'étiquette féministe, Iacob relativise les difficultés rencontrées pendant son parcours professionnel. En outre, elle s'identifie davantage au regard masculin qui lui a lui-même posé des obstacles : une femme jeune et jolie devrait s'occuper d'autres métiers liés à l'image, mais pas du cinéma. Elle donne comme exemple des domaines typiquement identifiés comme féminin, et insinue que faire du cinéma est trop dur pour une femme, pas par manque de capacité intellectuelle, mais pour d'autres raisons. Questionnée pour savoir si elle a déjà ressenti des préjugés quant à son statut de femme cinéaste, elle répond :

*Cela ne m'a jamais trop embêté. Mais c'est grâce à mon attitude. Si tu as les bons pressentiments, fais bien ton boulot et te concentres vraiment sur ce que tu veux faire, les gens arrêtent de te juger. Ils te jugent s'ils ont une raison, sinon, ils changent leurs points de vue. Cela ne m'a jamais trop embêté parce que j'ai été élevée comme ça, avec une mentalité plutôt masculine. Et il est nécessaire d'avoir cette mentalité dans ce métier, parce que c'est vrai : le plus souvent, les hommes dirigent des groupes, alors ils ont un instinct naturel pour ça. Nous, les femmes, nous avons de la sensibilité, ce qui est aussi très important pour faire des films. Et aussi pour d'autres choses, comme pour élever des enfants ou faire d'autres « choses de femmes ». Réaliser un film est difficile, mais d'une façon ou d'une autre, ça a été naturel pour moi.*

Dès lors, Cristina Iacob associe sa réussite aux aspects de sa personnalité qu'elle identifie comme masculine. En outre, dès qu'elle met en avant des qualités dites féminines pour la réalisation, elle les rattache aux fonctions traditionalistes de la femme : élever des enfants et « d'autres choses de femmes », non spécifiées, mais distantes de l'univers masculin qu'elle valorise. Pour Iacob, à l'exemple de Damian, le dévouement au travail et le talent suffisent pour contrer les barrières du milieu professionnel, malgré leurs propres expériences négatives face au regard masculin.

On observe dans les discours des réalisatrices roumaines de la génération post-2000 non seulement l'aversion vis-à-vis de l'étiquette féministe, mais également le cloisonnement de stéréotypes de genre bien définis. Ici, il est question d'un univers féminin traditionaliste, sensible et fragile et d'un univers masculin s'y opposant : fort, viril, moteur du succès professionnel. Leurs réussites – exceptionnelles - ont alors eu lieu grâce à leur performance dite « masculine », orientée exclusivement vers leur travail, insouciantes des préoccupations superficielles relatives à leurs images. Néanmoins, plus que la réalité - certes beaucoup plus complexe - ce discours révèle la persistance de la mentalité dessinée par Miroiu, empêchant l'éclosion de véritables mouvements féministes locaux. Selon Miroiu<sup>121</sup>, les problèmes socioéconomiques roumains sont souvent attribués dans la conscience populaire à une « féminisation » de la nation : il manquerait aux instances du pouvoir de la virilité, pour que le pays s'impose, notamment sur la scène internationale. Dans ce contexte, les champs sémantiques et symboliques liés au féminin sont fortement dévalorisés. Il n'est pas étonnant, alors, que les réalisatrices attribuent leurs succès à leur capacité à adopter les « qualités des hommes ». Pourtant, il semble intéressant d'explorer de quelle(s) manière(s) ce type de discours se révèle dans les films des femmes roumaines.

### 9.3 Les premières arrivantes, Ruxandra Zenide et Anca Damian

Pendant plus d'une quinzaine d'années, aucune nouvelle réalisatrice n'émerge dans les longs métrages roumains. Si de jeunes réalisateurs débutent sur ce format dès 2001, il faut attendre 2005 pour qu'une femme démarre dans la réalisation de films longs. La première est Ruxandra Zenide, qui, à l'âge de 30 ans réalise *Ryna*. Née en Roumanie, Zenide vit en Suisse depuis l'adolescence. Son parcours professionnel est transnational : elle fait des études de relations internationales à Genève, de cinéma à la NYU à New York, puis à la FAMU de Prague. Ses courts-métrages circulent dans des festivals en Europe. Le deuxième, *Les Chênes vertes (Green Oaks, 2003)* est primé en Suisse. Dès 2003, Zenide fonde une maison de production en Suisse, la Elefant Films. Pour son court-métrage de 2003, elle collabore avec un autre nom connu du nouveau cinéma roumain, son ami d'enfance Cătălin Mitulescu, qui devient producteur pour la première fois. Ce partenariat continue avec *Ryna*,

---

<sup>121</sup> M. Miroiu, *Op.cit*, 2004b, p. 216-217

une production roumano-suisse. Il s'agit d'une production essentiellement transnationale : tourné en Roumanie avec des fonds suisses, le film compte un chef-opérateur et un scénariste tchèques.

L'histoire de *Ryna* est pourtant profondément roumaine. Le film raconte la trajectoire de Ryna (Dorotheea Petre), une jeune fille de 16 ans qui habite la région appauvrie du delta du Danube. Elle vit seule avec son père et son grand-père malade. Assez isolée, la jeune fille travaille comme mécanicienne avec son père. Ce dernier l'oblige à s'habiller et à se comporter comme un garçon. Cette « mesure de protection » sert autant à la légitimer en tant que professionnelle dans un métier masculin qu'à lui éviter le harcèlement de la part des hommes. Pourtant, Ryna revendique sa féminité : elle s'intéresse à un jeune homme du village et à un chercheur français. En cachette, elle essaie des robes et des bijoux. Un soir, elle décide d'aller à la fête foraine habillée de façon féminine. Néanmoins, elle est destabilisée : le Français qui se présentait jusqu'alors comme un camarade lui fait des avances. Lorsqu'elle quitte la fête foraine, Ryna retrouve son père fortement alcoolisé. Ils montent dans la voiture d'un notable du village. Celui-ci la viole. Lorsqu'elle réalise que son agresseur ne serait pas pénalisé, elle décide de partir à la capitale pour retrouver sa mère.

*Ryna* touche alors plusieurs sujets d'actualité récurrents dans les films roumains du début des années 2000 : la pénurie économique et la misère sociale du pays, le rapport de dépendance, d'admiration et de méfiance envers l'étranger, le positionnement de la femme comme victime. Le film de Zenide, centré sur l'évolution de la jeune protagoniste, évite pourtant le piège misérabiliste. Malgré tout et tous, Ryna entretient une relation saine avec le jeune facteur. Ils s'apprécient mutuellement et c'est elle qui prend l'initiative de devenir plus intime. Même face au chercheur français, plus âgé, elle s'impose. Elle ne se sent pas obligée de céder à ses avances, elle le fait parce qu'elle a envie, et selon ses propres termes. Victime de viol, elle ne se laisse pourtant pas abattre : elle part vers une nouvelle vie. En effet, cet événement traumatique lui fait prendre conscience que sa capacité à gérer sa propre vie sociale et sa sexualité est limitée dans l'environnement où elle vit. Elle y est autant confrontée à l'impuissance de la figure paternelle, alcoolique et endettée qu'à la surpuissance masculine des autorités du village, prêtes à agresser et à laisser agresser une femme. Par le biais de son départ, elle reprend alors son destin en main.

Dès lors, Ryna se confronte avec la question de la performance de genre. Selon Judith Butler, les genres sont construits par la répétition des actes corroborant les conventions

traditionnelles de genre<sup>122</sup>. Ainsi, selon l'auteur, les genres se fondent sur la performance : une femme est vue comme une femme parce que ses actions et ses comportements sont identifiés comme féminins par elle-même et par la société. Les individus peuvent, toutefois, subvertir les conventions. Le cas de Ryna n'est pas celui d'une subversion réelle. La jeune fille s'habille en garçon à cause de son père, qui lui impose cette performance « publique ». Il s'agit, par ailleurs, d'une masculinité stéréotypée : sa tête est rasée, elle porte une combinaison de travail. Malgré cette image masculine imposée, la démarche de son père est ambiguë. Dans leur environnement privé, elle n'est pas censée se comporter comme un garçon et sa famille la reconnaît en tant que fille.

Judith Butler plaide pour la dissociation entre la notion de genre et celle de sexualité hétéronormative<sup>123</sup>. Toutefois, le personnage de Ryna ne sert pas d'exemple des différentes nuances de genre et sexualité. En effet, Ryna prend en main sa propre performance d'une féminité classique, dès qu'elle découvre son désir pour les hommes. Elle se présente, alors, comme une jeune femme délicate et hétérosexuelle. Agir et apparaître socialement comme une jeune femme lui donne confiance. Néanmoins, cela la rend également vulnérable. Se montrer femme fait d'elle une proie pour les hommes. Ainsi, Ruxandra Zenide réalise un premier long métrage avec un personnage féminin qui interroge les questions de genre, même si, finalement, Ryna cherche une image de femme traditionnelle. Elle fait face à l'impossibilité d'être femme et autonome dans son milieu, tout en refusant le rôle de victime.

*Ryna* est bien reçu par la critique, fait le tour des festivals, reçoit des prix, mais ne sort en salles qu'en Roumanie, où le film ne fait que quelques maigres 2 500 entrées. Zenide, par ailleurs, peine à entamer son prochain projet en tant que réalisatrice. Par la suite, elle est productrice de *L'Enfance d'Icare* (*L'Enfance d'Icare*, 2011), production franco-roumano-suisse avec Guillaume Depardieu. Son deuxième long métrage, *Le Miracle de Tékir* (*Miracolul din Tekir*, 2015) ne sort qu'en 2015. En réalité, entre-temps, Zenide s'implique sur un autre projet qui n'aboutira pas. *La cosmétique du bonheur* aurait dû être la suite de *Ryna*. L'idée originale aurait été d'en faire une trilogie autour de ce personnage, en suivant son parcours

---

<sup>122</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990. p. 138.

<sup>123</sup> *Ibid.*, voir aussi : Judith Butler. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. New York, Routledge, 1993. p. 81.



de vie. Dans ce deuxième volet, Ryna aurait dû être arrivée en France, où elle aurait été à la recherche d'une nouvelle vie. Malgré l'attribution de fonds de la Fondation Romande pour le Cinéma (Suisse), le montage financier du projet n'est pas consolidé. La trilogie est alors abandonnée.

Néanmoins, Ruxandra Zenide continue de se pencher sur les femmes dans son film suivant, sorti dix ans après *Ryna*. *Le Miracle de Tékir* présente des points communs avec *Ryna* : la protagoniste, Mara est interprétée par Dorothea Petre et le lieu de l'action est toujours un village au bord du Danube. Néanmoins, Zenide abandonne le registre réaliste de son premier film en faveur d'un récit aux couleurs mystiques. Mara est une jeune femme qui habite dans un petit village roumain. Elle a des dons de guérison mystiques, qui sont vus avec méfiance par ses voisins. Un jour, elle tombe mystérieusement enceinte et de ce fait, elle est bannie de la commune. Grâce à l'aide du jeune prêtre du village, elle trouve du travail dans une station de cure à l'abandon. Là-bas, elle emploie ses dons et la boue du lac Tekir pour redonner la fertilité à une bourgeoise en détresse.

Les différents éléments visuels et narratifs construisent un récit hors-temps. Le conflit entre les villageois et Mara nous renvoie à l'imaginaire médiéval. Mara fait figure de sorcière qui doit être exclue de la société : ses pouvoirs de guérisseuse échappent aux valeurs chrétiennes. En outre, elle tombe enceinte d'un enfant sans père. Tout laisse croire, pourtant, que le père est le jeune prêtre du village. En tout cas, rien ne l'autorise à avoir un enfant en dehors des liens matrimoniaux. Considérée à la fois comme un charlatan qui se prétend la nouvelle vierge Marie, ou comme une jeune surnoise capable de dévier un religieux de sa foi, elle est diabolisée. Arrivée à la station de cure, une ambiance de Belle Époque s'installe : le spa en ruines date de la fin du XIXe, et le rapport entre Mara et Lili (Elina Lowensohn) est marqué par un clivage social. Néanmoins, les costumes et les dialogues situent l'action plutôt à l'ère contemporaine.

Le registre atemporel est pourtant adapté à une histoire qui aborde la féminité à travers des typologies mythiques<sup>124</sup>. Ici, les femmes sont ou veulent devenir mères. Mara, à son tour, a le double pouvoir de mettre un enfant au monde et de permettre qu'une autre

---

<sup>124</sup> Dans la mythologie grecque, des déesses sont considérées comme des mères, à commencer par Gaia, la « génitrice primordiale » dans la *Théogonie* d'Hésiode. Voir Vinciane Pirenne-Delforge, « La maternité des déesses grecques et les déesses-mères : entre mythe, rite et fantasme », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* no. 21, 2005. p. 130.

femme puisse le faire. Son rapport avec la nature, notamment avec la boue, élément de l'eau et de la terre, ainsi que sa grossesse en principe sans père, l'insèrent davantage dans le domaine symbolique de la mère originaire. En outre, son histoire s'en remet également à l'immaculée conception de la mythologie chrétienne. Mara est ainsi le symbole de la fertilité primaire, nature sacrée des femmes, inaccessible aux hommes. Hommes qui, alors, revêtent leur autorité sociale pour s'opposer à ce pouvoir féminin ultime.

Le conte mystique de Ruxandra Zenide, production roumano-suisse<sup>125</sup> trouve pourtant une diffusion limitée. Le film sort en salles en Roumanie et en Suisse, avec de faibles résultats au box-office<sup>126</sup>. Néanmoins, les films au féminin de Zenide font d'elle une voix intéressante dans l'espace francophone : en 2017, elle est invitée à la Conférence des femmes de la Francophonie à Bucarest, où elle présente *Le Miracle de Tékir* et participe à l'atelier « Filières économiques porteuses : littérature, mode et cinéma ». Elle y fait part de son expérience comme productrice et réalisatrice. Lors d'un entretien pour RFI dans le cadre de la conférence, Zenide se montre par ailleurs plus ouverte au féminisme, en reconnaissant ses échos dans son discours filmique :

*RFI : Est-ce qu'être réalisatrice, productrice, femme indépendante, c'est forcément être féministe ?*

*Ruxandra Zenide : C'est une bonne question, je me la pose moi-même parfois. Non, pas militante. Mais à ma manière, oui. Dans mon discours, dans les films, je défends les femmes et j'ai envie de les inspirer, de créer un discours où les femmes peuvent se retrouver ensemble et trouver leur force<sup>127</sup>.*

Malgré le titre de son intervention à Bucarest, Ruxandra Zenide reconnaît, dans un entretien de 2011, les différences des milieux du cinéma au sein de l'espace européen. Elle fait part de son expérience transnationale :

---

<sup>125</sup> Comme sa réalisatrice, qui a la double nationalité.

<sup>126</sup> Le film ne fait que 1 200 en Roumanie selon le CNC roumain.

<sup>127</sup> « Ruxandra Zenide : Le Cinéma, économie porteuse d'avenir pour les femmes ». RFI, 5/11/2017. Disponible sur : <https://soundcloud.com/radiofranceinternationale/ruxandra-zenide-rfi-le-cinema-economie-porteuse-ensolmajeur>. Consulté le 02/02/2018.

*Le monde du cinéma en Roumanie est très dominé par les hommes. En France et en Suisse, il y a beaucoup plus de réalisatrices à succès. Mais cela changera, certainement. D'ici quelques années, il y aura plein de grandes réalisatrices roumaines*<sup>128</sup>.

En effet, entre l'interview de 2011 et la conférence de novembre 2017, le cinéma roumain voit l'émergence d'autres réalisatrices. Dans le cinéma d'art et essai, pourtant, leur reconnaissance est tardive, et la plupart des cinéastes prometteuses rencontrent, tout comme Zenide, des difficultés pour mener à bout leurs projets, qui peuvent prendre de nombreuses années. La consolidation des carrières des femmes réalisatrices à travers des longs métrages récurrents, semble alors plus facile dans le cinéma d'orientation plutôt commerciale, comme celui de Cristina Iacob ou de Iulia Rugină. A l'heure actuelle, seule Anca Damian a assuré des sorties régulières de longs métrages plus ambitieux au niveau artistique.

Anca Damian est la deuxième réalisatrice roumaine à émerger dans les années 2000. Après une longue carrière comme chef-opératrice et la réalisation de courts métrages et de documentaires, elle se lance, en 2008, dans les longs métrages de fiction. Son cinéma, pourtant, se démarque par l'hybridité des formats, où documentaire, fiction et animation se croisent constamment. Son premier long métrage, *Rencontres croisées* sort en 2008. Basé sur une histoire réelle, le film raconte, à travers trois points de vue, la rencontre d'un DJ radio et d'un détenu, son fan. Le récit centré sur des personnages masculins devient, par la suite, une constante dans sa carrière.

C'est pourtant son deuxième long métrage qui fait de Damian une cinéaste reconnue par la critique. *Le voyage de Monsieur Crulic* (*Crulic, drumul spre dîncolo*, 2011) est un film d'animation basé à nouveau sur une histoire réelle, celle d'un homme détenu en Pologne, où il fait une grève de la faim. Cette histoire tragique fait le tour des festivals, reçoit une quinzaine de prix et est distribué en salles dans sept pays européens. *Crulic* devient, alors, le premier volet d'une trilogie autour de l'héroïsme et du sacrifice. Le deuxième titre de la série sort en 2015. *La Montagne magique* (*La Montagne magique*, 2015) est un documentaire qui emploie diverses techniques d'animation. Ici, encore un héros au masculin : Adam Jacek Winkler, Polonais réfugié en France qui rejoint les forces du général Massoud en Afghanistan

---

<sup>128</sup> Ana Bento Ribeiro et Moritz Pfeiffer. « Interview with Ruxandra Zenide ». *East European Film Bulletin*, Août 2011. Disponible sur : [www.eefb.org/archives](http://www.eefb.org/archives).

dans les années 1980. Le film est bien reçu dans le circuit festivalier et sort dans les salles des pays coproducteurs, la France, la Roumanie et la Pologne. Pourtant, le film ne fait que 350 spectateurs dans les salles roumaines et ne sort que dans deux salles parisiennes, la semaine précédant Noël<sup>129</sup>.

Entre les deux parties de sa trilogie autour de héros, Damian réalise la fiction *Un été très instable* (*O vară foarte instabilă*, 2013), coproduction entre la Roumanie, la Suède, le Royaume-Uni et la République tchèque. Ici encore, il s'agit d'une perspective toute masculine : un Irlandais bouleversé par les retrouvailles avec son ex-compagne, roumaine. Son dernier film, *Perfect Health* (*Perfect sănătos*, 2017) est également une fiction. Il s'agit de l'histoire d'un jeune avocat qui décide d'enquêter sur le décès de son père, un juge connu. Au cours de l'affaire, il devient fort intéressé par sa jeune belle-mère. Le film sort en salles en Roumanie en septembre 2017, et ne retrouve pas d'écho dans le circuit festivalier. Actuellement, le dernier projet de Damian, la fiction *Moon Hotel Kabul* est en cours de postproduction.

Anca Damian réussit alors à sortir des longs métrages régulièrement, tous les deux ans. Elle est à la fois réalisatrice et productrice de ses films, qui bénéficient à la fois de fonds du CNC roumain, des schémas de coproduction avec différents partenaires et des mécanismes d'aide européens, comme Eurimages et MEDIA. Cette régularité de production est pourtant atypique pour les réalisatrices roumaines. Certes, il est difficile d'établir une relation de causalité entre la réussite de ses projets et le fait qu'ils ne s'identifient pas à la figure féminine. Ce qui semble important est que son talent de productrice, capable de s'adapter à divers modèles de production pour mener à terme ses projets, lui permet d'aboutir à des films en adéquation avec ses convictions. Damian ne se veut pas féministe et ses films reflètent ce parti pris. La signature féminine y est alors invisible. Auteur de cinéma, Damian est pourtant une exception : une constance similaire dans la production des réalisatrices roumaines ne se retrouve que dans les œuvres orientées vers un public plus large, composé notamment de spectatrices.

---

<sup>129</sup> Le sujet du film devient sensible en France au moment de sa sortie. Un Européen parti combattre dans le monde arabe risque d'être mal interprété à peine un mois après les attentats du 13 novembre 2015 à Paris.

#### 9.4 Les nouvelles frontières de la variété : parcours de jeunes réalisatrices

La trajectoire d'Anca Damian est exceptionnelle en ce qui concerne le profil de ses films : assimilés au modèle art et essai, ses projets sont finalisés dans un temps relativement court.

Pourtant, cela ne s'est pas passé sans difficultés :

*Crulic a eu le soutien au développement de 2 000 euros, qu'il faut rembourser si tu ne fais pas le film ; je n'ai pas eu le soutien à la production. Mais j'avais démarré déjà la production [avant le résultat du concours, n.a.], et j'ai commencé à prospecter de petites sources, j'avais déjà le coproducteur polonais... J'ai utilisé mes propres ressources, j'ai emprunté de l'argent... Les gens se montraient intéressées au projet, mais sans plus. On a continué quand même. Finalement, le projet a eu le soutien à la production lors d'une autre session, quand il était presque fini. Le projet avait été rejeté deux ou trois fois par le CNC. Le film avait déjà été sélectionné au Festival de Locarno quand il a reçu le soutien à la production. J'ai pris de grands risques, heureusement c'est bien fini. Maintenant c'est plus facile, j'ai une bonne réputation. Mais pour Crulic ça a été vraiment dur, j'ai du emprunter de l'argent à des amis<sup>130</sup>.*

Pourtant, Anca Damian bénéficie d'une réputation consolidée dans l'industrie roumaine grâce à son travail de chef-opératrice, notamment aux côtés de son ancien compagnon, Laurentiu Damian, documentariste reconnu dès les années 1980 et enseignant à l'UNATC. Elle réussit, par ailleurs, à obtenir des fonds du CNC roumain pour son premier long métrage, *Rencontres croisées*. *Crulic* est pourtant un projet plus ambitieux et complexe au niveau de la production : un long métrage d'animation, rareté en Roumanie, avec un sujet essentiellement transnational. Le CNC finit pourtant par reconnaître le potentiel du projet, mis en production malgré le manque de ressources. La réussite critique du film érige par la suite la réputation de Damian comme réalisatrice et productrice, ce qui contribue à la pérennité de sa carrière.

Toutefois, depuis 2008, des réalisatrices avec des profils divers surgissent en Roumanie. Leurs parcours, très variés, montrent les différentes contraintes qui se posent. Il s'agit, parfois, de réaliser leur premier long métrage. Pour d'autres, d'entamer le deuxième film. Les contraintes se présentent de différentes manières, tant dans le cinéma d'auteur quant dans le cinéma plutôt commercial.

Diplômée de l'UNATC, Iulia Rugină a réalisé trois longs métrages de fiction depuis 2013. Il s'agit d'une régularité comparable seulement à celle d'Anca Damian ou à celle de

---

<sup>130</sup> Interview de l'auteur avec Anca Damian. Voir annexes.

Cristina Iacob. Rugină pourtant, n'a pas eu la légitimation de la critique internationale ni un immense succès au box-office. Son parcours exprime alors un début atypique, où les voies de production moins répandues permettent quand même des débouchés professionnels inattendus. Rugină raconte son parcours du combattant :

*J'ai réalisé quatre courts à l'école [...]. J'ai eu la chance qu'ils soient diffusés dans beaucoup de festivals, ce qui a fait que je commence à créer des liens dans l'industrie depuis l'école. En même temps, j'ai toujours aimé participer à des ateliers, des labos de jeunes talents, tout type de formation qui puisse me mettre en contact avec l'industrie internationale.*

[...]

*Mon premier long métrage, Love Building, a été un film à petit budget, fait avec des ressources privées. Le deuxième, Alt Love Building, a été fait selon le même système. Je n'ai eu de fonds du CNC que pour mon troisième film, après avoir répondu à l'appel à projets. Ça n'a pas été grande chose, mais j'ai pu enfin payer l'équipe et faire moins de compromis artistiquement. Je crois que le principal obstacle a été le fait que je sois débutante. Les gens sont réticents, sauf si tu as un excellent court métrage à montrer ou si tu as un scénario très puissant. Je crois que les choses deviennent plus faciles lorsque tu es reconnu à l'international (prix dans les grands festivals, etc.). Cet hiver, j'ai tourné un scénario après 9 ans d'attente. Evidemment, j'ai fait d'autres choses entre-temps (des courts métrages, Love Building, entre autres), mais parfois il faut avoir beaucoup de patience. Ce qui m'a aidé à avoir du financement pour mon 3e film a été le succès de Love Building auprès du public - cela compte pour le dossier du CNC -, quelques prix que j'ai eus, et surtout une histoire puissante<sup>131</sup>.*

Ainsi, le recours à des fonds privés pour le montage financier des projets n'est pas exceptionnel : Corneliu Porumboiu emploie ses propres ressources pour la production de *12h08, à l'est de Bucarest* ; Anca Damian emprunte de l'argent à des amis pour réaliser *Crucic*, avant d'obtenir tardivement l'aide du CNC.

La genèse de *Love Building* est pourtant différente :

*Lorsque j'ai été diplômée, j'ai voulu faire un moyen métrage, comme une transition vers les longs. J'ai reçu de l'aide du CNC roumain, mais je ne m'entendais pas avec mon producteur et après deux ans de disputes autour du scénario, du casting et tout le reste, j'ai décidé de rompre le contrat. J'ai perdu les fonds, mais j'avais encore mon scénario. Cela a été très traumatique, mais aussi formateur. Cela m'a prouvé que les choses ne sont pas faciles. Alors, j'ai repris l'école de cinéma, j'ai fait un master et j'ai fait mon film, *Otage de Noël* (Captivi de Crăciun, 2010) dans le cadre de mes études - sans budget (le budget est allé entièrement à la pellicule, nous étions obligés de tourner en argentique) et avec une équipe imposée. Mais cela a été un de mes films préférés.*

*Entre-temps, j'essayais toujours de faire mon premier long métrage, *Breaking News*. J'avais le scénario depuis 2007 et nous travaillions dessous tous les ans (je bossais avec deux autres scénaristes). J'avais un producteur et nous essayions de trouver du financement, mais c'est dur pour un réalisateur débutant comme moi dont les films ne sont pas passés par un*

---

<sup>131</sup> Correspondance avec Iulia Rugină, septembre 2016. Voir annexes.

*grand festival (Cannes, Berlin, etc). En plus, le manque de financement national n'aidait pas. Ensuite, à cause de problèmes techniques au niveau du dossier, je me suis vue attribuer des aides du CNC auxquelles j'ai dû renoncer à trois reprises. Je suis possiblement la seule Roumaine dans l'histoire qui a eu l'aide trois fois et ne l'a jamais utilisée. Et le plus drôle est que ce projet ne serait pas voué à être mon premier long métrage.*

*Pendant que j'attendais et espérais trouver des fonds pour mon premier film, j'ai continué à m'investir dans d'autres projets. L'un d'eux était dans un atelier privé pour acteurs amateurs. Des gens qui avaient différents métiers pouvaient y étudier le jeu d'acteur pour le cinéma avec trois grands acteurs roumains [de la génération 2000, NDLR], Dragoș Bucur, Dorian Boguta et Alexandru Papadopol, pendant trois mois. A la fin, ils produiraient un court métrage où tous auraient un rôle afin d'avoir une véritable expérience de tournage avec un réalisateur. J'ai fait deux courts avec eux, puis ils ont eu l'idée d'essayer de faire un long métrage. Le film aurait dû être financé par les tarifs payés pour les cours et par des fonds privés (agences de pub, amis) et plein d'apport en industrie (équipement, des techniciens bénévoles, etc.). Le budget total était de 20 000 euros. Ainsi est né Love Building, qui est devenu mon premier long métrage en 2013.*

*Pour moi, ça a été naturel de passer des courts aux longs métrages. Certaines histoires méritent un temps plus long et celle que je voulais raconter dans Breaking News (je laisse de côté Love Building) était censée être un long métrage. Mais je n'ai pas eu l'opportunité. Ça a été un vrai combat. Tu n'as pas besoin d'un diplôme pour faire en film en Roumanie. Il faut, en revanche, prouver que tu es capable d'en faire un. Ton diplôme, c'est les films que tu as faits auparavant. Le plus tu en fais, le mieux ils sont et plus de chances tu as d'en faire un autre.*

Le discours de Iulia Rugină laisse entrevoir la trajectoire accidentée vers un long métrage portant sa signature. *Love Building* a été fait dans un cadre de production alternatif, qui néanmoins n'a abouti que grâce à la présence de trois noms forts du cinéma roumain. Le film, emporté par Bucur, Boguta et Papadopol en tête d'affiche a été un relatif succès en Roumanie : c'est le troisième film roumain le plus vu en 2013, parmi les 25 longs métrages sortis, avec plus de 26 000 spectateurs. La production indépendante arrive aux salles, par ailleurs, par le biais de la branche de distribution de MediaPro, particulièrement investie dans les films nationaux avec un bon potentiel commercial. Dès lors, si *Love Building* n'a pas été un projet où Rugină voit davantage sa signature, sa réussite a été essentielle pour qu'elle puisse enfin mener à terme son projet plus personnel, *Breaking News*. Le parcours trouble de ce projet, de la création à la sortie, ne prend pas moins de neuf ans. Une telle longueur n'est pourtant pas une exception pour les réalisatrices roumaines, comme nous verrons plus loin.

Rugină note aussi l'importance de l'apprentissage survenu lors des tournages, mais également acquis lors des formations internationales. Anca Damian en fait part, d'ailleurs : elle observe notamment sa participation aux ateliers de l'EAVE, Association européenne des

entrepreneurs de l'audiovisuel. L'ouverture de ce type d'initiatives aux professionnels de l'Europe de l'est est concomitante à l'adhésion du bloc à l'Union européenne, qui leur attribue du soutien à travers le programme MEDIA. Il s'agit d'une opportunité de réseautage et de mise à niveau des industries nationales, qui s'adaptent davantage aux modèles en fonctionnement dans le reste du continent.

Néanmoins, un parcours international peut se montrer éprouvant, tel que celui de Luiza Pârvu, jeune cinéaste roumaine basée aux Etats-Unis. Diplômée de l'UNATC en 2010, elle est la première roumaine à obtenir un master en cinéma dans la prestigieuse Tisch School of the Arts, à New York. Pârvu participe à de nombreux projets et réalise sept courts métrages de fiction. Ses courts circulent dans des festivals en Europe, en Asie et aux Etats-Unis, sans pour autant trouver leur place dans la sélection des grands festivals ou recevoir des prix. Pârvu participe également, en 2012, au programme de formation Midpoint<sup>132</sup>, en République tchèque, dans la section dédiée au développement de premiers longs métrages. Entre-temps, elle travaille dans divers métiers de la production audiovisuelle, et essaye de finaliser son premier long documentaire. En septembre 2016, elle écrit :

*Actuellement, je suis en train de faire le montage de mon premier long métrage documentaire. Je crois que c'est le bon moment pour passer au format long et j'espère bien réussir ce projet. Le long métrage implique une façon complètement différente de concevoir et de structurer les scènes et le rythme du film. Comme réalisatrice et monteuse, je pense à ça tous les jours. Après plus de dix ans dans les courts métrages, c'est définitivement le moment de tenter ma chance dans le format long.*

*[C'est un documentaire, NDLR] sur les immigrants roumains qui j'ai tourné pendant l'été 2016. C'est une coproduction, car il fait partie de mes études à Tisch et est aussi produit par notre maison de production en Roumanie, la Root Films. Je ne sais pas où on fera la postproduction de son et l'étalonnage. Ainsi, il est possible qu'une autre boîte européenne rentre dans le projet avant sa finalisation<sup>133</sup>.*

Pourtant, en mars 2018, le film n'est pas sorti. Malgré un parcours de formation exemplaire et une longue expérience professionnelle, le manque de légitimation dans les festivals les plus visibles semble ralentir la démarche de Pârvu. En outre, elle observe le contingentement des systèmes d'aide européens, qui imposent des modèles limités en ce qui concerne le montage financier. Si les mécanismes d'aide et le cadre régulateur facilitent

---

<sup>132</sup> Pârvu rentre dans le programme après sa sélection comme cinéaste prometteuse au festival de Karlovy Vary. Midpoint est un programme de formation destiné aux jeunes professionnels de l'Europe centrale et de l'est. Il compte avec les soutiens publics de la République tchèque et de la Slovaquie, mais également d'Europe Créative - MEDIA.

<sup>133</sup> Correspondance avec Luiza Pârvu, septembre 2016. Voir annexes.



des coproductions intra-européennes, cela pose davantage de contraintes à des collaborations avec d'autres territoires. Dans son cas, en particulier, Pârvu rencontre des difficultés légales certaines pour mettre en place une coproduction avec les Etats-Unis.

La jeune réalisatrice choisit le format documentaire pour son premier long métrage, après la réalisation de courts de fiction. En effet, ce format semble plus ouvert aux cinéastes débutants, réalisatrices incluses. Entre 2011 et 2015, pas moins de sept réalisatrices roumaines réalisent des longs métrages documentaires dans le pays. Néanmoins, aucune d'entre elles n'a, à l'heure actuelle, réalisé un deuxième film. Le passage au deuxième long métrage est aussi un cap dur à dépasser pour celles qui s'aventurent dans la fiction.

En 2007, une jeune Roumaine, Cristina Ionescu, réalise *Après elle* (*Dupa ea*, 2007). Ionescu est ainsi la deuxième réalisatrice roumaine à débiter dans les années 2000. Néanmoins, sa carrière derrière la caméra est de courte durée, et le film résultant demeure peu diffusé. Ionescu obtient des fonds du CNC roumain en 2004, malgré ses faibles références : un assistantat de réalisation dans les 1990, aucun court métrage réalisé. Elle est épouse d'un producteur, Dan Badea de la Temple Film. Il sera par ailleurs coproducteur du projet, à côté du géant MediaPro. *Après elle* est un drame avec la star Dragoș Bucur, orienté grand public : si le résultat en termes de construction filmique est médiocre, le film n'attire que 7 000 spectateurs en salles, performance insuffisante pour ce type de projet.

Un cas anecdotique est celui de Delia Antal. La jeune femme a un rêve, devenir actrice et réalisatrice. Immigrée à Londres dans les années 1990, elle entame des petits boulots afin de poursuivre son rêve. Elle suit des cours pour devenir actrice au Royaume-Uni et aux Etats-Unis, participe aux conférences professionnelles de Cannes pour apprendre à gérer des projets. Elle se lance alors dans une production sauvage où elle exerce de nombreuses fonctions : scénariste, réalisatrice, productrice et actrice principale. Le long métrage de fiction *D'ora, immigrante roumaine* (*D'Ora, emigranta româncă*, 2014) est inspiré de sa propre histoire de vie et le film est financé par des ressources propres. Le film finalisé, elle part à la recherche de distributeurs : elle circule à Cannes pendant le festival et organise des projections à Londres. Finalement, son film sort dans cinq salles roumaines - et fait 515 entrées.

Dès lors, nous observons que les contraintes retrouvées dans les parcours des réalisatrices sont aussi divers que leurs profils. En effet, les difficultés les plus saillantes sont celles propres à l'économie du cinéma européen, et roumain en particulier. Mis à part les

profils atypiques, comme celui de Cristina Ionescu ou Delia Antal, les réalisatrices notent plutôt un concours de circonstances qui fait que les projets de long métrage aboutissent ou pas. Dans ce contexte pourtant, le sexisme dans l'industrie cinématographique n'est pas un facteur mis en relief dans leurs discours. Luiza Pârveu, toutefois, constate la disparité entre le nombre de femmes et d'hommes en tant que créateurs dans la filière, et note la mise en place, aux Etats-Unis, des programmes de soutien aux femmes réalisatrices et scénaristes, à son avis, un rêve distant en Roumanie. Néanmoins, son vécu en tant que femme de cinéma ne présente pas de situations-limite.

*Je me rappelle avoir été véritablement traitée différemment du fait d'être femme qu'une seule fois, pendant ma première année à la fac. Un de mes professeurs, un réalisateur très expérimenté et respecté a mis en question ma capacité à faire le film que je voulais parce que j'étais « une jeune fille inexpérimentée ». Cela a été terrible, mais j'ai tenu bon et j'ai lutté pour mon idée et pour mon droit à l'échec en tant qu'étudiante<sup>134</sup>.*

Pârveu et une des seules à admettre clairement avoir été victime de commentaires misogynes, sans relativiser leur importance. En outre, même si elle nie l'étiquette féministe en tant qu'activiste, elle dit la partager au niveau idéologique. Finalement, elle indique la nécessité de penser le féministe au-delà de l'idée binaire de genre et d'hétérosexualité, faisant ainsi écho aux idées de Judith Butler.

Anca Damian et Cristina Iacob attribuent leur réussite à leur comportement « masculin ». Iacob, par ailleurs, tout en évitant d'attribuer cela à la misogynie, observe comment son image de femme jeune et belle a pu poser un obstacle à sa crédibilité. Iulia Rugină vit l'expérience physique autrement :

*Je n'ai jamais ressenti le fait d'être traitée différemment. Je crois que j'ai une personnalité qui me permet de communiquer facilement avec les gens et m'adapter à leurs approches. A l'école, je craignais que travailler avec des techniciens et employés de l'école, des gens d'autres générations, pourrait être difficile. Mais je me suis rendue compte que si tu traites bien les gens, les gens te traitent bien. Je ne me suis jamais sentie mal et je crois que tout le monde essaie d'aider. Je crois qu'à certains moments, ça m'aide d'être femme, parce que j'inspire de la fragilité face aux hommes (surtout grâce à mon image - je mesure 1,60m et je pèse 45 kg) et ils croient qu'il faut me protéger. Alors, la différence de genre n'a jamais été un problème. Si je suis capable de travailler à côté d'un homme, dans un boulot qui n'est pas toujours facile (des heures et des conditions de tournage difficiles, beaucoup de déplacements, beaucoup de nuits blanches), et de le faire bien, il n'y a rien de négatif qui ressort du côté des hommes. Mais c'est une question de force et de caractère. Je crois que j'ai*

---

<sup>134</sup> Correspondance avec Luiza Pârveu, septembre 2016.

*beaucoup d'énergie et un caractère très fort. Peut-être, si j'étais différente, je verrais les choses autrement*<sup>135</sup>.

Rugină ne reconnaît pas, dans son expérience, de différenciation de genre négative. Comme Iacob et Damian, elle attribue le respect acquis de la part des hommes à sa compétence au travail et à un caractère fort et énergétique, typiquement assimilé à des traits masculins. Pourtant, elle rencontre une autre nuance dans son rapport avec les hommes dans le milieu professionnel. L'impression de fragilité et de vulnérabilité féminines ferait que ses collègues soient davantage bienveillants. Dès lors, dans ces interactions et dans les mots de la réalisatrice nous observons, encore, la valorisation des modèles de genre traditionnels.

Ainsi, le langage employé par les trois réalisatrices roumaines contribue à la construction des genres selon des normes classiques. Le caractère masculin est assertif, dédié au travail, non préoccupé par l'image. Celui est ainsi un facteur majeur pour le succès professionnel. Le caractère féminin, en revanche, se préoccupe de l'image renvoyée aux autres, priorise la famille, est physiquement fragile et vulnérable. Il ne contribue à la réussite que lorsque cette fragilité éveille le comportement protecteur des hommes, attribut également traditionnel. En effet, l'identification des réalisatrices aux qualités dites masculines est contradictoire : elles s'approprient ces caractéristiques en tant que femmes, ébranlant l'opposition classique entre masculin et féminin. En même temps, elles renforcent et reproduisent le clivage au moment où leurs discours limite les femmes et les hommes aux caractéristiques qui leurs sont traditionnellement attribuées.

Dès lors, les femmes font face à de nombreux obstacles pour s'affirmer en tant que réalisatrices. Leurs films reflètent en partie leur discours, prêchant l'effacement des distinctions de genre dans le milieu du travail tout en les reproduisant. Les films de Anca Damian ne montrent pas particulièrement de personnages féminins, tandis que ceux de Ruxandra Zenide se penchent davantage sur les femmes. Dans une veine plutôt commerciale, les films de Cristina Iacob et Iulia Rugină ont comme point commun le présumé d'un public féminin. Ainsi, la spectatrice devient une figure majeure pour le succès des réalisatrices auprès du grand public.

---

<sup>135</sup> Correspondance avec Iulia Rugină, septembre 2016.

## 9.5 Films pour femmes, films pour le grand public ?

Dans les années 1980, Annette Kuhn et Mary Ann Doane écrivent sur l'expérience de la femme en tant que spectatrice<sup>136</sup>. Tandis que Kuhn se penche sur la réception de genres filmiques et audiovisuels ciblant les femmes, Doane interroge les mécanismes d'identification entre femmes et personnages à l'écran. Dans tous les cas, les deux auteurs déplacent les angles d'analyse classiques de l'approche féministe du cinéma : les débats autour de la production et/ou les figures filmiques ouvrent la voie aux études de la réception.

En effet, les observations fondatrices de Doane et Kuhn sont complémentaires. Doane reconnaît les limites des discours privilégiant uniquement le regard masculin, et interroge les enjeux de l'identification féminine aux personnages à l'écran. Dès lors, les spectatrices sont exposées aux images produites selon ce regard extérieur et voient les femmes à l'écran par le biais des balises imposées par cette vision masculine. La femme peut ainsi s'identifier davantage au héros et héroïnes. Néanmoins, à travers cette projection intime, la femme s'identifie soit avec un personnage féminin construit selon le regard masculin, soit avec le héros masculin, ce qui exige une espèce de travestisme, où la spectatrice s'investit elle-même d'un regard d'homme. Ainsi, l'instance masculine s'immisce dans le rapport entre femme et image<sup>137</sup>. La notion de genre filmique est, en outre, envahie par cette relation, comme le note Annette Kuhn. L'auteur constate que les mélodrames et les feuilletons télévisés sont des genres conçus pour les spectatrices. Ceux-ci résultent pourtant d'une vision masculine de ce que sont des films capables de plaire aux femmes. L'accent sur le débordement émotionnel, dans des histoires d'amour, de famille et de souffrance ne fait que renforcer le modèle traditionnel de féminité<sup>138</sup>.

Les analyses de Doane et Kuhn semblent pourtant plus fragiles de nos jours. Le regard masculin, même s'il demeure prédominant, est contesté dans nombre de films, notamment lorsqu'ils sont faits par des femmes dans des systèmes de production

---

<sup>136</sup> Annette Kuhn. « Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory » (1984). In.: Sue Thornham (dir.), *Feminist Film Theory, a Reader*. New York, NYU Press, 1999, pp. 146-156, et Mary-Ann Doane, « Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator » (1982). In.: Sue Thornham, *ibid.*, pp. 131-145

<sup>137</sup> M. Doane, *Op.Cit.*, 1982, p. 136-137.

<sup>138</sup> A. Kuhn, *Op.Cit.*, 1984, p. 148.

indépendants. En outre, même dans le modèle du cinéma commercial, les genres « au féminin » s'actualisent : tandis que les femmes confirment leur place de consommatrices dans des sphères autres que le monde domestique, elles retrouvent des produits culturels plus adaptés à leurs rôles émergents. Ainsi, la comédie romantique devient le genre féminin par excellence, tandis que d'autres genres filmiques gagnent des variantes qui ciblent le public féminin.

Cela se reflète aussi dans le cinéma roumain, notamment dans sa veine plus commerciale. Si dans les années 1990, les femmes roumaines émergent en tant que consommatrices, dans les années 2000, lors de la restructuration de la filière cinématographique, elles deviennent un public davantage non négligeable. Christina Stojanova observe un relatif effacement des genres filmiques populaires dans les cinémas communistes, résultat de la valorisation des contenus idéologiques au détriment du goût du public<sup>139</sup>. Or, dans le cinéma roumain, nous notons que cet ordre est bousculé. La politique officielle promeut, en effet, la diffusion de films idéologiquement conformes, en même temps qu'elle incite à un cinéma rentable. Si les limitations techniques et financières diminuent le terrain pour certains genres comme la science-fiction, d'autres, moins coûteux, fleurissent : c'est le cas des comédies.

Dans ce contexte, toutefois, les genres « féminins » sont moins prisés. D'une part, le discours ambigu autour des femmes promeut des valeurs féminines traditionnelles tout en défendant l'égalité homme-femme. D'une autre, la filière cinématographique reflète la structure hiérarchique patriarcale dans laquelle un nombre très réduit de femmes occupe des positions de prise de décisions créative et gestionnaire. Ce qui en ressort est alors un petit corpus de films où l'émotion intime est à l'ordre du jour. Le public envisagé est alors prioritairement neutre, ou, parfois, masculin<sup>140</sup>.

Face à la redynamisation de l'industrie cinématographique roumaine à partir de 2006, les films de genre ré-émergent dans un contexte où les femmes se sont affirmées davantage en tant que consommatrices de l'image animée. En effet, les femmes roumaines sont désormais consommatrices au sens large. L'amélioration relative des conditions économiques et le rapprochement du projet européen font que les conditions sociales de la

---

<sup>139</sup> Christina Stojanova. « Les cinémas de l'Europe de l'Est et les genres populaires ». *Ciné-Bulles*, no 141, 1995. p. 12.

<sup>140</sup> Voir chapitre 2.

Roumanie sont davantage favorables au modèle féminin promu par le discours postféministe. La notion de postféminisme émerge dans les années 1990, ère du tournant néolibéral dans la scène politico-économique internationale. Cette idée engendre en même temps des valeurs néoconservatrices en ce qui concerne le genre, la sexualité, la famille et la promotion de l'individualisme, par le biais de la liberté de choix dans les relations familiales, amicales et sexuelles<sup>141</sup>. Dès lors, le postféminisme « cherche à relier l'idée de force et de pouvoir féminins avec une féminité caractérisée par la passivité et la dépendance<sup>142</sup> ». Cette liberté de choix qui réunit deux modèles d'apparence contradictoires s'exprime davantage par la liberté de choix de consommation. Ainsi, les médias véhiculent une image de femme très sexualisée et très féminine, dans le sens classique, comme modèle de style de vie.

Les films de Iulia Rugină et Cristina Iacob sont produits alors selon cette logique. Les comédies romantiques *Love Building* sont des projets conçus sous un modèle de production alternatif, mais qui joue avec la possibilité de succès commercial, notamment auprès des femmes :

*Je n'ai pas calculé si ce sont plutôt des femmes ou des hommes qui l'ont aimé [Love Building] davantage, mais j'ai eu de bonnes réactions des deux côtés. Pourtant, il me semble que les réactions négatives sont venues plutôt de la part des hommes ; c'est vrai. Mais pour le côté positif, quelqu'un a dit que c'était « le film parfait pour une soirée en amoureux ». Et normalement ce sont les femmes qui choisissent les films pour les rendez-vous amoureux, voilà...<sup>143</sup>*

En effet, malgré l'envie de la réalisatrice de faire un film « avec lequel hommes et femmes [puissent] s'identifier<sup>144</sup>», la construction de *Love Building* et de sa suite semble privilégier davantage le public féminin. Cela dépasse le simple choix du genre filmique : certes, la comédie romantique cible traditionnellement le public féminin. Ce sont pourtant les éléments employés au centre du récit qui mettent en exergue cette cible commerciale. Le projet voit le jour grâce à l'initiative d'un atelier promu par trois grands acteurs de la nouvelle génération. Ces trois hommes, Bucur, Papadopol et Boguta en sont alors les

---

<sup>141</sup> Angela McRobbie. « Post-feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime ». In.: Diane Negra et Yvonne Tasker (dir.). *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham, Duke University Press, 2007. p. 28.

<sup>142</sup> Yvonne Tasker. « Enchanted (2007) by Postfeminism: Gender, Irony and the New Romantic Comedy ». In.: Hillary Radner et Rebecca Stringer (dir.). *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. New York, Routledge, 2011. p. 74.

<sup>143</sup> Interview avec Iulia Rugină.

<sup>144</sup> *Ibid.*

protagonistes. Ils ne sont pas simplement parmi les visages masculins les plus connus du nouveau cinéma roumain. A la trentaine, Bucur et Boguta notamment, sont des *sex symbols* de cette génération. Ils sont par ailleurs positionnés comme des hommes sensibles : coachs ou psychanalystes, ces personnages s'intéressent véritablement aux problématiques de couple. Cela correspond aux attentes du public féminin postféministe : ce ne sont pas les hommes traditionnels détachés de toute sensibilité romantique, bien au contraire. Ils sont certes attirants par leur physique plutôt viril, mais surtout parce qu'ils s'intéressent aux complexités des relations amoureuses, leur domaine d'expertise. Ainsi, le public féminin, libre de choisir des hommes capables de subvenir à leurs besoins émotionnels, s'intéresse davantage à ces personnages. *Love Building* est alors « parfait pour une sortie en amoureux », car il montre le modèle masculin auquel aspirent les femmes et qui serait un bon exemple pour leurs compagnons. Pourtant, il s'agit toujours d'une approche de genre traditionnelle : même si le film présente des couples homosexuels, ceux-ci demeurent secondaires. L'élément principal d'identification demeure centré sur les relations hétérosexuelles, portées notamment par le trio de protagonistes, physiquement et psychologiquement attrayants.

La série *#Selfie*, de Cristina Iacob, est le plus grand succès du cinéma roumain d'orientation commerciale. Ce genre parle évidemment aux publics masculin et féminin. En effet, il s'agit de la relance des *teen movies* en Roumanie postcommuniste. Nous pouvons, par ailleurs, retracer la réussite du film à l'époque communiste. Parmi les plus grands succès du cinéma roumain des années 1980 et 1990, se situe la série *Les Lycéens*. Ces films mettent l'adolescence roumaine au cœur du récit filmique, dans des comédies légères qui plaisent davantage à un public jeune. Or, le premier nom du projet de Cristina Iacob est *Lycéens 2000* (*Liceeni 2000*). Sous cet intitulé, le projet porté par la MediaPro Pictures obtient le financement du CNC roumain pour les premiers longs métrages en 2012<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Le résultat de la section de décembre 2012 du concours du CNC roumain pour les premiers longs métrages atteste de la volonté de diversification de l'industrie. Seuls deux projets obtiennent du soutien : *Liceeni 2000* et *#Selfie*, à orientation nettement commerciale mais aussi *Touch me not*, de Adina Pintilie, film d'auteur à fort caractère expérimental, lauréat de l'Ours d'Or à Berlin en 2018. Ce sont deux films réalisés par des femmes aux profils diamétralement opposés. Source : « Rezultatele concursului debut lung metraj 2012 » CNC România. Disponible sur : [http://cnc.gov.ro/?page\\_id=51650#1516094940808-a301bd4b-9fa7](http://cnc.gov.ro/?page_id=51650#1516094940808-a301bd4b-9fa7). Consulté le 12/02/2018.

Si la série des *Lycéens* présente au départ les codes idéologiques communistes et, plus tard, fait un usage maladroit des tropes filmiques identifiés des films d'adolescents occidentaux, celle des *#Selfie* est, pour la première fois, une vision locale réussie des *teen movies* contemporains. Tout d'abord, les films de Cristina Iacob, productions de la transnationale MediaPro, ne laissent rien à désirer au niveau technique à ses pairs américains ou est-européens. L'esthétique y est aseptisée :

*Pas mal de gens m'ont dit : « dans vos films, notre côte ressemble à Ibiza ; ce n'est pas notre côte ! » Peut-être que j'ai choisi les parties les plus belles [de la côte roumaine], mais il faut choisir les meilleurs décors pour faire passer ton message. Ces endroits se situent vraiment en Roumanie, ils existent*<sup>146</sup>.

Le projet est signé par une grande maison de production, MediaPro, partenaire de longue date de productions étrangères et obtient également des fonds du CNC roumain. Ainsi, les conditions pratiques sont réunies pour la mise en œuvre d'un *teen movie* aux couleurs locales.

Chercheuses françaises en cinéma, Adrienne Boutang et Célia Sauvage observent que les *teen movies* retrouvent leur forme actuelle et émergent en force au niveau commercial à partir des années 1980. Il s'agit alors de la période post-Hollywood classique, où les films s'inscrivent « dans une économie de la diversification de l'offre et de la segmentation de l'audience »<sup>147</sup>. Iacob constate en effet l'absence d'une offre correspondant à un segment spécifique du marché du cinéma roumain :

*Je crois que ce qui a le plus contribué [à la réussite de #Selfie] est le fait que les adolescents roumains avaient besoin d'un film sur eux. Ils ont eu assez de sujets lourds. Je comprends qu'il faille qu'ils existent, que c'est ce qui crée notre bonne réputation à l'étranger, qu'ils ont du succès. Mais une industrie normale a aussi besoin de comédies et d'autres genres. Le film a bien marché grâce à ce besoin du public. Il avait besoin d'un film qui entretienne un rapport avec leur âge. Mais ce n'est pas seulement une question d'âge, le film a également très bien marché avec la tranche des 40-50 ans.*

Les remarques de la réalisatrice à propos du public de *#Selfie* font écho à encore un autre aspect des *teen movies*. Si leur cible principale est l'adolescent, un public secondaire s'y intéresse également : une tranche plus âgée, nostalgique des temps de sa jeunesse<sup>148</sup>. Le discours de Iacob et les résultats du box-office indiquent effectivement la variété du public

---

<sup>146</sup> Interview avec Cristina Iacob.

<sup>147</sup> Adrienne Boutang et Célia Sauvage. *Les teen movies*. Paris, J. Vrin, 2011. p. 10.

<sup>148</sup> *Ibid.*



pour ce film. Néanmoins, une couche semble prédominante, d'après les observations de la réalisatrice dans les réseaux sociaux : celle des filles adolescentes<sup>149</sup>.

*#Selfie* se concentre sur un groupe de jeunes femmes, où chacune des trois protagonistes correspond à un archétype, modèle récurrent des *teen movies*<sup>150</sup>. Roxana, Yasmine et Ana décident de partir à l'aventure avant de passer le bac : un petit séjour entre filles pour faire la fête à la plage, afin d'oublier le stress de l'examen. Ana (Flavia Hodja) est le personnage central. Belle et sage, blonde à l'air virginal, bonne élève et proche de sa famille, elle est bouleversée lorsque des imprévus menacent le bon déroulement du week-end. Roxana (Olimpia Melinte) est plutôt un peu ronde, rousse, pas très sûre d'elle-même, et a un humour grinçant. Yasmine (Crina Semciuc) est la femme fatale : une brune sexy, elle semble être la maîtresse de son destin. Dans la tradition des films américains, le film met à l'honneur une séquence à la fête de fin d'études des filles : Yasmine et Roxana y convainquent une Ana réticente de les accompagner dans leur aventure.

Sur la route, elles rencontrent trois garçons aussi typés : Bogdan (Alex Călin), le nerd à lunettes, futur étudiant en sciences aéronautiques, Mihai (Levent Sali), le beau gosse bronzé et George (Vlad Logigan), le clown maladroit et infiniment gentil. Entre aventures et mésaventures, les rencontres amoureuses des trois filles sont au centre de l'intrigue. Yasmine veut promouvoir leur petite escapade pour une raison : elle veut rencontrer son professeur d'histoire, avec qui elle a une liaison et qui se trouve sur un yacht à la station balnéaire. Roxy et Ana, à leur tour, entameront des relations avec les jeunes garçons. En effet, les rapports affectifs et sexuels de chacune d'entre elles occupe une place majeure dans l'histoire, et renforce les typologies associées à chaque personnage.

---

<sup>149</sup> Dans l'absence de statistiques officielles, Iacob note la présence et la réactivité plus prononcées des jeunes femmes sur la page Facebook du film. Voir interview avec Cristina Iacob, annexes.

<sup>150</sup> Voir A. Boustang et C. Sauvage, *Op.cit.*, p. 10, 65.

Ana est emportée par ses copines dans une séance *relooking* pendant laquelle elles font du shopping. Ce trope, fréquent dans les films d'adolescents centrés sur des filles, met en avant l'agencement du corps féminin afin de le rendre plus attrayant au regard masculin, par le biais de la consommation. Ana est présentée dès le départ comme une belle fille. Pourtant, il lui manque de la sensualité. Le *relooking* est ainsi une étape essentielle de son rite de passage. Le but est de mettre en évidence son apparence physique de manière plus osée, signalant sa transition de jeune fille à jeune femme. Cela lui permettra, par la suite, de se sentir plus confiante pour s'approcher des garçons, plus spécifiquement de Bogdan.

Yasmine, à son tour, est le leader de la meute. Elle est consciente de son corps, et n'hésite pas à jouer avec la séduction. Elle a une liaison avec son professeur, plus âgé, et ne se laisse pas manipuler. Au moment où son amant se montre peu fiable, elle n'hésite pas à laisser tomber l'histoire et à s'approcher de Mihai. Yasmine est ainsi présentée comme une femme sexuellement entreprenante et sûre d'elle-même. Roxana, à son tour, semble être son opposé. Elle n'est pas à l'aise avec son corps, notamment face à ses deux très belles copines. Son intérêt amoureux est George, son équivalent masculin. Les deux se retrouvent à travers des personnalités similaires. Ils se rassurent mutuellement par rapport à leurs corps et font l'amour. Finalement, ils semblent construire la relation la plus solide.

Chacune des protagonistes représente alors un modèle de sexualité féminine, présenté de manière positive : Yasmine n'est pas punie ou diabolisée à cause de sa liberté sexuelle, qu'elle semble vivre plutôt bien ; Ana ne fera pas l'amour, mais son relatif retrait n'empêche pas l'intérêt des garçons. Roxana, à son tour, fait figure du personnage le plus proche des jeunes spectatrices : elle n'a pas un corps parfait, mais une personnalité saisissante. Face à un partenaire similaire, elle vit sa sexualité de manière épanouie. Les jeunes hommes, par ailleurs, respectent le choix des filles. Ainsi, le film semble reposer sur l'idée que, par rapport à leur sexualité, le choix des filles est a priori digne de respect. Néanmoins, ces choix demeurent limités : les filles et les garçons ne sont pas ethniquement divers et ils sont tous hétérosexuels. Même Roxana et George, censés représenter des formes physiques en dehors des standards, ne sortent pas véritablement des normes. De jeunes femmes, consommatrices, sexuellement ouvertes sous certaines conditions : l'idéal postféministe est ainsi présent dans le plus grand succès au box-office du cinéma roumain contemporain.

## 9.6 Des agentes invisibles : les productrices du nouveau cinéma roumain

Dans les années 2000, les femmes roumaines sont mises en relief en tant que personnages cinématographiques et consommatrices du cinéma. L'affirmation des réalisatrices semble pourtant relativement lente, même si leur évolution se fait ressentir à la fois dans le cinéma et plus récemment dans les films d'auteur. La participation féminine dans des rôles clés de la filière avance toutefois seulement en ce qui concerne la création. Le pilier économique de la production, souvent invisible, est un terrain où les femmes roumaines sont des figures de proue.

Des femmes sont ainsi des productrices déléguées de nombreux films du renouveau roumain. Elles deviennent davantage nombreuses à partir de la moitié des années 2000, lorsque plusieurs maisons de production indépendantes voient le jour, en réponse aux besoins d'autonomie et d'organisation des nouveaux cinéastes. Il s'agit ainsi d'un tournant dans l'industrie roumaine qui s'assimile davantage au modèle de petites et moyennes structures prédominant en Europe.

Ruxandra Zenide, réalisatrice qui prend en main la production de ses films, observe :

*C'est très compliqué d'être producteur. C'est un métier très politique. J'ai appris avec la Nouvelle Vague roumaine que les réalisateurs sont les meilleurs producteurs. Cătălin Mitulescu et Cristian Mungiu, tous ces gens-là sont producteurs de leurs propres films. Ils savent écrire un scénario, faire des castings, ils savent comment choisir le meilleur équipement technique. C'est cela qui fait un bon producteur, pas seulement la partie financière<sup>151</sup>.*

Anca Damian, qui a entrepris la même voie, remarque :

*[Pour Rencontres croisées, mon premier long métrage], j'ai eu un autre producteur. J'ai dû réaliser le tournage en 19 jours, on avait de la pellicule pour une seule prise. Après ça, j'ai décidé de produire mes propres films. J'ai fait les cours de l'EAVE et de Transatlantic Partners, un cours de coproduction. C'est cela qui m'a vraiment permis d'apprendre comment gérer la production.*

Ainsi, les réalisatrices-auteurs notent l'importance de la compréhension de la logique créative par le producteur pour aboutir à des films portant leurs visions. Néanmoins, le nombre de femmes cinéastes demeure limité en Roumanie. Les productrices se démarquent ainsi également dans les films réalisés par des hommes. Damian observe par ailleurs l'autre

---

<sup>151</sup> A. Bento Ribeiro et M. Pfeiffer, *Loc.cit.*

manière par laquelle les femmes ont conquis leur position privilégiée dans la production du cinéma d'auteur roumain :

*Les producteurs en Roumanie sont plutôt des femmes. Mais cela arrive parce que d'habitude des boîtes de production sont des boîtes de famille, et ce sont les femmes des réalisateurs. Même Ada Solomon, qui est très connue, est la femme d'Alexandru Solomon, documentariste. Au début, c'était Ada, la femme d'Alexandru, maintenant c'est le contraire, Alexandru, le mari d'Ada. Mais ils ont démarré la boîte ensemble, comme une boîte de famille. Oana Giurgiu est la femme de Tudor Giurgiu, Anca Puiu, la femme de Cristi Puiu... Je dirais que les femmes ont leur place dans la production<sup>152</sup>.*

Oana Giurgiu est la dirigeante de la Hai-hui Entertainment et également productrice dans la Libra Films, dirigée par son compagnon Tudor Giurgiu. La productrice a participé à plus de quinze films, dont plusieurs coproductions. Elle a travaillé sur des titres comme *Love Sick*, *Mère et Fils* et *Breaking News*. Anca Puiu, à son tour, est à la tête de la Mandragora Films de Cristi Puiu. A part les productions de son conjoint, elle participe aux films de Marian Crişan et d'Ana Lungu pour un total d'une vingtaine de films.

Anca Damian souligne également le nom d'Ada Solomon, un des personnages les plus importants de la production roumaine. Solomon est à la tête de la Hi Films. Ouverte en 2006, la société participe à la production de plus de cinquante films roumains et de coproductions. Parmi les titres, nous trouvons notamment les films de Radu Jude, Paul Negoescu, Adrian Sitaru et Constantin Popescu, ainsi que les documentaires d'Alexandru Solomon. La Hi Films d'Ada Solomon s'investit en outre dans des coproductions à majorité roumaine. Elle observe, par ailleurs, l'importance de l'harmonisation du cadre juridique du cinéma roumain facilitant l'accès aux mécanismes de financement transnationaux :

*Ada Solomon : Maintenant [en 2011, NDLR] c'est beaucoup mieux [avec le cadre juridique de 2006]. Avec cette ouverture du cinéma roumain, nous pouvons coproduire. La plupart de mes films, par exemple, sont des coproductions.*

*Ana Ribeiro : Avec quels pays ?*

*Ada Solomon : Ça dépend. Il n'y a pas une direction spécifique. Cela peut être la France ou l'Allemagne. Normalement, c'était plus facile, plus simple de fixer une coproduction avec l'Allemagne. En France, à part les fonds régionaux ou la télévision, il y a le problème de la langue pour le CNC [français]<sup>153</sup>. Avoir des fonds publics est quelque chose de très important. Alors, je dirais la France, l'Allemagne<sup>154</sup>.*

---

<sup>152</sup> Interview avec Anca Damian.

<sup>153</sup> Cela semble être une référence au barème qui impose le niveau de soutien octroyé par le CNC français. L'usage de la langue française est un critère préalable et est même essentiel à quelques subventions.

<sup>154</sup> Interview de l'auteur avec Ada Solomon, février 2011. Voir annexes.

En effet, les productions d'Oana Giurgiu et d'Ada Solomon s'insèrent parfaitement dans un univers où coexistent l'accès à des mécanismes de soutien à des coproductions de qualité et le financement public roumain. Selon les comptes du CNC roumain, entre 2006 et 2015, la Libra Films des Giurgiu et la Hi Films de Solomon sont les plus grands bénéficiaires des subventions<sup>155</sup>. Les productrices participent également à des coproductions importantes, comme *Katalin Varga* (Peter Strickland, 2009) pour Giurgiu ou *Tony Erdmann*, pour Solomon.

Il semble toutefois important de noter que les carrières des productrices roumaines dépassent largement les collaborations avec leurs conjoints. En outre, si elles ne sont pas réalisatrices, elles participent largement aux films des jeunes cinéastes roumaines. Oana Giurgiu est productrice de *Breaking News*, de Iulia Rugină. Anca Puiu participe également à des projets de femmes : elle est la productrice de *Autoportrait d'une jeune fille rangée*, d'Ana Lungu et d'une intéressante coproduction roumano-bulgare, *Viktoria* (2014), premier long métrage de la bulgare Maya Vitkova, avec une jeune femme protagoniste. Le film est bien diffusé dans le circuit festivalier, de Rotterdam à Sundance.

Ada Solomon soutient également des projets de réalisatrices. Sa société assure la production roumaine de *Tony Erdmann*, de l'allemande Maren Ade, nommé aux Oscars. Solomon participe par ailleurs à la production de *Double (Dublu)*, (2016), premier long métrage de la roumaine Catrinel Dânaiată. Pourtant, un autre premier long métrage d'une jeune cinéaste est parmi les plus importants projets récents portés par Solomon. *Soldiers, Histoire de Ferentari (Soldații : Poveste din Ferentarii)*, (2017) est le premier long métrage d'une jeune réalisatrice transnationale.

Ivana Mladenovic est née en Serbie en 1984. Elle arrive en Roumanie en 2006 pour étudier le cinéma à l'UNATC. *Soldiers* est le premier long métrage roumain à traiter d'une thématique LGBT après *Love Sick*, sorti plus de dix ans auparavant. Le regard de Mladenovic, entre fiction et documentaire, rompt pourtant avec les récits traditionnels autour de protagonistes homosexuels. Le film est basé sur le roman homonyme d'Adrian Schiop. Il s'agit de l'histoire d'Adi et Alberto. Adi a quarante ans et est anthropologue. Après s'être fait larguer par sa copine, il part sur une enquête de terrain à Ferentari, quartier sensible de Bucarest, où il envisage de faire de la recherche sur la musique pop rom. Dans ce contexte, il

---

<sup>155</sup> « Situația cumulată creditului direct pentru producția de filme și sprijin nerambursabil acordat producătorului de film ». Source : CNC România.

rencontre Alberto, Rom, ancien détenu, et apparemment disposé à l'aider dans sa mission. Les deux hommes commencent alors une relation amoureuse improbable. Le registre de Mladenovic est réaliste, mais l'humour s'immisce dans l'histoire. Ici, il ne s'agit pas de beaux hommes qui découvrent leur amour dans une ambiance onirique. Ferentari est un quartier lugubre, difficile, avec une communauté peu disposée à accepter des couples homosexuels dans le voisinage. Le ton n'est pourtant pas tragique. Adi et Alberto, à leur tour, sont loin de n'importe quel idéal de beauté : Adi commence à être chauve, intellectuel peu enclin à soigner son image, Alberto, quant à lui, n'est pas le stéréotype du gitan sexualisé et exotique : il est plutôt gros et poilu.

Il a fallu pourtant plus de dix ans et la synergie d'une jeune réalisatrice et d'une productrice visionnaire pour que le cinéma roumain ouvre ses portes véritablement à des films qui dépassent le regard hétéronormatif. Si *Love Sick* a été une tentative qui confirme davantage les clichés des récits filmiques LGBT et si *Au-delà des collines* reste dans la suggestion, *Soldiers* assume pour la première fois la présence à l'écran d'hommes homosexuels au centre du récit.

### **9.7 Les autres femmes du monde cinéphile : techniciennes, étudiantes, critiques, scénaristes**

L'industrie cinématographique ne se construit pas uniquement sur les piliers les plus visibles que sont les réalisateurs, les responsables créatifs, les producteurs ou encore les gestionnaires administratifs et financiers. En effet, il s'agit d'une filière économique pleine, organisée à partir des mécanismes de formation, des métiers divers concernant la production, la distribution et l'exploitation, et la mise en valeur de ses produits, notamment par la presse.

Nous avons constaté dans les chapitres précédents que, plus qu'un phénomène de renouvellement esthétique, le cinéma roumain a subi une véritable transformation structurelle à partir des années 2000. Si les agents et moyens de production se renouvellent, le même processus peut être observé dans les autres domaines du secteur. Dans ce cadre, un nouveau modèle économique est bâti, en même temps que les stratégies de diffusion culturelle mettent en valeur le cinéma roumain.

L'enthousiasme relatif au cinéma en Roumanie n'est pas simplement une question de bon accueil international. Assurément, le succès qui fait du cinéma « l'art le plus important » en Roumanie de nos jours alimente davantage l'intérêt porté aux différents métiers de la filière, qui semble en effet plus ouverte à accueillir des nouveaux professionnels. Dès lors, malgré les difficultés récurrentes, le nouveau dynamisme insufflé au secteur amène les jeunes, hommes et femmes, à s'y intéresser à s'y construire une carrière.

L'ascension féminine dans la réalisation est encore lente, tandis que la production semble être un terrain plus favorable, ce qui ne représente pourtant pas une exception roumaine. Face à l'absence de statistiques sur la représentation féminine dans les métiers de la filière, une observation des données des étudiants de l'UNATC peut servir comme indicateur de l'intérêt des jeunes femmes vers le cinéma.

La traditionnelle école roumaine de cinéma représente toujours le vivier majeur d'où sont issus la plupart des professionnels touchant au graal de la réalisation de longs métrages. Les critères d'admission demeurent très sélectifs. Dans le domaine des études cinématographiques, l'école propose à présent des spécialisations en réalisation, direction de la photographie, son et montage, scénaristique, théorie du cinéma et animation. Afin d'intégrer la première année de licence, les candidats doivent fournir un dossier constitué, entre autres, d'une lettre de motivation et d'un exercice proposé par l'école, ainsi que de travaux préalables, le cas échéant. Ensuite, ils doivent passer des examens écrits et oraux, pratiques et théoriques, qui varient selon la spécialité choisie.

Le nombre d'étudiants arrivant à la dernière année d'études dans chaque filière varie selon les années. A titre d'exemple, entre 2011 et 2016, le nombre d'étudiants en troisième année de licence varie entre 14 et 21 dans chaque section, la plus nombreuse étant celle de la réalisation. L'accès au niveau master est encore plus restreint : le nombre total de diplômés, toutes spécialisations confondues, varie entre 23 et 33 chaque année. Le pourcentage de femmes diplômées en master et licence entre 2011 et 2016 varie, à son tour, entre 43 % en 2012 et 62 % en 2015. Si cette proportion indique un relatif équilibre entre hommes et femmes, leur distribution entre les filières est davantage inégale. En licence réalisation, la proportion de femmes varie entre 33 % et 56 % en 2013, seule année de la période où elles représentent plus de la moitié des diplômés. En outre, tandis que les femmes représentent systématiquement moins de 50 % des étudiants en troisième année en montage, elles dépassent quantitativement les hommes en direction de la photographie

à deux reprises, en 2012 et 2015. Toutefois, la présence féminine est davantage écrasante en scénario et théorie : elle dépasse toujours les 66 % d'étudiants, les femmes représentant plus de 80 % depuis 2014<sup>156</sup>.

Dès lors, la participation féminine à l'école se concentre davantage sur les métiers de création réputés moins techniques, notamment en scénaristique. La présence des femmes scénaristes n'est pas une nouveauté contemporaine. En effet, des femmes écrivent ou coécrivent des films dès l'époque communiste, plus particulièrement des films pour enfants, comme le montre le duo Elisabeta Bostan/Vasilica Istrate, ou encore des récits centrés sur des personnages féminins<sup>157</sup>. Après 1989, tout comme les réalisatrices, les femmes scénaristes se raréfient. En effet, aucune femme n'écrit pour le cinéma entre 1994 et 2002, année où Ileana Constantinescu collabore avec Radu Muntean dans le scénario de *Furia*. Plus récemment, les réalisatrices/scénaristes comme Anca Damian, Ivana Mladenovic, Ioana Uricaru, Ana lungu, Adina Pintilie et Iulia Rugină ressurgissent. Rugină, par ailleurs, organise des ateliers d'écriture aux côtés de deux autres scénaristes, Ana Agopian et Oana Răsuceanu. Pourtant, la voie professionnelle pour les jeunes scénaristes s'ouvre davantage dans les milieux audiovisuel et publicitaire<sup>158</sup>.

Les métiers techniques demeurent traditionnellement invisibles dans la création cinématographique. Si certaines fonctions, comme celle de chef-opérateur et ses assistants sont occupées davantage par des hommes, d'autres semblent plus ouvertes aux femmes. Si les monteuses ne sont pas forcément plus nombreuses que leurs pairs, le montage est une activité où les femmes se construisent davantage une réputation, et cela depuis les collaborations de Dziga Vertov et Elisabeth Svilova dans les années 1920<sup>159</sup>. En effet, le cinéma d'auteur roumain a une monteuse-fétiche. Dana Bunescu est monteuse son et/ou image d'un corpus de films impressionnant : de *La Mort de Dante Lazarescu* à *4 mois, 3 semaines et 2 jours*, de *Felicia avant tout* à *L'Autobiographie de Nicolae Ceausecu*, de *Mère et fils* à *Autoportrait d'une fille rangée*. Enfin, après reçu de nombreux prix en Roumanie, elle rompt avec l'invisibilité des techniciennes roumaines à l'international. En 2017, elle reçoit

---

<sup>156</sup> Pour le tableau complet, voir annexes.

<sup>157</sup> Monica Mitarcă. « Romania ». In.: Jill Neldes et Jule Selbo (dir.), *Women Screenwriters: An International Guide*. New York, Palgrave MacMillan, 2015. E-book.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Voir David Meuel. *Op.cit.*, 2016.



l'Ours d'argent de la contribution artistique à Berlin pour son travail dans *Ana, mon amour*, de Călin Peter Netzer.

Outre la production filmique, les femmes deviennent davantage visibles également dans la critique filmique. Certes, des figures comme Magda Mihailescu et Cristina Corciovescu sont connues à l'époque communiste. Toutefois, le renouvellement que subit la production touche aussi au journalisme. La publication *Film Menu*, éditée à l'UNATC entre 2009 et 2015 ouvre la voie à plusieurs critiques débutants. Son comité éditorial est composé à une large majorité par des femmes. Elles trouvent également un espace d'expression à travers des publications en ligne : Sabina Balan, Oana Gherea et Bianca Bănică écrivent régulièrement des chroniques filmiques dans *Agenda LiterNet*<sup>160</sup>, une de seules publications en lignes dédiées à des analyses approfondies dans le domaine culturel. Iulia Blaga, à son tour, est une figure de proue de la critique roumaine dans le pays et à l'international, collaborant avec des medias culturels comme *Agenda LiterNet* et *Observator Cultural*<sup>161</sup>, des quotidiens majeurs comme *Dilema Veche* et la plateforme internationale *Film New Europe*<sup>162</sup>.

Enfin, en ce qui concerne la diffusion cinématographique, la principale - et une des seules - salle art et essai roumaine est programmée par une femme, Blogárka Nagy. Promouvant une ligne éditoriale variée qui valorise le cinéma d'auteur européen, la salle Elvira Popescu de l'Institut Français devient un lieu incontournable de la cinéphilie bucarestoise. En 2017, la salle programmée par Nagy reçoit le prix de la programmation du réseau Europa Cinemas, branche de soutien à l'exploitation d'Eurimages.

Ainsi, les femmes trouvent leur place dans différentes fonctions de l'industrie du cinéma roumain, contribuant à la fois à la redynamisation du secteur et au renouveau de la culture cinéphile. Néanmoins, la légitimation ultime du cinéma *made in* Roumanie demeure hors de la portée des femmes jusqu'en 2018. Cette année-là, pour la première fois une réalisatrice roumaine voit son film recevoir le plus grand honneur dans un des principaux festivals internationaux : il s'agit de l'Ours d'Or pour *Touch me not*, film d'Adina Pintilie.

---

<sup>160</sup> Disponible sur : <http://agenda.liternet.ro/>

<sup>161</sup> Disponible sur : <https://www.observatorcultural.ro/>

<sup>162</sup> Disponible sur : <https://www.filmneweurope.com/>

## 9.8 Un long chemin jusqu'à Berlin : Ioana Uricaru et Adina Pintilie

2018 est enfin l'année de consécration des réalisatrices roumaines. Cette consécration a lieu au Festival de Berlin. Ioana Uricaru présente son premier long métrage, *Lemonade (Luna de miere, 2018)* dans la section « Panorama », dédiée aux nouvelles visions artistiques et aux thématiques sociales. Adina Pintilie est la première réalisatrice roumaine en compétition avec son premier long métrage, *Touch me not*, qui reçoit donc le prix le plus important, l'Ours d'Or.

Malgré la reconnaissance de sélection et, dans le cas de Pintilie, le prix, le parcours de ces jeunes réalisatrices vers les longs métrages n'a pas été sans contraintes. En effet, les projets de Uricaru et Pintilie prennent de longues années pour être achevés.

Ioana Uricaru est diplômée de l'UNATC en 1999 et part aux Etats-Unis en 2001. Elle est alors titulaire d'un master en études cinématographiques à l'University of South California et d'un doctorat dans la même institution, obtenu en 2011. Au cours de cette période, elle réalise des courts métrages et participe au projet *Contes de l'âge d'or* de Cristian Mungiu. Elle devient enseignante universitaire en Amérique tout en continuant ses projets de films. En 2010, elle réalise le court-métrage *Après le mariage (After the Wedding, 2010)*, qui est à l'origine de *Lemonade*. Ainsi, huit années s'écoulent entre la sortie du court et celle de son premier long métrage.

Dès lors, au début des années 2010, Uricaru a la légitimation académique et fait partie du réseau professionnel de Cristian Mungiu, le réalisateur le plus important du cinéma roumain actuel. Cela ne suffit pourtant pas à accélérer l'aboutissement de son long métrage. Uricaru participe alors à différents ateliers professionnels réputés, comme celui de la Cinéfondation de Cannes, celui du festival de Sundance, du Torino Labs (Festival de Turin) et du Berlin Talents. *Lemonade* est, par ailleurs, soutenu par la Mobra Films de Mungiu, qui porte le projet. En 2014, le projet de Uricaru est sélectionné au Cinelink, marché du festival de Sarajevo, dans le but de trouver des maisons de production partenaires, ainsi que des fonds privés et publics européens. En 2016, le projet se voit attribuer la plus importante subvention jamais octroyée à un premier long métrage par le CNC roumain, à hauteur de plus de 650 000 euros, pour un budget total environnant les 1 780 000 euros.

Ce film de fiction accompagne une journée dans la vie de Mara (Mălina Manovici). Cette infirmière roumaine d'une trentaine d'années immigré aux Etats-Unis où elle exerce

son métier. Quelques mois plus tard, elle épouse Daniel (Dylan Smith), un Américain rencontré pendant son séjour, et fait venir son enfant de neuf ans. Pourtant, après le mariage, lorsqu'elle entame les démarches pour obtenir la *Green card* le rêve américain se révèle amer.

Le montage financier et logistique du film montre la difficulté indiquée par Luiza Pârveu concernant des projets qui semble adaptés à des coproductions entre des pays européens et les Etats-Unis. Même si l'action de *Lemonade* se passe dans ce pays, son coproducteur en Amérique du nord est le Canada, et le tournage a lieu à Montréal. La configuration finale de *Lemonade* est alors une coproduction entre la Roumanie, le Canada, la Suède et l'Allemagne - la participation de ce dernier facilitant davantage l'accès au festival de Berlin. Outre les fonds du CNC roumain, le film compte également des participations du MDM, fond régional allemand, de la SODEC, fonds de soutien à la culture québécoise, du fonds de soutien public canadien Téléfilm et d'Eurimages. Le tournage démarre en 2017 et le film participe à sa première au Festival de Berlin en février 2018. Ainsi, au moins sept ans se passent avant que les conditions financières soient réunies pour la mise en œuvre de la production du film : la mise en place d'une collaboration outre-Atlantique dans le cadre d'un film d'auteur débutant s'avère une tâche complexe.

Le parcours d'Adina Pintilie vers le long métrage semble également trop long pour son profil. Diplômée de l'UNATC en réalisation en 2008, elle réalise des courts métrages, fictions et documentaires avec un fort caractère expérimental. Ses films *Ne le prends pas mal, mais...* (*Nu te supăra, dar...*, 2007) et *Oxygène* (*Oxigen*, 2010) sont diffusés dans des festivals comme Locarno et Rotterdam où ils sont bien accueillis. En 2011, la productrice Ada Solomon repère déjà Adina Pintilie comme une des réalisatrices roumaines les plus prometteuses<sup>163</sup>, lorsqu'elle reçoit le prix Arte au Cinemart, marché du film du festival de Rotterdam.

En effet, le prix de 2011 concerne déjà le projet de *Touch me not*. Il s'agit d'une contribution de 6 000 euros octroyée par Arte France Cinéma et Cinemart au producteur du meilleur projet sur le marché. A cette occasion, le projet est déjà présenté comme une coproduction franco-roumaine, porté par les maisons de production Manekino et 4 Proof

---

<sup>163</sup> Interview avec Ada Solomon, voir annexes.

Films<sup>164</sup> en Roumanie et par la parisienne Atopic en France. En décembre 2012, le projet est un des deux premiers films recevant des subventions du CNC roumain, à hauteur de 700 000 euros. Malgré un bon départ financier, le processus de développement et de production est long. Le projet est également sélectionné au sein des ateliers de la Cinéfondation, du Torino Labs et d'Amsterdam. Une coproduction plus complexe se configure : la partie française est désormais mise en œuvre par la société strasbourgeoise Les Films de l'Etranger, et des compagnies allemande Rohfilm et bulgare Agitprop. A ce stade, le film compte déjà de nombreux investisseurs publics : les programmes MEDIA et Eurimages, le fonds régional français Strasbourg Eurométropole et l'allemand MDM, les fonds du CNC roumain et de l'agence du film bulgare. Ainsi, le projet est sélectionné au marché Cinelink de Sarajevo afin de trouver les 200 000 euros manquants pour boucler la postproduction. Le budget s'élèverait alors à 1 200 000 euros environ. La stratégie est payante. L'événement en Bosnie a lieu en août 2016 et en septembre, la Pink Productions tchèque intègre la production. Grâce à ce nouveau partenaire, le film accède ainsi à des fonds publics de soutien au cinéma en République tchèque.

Le film résultant met en évidence la signature de Pintilie. Il est difficile d'en attribuer un genre ou un format : entre fiction et documentaire, la mise en abîme est à l'honneur, la réalisatrice est physiquement présente dans l'espace diégétique et des acteurs professionnels et amateurs se croisent. Le sujet est profondément féminin : le récit explore sans artifice la sexualité d'une femme d'une cinquantaine d'années, Laura (Laura Benson), qui ne supporte pas d'être touchée. Dès lors, le film utilise un registre expérimental pour traiter un sujet marginal : la sexualité d'une femme mature.

La récompense majeure et inattendue attribuée par le Festival de Berlin semble pourtant faire écho à de récents événements sociétaux. A partir de 2016, les revendications féministes semblent reprendre de l'élan au sein de la société civile et gagnent une ampleur médiatique importante. En effet, depuis 2017, le monde du cinéma est bouleversé par des mouvements dénonçant des pratiques graves de harcèlement sexuel dans l'industrie,

---

<sup>164</sup> La 4 Proof Films est encore une maison de production roumaine fortement impliquée dans le renouveau du cinéma du pays, avec une femme à sa direction : Monica Lazurean-Gorgan.

déclenchés par l'affaire Harvey Weinstein<sup>165</sup>. A ce moment, la négligence des questions féminines d'ordre sociétale et sectorielle - dans la culture - n'est pas simplement reconnue, mais des solutions efficaces sont clairement exigées. Le festival de Berlin 2018 privilégie alors les femmes, Adina Pintilie reçoit l'Ours d'Or et le prix du premier long métrage avec son film osé au féminin. Le Grand prix du Jury, deuxième récompense la plus importante va également à une femme, la polonaise Malgorzata Szumowska, pour *Twarz* (*Twarz*, 2018).

Dès lors, même si de bonnes conditions semblent réunies au niveau d'une reconnaissance préalable et du réseau professionnel, le temps d'achèvement de projets des réalisatrices roumaines est long et leur légitimation dans les plus importants festivals est tardive. D'une part, les films de Uricaru et Pintilie suivent une longue trajectoire qui est toutefois parfaitement intégrée au sein d'un modèle économique du cinéma européen complexe : la sélection à des ateliers et des marchés réputés, le réseautage festivalier, la mise en place de coproductions multipartites garantissant l'accès à des fonds publics nationaux et supranationaux.

Malgré la confirmation de leur intégration quasi-exemplaire dans le système de production filmique actuel, il reste toutefois une interrogation : est-ce que la légitimation des femmes issues du cinéma roumain survenue en 2018 est le résultat d'un moment spécifique de réaction sociale favorisant les récits au féminin ? Où est-elle juste le début d'une tendance plus longue de valorisation dans et par le cinéma des femmes, roumaines, européennes, voire, transnationales ?

---

<sup>165</sup> En octobre 2017, le producteur Harvey Weinstein, figure de proue de l'industrie cinématographique nord-américaine est la cible de graves dénonciations d'harcèlement sexuel de la part de nombreuses actrices et tombe en disgrâce. L'événement, de grande ampleur médiatique, déclenche une vague inouïe de prise de parole de femmes victimes de ce type de violence.



## CONCLUSION

Cette recherche nous a permis d'entrevoir l'évolution de la femme dans le cinéma roumain, en tant que personnage du monde diégétique et agente de la production des discours filmiques. Si notre analyse s'est concentrée sur les représentations contemporaines - des années 1990 aux années 2010 - le retour chronologique sur les décennies précédentes s'impose, afin d'établir la dynamique de continuités et de ruptures sociohistoriques au cœur de notre sujet. Cela est impératif pour deux raisons. D'une part, il semble nécessaire d'apporter au lecteur francophone la connaissance d'un cinéma (trans)national en tant que processus culturel. Cette notion est avancée par exemple, dans l'ouvrage de Dominique Nasta, *Contemporary Romanian Cinema*<sup>1</sup>, qui propose une lecture de l'histoire du cinéma d'auteur roumain expliquant son émergence tardive sur le devant de la scène internationale. Bien que prenant appui sur l'approche proposée par Nasta, notre approche élargit le champ d'analyse. Dans ce sens, notre travail inclut le cinéma populaire et fait appel davantage à des éléments socioéconomiques qui bâtissent, avant tout, une industrie renouvelée. Grâce à notre analyse, nous comprenons que le nouveau cinéma roumain, célébré pas les médias comme une surprise est en effet le fruit d'un long processus avec d'importantes tournures économiques et culturelles. Dès lors, notre travail propose d'apporter au public de langue française une vision d'ensemble d'une histoire, plutôt que de traiter le cinéma roumain comme phénomène.

D'autre part, les codes narratifs et visuels du cinéma, sujets et objets de l'histoire culturelle, reflètent les discours et transformations des sociétés - ou cultures. Ainsi, sans oublier la dimension créative du cinéma en tant qu'art, nous pouvons comprendre comment l'environnement façonnant les mentalités d'une époque intervient dans la constitution des discours filmiques. Cela semble d'autant plus intéressant dans le contexte du cinéma roumain contemporain, dont la reconnaissance et la légitimation transnationale se fonde amplement sur son registre réaliste.

Comprendre la trajectoire qui conduit le cinéma roumain à son état actuel est sans doute une tâche ambitieuse. Dès lors, un découpage s'impose : quel élément pourrait nous guider dans la compréhension des tissages pluridisciplinaires qui construisent ce cinéma dans ses formes esthétiques et socioéconomiques actuelles ? Dans ce contexte, la

---

<sup>1</sup> Nasta, *Op.cit.*, 2013.

représentation féminine, entre personnages et professionnelles, ressort comme un fil rouge qui permet d'interpréter les enjeux de ce parcours. Tout d'abord, la place sociale des femmes roumaines, notamment sous le communisme, est davantage représentative des contradictions idéologiques propres au modèle politique local. Ensuite, les transformations des rôles sociétaux de la femme roumaine et de son image médiatique à l'ère postcommuniste permettent d'entrevoir concrètement les changements - et les permanences - dans les paradigmes socioculturels prédominants. Enfin, la présence et le discours des femmes dans la sphère publique - ici représentés par le cinéma - sont indicateurs des limites et des réussites de la Roumanie en tant que démocratie européenne. Tous ces aspects sont visibles à la fois dans la participation professionnelle des femmes au cœur de l'industrie cinématographique et à travers les images des femmes portées sur grand écran. Ainsi, la formule suivante est particulièrement adaptée à ce découpage méthodologique : l'histoire culturelle et sociale roumaine nous amène à penser les structures et modèles de la filière cinématographique roumaine puis le thème spécifique de la représentation féminine dans les films.

Dès lors, face à un sujet méconnu dans le monde francophone, l'étude de l'histoire du cinéma roumain, miroir de l'Histoire du pays au sens large, sert à situer les modèles sociaux émergents par le biais de la forme filmique, qui correspondent aux différentes mouvances politiques du pays. Dès l'ère communiste, cinéma et politique sont davantage imbriqués, qu'il s'agisse de la structuration sectorielle ou de la sphère idéologique. Cette mise en contexte du cinéma roumain, de ses origines à l'ascension de Ceaușescu, permet de comprendre cette particularité du cinéma roumain qui a une forte influence sur les modes de participation et de représentation des femmes. Entre besoin propagandiste et financier, et face à l'ambivalence officielle de l'Etat en relation à l'Occident, le cinéma roumain se tourne vers le spectateur et la rentabilité devient alors un enjeu majeur. Cela s'exprime, par exemple, par le parti pris de promotion des genres dits sérieux, comme le film historique, mais aussi les genres populaires, peu coûteux et simples à produire en quantité, tout comme les comédies. En outre, les différentes vagues de relative ouverture et fermeture politique ouvrent la voie à des films toujours chargés en termes idéologiques, mais acceptant pourtant l'inspiration des genres populaires occidentaux, comme les thrillers et les westerns. Cette approche pragmatique du cinéma par l'Etat exprime également son attention



particulière au marché interne : les films d'auteur sont marginalisés à cause de leur potentiel de déviance idéologique, mais également par leur peu d'incidence au niveau commercial.

La discussion autour de la société roumaine sous l'ère Ceaușescu et du modèle de cinéma privilégié de l'époque nous permet de comprendre l'importance du *topos* féminin. La place des femmes dans la Roumanie communiste est ambivalente : le discours d'égalité de genres est approprié par le pouvoir et s'exprime davantage par le besoin pratique de l'intégration féminine dans la force de travail. Dans ce cadre, la spécificité roumaine se fait encore remarquer : même si la permanence du modèle féminin traditionnel - la mère et épouse - est monnaie courante dans le bloc socialiste, en Roumanie elle se renforce par la politique pronataliste de Ceaușescu. Afin de construire une nation roumaine forte, le dictateur impose des mécanismes qui incitent la croissance de la population et fixent des valeurs familiales traditionnelles : l'avortement est interdit, l'accès à la contraception est minimal, le divorce est découragé. À côté de l'intensification de la surveillance et du contrôle - qui dans le cinéma, se traduit par diverses formes de censure - et, plus tard, de la détérioration du niveau de vie, ces facteurs témoignent de l'ingérence de l'Etat sur les sphères publique et privée, avec des résultats désastreux. En outre, l'examen du discours populaire autour des femmes au pouvoir à l'ère communiste indique une dynamique récurrente, observée par Mihaela Miroiu après 1989. Pendant ou après le communisme, dès qu'elles accèdent aux hautes fonctions du pouvoir, les femmes sont diabolisées. Cela explique en partie la difficulté rencontrée par les femmes de cinéma à accepter le discours féministe. Enfin, cet ensemble de facteurs permet de comprendre la position des femmes dans le cinéma roumain jusqu'en 1989 : elles sont présentes en tant qu'engrenages de l'industrie, mais rarement sur des postes à responsabilité<sup>2</sup>. Dans les rares occasions où elles gagnent du prestige, celui-ci est également objet de contraintes : Malvina Urșianu, seule auteure en Roumanie communiste connaît à la fois la marginalisation propre au cinéma d'auteur dans le pays et celle propre à une femme d'origine sociale bourgeoise<sup>3</sup>. En outre, les femmes semblent trouver une certaine reconnaissance professionnelle notamment dans

---

<sup>2</sup> Une réalité qui n'est pas exclusivement roumaine, répercutant la relative invisibilité des femmes en Europe orientale.

<sup>3</sup> Voir sous-chapitre 2.7.

les films de genre traditionnellement associés à la féminité classique : c'est le cas d'Elisabeta Bostan dans les films pour jeune public<sup>4</sup>.

Face à la rareté de films comptant avec la création féminine, les figures féminines présentes sur les écrans du cinéma roumain sont plutôt l'œuvre d'hommes. Qu'il s'agisse de cinémas populaires, comme celui de Sergiu Nicolaescu<sup>5</sup>, ou plus personnels, comme celui de Lucian Pintilie ou Dan Pita, les femmes sont marginales dans le récit, voire absentes<sup>6</sup>. En outre, le modèle féminin privilégié est celui de la bonne communiste roumaine : professionnelle et idéologiquement conforme, mère et épouse dévouée. Quelques exceptions s'esquissent pourtant dans les cinémas de Urșianu ou de Mircea Daneliuc<sup>7</sup> : *La Joconde sans sourire*, *Essai micro* ou *La croisière* proposent des femmes plus complexes et, dans le cas de Urșianu, centrales dans le récit. Ainsi, nous pouvons croiser les femmes des récits produits sous le communisme à celles au centre des récits contemporains, et percevoir comment le recul historique et le contexte de production permettent la transformation de la représentation féminine. Gabita et Otilia, les protagonistes du chef d'œuvre contemporain de Cristian Mungiu, *4 mois, 3 semaines et 2 jours* témoignent du changement de paradigme des personnages féminins<sup>8</sup>. Dans les années 2000, époque du renouveau du cinéma roumain, les femmes à psychologie complexe sont au centre de récits filmiques de registre réaliste.

Toutefois, les transformations de la figure et de la participation féminines dans le cinéma roumain ne correspondent pas à une dualité, où un modèle communiste s'oppose à un modèle contemporain, exprimé uniquement par les cinéastes du renouveau. Les années 1990 demeurent une zone d'ombre dans l'histoire du cinéma roumain, qui ne commence à émerger dans les recherches académiques qu'à la fin de l'année 2017, avec la publication de l'ouvrage dirigé par Andrei Gorzo<sup>9</sup>, *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc « nouăzecist »*. Ce recueil d'articles portant exclusivement sur le cinéma roumain des années 1990 vient finalement combler la lacune de cette décennie et, comme notre

---

<sup>4</sup> Voir sous-chapitre 2.6.

<sup>5</sup> Voir sous-chapitre 3.1.

<sup>6</sup> Voir sous-chapitres 1.5 et 1.8.

<sup>7</sup> Voir 3.5.

<sup>8</sup> Voir 2.3.

<sup>9</sup> Andrei Gorzo (dir.). *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc « nouăzecist »*. Cluj, Tact, 2017.

thèse, met en avant la notion de cinéma en tant que processus, au lieu de privilégier la notion de phénomènes ponctuels.

Ainsi, dans la première décennie postcommuniste, l'image de la Roumanie se trouve dans une situation ambiguë, créée à nouveau par ce qu'on appelle ici l'exception roumaine. La soudaine irruption du pays dans le paysage médiatique international se fait au moment de la chute du communisme en décembre 1989. Cela n'est pas simplement la conséquence de la violence inouïe de la mise en examen et de la fusillade du couple Ceaușescu, une exception dans le contexte des fins des régimes communistes européens. En effet, la forme de l'évènement roumain prend de l'ampleur grâce à son caractère spectaculaire, particulièrement saisissant dans un cadre de diffusion mondialisée des images et de concurrence médiatique. Ainsi, les événements de 1989 sont à la fois instrumentalisés par les propres acteurs de la « révolution », qui se reconstruisent en héros démocrates envisageant le pouvoir politique, et par les médias, à la recherche de la vision la plus saisissante des faits pour s'imposer face à la concurrence. Ces usages ne tardent pas à se faire démasquer : la manipulation des images roumaines devient objet de critiques vis-à-vis de la déontologie journalistique et filmiques. Dans un premier temps, grâce au recul des ressources techniques et financières, les films les plus emblématiques tels que *Vidéogrammes d'une révolution*, d'Andrei Ujica et Haroun Farocki ainsi que *Détour, Ceaușescu* de Chris Marker sont produits à l'étranger<sup>10</sup>. Cela ne veut pourtant pas dire que les Roumains ne se penchent pas eux-mêmes sur leur révolution. Néanmoins, des documentaires comme *Place de l'Université, Roumanie* et les fictions *Chasseur de renards* et *L'Etat des choses*, entre autres, ne trouvent que des échos très limités hors du pays<sup>11</sup>.

Cela annonce une certaine contradiction concernant la projection des images roumaines à l'étranger : tandis qu'au moment des événements de 1989 et de l'ouverture du pays les images du pays sont au centre de l'attention des médias, celles des cinéastes roumains demeurent invisibles. De nombreux facteurs contribuent à cet état de fait. Au terme du régime communiste et plus particulièrement de l'isolement roumain, le pays rentre dans la logique de circulation mondiale de biens, de personnes et d'information. Le monde capitaliste accueille désormais de nouveaux arrivants comme la Roumanie. L'intérêt renouvelé n'est pas seulement commercial, mais également médiatique : dans ce domaine,

---

<sup>10</sup> Voir 4.5 et 4.6.

<sup>11</sup> Voir 4.8.

la course à la concurrence privilégie le regard sensationnaliste. Dès lors, l'Europe de l'Est, et la Roumanie en particulier, sont des terrains fertiles où puiser images et récits : toujours en Europe, proches, mais dotés d'une réalité très différente, très « exotique » par rapport aux standards occidentaux. Si les discours sur la violence, la pénurie et la pauvreté sont alors davantage « captivants » à l'étranger, ils correspondent à une volonté politique d'intégration internationale. Néanmoins, la mondialisation n'entraîne pas systématiquement un rééquilibrage de forces ou une véritable intégration plurinationale. Dans l'attente de son intégration européenne, la Roumanie occupe l'espace d'altérité typique de l'aire balkanique : exotique, au carrefour des civilisations. Ce positionnement difficile favorise par ailleurs l'affirmation du nouveau modèle de relations internationales post-Guerre froide. La nouvelle Europe devient une Europe périphérique, réceptive aux nouveaux types d'impératifs commerciaux et en besoin d'aide extérieure pour solidifier ses propres modèles démocratiques.

En Roumanie, nous observons la permanence des acteurs politiques de l'époque communiste, désormais reconvertis en défenseurs de la démocratie. Néanmoins, le manque de préparation aux changements économiques incontournables place le pays dans une position difficile. Une crise économique majeure est alors inévitable. Tout cela contribue à une certaine frustration populaire concernant la transition démocratique. En effet, au lieu de s'imposer à la nouvelle norme, la société civile affaiblie trouve une autre solution : partir à l'étranger, vers des démocraties fonctionnelles. Le cinéma roumain de l'époque est le reflet de ces données. Des figures de proue du cinéma communiste, reconvertis en démocrates, se retrouvent également à des postes importants dans l'industrie après 1989. En outre, le secteur culturel, peu porteur économiquement, est d'autant plus sacrifié face aux impératifs d'une crise pandémique. Le cinéma mondial subit alors une période de crise : face à la concurrence des autres médias et à la stratégie agressive de conquête de nouveaux marchés par l'industrie américaine, les salles européennes se vident, notamment des films du continent. Dès lors, la production cinématographique roumaine baisse et devient invisible, y compris pour le public national.

Dans ce contexte, de nouvelles bases sont établies en Roumanie pour la production d'images cinématographiques. L'orientation commerciale, déjà promue sous le communisme, continue à montrer sa force, mais sous une forme renouvelée. Le manque de ressources au niveau national et la concurrence autorisée du cinéma américain éloignent le

spectateur des productions roumaines destinées au grand public. En outre, si le cinéma d'auteur prend de plus en plus d'ampleur, cela se fait en priorité à travers les travaux des cinéastes contraints sous l'ère communiste. Leur vision misérabiliste de la société roumaine, souvent encore codée, ne retentit pas auprès du public. Si la négligence politique du secteur tarde à entamer de véritables réformes incitant à l'intégration du cinéma national dans le contexte européen, elle contribue ainsi à l'invisibilité du cinéma roumain des années 1990 à l'international. En effet, le surgissement ponctuel du cinéma d'auteurs roumains à l'étranger indique déjà leur nécessité de participation dans un réseau sectoriel européen où la France joue un rôle central. Dans ce contexte, Lucian Pintilie réalise, toujours en coproduction française, certains des films les plus intéressants de la période. Les seuls jeunes réalisateurs à faire surface sont ceux a priori insérés dans les réseaux européens transnationaux, comme Nae Caranfil et Radu Mihaileanu. Dès lors, l'industrie du cinéma roumain survit sous un modèle périphérique : de nouvelles sociétés comme CastelFilm et MediaPro voient le jour, témoignant d'un positionnement du secteur cinématographique roumain comme prestataire de services à bas coût, sans signature apposée.

Face au délaisement du cinéma, l'audiovisuel roumain reprend des forces. Propulsée par un besoin commercial, la télévision roumaine est davantage un terrain intéressant les initiatives privées. Les nouvelles chaînes gagnent de l'audience et reconnaissent la diversité des consommateurs potentiels. Ainsi, les femmes, présentes davantage au sein du foyer ont une place privilégiée en tant que public. La programmation des chaînes comme ProTV ou Acasa favorise pourtant les valeurs traditionnelles politiquement récupérées<sup>12</sup> : des émissions de cuisine ou ciblées sur la vie de famille, de *telenovelas* étrangères, genre féminin par excellence<sup>13</sup>. Le postféminisme à tendance internationale apparaît ainsi par le biais de la consommation.

La reconnaissance de la femme consommatrice d'images arrive tardivement dans le cinéma roumain. En effet, cela présuppose d'abord une récupération du marché des films par les productions nationales. Cela ne commence à se consolider qu'à la fin des années 2000, lorsque l'industrie locale se restructure et que le public revient progressivement aux films nationaux.

---

<sup>12</sup> Voir Mihaela Miroiu, *Op.cit.*, 2004.

<sup>13</sup> Voir Annette Kuhn, *Op.cit.*, 1984.

Ainsi, la production cinématographique roumaine connaît une forte baisse dans les années 1990. Dans ce paysage raréfié, les cinéastes qui réussissent à mener à terme leurs projets sont peu nombreux et sont ceux qui se sont distingués dès l'ère communiste en tant que transgresseurs. Dès lors, les femmes disparaissent de la réalisation pendant huit longues années. Les images de femmes produites durant la décennie traduisent alors l'esprit du temps : insérées dans un contexte social en déchéance, elles font désormais partie de la construction d'une ambiance grotesque. Face à la nouvelle liberté d'expression, leurs corps sont mis en évidence afin de montrer la décadence morale de la société où de favoriser la consommation des films. Dépourvues de complexité psychologique ou d'importance narrative, leur nudité, leur sensualité et leur sexualité sont le produit de regards masculins pour des regards masculins. Néanmoins, des exceptions émergent dans les coproductions de Pintilie ou Caranfil : dans *Le Chêne*, *Terminus Paradis* ou *Asphalt Tango* les jeunes femmes sont au centre du récit et leurs visions des mondes roumain et étranger traduisent la déception du capitalisme réel, national, face à un idéal fait d'ailleurs, parfois intangible.

Tout comme l'ère communiste, le moment de la chute du communisme et les années 1990 inspirent davantage les auteurs du renouveau du cinéma roumain. Les événements de 1989 et les premières années de la démocratie semblent particulièrement parlants pour des cinéastes qui vivent leur début de vie adulte à cette époque. Une fois de plus, le recul temporel et leur formation professionnelle au moment de l'ouverture internationale se font ressentir. Corneliu Porumboiu, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu et Cristian Nemescu réalisent des films à petits budgets où la force du scénario minimise les restrictions financières. Ils voient la révolution et les années suivantes sous un angle critique plein d'humour et de tendresse. Ces nuances se reflètent davantage sur les personnages féminins des films de Mitulescu, *Comment j'ai fêté la fin du monde*, et de Nemescu, *California Dreamin'*. Ici, des jeunes filles sont là aussi au centre du récit, et leur complexité psychologique se dévoile dans des situations intimes et dans leurs interactions sociales : femmes des années 1990, elles sont toujours partagées entre rester et partir, tandis qu'elles avancent vers l'âge adulte.

Dès lors, nous observons dans les décennies précédentes les conditions socioéconomiques qui façonnent l'émergence du nouveau cinéma roumain. Une nouvelle génération d'auteurs trouve sa place dans les structures locales de production et sur la scène internationale grâce à un concours de circonstances pas toujours facilement observables. Le

renouveau esthétique du pionnier Cristi Puiu, du lauréat Cristian Mungiu et de plusieurs autres cinéastes n'est pas le fruit de simples inspirations artistiques. Ce sont des professionnels formés dans des contextes transnationaux qui réussissent à imposer leurs projets grâce à différentes stratégies de négociation qui incluent l'étranger. C'est notamment flagrant dans les rapports entre Puiu et Pintilie, et indirectement, avec la France. Certes, pourtant, leur vision artistique hérite de l'observation de tout un éventail de cinéastes qui réussissent à faire en Europe des films puissants, réalistes, à petits budgets - comme les frères Dardenne. Grâce à leurs connexions transnationales, cette nouvelle vague de cinéastes réussit à transposer en Roumanie des modèles de production qui réussissent ailleurs dans le monde et produisent des films où le minimalisme tisse une cohérence forte entre esthétique et ressources financières.

La visibilité enfin acquise du cinéma roumain à l'étranger n'est pourtant pas le résultat de la volonté de quelques professionnels de la filière. En effet, l'intégration européenne promeut une graduelle incorporation du cinéma roumain dans le cadre d'un modèle sectoriel transnational. La possibilité d'accéder à de nouvelles sources de financement potentiel engendre la redynamisation de l'industrie, qui accélère alors les processus de réformes institutionnelles, particulièrement moroses dans le cinéma du début des années 2000. Dans le contexte de restructurations, toujours en cours, le cinéma roumain bénéficie à la fois du système de subvention national et accède aux divers mécanismes de soutien européens.

Au fur et à mesure se bâtit un paysage plutôt favorable à l'arrivée continue de nouveaux noms. Si la reconnaissance du nouveau cinéma d'auteur roumain à l'étranger pousse à la reformulation des structures du secteur dans le pays, elle permet également la réémergence d'un cinéma commercial. Celui-ci peut désormais accéder au même niveau de qualité technique que ses rivaux étrangers, tout en faisant appel à de formules à succès mondial avec un goût local. Si les parts de marché du cinéma roumain demeurent très modestes, le public semble davantage disposé à visionner des titres nationaux dans les salles.

Le cinéma d'auteur roumain contemporain retrouve sa distinction dans de fines analyses sociales. A travers ces nouveaux regards, les antihéros nuancés sont désormais hommes ou femmes, partagés entre les différents impératifs de la société et leurs convictions intimes. Loin des schèmes manichéens du cinéma communiste, ces

protagonistes, au masculin ou au féminin, sont en même temps forts et faibles. Le choix de femmes protagonistes par des auteurs, hommes, semble ainsi exprimer avant tout leur sensibilité face aux questionnements qu'ils souhaitent porter à l'écran : certains thèmes s'explicitent de manière plus complexe à travers les personnages féminins. Des histoires où la maternité, les interdits sexuels ou même le passage à l'étranger ont des fonctions narratives importantes et ont tendance à se concentrer sur des protagonistes femmes. Néanmoins, au lieu de servir à affirmer des valeurs traditionnelles ou à dénoncer la décadence morale, ces *topoi* servent au questionnement des idées reçues, des enjeux des échanges sociaux et moraux, dans leurs multiples formes manifestes.

Si les femmes protagonistes gagnent vite leur place dans le cinéma roumain du renouveau, les professionnelles du cinéma n'émergent que tardivement, notamment dans la réalisation des longs métrages de fiction, face la plus prestigieuse du cinéma. Dans les années 2000, seules deux nouvelles réalisatrices font véritablement surface : Ruxandra Zenide et Anca Damian. La décennie 2010 semble pourtant annoncer une évolution : les femmes réalisent des longs métrages d'auteur, comme Ana Lungu, Ivana Mladenovic, Ioana Uricaru et Adina Pintilie, mais sont plus rapidement reconnues dans le cinéma commercial. Cristina Iacob est à l'origine de grands succès du box-office national, avec sa série *#Selfie* tandis que Iulia Rugină accède à de bons résultats avec la série *Love Building*, produite dans un schéma alternatif. Les raisons de cette évolution lente demeurent opaques, et devraient bénéficier d'une étude qualitative et quantitative des femmes dans la filière et de leurs trajectoires. Toutefois, nous pouvons constater certains facteurs qui ouvrent la voie à de possibles réponses.

Les réalisatrices roumaines reflètent la tendance à la marginalisation de l'idée de féminisme dans la sphère publique roumaine. Mihaela Miroiu<sup>14</sup> remarque l'association de l'étiquette à un répertoire diabolisé : notion autoritaire associée au communisme, féminisation infirmative de la société roumaine, coupable de l'échec politico-économique des années 1990, terrain d'activistes intéressées à promouvoir la discorde. En outre, l'idée féministe est vue comme contraire aux valeurs traditionnelles constituant l'identité de la femme roumaine, notions politiquement récupérées à l'ère de la transition. Certes, le fait que l'aspect consommateur du postféminisme soit le plus répandu dans le discours

---

<sup>14</sup> M. Miroiu, *Op.cit.*, 2004.



médiatique depuis la démocratisation n'aide pas à l'actualisation des luttes des femmes en tant que mouvements politiques issus de la société civile.

Dans ce contexte, les réalisatrices roumaines refusent leur association avec l'étiquette féministe et relativisent les contraintes subies dans un environnement à prédominance masculine. Par ailleurs, elles ne se penchent pas systématiquement sur des personnages féminins. Néanmoins, la variété de sujets traités dans leurs films peut être interprétée dans le même sens que la forte présence de protagonistes femmes dans les films de réalisateurs masculins de la nouvelle génération : le genre n'est pas un lieu d'affirmation, mais correspond à la manière la plus efficace de raconter l'histoire souhaitée. Cette diversité s'exprime tant dans les films d'auteur que dans le cinéma grand public. Dans la première catégorie de réalisatrices, Anca Damian a recours notamment à des histoires d'hommes, tandis qu'Ana Lungu signe quant à elle des récits au féminin. Dans le cinéma commercial, Iulia Rugină réussit avec des comédies romantiques portées par des protagonistes masculins. Cristina Iacob actualise également des films de genre, en l'occurrence des *teen movies*, dont les excellents résultats au box-office témoignent d'une répercussion plus large que la cible première des jeunes adolescentes. Dans ce contexte, la question des nouveaux modèles de masculinité semble être un terrain d'exploration aussi intéressant que celui du féminin.

Pourtant, le nouveau visage de la production roumaine, profondément transnational et reflétant d'autres modèles européens, se construit également par d'autres métiers. Le nouveau contexte qui émerge notamment à partir de 2005 privilégie les petites structures de production dont les modes opératoires sont en synchronie avec les paysages des autres industries européennes. Dans ce contexte, des productrices comme Ada Solomon, Oana Giurgiu et Anca Puiu se démarquent comme figures de proue de cette industrie renouvelée. En outre, les milieux techniques et de la scénaristique semblent toujours être moins favorables aux femmes, malgré leur participation importante au sein des organismes de formation. En effet, les récentes statistiques de l'UNATC, qui indiquent une forte présence féminine, méritent un suivi au cours des prochaines années, afin d'observer les récurrences et points d'engouement des trajectoires de jeunes professionnelles du cinéma roumain.

En effet, la consécration ultime des réalisatrices roumaines ne prend place qu'en 2018. Adina Pintilie reçoit l'Ours d'Or à Berlin, avec un film provocateur mettant en avant un thème marginalisé dans le cinéma : la sexualité de la femme mature, sous un registre expérimental et réaliste. Tout au long de ce travail, nous avons témoigné de différents

facteurs entravant la légitimation des femmes roumaines en tant que réalisatrices. Cela demeure un enjeu actuel, malgré le gain de complexité et d'importance des protagonistes féminins dans le cinéma de Roumanie. La réussite d'Adina Pintilie est ainsi le résultat d'un long chemin, grâce auquel une réalisatrice roumaine voit son projet aboutir en suivant parfaitement toutes les étapes du financement et du réseautage inhérentes aux cinémas européens. Son cas atteste alors de la maturité de l'industrie roumaine, désormais bien intégrée dans la réalité transnationale du secteur en Europe. Pourtant, un film de femme marginale - débutante, roumaine, expérimentale - avec une thématique féminine marginale - la sexualité, par le prisme d'un registre réaliste, d'une femme mature - trouve, début 2018, des conditions d'accueil favorables. Le féminisme gagne de la force médiatique d'une manière plutôt politisée, et devient omniprésent dès l'apparition de l'affaire Weinstein au cœur du milieu du cinéma. Le prix d'Adina Pintilie marque-t-il un véritable changement structurel des relations de genre dans l'industrie cinématographique ? Ou est-il la simple réaction d'une instance de légitimation de valeur culturelle - le Festival de Berlin - souhaitant refléter la tendance politiquement correcte du moment ? Les réponses se préciseront dans les années à venir.

## SOURCES

### Liste de personnes interviewées :

Anca Damian, réalisatrice, 06/07/2016  
Cristina Iacob, réalisatrice, 02/08/2016  
Radu Muntean, réalisateur, 14/02/2011  
Cristi Puiu, réalisateur, 11/02/2011  
Ada Solomon, productrice, 15/02/2011  
Ruxandra Zenide, réalisatrice, 25/07/2011

### Correspondance écrite :

Ana Lungu, réalisatrice  
Blogárka Nagy, programmatrice  
Luiza Pârvu, réalisatrice  
Iulia Rugină, réalisatrice  
Irina Trocan, critique

### Documents sonores et vidéo :

**Extrait du journal de France 3 (Soir 3), 19/12/1989.** INA. Disponible sur : <https://player.ina.fr/player/embed/CAC90043537/1/1b0bd203fbc9b10ac3d0fc21/460/259/1>.INA. Consulté le 20/04/2016.

**Represiunea de la Timișoara, Radio Europe Libre, 19/12/1989.** Radio România. Disponible sur : <http://radioTimișoara.ro/2014/12/17/document-audio-represiunea-de-la-Timișoara-se-auzea-la-europa-libera/>. Consulté le 20/04/2016.

**Extrait du journal d'Antenne 2, le 19/12/1989.** INA. Disponible sur : <http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/revolution-roumaine/>. Consulté le 20/04/2016.

**Journal de 20h, La Cinq. 19/12/1989.** INA. Disponible sur : <http://www.ina.fr/video/CAG03010166>. Consulté le 20/04/2016.

**Journal de 20h, Antenne 2, 20/12/1989.** INA. Disponible sur :  
<http://www.ina.fr/video/CAB89053485>. Consulté le 20/04/2016.

**Journal de 20h, La Cinq, Édition spéciale du 22/12/1989.** INA. Disponible sur :  
<http://www.ina.fr/video/CAG06011905>. Consulté le 20/04/2016.

**Journal Antenne 2, 25/12/1989.** INA. Disponible sur :  
<https://www.ina.fr/video/CAB89054166/enterrement-morts-roumanie-video.html>.  
Consulté le 20/04/2016.

**Journal de 20h, La Cinq, 27/12/1989.** INA. Disponible sur :  
<http://www.ina.fr/video/CAG06013373>. Consulté le 22/04/2016.

« **Ruxandra Zenide : Le Cinéma, économie porteuse d'avenir pour les femmes** ». RFI,  
5/11/2017. Disponible sur : <https://soundcloud.com/radiofranceinternationale/ruxandra-zenide-rfi-le-cinema-economie-porteuse-ensolmajeur>. Consulté le 02/02/2018.

#### **Périodiques et quotidiens :**

**Adevarul**, édition en ligne.

**Agenda Liternet**, édition en ligne.

**Cahiers du cinéma**, nos. 428, 457, 602, 608, 612, 613, 616, 625, 626, Atlas Hors-série 2007.

**Cinema (Roumanie)**, no. 12

**Le Courrier des Balkans**, édition en ligne

**Film Menu**, no.8

**Film New Europe**

**Mediafax**, édition en ligne

**Le Monde**, 27/12/1990.

**Le Monde diplomatique**, mars 1990 (Archives édition en ligne)

**Observator Cultural**, édition en ligne.

**Positif**, nos. 349, 401, 431, 551, 559.

**Publico**, édition en ligne.

**The New York Sun**, édition en ligne.

**The New York Times**, édition en ligne.

**The Guardian**, édition en ligne.

**Today**, 26/12/1989

**Variety**, édition en ligne

### **Bases de données :**

CBO Box-office. Disponible sur : <https://www.cbo-boxoffice.com/v4/page000.php3>

Cinemagia. Disponible sur : [Cinemagia.ro](http://www.cinemagia.ro)

Eurimages. Funding History : Disponible sur : [http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/History/Coproduction/default_en.asp)

Lumière. Disponible sur : [lumiere.obs.coe.int](http://lumiere.obs.coe.int)

MEDIA Films Database. Disponible sur : <http://www.mfdb.eu/en/>

Parlamentul României, Senat. Disponible sur : <https://www.senat.ro/FisaSenator.aspx?>

### **Rapports, statistiques, textes juridiques :**

Angelescu, Coralia et Stanef, Roberta. *Proiect Evolutia Ratei Somajului*. Académie d'Études économiques de Bucarest. Bucarest, 2009.

Centre National de la Cinématographie (France). *Accords internationaux*. Textes juridiques du CNC. Disponible sur : <http://www.cnc.fr/web/fr/accords-internationaux>

Centrul Național al Cinematografiei, *Exploatare, 2016*.

Centrul Național al Cinematografiei, *Exploatare, 2012*.

Centrul Național al Cinematografiei, *Productie, 2016*.

Centrul Național al Cinematografiei, *Productie, 2012*.

Centrul Național al Cinematografiei, *Rezultatele concursului debut lung metrage 2012*.

Centrul Național al Cinematografiei, *Situația cumulată a creditului direct pentru producția de filme și sprijin nerambursabil acordat producătorului de film*.

Centrul Național al Cinematografiei, *Spectatori film românesc la 31/12/2016*.

Prețeoasa, Manuela. *Televiziunea în Europa : Reglementari, Politici și Independența - România*. Rapport EUMAP/ Network Media Program, 2005

Rapport IMCA pour la Commission Européenne, *Roumanie : Monographie. Paysage audiovisuel et politiques publiques des pays candidats dans le secteur audiovisuel* – DG EAC, Mars 2004.

Rapport IMCA pour la Commission Européenne, *Étude du paysage audiovisuel et des politiques publiques des pays candidats dans le secteur audiovisuel – Rapport Transversal* – DG EAC, Avril 2004.

## BIBLIOGRAPHIE

### Cinéma roumain

#### **Ouvrages**

Căliman, Călin. *Istoria filmului românesc, 1897-2011*, Bucarest, Polirom, 2012.

Cantacuzino, Ion et Cernat, Manuela (dir.). *Cinematograful românesc contemporan, 1949-1975*, Bucarest, Meridiane, 1976.

Corciovescu, Cristina et Mihăilescu, Magda. *Cele mai bune 10 filme românești ale tuturor timpurilor*, Bucarest, Polirom, 2010.

\_\_\_\_\_ (dir.). *Noul cinema românesc, de la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu*, Bucarest, Polirom, 2011.

Duma, Dana. *Ion Popescu-Gopo*, Bucarest, Meridiane, 1996.

Fulger, Mihai Fulger. « *Nou val* » în *cinematografia românească*, Bucarest, Art, 2006.

Gorzo, Andrei (dir.). *Filmul tranziției. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc nouăzecist*, Cluj, TACT, 2017.

Gorzo, Andrei et Istrate, Andrei (dir.). *Politicile filmului : contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*, Cluj, TACT, 2014.

Modorcea, Grid. *Filmul românesc în contextul european*. Craiova, Aius, 2006.

Nasta, Dominique. *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*. Londres, Wallflower Press, 2013.

Popescu, Cristian Tudor. *Filmul surd în România mută*. Bucarest, Polirom, 2011

Sava, Valerian. *O istorie subiectivă a tranziției filmice. Al Patrulea Val, restaurația mediocrată și refondarea cinemaului românesc*, Bucarest, Paralel 45, 2013.

Stojanova, Christina et Duma, Dana. *The New Romanian Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2015.

Strausz, László. *Hesitant Histories on the Romanian Screen*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.

Vasile, Aurelia. *Le cinéma roumain dans la période communiste : Représentations de l'histoire nationale*, Bucarest, Presses Universitaires de Bucarest, 2011.

## **Articles**

Berzuc, Iolanda. « Marioara Voiculescu – Portretul unei artiste », *Studii și cercetări de istoria artei, Teatru, Muzică, Cinematografie*, no. 3 (47), p. 13–17, 2009.

Vasile, Aurelia. « La création cinématographique des années 1960 au croisement des logiques politiques, bureaucratiques et sociales ». *New Europe College Yearbook*, New Europe College, 2011.

Tuțui, Marian. « The Birth of the Romanian Western ». *Frames*, no 4, 2013.

## **Thèses de doctorat**

Popescu, Alina. *Les films étaient en couleur mais la réalité était grise... La censure dans la cinématographie roumaine sous Nicolae Ceaușescu (1965-1989)*. Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, 2015.

## **Cinémas de l'Est**

### **Ouvrages**

Atwood, Lynne. *Red Women in the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the beginning to the End of the Communist Era*. Londres, Pandora, 1993.

Autissier, Anne-Marie et al. *Guide du cinéma et de l'audiovisuel en Europe Centrale et Orientale*. Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1992.

Buffet, Cyril. *Défunte DEFA : Histoire de l'autre cinéma allemand*. Paris, Cerf-Colet, 2007.

Cunningham, John. *Hungarian Cinema, From Coffee House to Multiplex*. Londres, Wallflower Press, 2004.

Feigelson, Kristian (dir). *Caméra politique : cinéma et stalinisme*. Théoreme 8. Paris, PSN, 2005.

Fuksiewicz, Jacek. *Le Cinéma polonais*. Paris, Cerf, 1989.

Godet, Martine. *La pellicule et les ciseaux : La Censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la Perestroïka*. Paris, CNRS Editions, 2010.

Horton, Andrew et Brashinsky, Michael. *The Zero Hour : Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton, Princeton University Press, 1992.

Imre, Aniló (dir.). *A Companion to Eastern European Cinema*. New York, John Wiley & Sons, 2012.

\_\_\_\_\_ (dir.). *East European Cinemas*. New York, Routledge, 2005.



Iordanova, Dina (dir.). *The Cinema of the Balkans*. Londres, Wallflower Press, 2006.

Lawton, Anna (dir.). *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Londres, Routledge, 1992.

Liehm, Antonin et Mira. *Les Cinémas de l'est de 1945 à nos jours*. Paris, Editions du Cerf, 1989.

Mazierska, Ewa et Ostrowska, Elzbieta, *Women in Polish Cinema*, New York, Berghan, 2006.

Nasta, Dominique et Andrin, Muriel (dir.). *Etude de questions du cinéma : Les cinémas d'Europe de l'Est*. Bruxelles, PUB, 2001.

Portuges, Catherine. *Screen Memories: The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Bloomington, Indiana University Press, 1993.

Slater, Thomas J. *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*. Westport, Greenwood Press, 1992.

Taubman, Jane. *Kira Muratova: The Filmmakers' Companion*. Londres, IB Tauris, 2005.

Zvonkine, Eugénie. *Kira Mouratova, un cinéma de la dissonance*. Paris, l'Age d'homme, 2012.

### **Articles**

Aucoutourier, Michel. « Du nouveau sur le « réalisme socialiste » ? », *Sociétés & Représentations*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 363-368.

Markiewicz-Lagneau, Janina. « Les femmes dans la vie économique de l'URSS ». *Cahiers du monde russe et soviétique*. no. 1, vol 8, 1967

Stojanova, Christina. « Les cinémas de l'Europe de l'Est et les genres populaires ». *Ciné-Bulles*, no 141, 1995.

### **Cinéma : Auteurs, Genres, Récits**

#### **Ouvrages**

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999.

Blumlinger, Christa (dir.). *Harun Farocki, Reconnaître et poursuivre*. Paris, CNL, 2002.

Boutang, Adrienne et Sauvage, Celia. *Les teen movies*. Paris, J. Vrin, 2011.

Briselance, Marie-France. *Leçons de Scénario : les trente-six situations dramatiques*. Paris, Nouveau monde, 2006.

Brunovska Karnick, Kristina et Jenkins, Henry (dir.). *Classical Hollywood Comedy, a Reader*. New York, Routledge, 1995.

Chion, Michel. *Ecrire un scénario*, Cahiers du cinéma, Paris, 1985

Davenas, Olivier. *Teen ! Cinéma de l'adolescence*. Montélimar, Les Moutons électriques, 2013.

De Baecque, Antoine. *La Nouvelle Vague : Portrait d'une jeunesse*. Paris, Flammarion, 1998.

Dubois, Philippe (dir.). *Recherches sur Chris Marker. Théorème 6*. Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002.

Everett, Wendy (dir.). *The Seeing Century : Film, Vision and Identity*. New York. Brill, 2000.

Feuerhahn, Nelly et Sylvos, Françoise (dir.). *La Comédie sociale*. PUV, Saint Denis, 1997.

Grant, Barry K. *Film Genre Reader III*. Austin, University of Texas Press, 2003.

Horton, Andrew et E. Rapf, Joanna. *A Companion to Film Comedy*. Malden, Wiley-Blackwell, 2013

Moine, Raphaëlle. *Les Genres du cinéma*. Paris, Armand Colin, 2008

Picon-Vallin, Béatrice (dir.). *Les écrans sur la scène*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1998.

Prédal, René. *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Editions du Cerf, 2001.

## **Cinéma : Histoire, Sociologie, Economie, Etudes culturels**

### ***Ouvrages***

De Baecque, Antoine et Delage, Christian (dir.) *De l'histoire au cinéma*. Paris, Editions Complexe, 1998.

De Valck, Marijke. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009

Creton, Laurent. *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, coll. « Cinéma », Paris, Armand Colin, 2009.

Esquenazi, Jean-Pierre. *Les Séries télévisées : L'avenir du cinéma ?* Paris, Armand Colin, 2010.

Ethis, Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris, Armand Colin, 2014.

Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris, Gallimard, 1993.

Forest, Claude. *Economies contemporaines du cinéma en Europe*. Paris, CNRS Editions, 2001.

Garçon, François. *Cinéma et Histoire : Autour de Marc Ferro*. Paris. Cinémaction, 1992.

Goldsmith, Ben et O'Regan, Tom. *The Film Studio : Film Production in the Global Economy*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2005.

Hjort, Mette. *Small Nation, Global Cinema: New Danish Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

Hjort, Mette et Petrie, Duncan (dir.). *The Cinema of Small Nations*. Bloomington, Indiana University Press, 2008.

Kracauer, Sigfried. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Princeton University Press, 1947.

\_\_\_\_\_. *Le voyage et la danse : Figures de ville et vues de films*, Saint Denis, PUV, 1996.

Mingant, Nolwenn. *Hollywood à la conquête du monde : Marchés, stratégies, influences*. Paris, CNRS Editions, 2010.

Rosenstone, Robert A et Parvulescu, Constantin. *A Companion for Historical Film*. John Wiley & Sons, 2013.

Sellier, Geneviève et Bertin-Maghit, Jean-Pierre, *La Fiction éclatée*, vol 1 et 2, L'Harmattan, 2007.

Sorlin, Pierre. *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015.

\_\_\_\_\_. *Sociologie du cinéma*. Paris, Aubier, 1977.

Temple, Michael et Witt, Michael. *The French Cinema Book*, Londres, British Film Institute Publishing, 2004.

Wong, Cindy H., *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2011.

### **Articles**

Tim Bergfelder, « National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies ». In.: *Media, Culture, Society*. vol. 27, no. 3. Mai 2005.

Dupuy, Pascal « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'Homme et la société*, vol. 142, no. 4, 2001

Dragota, Georgiana Lucia. « The Glocalization of Latin American Telenovela Model in Romania: A Cultural Dialogue between the Global and the Local ». In: *International Journal of Humanities and Arts Computing*. Vol 9, no 6, 2012, pp. 117-126

Higbee, Will et Lim, Song Hwee. « Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies ». *Transnational Cinemas*. no 1, vol 1. Intellect, 2010

### **Cinéma : Femmes, Féminisme et Gender Studies (autres)**

#### **Ouvrages**

Audé, Françoise. *Cinéma d'elles, 1981-2001 : situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*. Paris, L'Age d'homme, 2003.

De Lauretis. Teresa. *Alice doesn't: Feminist Semiotics Cinema*. Bloomington, Indiana UP, 1982.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: Women Treatment in Film*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Hentges, Sarah. *Pictures of Girlhood: Modern Female Adolescence on Film*. Jefferson, McFarland and Co., 2006

Jeffers McDonald, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. New York, Columbia U Press, 2007

Johnston, Claire (dir.). *Notes on Women's Cinema*. Londres, SEFT, 1973.

Kaplan, E. Ann. *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Londres, Routledge, 1992

Marciniak, Katarzyna et al. (dir.). *Transnational Feminism in Film and Media*. New York, Palgrave-MacMillan, 2007.

Massa, Steve. *Slapstick Divas: The Women of Silent Comedy*. New York, Bear Manor, 2017.

Mennel, Barbara. *Queer Cinema : Schoolgirls, Vampires and Gay Cowboys*. Londres, Wallflower Press, 2012.

Meuel, David. *Women Editors : Unseen Artists of American Cinema*. Jefferson, MacFarland and Co, 2016.

Nelmes, Jill et Selbo, Jule (dir.), *Women Screenwriters: An International Guide*. New York, Palgrave MacMillan, 2015.

Piaux, Françoise (dir.). *Le Machisme à l'écran*. CinémAction no 99. Paris, CinémAction-Corlet, 2001.

Radner, Hillary et Stringer, Rebecca (dir.). *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*. New York, Routledge, 2011.

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York, Coward, McCann and Geoghegan, 1973.

Sellier, Geneviève et Burch, Noel, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

Sellier, Geneviève. *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Nathan, 1996.

\_\_\_\_\_. *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, 2005.

Thornham, Sue (dir.). *Feminist Film Theory, a Reader*. New York, NYU Press, 1999.

### **Articles**

Doane, Mary-Ann. « Woman's Stake: Filming the Female Body » (1982). *October*, vol 17, no 102, *The New Talkies* (été 1981). pp. 22-36

Kaplan, E. Ann. « Feminism ». *Schirmer Encyclopedia of Film*, Detroit, Schirmer, 2007. pp. 199-206.

### **Thèses de doctorat**

Fleckinger, Hélène. *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*. Thèse de doctorat. Université Paris 3, 2011

## **Histoire, Sociologie, Economie, Etudes Culturels : Roumanie et pays de l'Est**

### **Ouvrages**

Andreescu, Florentina. *From Communism to Capitalism: Nation and State in Romanian Cultural Production*. New York, Palgrave MacMillan, 2013.

Boia, Lucian. *La Roumanie : un pays à la frontière de l'Europe*. Paris, Les Belles lettres, 2003.

\_\_\_\_\_. *History and Myth in Romanian Consciousness*. Budapest, CEUPress, 1997.

Carey, Henry F. (dir.). *Romania since 1989*. Lanham, Lexington Books, 2004.

Cartianu, Grigore. *Sfârșitul Ceaușestilor : Să mori impuscat ca un animal sălbătic*, Bucarest, Adevarul, 2010.

Castellan, George. *Histoire des Balkans : XIVe-XXe siècle*. Paris, Fayard, 1999.

Durandin, Catherine. *Histoire de la Nation Roumaine*. Paris, Éditions Complexe, 1994.

\_\_\_\_\_. *Histoire des roumains*. Paris, Fayard, 1995.

\_\_\_\_\_. *La Mort de Ceaușescu*, Paris, Bourin, 2009.

\_\_\_\_\_. *Nicolae Ceaușescu, Vérités et mensonges d'un roi communiste*. Paris, Albin Michel, 1990.

Feigelson, Kristian et Perpelea, Nicolae (dir.). *Télérevolutions culturelles : Chine, Europe Centrale, Russie*. Paris, L'Harmattan, 1998.

Gal, Susan et Kligman, Gail. *The Politics of Gender After Socialism*. Princeton, Princeton University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. (dir.). *Reproducing gender: politics, publics, and everyday life after socialism*. Princeton, Princeton University Press, 2000.

Havens, Timothy et al. (dir.). *Popular Television in Eastern Europe During and Since Socialism*. New York, Taylor and Francis, 2013.

Hurubean, Alina (dir.). *Statutul femeii in România comunista : Politici publice si viață privată*. Iași, Institutul European, 2015.

Kligman, Gail. *The Politics of Duplicity: Controlling Reproduction in Ceaușescu's Romania*. Berkeley, University of California Press, 1998.

Maierean, Andreea. *The Media Coverage of the Romanian Revolution*. Bucarest, Lumen, 2006.

Roper, Stephen D. *Romania, The Unfinished Revolution*. Amsterdam, OPA, 2000.

Parvulescu, Anca. *The Traffic in Women's Work: East European Migration and the Making of Europe*. Chicago, University of Chicago Press, 2014.

Portocala, Radu. *Autopsie du coup d'État Roumain : au pays du mensonge triomphant*. Paris, Calmann-Levy, 1990.

\_\_\_\_\_. *L'Exécution des Ceaușescu : La vérité sur une révolution en trompe-l'œil*. Paris, Larousse, 2009.

Talaban, Irena. *Terreur communiste et résistance culturelle : les arracheurs de masques*. Paris, PUF, 1999.

Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford, Oxford University Press, 1997.

Todorova, Maria et Gille, Zsuzsa (dir.). *Post-Communist Nostalgia*. New York. Berghan Books. 2010.

Vasile, Cristian. *Literatura și artele în România comunistă, 1948-1953*. Bucarest, Humanitas e-books, 2013.

Verdery, Katherine. *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*. Berkeley, UC Press, 1991.

### **Thèses de doctorat**

Lamasanu, Stefana. *Capturing the Romanian Revolution: Violent Imagery, Affect and the Televisual Event*. Thèse de doctorat. Département d'Histoire de l'Art et Communication. McGill University, Montréal, Août 2010.

Kalinina, Ekaterina. *Mediated Post-soviet Nostalgia*. Thèse de doctorat. Université de Sodertorn. 2014.

### **Articles**

Baluta, Ionela. « (Re)Construire la démocratie sans les femmes. Genre et politique dans la Roumanie postcommuniste ». *Clio: Femmes, Genre, Histoire*. no. 41, 2015/1.

Berdahl, Daphne. « (N)Ostalgie' for the present: Memory, longing, and East German things», *Ethnos*, no 64 vol 2 : 1999. pp. 192 - 211.

Ghodsee, Kristen. « On feminism, philosophy and politics in Post-communist Romania: An interview with Mihaela Miroiu (Bucharest, 17 May 2010) ». *Women's Studies International Forum*, no. 34, 2011.

Markiewicz-Lagneau, Janina. « Les femmes dans la vie économique de l'URSS ». *Cahiers du monde russe et soviétique*. no. 1, vol 8, 1967

Miroiu, Mihaela. « State Men, Market Women: The Effects of Left Conservatism on Gender Politics in Romanian Transition ». *Feminismo/s*, n°3, juin 2004, pp. 207-234.

Verdery, Katherine. « Nationalism, Postsocialism, and Space in Eastern Europe ». *Social Research*, no. 63, vol. 1, 1996. pp- 77-95.

### **Histoire, Sociologie, Economie, Philosophie, Cultural Studies : Autres**

## Ouvrages

Agamben, Giorgio. *Means without End: Notes on Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Baudrillard, Jean. *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*. Paris, Galilée, 1992

\_\_\_\_\_. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard, 1972.

Burke, Peter. *O que é historia cultural ?*, Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

Chambers, Deborah. *A Sociology of Family Life: Change and Diversity in Intimate Relations*. Cambridge, Polity, 2012.

Chartier, Roger. *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.

Hall, Stuart et al. (dir.), *Culture, Media, Language*. Londres, Hutchinson, 1980.

Hartog, François. *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Paris, Seuil, 2003

Jameson, Frederic. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press, 1991

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur - Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980.

Lyotard, Jean-François *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir*. Paris, Editions de Minuit, 1979.

Nelson, Cary et Grossberg, Lawrence (dir.). *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press; 1988.

Nora, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1984-1992.

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

\_\_\_\_\_. *L'histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008.

Poulalion, Gabriel (dir.), *L'Ouverture de l'Europe vers l'Est*. Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2004

Ricœur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris, Editions du Seuil, 1955.

\_\_\_\_\_. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

De Selys, Gérard (dir). *Dossier Médiamentonges*. Bruxelles, Editions EPO, 1990.



Said, Edward. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978.

### **Articles**

Aggoun, Atmane. « Vieillesse et immigration. Le cas des femmes kabyles en France », *Retraite et société*, vol. n° 37, no. 3, 2002, pp. 209-233.

Appadurai, Arjun. « Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy ». *Public Culture*, 2, 2, Printemps 1990. pp 324-339.

Owczarzak, Jill. « Introduction: Postcolonial studies and postsocialism in Eastern Europe ». *Focaal, Journal of Global and Historical Anthropologies*, no 53, avril 2009. pp 3-18.

### **Femmes, Féminisme et Gender Studies (autres)**

#### **Ouvrages**

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*. New York, Routledge, 1993.

Carter, Cynthia et al. *The Routledge Companion to Media and Gender*. New York, Routledge, 2014.

Driscoll, Catherine. *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. New York, Columbia University Press, 2002.

Gamble, Sarah. *The Routledge Companion to Feminism and Post feminism*. Londres, Routledge, 2001.

Gill, Rosalind. *Gender and the Media*, Cambridge, Polity, 2007.

Jacobus, Mary et al. (dir.), *Body/Politics: Women and the discourse of science*. Londres, Routledge, 1990.

Negra, Dianne et Tasker, Yvonne (dir.). *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham, Duke University Press, 2007.

Reiter, Rayna. (dir.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975.

Sellier, Geneviève et Viennot, Eliane (dir.) *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

## FILMOGRAPHIE

### Le cinéma Roumain

#### Avant le communisme

*L'Escadrille blanche (Escadrila albă, Ion Sava, RO/IT, 1944)*  
*L'Indépendance de la Roumanie (Independența României, Grigore Brezianu, 1912)*  
*Lia (Lia, Jean Mihail, 1927)*  
*Le Moulin souffle sur le Siret (Venea o moara pe Siret, Martin Berger, RO/DE, 1929)*  
*Odessa en flammes (Odessa in fiamme, Carmine Gallone, IT/RO, 1942)*  
*Le Pays des Moți (Țara Moșilor, Paul Călinescu, 1939)*  
*La petite bohème de l'alcôve (Țigăncușa de la iatac, Alfred Halm, RO/DE, 1924)*  
*Le Rêve de Tanase (Visul lui Tanase, Constantin Tanase et Berndt Aldor, RO/ND, 1932)*  
*Rêve d'une nuit d'hiver (Visul unei nopți de iarnă, Jean Georgescu, 1946)*  
*Roumanie, terre d'amour (Camille de Morhlon, FR/RO, 1931)*  
*Le Train fantôme (Trenul fantôma, Jean Mihail, 1933)*  
*Une nuit mémorable (O noapte de pomină, Ion Sahigian, 1939)*  
*Une nuit orageuse (O noapte furtunoasă, Jean Georgescu, 1943)*

#### ...réalisés par des femmes

*Les Amours d'une princesse (Amorurile unei prințese, Constantin Radovici/ Marioara Voiculescu, 1913)*

#### L'ère communiste

*Accident (Accident, Sergiu Nicolaescu, 1977)*  
*L'Actrice, les dollars et les transylvains (Artista, dolarii și ardelenii, Dan Pița /Mircea Veroiu, 1980)*  
*L'Amour commence vendredi (Dragostea începe vineri, Virgil Calotescu, 1973)*  
*Ardeur (Patimă, George Cornea, 1975)*  
*Avec des mains propres (Cu mâinile curate, Sergiu Nicolaescu, 1972)*  
*B.D. en alerte (B.D. în alertă, Mircea Dragăan, 1971)*  
*Le Bébé, le pétrole et les transylvains (Pruncul, petrolul și ardelenii, Dan Pița /Mircea Veroiu, 1982)*  
*Bijoux de famille (Bijuterii de familie, Marius Teodorescu, 1957)*  
*La Bombe volée (S-a furat o bombă, Ion Popescu-Gopo, 1961)*  
*Carte de Bucarest (Buletin de București, Virgil Calotescu, 1982)*  
*Les Chardons du Baragan (Ciulinii Bărăganului, Louis Daquin, Gheorghe Vitanidis, RO/FR, 1958)*  
*La Citadelle écroulée (Citadela Sfârâmată, Haralambie Boroș et Marc Maurette, RO/FR, 1957)*  
*La Colonne (Columna, Mircea Drăgan, RO/RFA, 1968)*  
*Collier en turquoise (Colierul turcoaze, Gheorghe Vitanidis, 1985)*  
*Comédie fantastique (Comedia fantastică, Ion Popescu-Gopo, 1975)*

*La Course (Cursa, Mircea Daneliuc, 1975)*  
*Courte Histoire (Scurta Istorie, Ion Popescu-Gopo, 1957)*  
*La Croisière (Croaziera, Mircea Daneliuc, 1981)*  
*Les Daces (Dacii, Sergiu Nicolaescu, RO/FR, 1966)*  
*Dans notre village (În sat la noi, Jean Georgescu/ Vitor Iliu, 1951)*  
*Déclaration d'amour (Declarație de dragoste, Nicolae Corjos, RO, 1985)*  
*La Dernière balle (Ultimul cartuș, Sergiu Nicolaescu, RO, 1973)*  
*Dimanche à six heures (Duminică la ora 6, Lucian Pintilie, 1965)*  
*Edition Spéciale (Ediția specială, Mircea Daneliuc, 1978)*  
*L'Émeute (Răscoala, Mircea Mureșan, 1966)*  
*Essai micro (Proba de microfon, Mircea Daneliuc, 1980)*  
*Examen d'enseignement (Extemporal la dirigenție, Nicolae Corjos, 1987)*  
*Faust XX (Faust XX, Ion Popescu-Gopo, 1966)*  
*Filip le bon (Filip cel bun, Dan Pița, 1975)*  
*La Forêt des pendus (Pădurea spânzuraților, Liviu Ciulei, 1965)*  
*Galax (Galax - omul păpușă, Ion Popescu-Gopo, 1984)*  
*Glissando (Glissando, Mircea Daneliuc, 1984)*  
*Golgota (Golgota, Mircea Drăgan, 1967)*  
*Le Hachereau (Baltașul, Mircea Mureșan, 1969)*  
*L'Histoire de l'amour (Povestea dragostei, Ion Popescu-Gopo, 1976)*  
*Illustré avec fleurs des champs (Ilustrate cu flori de câmp, Andrei Blaier, 1975)*  
*Lupeni 29 (Lupeni 29, Mircea Drăgan, 1962)*  
*Lycéens (Liceeni, Nicolae Corjos, 1986)*  
*Maria Mirabela (Maria Mirabela, Ion Popescu-Gopo, 1981)*  
*Mariage à répétition (Casatorie cu repetiție, Virgil Calotescu, 1984)*  
*Masque d'argent (Masca de argint, Marius Barna, 1983)*  
*Méchant adolescent (Răutăciosul adolescent, Gheorghe Vitanidis, 1969)*  
*Le Moulin de la fortune (La moara cu noroc, Victor Iliu, 1956)*  
*Michel Le brave (Mihai Viteazul, Sergiu Nicolaescu, RO/FR/IT, 1970)*  
*Nea Marin, millionnaire (Nea Marin miliardar, Sergiu Nicolaescu, 1978)*  
*Les Neveux du clairon (Nepoții gornistului, Dinu Negreanu, 1953)*  
*Noces de pierre (Nunta de piatră, Dan Pița /Mircea Veroiu, 1973)*  
*La Pantoufle de Cendrillon (Pantoful Cenușăresei, Jean Georgescu, 1969)*  
*Papa du dimanche (Tată de duminică, Mihai Constantinescu, 1975)*  
*Parce qu'ils s'aiment (Pentru că se iubesc, Mihai Jacob, 1972)*  
*Pas vers la lune (Pași spre lună, Ion Popescu-Gopo, 1963)*  
*Le Prophète, l'or et les transylvains (Profetul, aurul și ardelenii, Dan Pița /Mircea Veroiu, 1979)*  
*La Reconstitution (Reconstituirea, Lucian Pintilie, 1969)*  
*La Rose jaune (Trandafirul galben, Doru Nastase, 1981)*  
*Scènes de Carnaval (De ce drag clopoatele, Mitică ?, Lucian Pintilie, 1979)*  
*Studio à la recherche d'une vedette (Un studio în cautarea unei vedete, Nicolae Corjos, 1988)*  
*Le Secret de Bacchus (Secretul lui Bachus, Geo Saizescu, 1982)*  
*Les Vagues du Danube (Valurile Dunării, Liviu Ciulei, 1960)*  
*La Vallée retentit (Răsună valea Paul Călinescu, 1950)*  
*La Vie l'emporte (Viața învinge, Dinu Negreanu, 1951)*  
*La Vie ne pardonne pas (Viața nu iartă, Iulian Mihu/ Manole Marcus/ Mircea Drăgan, 1958)*

*Un film avec une fille charmante (Un film cu o fată fermecătoare, Lucian Bratu, 1966)*

### **...réalisés par des femmes**

*Amours passés (Trecătoarele iubiri, Malvina Urșianu, 1974)*  
*La Forêt de hêtre (Pădurea de fagi, Cristina Nichituș, 1986)*  
*Figurants (Figuranți, Malvina Urșianu, 1987)*  
*Le Gamin (Puștiul, Elisabeta Bostan, 1961)*  
*La Joconde sans sourire (Gioconda fără surâs, Malvina Urșianu, 1967)*  
*Le Lilas fleurit deux fois (Liliacul înflorește a doua oară, Cristina Nichituș, 1988)*  
*Ma-ma (Ma-ma, Elisabeta Bostan, RO/URSS, 1976)*  
*Mitrea Cocor (Mitrea Cocor, Victor Iliu /Marietta Sadova, 1953)*  
*Promesses (Promisiuni, Elisabeta Bostan, 1985)*  
*Le Retour de Veronica (Veronica se întoarce, Elisabeta Bostan, 1973)*  
*Le Retour du roi Lăpușneanu (Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Malvina Urșianu, 1980)*  
*Le Silence des profondeurs (Linistea din adâncuri, Malvina Urșianu, 1982)*  
*Soirée (Serata, Malvina Urșianu, 1971)*  
*Sur la rive gauche du Danube bleu (Pe mâlul stang al Dunarii albastre, Malvina Urșianu, 1983)*  
*Une lumière au dixième étage (O lumină la etajul zece, Malvina Urșianu, 1984)*  
*Veronica (Veronica, Elisabeta Bostan, 1972)*

### **Après 1989**

*12h08, à l'est de Bucarest (A fost sau n-a fost ?, Corneliu Porumboiu, 2006)*  
*4 mois, 3 semaines et 2 jours (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, Cristian Mungiu, 2007)*  
*Aferim! (Aferim!, Radu Jude, 2015)*  
*Ainsi l'emporte le vin (Pe aripile vinului, Corneliu Porumboiu, 2002)*  
*Ana, mon amour (Ana, mon amour, Călin Peter Netzer, 2016)*  
*L'Après-midi d'un tortionnaire (După-amiaza unui torționar, Lucian Pintilie, 2001)*  
*Asphalt Tango (Asfalt Tango, Nae Caranfil, 1996)*  
*Au-delà des collines (Dupa dealuri, Cristian Mungiu, 2012)*  
*Autobiographie de Nicolae Ceaușescu (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, Andrei Ujică, 2010)*  
*Baccalauréat (Bacalaureat, Cristian Mungiu, 2016)*  
*Best Intentions (Din dragoste cu cele mai bune intenții, Adrian Sitaru, 2011)*  
*Boogie (Boogie, Radu Muntean, 2008)*  
*Box (Box, Florin Șerban, 2015)*  
*California Dreamin' (Nesfârșit, Cristian Nemescu, 2006)*  
*Chasseur de renards (Vulpe-Vânător, Stere Gulea, 1993)*  
*Le chêne (Balanta, Lucian Pintilie, 1993),*  
*Comment j'ai fêté la fin du monde (Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii, Cătălin Mitulescu, 2006)*  
*Contes de l'âge d'or (Amintiri din epoca de aur, Cristian Mungiu, Hanno Hoffer, Constantin Popescu, Ioana Uricaru, Răzvan Marculescu, 2009)*  
*Croix de pierre - Le dernier bordel (Crucea de Piatra - Ultimul bordel, Andrei Blaier, 1994)*  
*Des escargots et des hommes (Despre oameni și melci, Tudor Giurgiu, 2012)*

*Deux billets de loterie (Două lozuri, Paul Negoescu, 2016)*  
*La Deuxième Chute de Constantinople (A doua caderea Constatinopolului, Mircea Mureșan, 1993)*  
*Les Dimanches de permission (E pericoloso sporgersi, Nae Caranfil, 1993)*  
*Dogs (Câini, Bogdan Mirică, 2016)*  
*L'Etage de dessous (Un etaj mai jos, Radu Muntean, 2015)*  
*L'Etat des choses (Stare de fapt, Stere Gulea, 1996)*  
*La Fille la plus heureuse du monde (Cea mai fericită fată din lume, Radu Jude, 2009)*  
*Francesca (Francesca, Bobby Păunescu, 2009)*  
*Furia (Furia, Radu Muntean, 2002)*  
*L'Homme du jour (Omul zilei, Dan Pița, 1997)*  
*Hôtel de Lux (Hotel de Lux, Dan Pița, 1992)*  
*Illégitime (Ilegitim, Adrian Sitaru, 2016)*  
*Je suis Adam! (Eu sunt Adam!, Dan Pița, 1996)*  
*La Lampe frontale (Lampa cu caciula, Radu Jude, 2006)*  
*Le Lit Conjugal (Patul Conjugal, Mircea Daneliuc, 1992)*  
*Love Sick (Legături bolnăvicioase, Tudor Giurgiu, 2006)*  
*Lycéens en alerte (Liceenii în alerta, Mircea Plangau, 1992)*  
*Lycéens Rock'n'roll (Liceenii Rock'n'roll, Nicolae Corjos, 1990)*  
*Mardi après Noël (Marți, după Crăciun, Radu Muntean, 2010)*  
*Maria (Maria, Călin Peter Netzer, 2003)*  
*Le Matos et la thune (Marfa și banii, Cristi Puiu, 2001)*  
*Médaille d'honneur (Medalia de onoare, Călin Peter Netzer, 2009)*  
*Mère et fils (Poziția copilului, Călin Peter Netzer, 2011)*  
*Métabolisme, ou quand le soir tombe sur Bucarest (Când se lasă seara peste București sau metabolism, Corneliu Porumboiu, 2013)*  
*Miroir, début de la vérité (Oglinda, inceputul adevarului, Sergiu Nicolaescu, 1994)*  
*Miss Litoral (Miss Litoral, Mircea Mureșan, 1990)*  
*La Mort de Dante Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu, Cristi Puiu, 2005)*  
*Niki et Flo (Niki Ardeleanu, colonel în rezervă, Lucian Pintilie, 2001)*  
*Occident (Occident, Cristian Mungiu, 2002)*  
*Le Papier sera bleu (Hârtia va fi albastră, Radu Muntean, 2006)*  
*La Pagaille (Harababura, Geo Saizescu, 1990)*  
*Papa vient dimanche (Toată lumea din familia noastră, Radu Jude, 2012)*  
*Paradis en direct (Paradisul în direct, Cornel Diaconu, 1995)*  
*Pepe & Fifi (Pepe & Fifi, Dan Pița, 1994)*  
*Petites mensonges (Minte-mă frumos, Iura Luncașu, 2012)*  
*Place de l'Université, Roumanie (Piața Universității, România, Stere Gulea, /Sorin Iliesiu/ Vivi Dragan Vasile, 1991)*  
*Picnic (Pescuit sportiv, Adrian Sitaru, 2009)*  
*Point Zéro (Punctul zero, Sergiu Nicolaescu, 1996)*  
*Policier, adjectif (Politist adjectiv, Corneliu Porumboiu, 2009)*  
*Le Reste est silence (Restul e tacere, Nae Caranfil, 2007)*  
*Le Sénateur des escargots (Senatorul melcilor, Mircea Daneliuc, 1995)*  
*Sexy Harem Ada-Kaleh (Sexy Harem Ada-Kaleh, Mircea Mureșan, 2001)*  
*Sieranevada (Sieranevada, Cristi Puiu, 2016)*  
*Soldats rouges (Șolobanii roșii, Florian Codre, 1991)*

*Terminus Paradis (Terminus Paradis, Lucian Pintilie, 1998)*  
*Tahir (Tahir, Radu Mihaileanu, 1992)*  
*Le Trésor (Comoara, Corneliu Porumboiu, 2015)*  
*Le Triangle de la mort (Triunghiul mortii, Sergiu Nicolaescu, 1999)*  
*Trop Tard (Prea târziu, Lucian Pintilie, 1996)*  
*Un été inoubliable (O vară de neuitat, Lucian Pintilie, 1994)*  
*Une cartouche de Kent et un paquet de café (Un cartuş de Kent și un pachet de cafea, Cristi Puiu, 2004)*  
*Zapping (Zapping, Cristian Mungiu, 2000)*

### **...réalisés par de femmes**

*#Selfie (#Selfie, Cristina Iacob, 2014)*  
*#Selfie 69 (#Selfie 69, Cristina Iacob, 2016)*  
*Alt Love Building (Alt Love Building, Iulia Rugină, 2015)*  
*Après elle (Dupa ea, Cristina Ionescu, 2007)*  
*Après le mariage (After the Wedding, Ioana Uricaru, 2010)*  
*Autoportrait d'une fille rangée (Autoportretul unei fete cuminte, Ana Lungu, 2015)*  
*Breaking News (Breaking News, Iulia Rugină, 2017)*  
*La Championne (Campiona, Elisabeta Bostan, 1990)*  
*Les Chênes verts (Green Oaks, Ruxandra Zenide, 2003)*  
*Chuck Norris contre le communisme (Chuck Norris vs Communism, Irina Calugareanu, 2015)*  
*Double (Dublu, Catrinel Dânaiață, 2016)*  
*Felicia, plus que tout (Felicia, înainte de toate, Răzvan Rădulescu et Melissa DeRaaf, 2009)*  
*Lemonade (Luna de miere, Ioana Uricaru, 2018)*  
*Love Building (Love Building, Iulia Rugină, 2013)*  
*Love is a Story (Poveste de dragoste, Cristina Iacob, 2015)*  
*Le Miracle de Tékir (Miracolul din Tekir, Ruxandra Zenide, 2015)*  
*La Montagne magique (La Montagne magique, Anca Damian, 2015)*  
*Ne le prends pas mal, mais... (Nu te supăra, dar..., Adina Pintilie, 2007)*  
*Oxygène (Oxygen, Adina Pintilie, 2010)*  
*Perfect Health (Perfect sănătos, Anca Damian, 2017)*  
*Rencontres croisées (Întâlniri încrucișate, Anca Damian, 2008)*  
*Ryna (Ryna, Ruxandra Zenide, 2005)*  
*Soldiers, Histoire de Ferentari (Soldații : Poveste din Ferentarii, Ivana Mladenovic, 2017)*  
*Le Téléphone (Telefonul, Elisabeta Bostan, 1991)*  
*Téodora pêcheuse (Păcătoasa Teodora, Anca Hirte, 2012)*  
*Touch me not (Nu mă atinge-mă, Adina Pintilie, 2018)*  
*Un été très instable (O vară foarte instabilă, Anca Damian, 2013)*  
*Le ventre de la baleine (Burta balenei, Ana Lungu/ Ana Szel, 2010)*  
*Le voyage de Monsieur Crulic (Crulic, drumul spre dincolo, Anca Damian, 2011)*

### **Autour du cinéma roumain (coproductions minoritaires /services)**

*Amen (Amen, Costa-Gavras, FR/DE/RO, 2002)*  
*Cold Mountain (Cold Mountain, Anthony Minghella, EUA, 2002)*

*Le Concert* (*Le Concert*, Radu Mihaileanu, FR/IT/BE/RO, 2008)  
*L'Enfance d'Icare* (*L'Enfance d'Icare*, Alex Iordachescu, FR/CH/RO, 2011)  
*Fêtes galantes* (*Fêtes galantes*, René Clair, FR, 1965)  
*Katalin Varga* (*Katalin Varga*, Peter Strickland, 2009)  
*Mayerling* (*Mayerling*, Terence Young, FR/UK, 1967)  
*Train de vie* (*Train de vie*, Radu Mihaileanu, FR/BE/ND/IL/RO, 1998)  
*L'Histoire de l'amour* (*L'Histoire de l'amour*, Radu Mihaileanu, FR/BE/RO, 2017)

### **...réalisés par des femmes**

*D'ora, immigrante roumaine* (*D'Ora, emigranta româncă*, Delia Antal, UK, 2014)  
*Toni Erdmann* (*Toni Erdmann*, Maren Ade, DE/AT, 2016)  
*Viktoria* (*Viktoria*, Maya Vitkova, RO/BU, 2014)

### **Autres films cités**

*Adieu Jeunesse* (*Rozstanie*, Wojciech Has, PL, 1960)  
*Les Amants du Pont Neuf* (*Les Amants du Pont Neuf*, Leos Carax, FR, 1991)  
*Ascenseur pour l'échafaud* (*Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle, FR, 1958)  
*Avant le petit déjeuner* (*Before Breakfast*, Cristi Puiu, CH, 1995)  
*Breve histoire d'amour* (*Krótki film o miłości*, Krzysztof Kieslowski, PL, 1988)  
*Cendres et diamant* (*Popiół i diament*, Andrzej Wajda, PL, 1958)  
*Le Chagrin et la pitié* (*Le Chagrin et la pitié*, Marcel Ophüls, FR, 1971)  
*Chat noir, chat blanc* (*Crna mačka, beli mačor*, Emir Kusturiča, FR/DE/YU/GR/AT/US, 1998)  
*Code inconnu* (*Code inconnu*, Michael Haneke, FR/DE/AT, 2000)  
*Comment épouser un millionnaire* (*How to Marry a Millionaire*, Jean Negulesco, EUA, 1953)  
*Détour, Ceaușescu* (*Détour, Ceaușescu*, Chris Marker, FR, 1990)  
*Dolce farniente* (*Dolce farniente*, Nae Caranfil, FR/BE/IT, 1998)  
*Fucking Amal* (*Fucking Amal*, Lukas Moodyson, SE, 1998)  
*Gadjo Dilo* (*Gadjo Dilo*, Tony Gatlif, FR, 1998)  
*Hiroshima mon amour* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, FR, 1959)  
*Il faut sauver le soldat Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998)  
*La Jetée* (*La Jetée*, Chris Marker, FR, 1962)  
*Johnny Belinda* (*Johnny Belinda*, Jean Negulesco, EUA, 1949)  
*Lilya 4-Ever* (*Lilya 4-ever*, Lukas Moodysson, SE/DA, 2002)  
*My Summer of Love* (*My Summer of Love*, Pawel Pawlikowski, UK, 2004)  
*La Passagère* (*Pasażerka*, Andrzej Munk, PL, 1963)  
*Répulsion* (*Répulsion*, Roman Polanski, FR, 1965)  
*Le Rouge et le noir* (*Le Rouge et le noir*, Claude Autant-Lara, FR, 1954)  
*Sans fin* (*Bez końca*, Krzysztof Kieslowski, PL, 1985)  
*Sans soleil* (*Sans soleil*, Chris Marker, FR, 1982)  
*Shoah* (*Shoah*, Claude Lanzmann, FR, 1985)  
*Slovenian Girl* (*Slovenka*, Damjan Kozole, SL/DE/SR/HR/BO, 2009)  
*La source des femmes* (*La source des femmes*, Radu Mihaileanu, FR/BE/IT, 2011)  
*Super 8 Stories* (*Super 8 Stories*, Emir Kusturiča, DE/IT, 2001)  
*Temps des gitans* (*Dom za vešanje*, Emir Kusturiča, YU/FR, 1988)  
*Thérèse Raquin* (*Thérèse Raquin*, Marcel Carné, 1953)

*Transit Palace* (*Last resort*, Pawel Pawlikowski, UK, 2000)  
*Transylvania* (*Transylvania*, Tony Gatlif, FR, 2006)  
*Umberto D* (*Umberto D*, Vittorio de Sica, IT, 1952)  
*Underground* (*Underground*, Emir Kusturica, DE/FR/HU/BU/YU, 1995)  
*Va, vis et deviens* (*Va, vis et deviens*, Radu Mihaileanu, FR/IL, 2005)  
*Vidéogrammes d'une révolution* (*Videogramme einer revolution*, Harun Farocki/ Andrei Ujica, DE, 1992)  
*La Vie est belle* (*La Vita è bella*, Roberto Benigni, IT, 1997)  
*Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclete*, Vittorio de Sica, IT, 1948)

**... réalisés par des femmes**

*Adoption* (*Örökbefogadás*, Márta Mészáros, HU, 1975)  
*Brèves rencontres* (*Korotkie vstrechi*, Kira Mouratova, URSS, 1967)  
*Changement de destinée* (*Peremena uchasti*, Kira Mouratova, URSS, 1987)  
*La Dernière étape* (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, PL, 1947)  
*Elles deux* (*Ök ketten*, Márta Mészáros, HU, 1977)  
*En découvrant le vaste monde* (*Poznavaia Belyy Svet*, Kira Mouratova, URSS, 1978)  
*Les Fruits du Paradis* (*Ovoce stromů rajských jíme*, Véra Chytilová, CZ, 1969)  
*Interrogatoire* (*Przesłuchanie*, Agnieszka Holland, PL, 1982)  
*Le Jeu de la pomme* (*Hra o jablko*, Véra Chytilová, CZ, 1976)  
*Journal intime* (*Napló gyermekeimnek*, Márta Mészáros, HU, 1984-)  
*Les Longs adieux* (*Dolgie provody*, Kira Mouratova, URSS, 1971)  
*Notre pain quotidien* (*Nash chestnyi khleb*, Kira Mouratova/ Alexandre Mouratov, URSS, 1964)  
*Panelstory* (*Panelstory*, Véra Chytilová, CZ, 1979)  
*Parmi les pierres grises* (*Sredi Serykh Kamney*, Kira Mouratova, URSS, 1983)  
*Les Petites marguerites* (*Sedmikrásky*, Véra Chytilová, CZ, 1966)  
*Sans attache* (*Szabad lélegzet*, Márta Mészáros, HU, 1973)  
*Le Syndrome asthénique* (*Astenicheskiy sindrom*, Kira Mouratova, URSS, 1989)  
*Twarz* (*Twarz*, Malgorzata Szumowska, 2018).  
*Une femme seule* (*Kobieta samotna*, Agnieszka Holland, PL, 1981)



## INDEX

### #

*#Selfie*, 332, 333, 374, 384, 403, 404, 428, 453  
*#Selfie 69*, 332, 453

### 1

*12h08, à l'est de Bucarest*, 17, 329, 394, 450

### 4

*4 mois, 3 semaines et 2 jours*, 13, 18, 106, 107, 170, 313, 316, 321, 332, 335, 349, 351, 354, 355, 373, 412, 422, 450

### A

*Accident*, 127, 447  
*Ade*, Maren 348, 409, 454  
*Adieu Jeunesse*, 117, 454  
*Adina Pintilie*, 15, 330, 334, 376, 403, 412, 413, 414, 415, 417, 428, 430, 453, 454  
*Adoption*, 118, 456  
*Aferim!*, 208, 329, 332, 333, 374, 450  
*Ainsi l'emporte le vin*, 308, 450  
*Alfred Halm*, 47, 447  
*Alt Love Building*, 382, 393, 453  
*Amants du Pont Neuf*, 278, 279, 454  
*Amen*, 247, 355, 454  
*Amour commence vendredi*, 156, 447  
*Amours d'une princesse*, 447  
*Amours passés*, 133, 163, 450  
*Ana, mon amour*, 173, 359, 364, 373, 412, 450  
*Antal*, 397, 454  
*Après elle*, 396, 453  
*Après le mariage*, 414, 453  
*Ardeur*, 114, 447  
*Ascenseur pour l'échafaud*, 131, 454  
*Asphalt Tango*, 14, 252, 281, 282, 283, 284, 345, 426, 451  
*Au-delà des collines*, 332, 333, 349, 351, 354, 355, 373, 410, 451  
*Autobiographie de Nicolae Ceaușescu*, 170, 172, 451  
*Autoportrait d'une fille rangée*, 370, 372, 373, 412, 453  
*Avant le petit déjeuner*, 310, 454  
*Avec des mains propres*, 88, 138, 448

### B

*B.D. en alerte*, 127, 448  
*Baccalauréat*, 329, 332, 333, 349, 352, 353, 354, 364, 451  
*Barna*, 167, 449  
*Berndt Aldor*, 47, 447  
*Best Intentions*, 313, 451  
*Bijoux de famille*, 62, 130, 448  
*Blaier*, 102, 103, 104, 236, 237, 258, 449, 451  
*Bombe volée*, 142, 448  
*Boogie*, 321, 451

*Bostan*, Elisabeta 13, 61, 84, 91, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 136, 157, 236, 258, 259, 376, 412, 422, 450, 453  
*Box*, 287, 289, 313, 433, 451  
*Bratu*, Lucian 113, 155, 450  
*Breaking News*, 382, 394, 395, 407, 409, 453  
*Brève histoire d'amour*, 118, 454  
*Brèves rencontres*, 121, 456

### C

*California Dreamin'*, 14, 293, 294, 297, 321, 329, 426, 451  
*Calugareanu*, Irina 232, 453  
*Camille de Morhlon*, 47, 447  
*Caranfil*, Nae14, 207, 247, 252, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 291, 292, 309, 315, 318, 319, 337, 345, 425, 426, 451, 452, 455  
*Carax*, Leos 279, 454  
*Carmine Gallone*, 50, 447  
*Carné*, Marcel 61, 455  
*Carte de Bucarest*, 167, 448  
*Cendres et diamant*, 68, 455  
*Cernăiănu*, Felicia 456  
*Championne*, 127, 453  
*Changement de destinée*, 123, 456  
*Chardons du Baragan*, 61, 448  
*Chasseur de renards*, 212, 291, 423, 451  
*Chat noir, chat blanc*, 289, 361, 455  
*Chuck Norris contre le communisme*, 232, 453  
*Chytilová*, Věra 63, 115, 118, 119, 124, 456  
*Citadelle écroulée*, 61, 448  
*Ciulei*, Liviu 66, 67, 72, 448, 449  
*Code inconnu*, 343, 455  
*Cold Mountain*, 244, 454  
*Collier en turquoise*, 167, 448  
*Colonne*, 66, 448  
*Comédie fantastique*, 142, 143, 144, 448  
*Comment épouser un millionnaire*, 48, 455  
*Comment j'ai fêté la fin du monde*, 14, 17, 170, 172, 212, 215, 217, 218, 225, 321, 329, 367, 426, 451  
*Concert*, 244, 245, 289, 454  
*Constantin Tanase*, 47, 447  
*Contes de l'âge d'or*, 170, 414, 451  
*Corjos*, Nicolae 114, 168, 237, 262, 448, 449, 451  
*Costa-Gavras*, 247, 355, 454  
*Course*, 158, 165, 448  
*Courte Histoire*, 65, 448  
*Cristiana Nicolae*, 91, 129, 158  
*Croisière*, 160, 163, 164, 165, 448  
*Croix de pierre - Le dernier bordel*, 237, 451  
*Crulic*, 334, 391, 392, 394, 454

### D

*D'ora, immigrante roumaine*, 397, 454  
*Daces*, 66, 87, 137, 138, 139, 448  
*Damian*, Anca 5, 15, 33, 321, 334, 383, 384, 385, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 398, 399, 407, 408, 412, 428, 429, 431, 453, 454  
*Dânaiață*, Catrinel 409, 453

Daneliuc, Mircea 13, 14, 84, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 236, 237, 249, 250, 258, 259, 268, 271, 273, 276, 277, 278, 291, 292, 336, 360, 422, 448, 451, 452  
*Dans notre village*, 58, 448  
de Sica, Vittorio 61, 455, 456  
*de Tanase*, 47, 447  
*Déclaration d'amour*, 114, 168, 448  
DeRaaf, Melissa 346, 347, 355, 363, 453  
*Dernière balle*, 448  
*Dernière étape*, 117, 456  
*Des escargots et des hommes*, 332, 333, 374, 451  
*Détour, Ceaușescu*, 14, 195, 196, 423, 455  
*Deux billets de loterie*, 332, 333, 374, 451  
*Deuxième Chute de Constantinople*, 237, 451  
*Dimanche à six heures*, 67, 68, 70, 71, 91, 285, 315, 448  
*Dimanches de permission*, 252, 281, 282, 451  
Dinu Negreanu, 58, 60, 449  
*Dogs*, 329, 451  
*Dolce farniente*, 284, 455  
*Double*, 409, 453  
Dragăn, 127, 448  
Drăgan, 64, 66, 112, 138, 154, 448, 449, 450

## E

*Edition Spéciale*, 159, 190, 448  
*Elles deux*, 118, 456  
*Emeute*, 66, 266, 448  
*En découvrant le vaste monde*, 122, 456  
*Enfance d'Icare*, 388, 454  
*Escadrille blanche*, 50, 447  
*Essai micro*, 160, 163, 165, 422, 448  
*Etage de dessous*, 372, 451  
*Etat des choses*, 212, 292, 423, 451  
*Examen d'enseignement*, 168, 448

## F

Farocki, Harun 14, 70, 173, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 210, 213, 423, 437, 456  
*Faust XX*, 142, 448  
*Felicia, plus que tout*, 346, 348, 352, 355, 453  
*Fêtes galantes*, 65, 454  
*Figurants*, 133, 135, 450  
*Filip le bon*, 127, 448  
*Fille la plus heureuse du monde*, 321, 451  
Florin Șerban, 313, 323, 451  
*Forêt de hêtre*, 129, 450  
*Forêt des pendus*, 66, 148, 448  
*Francesca*, 344, 345, 349, 451  
*Fucking Amal*, 366, 455  
*Furia*, 247, 316, 412, 451

## G

*Gadjo Dilo*, 289, 455  
Gaitlif, Tony 348, 455  
*Galax*, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 155, 448  
Gatlif, 289, 455  
George Cornea, 114, 447  
Giurgiu, 318, 321, 323, 327, 332, 333, 365, 366, 407, 408, 409, 430, 451

*Glissando*, 160, 163, 164, 448  
*Golgota*, 112, 114, 154, 155, 448  
Gopo, Ion Popescu 13, 58, 65, 128, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 162, 327, 435, 448, 449  
Grigore Brezianu, 447  
Gulea, 212, 274, 291, 292, 451, 452

## H

*Hachereau*, 149, 152, 153, 448  
Haneke, Michael 343, 455  
*Hiroshima mon amour*, 68, 131, 455  
Hirte, Anca 352, 453  
*Histoire de l'amour*, 142, 289, 448, 454  
Hoffer, Hanno 170, 451  
Holland, Agnieszka 118, 125, 456  
*Homme du jour*, 269, 451  
*Hôtel de Lux*, 249, 269, 275, 276, 291, 451

## I

Iacob, Cristina 5, 33, 126, 323, 333, 334, 374, 376, 384, 385, 390, 393, 398, 399, 402, 403, 404, 428, 429, 431, 453  
*Il faut sauver le soldat Ryan*, 261, 455  
Iliu, Victor 58, 59, 60, 62, 64, 67, 448, 449, 450  
*Illégitime*, 15, 365, 367, 368, 451  
*Illustré*, 102, 104, 106, 110, 114, 155, 449  
*Indépendance de la Roumanie*, 45, 447  
*Interrogatoire*, 118, 456  
Ion Sahigian, 447  
Ion Sava, 50, 447

## J

Jacob, Mihai 99, 449  
Jakubowska, Wanda 117, 456  
*Je suis Adam!*, 269, 451  
Jean Georgescu, 50, 56, 58, 59, 62, 112, 130, 447, 448, 449  
Jean Mihail, 47, 56, 59, 447  
*Jetée*, 68, 195, 455  
*Joconde sans sourire*, 13, 112, 129, 130, 132, 135, 136, 154, 157, 422, 450  
*Journal intime*, 118, 456  
Jude, Radu 208, 244, 321, 323, 329, 333, 355, 357, 358, 374, 408, 450, 451, 452

## K

*Katalin Varga*, 408, 454  
Kieslowski, Krzysztof 117, 118, 454, 455  
Kozole, Damjan 343, 455  
Kusturiča, Emir 276, 288, 289, 361, 455

## L

*L'Actrice, les dollars et les transylvains*, 88, 447  
*L'Après-midi d'un tortionnaire*, 312, 450  
*La Montagne magique*, 391, 453  
*La source des femmes*, 289, 455  
*Lampe frontale*, 355, 451  
*Le Chêne*, 252, 451

*Le Gamin*, 125, 450  
*Le Jeu de la pomme*, 119, 456  
*Le Moulin souffle sur le Siret*, 447  
*Le Prophète, l'or et les transylvains*, 88, 449  
*Le ventre de la baleine*, 368, 369, 454  
*Lemonade*, 171, 414, 415, 453  
*Les Chênes verts*, 386, 453  
*Les Fruits du Paradis*, 119, 456  
*Lia*, 47, 272, 447  
*Lilas fleurit deux fois*, 129, 450  
*Lilya 4-Ever*, 343, 455  
*Lit Conjugal*, 237, 451  
*Longs adieux*, 121, 123, 456  
*Love Building*, 381, 382, 393, 394, 402, 428, 453  
*Love is a Story*, 453  
*Love Sick*, 15, 321, 365, 366, 367, 368, 373, 407, 409, 410, 451  
*Lucian Pintilie*, 13, 17, 22, 66, 67, 91, 125, 235, 236, 242, 249, 250, 252, 253, 258, 259, 280, 281, 285, 291, 311, 312, 319, 337, 422, 425, 448, 449, 450, 451, 452, 453  
*Luncașu, Iura* 332, 333, 452  
*Lungu, Ana* 5, 15, 334, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 381, 408, 409, 428, 429, 431, 453, 454  
*Lupeni* 29, 112, 154, 449  
*Lycéens*, 168, 237, 262, 264, 403, 449, 451  
*Lycéens en alerte*, 237, 264

## M

*Malle, Louis* 131, 454  
*Ma-ma*, 126, 127, 450  
*Marcus*, 64, 369, 450  
*Mardi après Noël*, 358, 452  
*Maria*, 29, 67, 68, 71, 91, 97, 128, 129, 134, 150, 151, 153, 158, 159, 165, 219, 261, 294, 349, 358, 359, 360, 361, 362, 365, 373, 443  
*Maria Mirabela*, 128, 449  
*Mariage à répétition*, 167, 449  
*Marioara Voiculescu*, 49, 436, 447  
*Marius Teodorescu*, 62, 448  
*Marker, Chris* 14, 68, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 206, 210, 423, 438, 455  
*Martin Berger*, 47, 447  
*Masque d'argent*, 167, 449  
*Matos et la thune*, 280, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 452  
*Mayerling*, 65, 454  
*Méchant adolescent*, 162, 449  
*Médaille d'honneur*, 359, 362, 452  
*Mère et fils*, 322, 333, 335, 359, 362, 363, 364, 373, 412, 452  
*Mészáros, Márta* 63, 118, 119, 124, 125, 456  
*Métabolisme, ou quand le soir tombe sur Bucarest*, 374, 452  
*Michel Le brave*, 66, 449  
*Mihai Constantinescu*, 99, 449  
*Mihaileanu, Radu* 14, 244, 245, 285, 286, 287, 288, 289, 309, 313, 315, 425, 452, 454, 455, 456  
*Mihu, Iulian* 64, 450  
*Minghella, Anthony* 244, 293, 454  
*Miracle de Tékir*, 388, 389, 453  
*Mirică, Bogdan* 329, 451  
*Miroir, début de la vérité*, 260, 452

*Miss Litoral*, 264, 266, 267, 452  
*Mitreă Cocor*, 59, 450  
*Mitulescu, Catalin* 17, 170, 213, 215, 217, 310, 321, 323, 329, 386, 407, 426, 451  
*Mladenovic, Ivana* 409, 412, 428, 453  
*Montagne magique*, 391, 453  
*Moodyson*, 255, 366, 455  
*Moodysson*, 343, 455  
*Mort de Dante Lazarescu*, 17, 253, 310, 311, 319, 329, 355, 368, 374, 412, 452  
*Moulin de la fortune*, 64, 449  
*Mouratova, Kira* 120, 121, 122, 123, 125, 136, 437, 456  
*Mungiu, Cristian* 14, 17, 18, 36, 96, 107, 109, 169, 170, 171, 172, 173, 307, 308, 310, 313, 316, 317, 318, 321, 322, 323, 328, 329, 332, 333, 334, 349, 350, 352, 354, 355, 360, 364, 373, 407, 414, 422, 427, 450, 451, 452, 453  
*Munk, Andrzej* 63, 68, 115, 117, 455  
*Muntean, Radu* 14, 17, 170, 212, 213, 214, 215, 247, 310, 315, 316, 318, 321, 358, 372, 412, 426, 431, 451, 452  
*Mureșan, Mircea* 66, 149, 236, 258, 263, 264, 266, 290, 448, 452  
*Mureșan*, 237, 451  
*My Summer of Love*, 366, 455

## N

*Ne le prends pas mal, mais*, 415, 453  
*Nea Marin, millionnaire*, 137, 449  
*Negoescu, Paul* 332, 333, 408, 451  
*Negulesco, Jean* 48, 455  
*Nemescu, Cristian* 14, 293, 294, 321, 329, 426, 451  
*Netzer, Calin Peter* 15, 173, 322, 329, 333, 334, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 373, 412, 450, 452  
*Neveux du clairon*, 59, 449  
*Nichituș, Cristina* 129, 376, 450  
*Nicolaescu, Sergiu* 13, 66, 84, 87, 88, 127, 137, 138, 139, 140, 141, 147, 154, 158, 162, 168, 235, 236, 246, 258, 259, 260, 261, 262, 279, 290, 317, 322, 357, 422, 447, 448, 449, 452  
*Niki et Flo*, 280, 312, 315, 452  
*Noces de pierre*, 149, 150, 153, 155, 160, 449  
*Notre pain quotidien*, 121

## O

*Occident*, 17, 29, 84, 88, 89, 141, 313, 316, 318, 342, 343, 349, 350, 354, 361, 420, 452  
*Odessa en flammes*, 50, 447  
*Oxygène*, 415, 453

## P

*Pagaille*, 263, 264, 452  
*Panelstory*, 119, 456  
*Pantoufle de Cendrillon*, 112, 449  
*Papa du dimanche*, 99, 100, 101, 104, 127, 358, 449  
*Papa vient dimanche*, 357, 358, 452  
*Papier sera bleu*, 14, 170, 212, 213, 217, 219, 226, 321, 452  
*Paradis en direct*, 237, 452

*Parce qu'ils*, 99, 101, 104, 449  
*Parmi les pierres grises*, 122, 456  
*Pas vers la lune*, 142, 449  
*Passagère*, 68, 115, 117, 455  
 Paul Călinescu, 49, 56, 58, 59, 447, 449  
 Păunescu, Bobby 344, 451  
 Pawlikowski, Pawel 343, 366, 455  
*Pays des Moți*, 49, 447  
*Pepe & Fifi*, 269, 452  
*Perfect Health*, 391, 453  
*Petite bohème de l'alcôve*, 47, 447  
*Petites marguerites*, 115, 456  
*Petites mensonges*, 332, 333, 374, 452  
*Picnic*, 313, 452  
*Pița*, Dan14, 88, 127, 138, 149, 150, 153, 158, 236, 242, 243, 244, 249, 258, 259, 268, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 291, 292, 447, 448, 449, 451, 452  
*Place de l'Université, Roumanie*, 212, 274, 423, 452  
 Plangau, Mircea 237, 264, 451  
*Point Zéro*, 260, 262, 279, 290, 452  
 Polanski, 156, 455  
*Policier, adjectif*, 322, 452  
 Porumboiu, Corneliu 14, 17, 18, 70, 184, 213, 218, 219, 220, 221, 222, 307, 308, 310, 322, 323, 328, 329, 369, 372, 374, 393, 426, 450, 452  
*Promesses*, 127, 450  
 Puiu, Cristi 3, 14, 17, 33, 36, 173, 232, 280, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 321, 322, 328, 329, 355, 360, 368, 374, 407, 408, 409, 427, 430, 431, 452, 453, 454

## R

Rădulescu, Razvan 311, 312, 314, 322, 346, 347, 355, 363, 366, 453  
*Reconstitution*, 69, 70, 71, 72, 76, 101, 127, 449  
*Rencontres croisées*, 321, 390, 392, 407, 453  
*Répulsion*, 156, 455  
 Resnais, Alain 68, 131, 305, 455  
*Reste est silence*, 207, 452  
*Retour de Veronica*, 126, 450  
*Retour du roi Lăpușneanu*, 133, 450  
*Rêve d'une nuit d'hiver*, 50, 447  
*Rose jaune*, 167, 449  
*Rouge et le noir*, 61, 455  
*Roumanie, terre d'amour*, 47, 447  
 Rugină, Iulia 323, 376, 381, 382, 383, 390, 393, 394, 395, 398, 399, 402, 409, 412, 428, 429, 431, 453  
*Ryna*, 321, 334, 376, 386, 387, 388, 453

## S

Sadova, Marietta 59, 130, 450  
 Saizescu, Geo 84, 167, 168, 263, 290, 322, 449, 452  
*Sans attache*, 118, 456  
*Sans fin*, 118, 455  
*Sans soleil*, 195, 455  
*Scènes de Carnaval*, 72, 274, 449  
*Secret de Bacchus*, 167, 449  
*Sénateur des escargots*, 250, 271, 452  
*Sexy Harem Ada-Kaleh*, 266, 452  
*Shoah*, 209, 455

*Sieranevada*, 329, 452  
*Silence des profondeurs*, 133, 450  
 Sitaru, Adrian 313, 323, 367, 408, 451, 452  
*Slovenian Girl*, 343, 455  
*Soirée*, 133, 450  
*Soldats rouges*, 237, 452  
*Soldiers, Histoire de Ferentari*, 409, 453  
 Spielberg, Steven 261, 455  
*Studio à la recherche d'une vedette*, 168, 449  
*Super 8 Stories*, 361, 455  
*Sur la rive gauche du Danube bleu*, 133, 450  
*Syndrome asthénique*, 123, 456  
 Szel, Ana 368, 369, 370, 454  
 Szumowska, Malgorzata 417, 456

## T

*Téléphone*, 128, 453  
*Temps des gitans*, 361, 455  
*Téodora pécheresse*, 352, 453  
*Terminus Paradis*, 249, 253, 275, 278, 279, 280, 426, 452  
*Thérèse Raquin*, 61, 455  
*Toni Erdmann*, 348, 352, 454  
*Touch me not*, 329, 335, 376, 403, 413, 414, 416, 454  
*Trahir*, 286, 287, 452  
*Train de vie*, 244, 286, 287, 288, 454  
*Train fantôme*, 447  
*Transit Palace*, 343, 455  
*Transylvania*, 348, 455  
*Trésor*, 67, 372, 452  
*Triangle de la mort*, 261, 262, 452  
*Trop Tard*, 249, 252, 278, 280, 453  
*Twarz*, 417, 456

## U

Ujică, Andrei 14, 70, 170, 173, 200, 202, 204, 205, 206, 207, 210, 213, 451  
*Umberto D*, 61, 455  
*Un été inoubliable*, 249, 252, 275, 278, 279, 280, 453  
*Un été très instable*, 391, 454  
*Un film avec une fille charmante*, 113, 450  
*Underground*, 276, 361, 455  
*Une cartouche de Kent et un paquet de café*, 318, 453  
*Une femme seule*, 118, 456  
*Une lumière au dixième étage*, 133, 134, 450  
*Une nuit mémorable*, 49, 447  
*Une nuit orageuse*, 50, 447  
 Uricaru, Ioana 15, 170, 334, 412, 413, 414, 417, 428, 451, 453  
 Urșianu, Malvina 13, 22, 62, 91, 112, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 157, 158, 163, 165, 376, 421, 422, 450

## V

*Va, vis et deviens*, 289, 456  
*Vagues du Danube*, 66, 449  
*Valée retentit*, 58, 449  
 Veroiu, 88, 138, 146, 148, 149, 150, 153, 158, 236, 258, 259, 447, 448, 449  
*Veronica*, 126, 127, 128, 450

*Vidéogrammes d'une révolution*, 14, 70, 173, 200, 210,  
212, 213, 225, 423, 456  
*Vie est belle*, 288, 456  
*Vie l'emporte*, 58, 449  
*Viktoria*, 409, 454  
Virgil Calotescu, 156, 167, 447, 448, 449  
Vitanidis, 61, 162, 167, 448, 449  
Vitkova, Maya 376, 409, 454  
*Voleur de bicyclette*, 61, 456

## **W**

Wajda, Andrzej 63, 68, 455  
Wojciech Has, 117, 454

## **Z**

*Zapping*, 195, 308, 453  
Zenide, Ruxandra 15, 321, 334, 376, 385, 386, 387,  
388, 389, 390, 399, 407, 428, 431, 432, 453



## **ANNEXES**

## SOMMAIRE

Interview avec Anca Damian, Paris, 6 juillet 2016	3
Interview avec Cristina Iacob, Paris, 27 Août 2016 (Studio de mixage son)	11
Interview avec Ada Solomon, Bucarest, 15 Février 2011	18
Interview avec Cristi Puiu, Bucarest, 11 février 2011	25
Correspondance avec Iulia Rugină, septembre 2016 :	39
Correspondance avec Luiza Pârvu, septembre 2016 :	49
Correspondance avec Ana Lungu, septembre 2016 :	63
Promotions UNATC, 2011 - 2016	68





## **INTERVIEW AVEC ANCA DAMIAN, PARIS, 6 JUILLET 2016**

Anca Damian : J'ai commencé dans ce métier en tant que chef opérateur. Jusqu'à aujourd'hui, je suis la seule femme (en Roumanie) qui ait fait de la direction de la photographie.

**Ana Ribeiro : Vous avez donc fait des études de direction de la photographie à l'UNATC ?**

A.D. : Oui. Je ne suis pas la seule à avoir fait ces études, mais la seule à avoir travaillé sur des longs métrages. J'ai d'abord fait des études d'arts visuels à Barbizon, et lorsque je me suis intéressée au cinéma, je me suis dit que je ferai des études de direction de la photographie. En effet, il y avait deux femmes qui faisaient de la photographie là-bas à la télévision, mais c'était plutôt dans le cadre du théâtre filmé. C'était différent, pas de la création, que de la technique. Tout le monde disait que j'allais finir là-bas, que c'était la seule solution pour une femme. Ma promotion a été la dernière à avoir des cours du jour. J'ai été troisième de ma classe. A l'époque communiste, la promotion a été affectée à Buftea. J'ai fait deux assistances là-bas, et après j'ai eu de propositions pour travailler seule, dans des films publicitaires, documentaires et courts-métrages. Après j'ai fait deux longs métrages. Quand je les ai faits, je n'ai eu aucun assistant. Je ne voulais pas que quelqu'un le fasse à ma place. J'ai eu juste un technicien pour charger et porter la caméra. Pas de vrai assistant caméra.

J'ai gagné des prix nationaux de l'Union des cinéastes pour le travail de caméra que j'ai fait, dans des documentaires et des longs métrages. Avec ces prix, j'ai gagné ma place. Et quand j'ai gagné ma place, j'ai commencé à réaliser des films.

**A.R. : L'ambiance très masculine des chefs opérateurs existait déjà dès l'université ? Est-ce que cela a continué malgré les prix ?**

A.D. : Oui. Finalement, ils m'ont acceptée. Mais c'était comme si on rentrait dans une salle et qu'on ne te voyait pas. Je ne suis pas féministe, je n'ai aucun problème avec la façon dont les autres me regardent. Ce n'est pas mon problème, c'est leur problème. Moi, je fais mon boulot.... Ce que je dis à mes étudiantes, maintenant que j'enseigne à l'école de cinéma, c'est qu'on doit faire deux fois mieux que les autres.

**A.R. : Est-ce que ça n'a pas été un obstacle de ne pas avoir fait d'études de réalisation, malgré votre parcours professionnel ?**

A.D. : Pas vraiment. D'abord, j'ai fait des films sur l'art, parce que je connais bien le sujet. Mon fils était petit et je voulais avoir du temps pour ma famille. C'était un processus naturel. Pour mon premier long métrage de fiction, j'ai pris un acteur comme assistant. Je voulais savoir ce qu'il se passe dans la tête d'un acteur, plutôt que d'avoir un assistant réalisateur. Bien sûr j'étais autodidacte, j'ai beaucoup lu, mais j'ai aussi commencé à travailler avec cet acteur... J'ai fait deux longs métrages d'animation. Mais il n'existe pas en Roumanie de tradition du long métrage d'animation. Il n'y a pas d'école d'animation. Les gens ont fait les Beaux-Arts et deux ou trois semaines d'études d'animation.

**A.R. : Quand avez-vous terminé votre école de cinéma ?**

A.D. : En 1984. J'ai fait deux longs métrages en tant que chef opératrice en 1991 et 1992 et le premier comme réalisatrice en 2008.

**A.R. : Quand on parle de l'histoire du cinéma roumain, on parle toujours d'Ion Popescu-Gopo et de ses films d'animation. J'ai l'impression que c'était un peu le seul réalisateur dans ce domaine, et que l'animation est restée un peu comme orpheline après la sortie du communisme à cause du manque de ressources financières et techniques...**

A.D. : Gopo était super. Ensuite, concernant le budget, on peut quand même faire avec. Mon premier film d'animation a coûté 300 000 euros.

**A.R. : Comment avez-vous réussi à faire des longs métrages d'animation si réussis, comme *Le Voyage de Monsieur Crulic* et *La Montagne magique*, avec un budget aussi serré ?**

A.D. : Je suis aussi productrice de films. J'ai travaillé avec de petites équipes. Celle de *Crulic* comptait 5 personnes : seuls l'animateur en chef et le *background artist* faisaient partie de l'équipe créative, les 3 autres personnes intervenaient en support technique. C'étaient 5 personnes pendant 8 mois. En même temps, comme on n'a pas de tradition, on ne s'en est pas tenu à un parti pris au niveau de la technique d'animation, c'était très libre. Ce qui m'intéresse, c'est de développer le langage du cinéma, de raconter chaque histoire de la meilleure manière possible. Dans *Crulic*, je voulais que le thème de la peine de mort soit soutenu par la matérialité technique. C'était mon concept, que j'ai voulu travailler avec l'équipe d'animation. Il y a eu quelques frictions, car au début, ils n'ont pas compris. Ils voulaient faire la prison avec des poupées, mais pour moi, ce n'était pas ça. Pour *La Montagne magique*, c'était plus complexe, plus baroque. J'ai eu besoin de 15 personnes. J'ai travaillé avec plusieurs petites unités. Il y avait trois animateurs-chefs, qui étaient entourés par deux ou trois étudiants. Les unités ne se parlaient pas entre elles. Je partageais quelques petites séquences entre elles. Pour moi, il était plutôt question de trouver un sens d'ensemble dans cette diversité. Et c'était à moi d'en préserver la cohérence.

Je ne peux pas dire que ça a été facile. J'ai dû faire des choses dont j'ai eu peur. Par exemple, pour *Crulic*, j'ai fait des recherches sur les prisons en Pologne. Et apparemment il y a eu des morts pendant les enquêtes sur ces dossiers. Les gens avaient peur de s'en mêler. Et moi, venue de Roumanie, et ne parlant pas la langue... Et pour *La Montagne magique*, j'ai été en Afghanistan pendant deux semaines. Cela vaut plus que n'importe quelle recherche.

**A.R. : Et pour votre premier long métrage, *Rencontres croisées* ?**

A.D. : J'ai eu un autre producteur. J'ai dû réaliser le tournage en 19 jours, on avait de la pellicule pour une seule prise. Après ça, j'ai décidé de produire mes propres films. J'ai suivi les cours de coproduction de l'EAVE et de Transatlantic Partners. C'est cela qui m'a vraiment permis d'apprendre comment gérer la production. En Roumanie, comme le CNC donne 50 % du budget, et qu'il n'y a pas d'autres sources de subvention au niveau national, donc, tu dois coproduire.

**A.R. : Il n'existe aucune obligation d'investissement pour les chaînes de télévision ?**

A.D. : Non, il n'y a aucune autre source. Il y a seulement une chaîne, HBO (Romania) qui donne 10 000 euros.

**A.R. : Alors, pour ce premier film, vous avez eu le CNC...**

A.D. : En coproduction avec la Finlande. J'ai été coproducteur de ce film, car j'ai quand même apporté pas mal de soutien (sources de financement). Je me suis donc dit qu'après je deviendrai producteur principal, parce que quand tu as peu d'argent c'est mieux, même si c'est difficile parce que c'est encore un boulot que tu dois faire.

**A.R. : Et après ça a été plus simple de trouver du financement pour *Crulic* ?**

A.D. : Alors, *Crulic* a eu un soutien au développement de 2 000 euros, qu'il faut rembourser si tu ne fais pas le film ; je n'ai pas eu le soutien à la production, mais j'avais démarré déjà la production, et j'ai commencé à prospecter de petites sources, j'avais déjà le coproducteur polonais... J'ai utilisé mes propres ressources, j'ai emprunté de l'argent... Les gens se montraient intéressés par projet, mais sans plus. On a continué quand même. Finalement, le projet a eu le soutien à la production lors d'une autre session, lorsqu'il était presque fini. Pourtant, le projet avait été rejeté deux ou trois fois par le CNC. Le film avait déjà été sélectionné au Festival de Locarno quand il a reçu le soutien à la production. J'ai pris de grands risques, heureusement ça c'est bien fini. Maintenant c'est plus facile, grâce à ma bonne réputation. Mais pour *Crulic* ça a été vraiment dur, j'ai dû emprunter de l'argent à des amis.

**A.R. : Pourquoi la Finlande puis la Pologne ? J'aurais plutôt imaginé une coproduction avec la France, car elle a cette réputation d'ouverture...**

A.D. : Pour mes films, j'avais besoin des Nordiques. D'abord les Norvégiens pour le soutien au scénario. Alors c'était naturel de chercher auprès d'eux. Pour la Pologne, c'était aussi naturel parce que l'action se passait là-bas. Pourtant, la première rencontre avec l'Institut polonais du film était étrange. D'abord, ils ont sympathisé, mais lorsque j'ai commencé à leur raconter le contexte (de *Crulic*), ils n'étaient pas si enthousiastes. Mais j'ai réussi à les convaincre, en disant que je voulais réaliser une histoire kafkaïenne, que c'était le côté humain qui m'intéressait... J'ai dit qu'il ne s'agissait pas de blâmer la Pologne, que la Roumanie pourrait aussi être tenue responsable...

**A.R. : Je reviens aux concepts des films. Comment vous en choisissez les sujets ?**

A.D. : C'est toujours la vie, la réalité qui me donne des idées, même quand j'écris de la fiction. Pour *Rencontres croisées*, je me suis inspirée du cas réel du D.J. radio Dobrovolschi. C'est l'histoire d'un prisonnier dans une maison d'arrêt qui emprunte son nom comme pseudonyme car il l'admire et il souhaite le connaître. Quand il s'agit d'une fiction, je fictionnalise davantage l'histoire, quand c'est de l'animation, je suis plus fidèle à la réalité, j'en garde la structure, pour qu'elle soit plus visible que ma vision personnelle sur l'histoire. Même pour les techniques d'animation, c'est la réalité qui m'inspire.

*Le Voyage de Monsieur Crulic* et *La Montagne magique* font partie d'une trilogie. L'idée de la trilogie m'est venue quand je faisais *Crulic* et quelqu'un m'a demandé pourquoi je m'occupais de ce sujet. Je voulais discuter de l'idée de l'héroïsme et de son rapport avec la mort. Quel est le moment où on se dit qu'on ne peut pas vivre privé de certaines choses ? A quel moment la vie n'a plus de valeur quand on n'a pas quelque chose ? Pour *Crulic*, la vie n'a pas de valeur s'il ne vit pas avec sa vérité. J'ai ainsi voulu faire une trilogie sur ce thème de la mort. Les thèmes qui m'obsèdent sont l'identité, la mort et le sacrifice. C'est ça qui revient... La question de la vie face à la mort. Pour traiter l'histoire de Jacek Winkler [dans *La Montagne magique*, NDLR], je suis partie de *Don Quichotte*, ensuite, c'est la productrice qui m'a parlé de Winkler et voilà. J'ai voulu finir la trilogie avec Malala, mais il fallait parler à l'agent, qui finalement a donné les droits de son histoire à une Américaine, en exclusivité. C'est un de deux projets auxquels j'ai dû renoncer. Comme j'ai n'ai pas encore trouvé mon troisième personnage pour la trilogie, je travaille sur deux autres projets. L'un est mon premier projet d'animation pour les familles et le jeune public, aussi inspiré de la réalité, parce que j'ai sauvé un chien... L'autre est mon *Hotel Kaboul*, inspiré des journalistes que j'ai rencontrés pendant les recherches pour *Crulic* et *La Montagne magique*. J'ai écrit le scénario lorsque je suis rentrée d'Afghanistan. Entre-temps, j'attends toujours mon troisième personnage. Je cherche plutôt une femme, même si je ne suis pas... [féministe, NDLR]. Dans le monde arabe, il y a pas mal de victimes, mais je cherche quelqu'un qui vit pour faire quelque chose pour les autres. Je ne veux pas une victime. Je ne cherche pas une femme nécessairement pour « établir un certain pied d'égalité ». Je trouve juste que cela ajoute quelque chose au paquet, car je veux faire le film dans un style libre, mais différent de celui de *Crulic* et de *La Montagne magique*.

**A.R. : En ce moment même, vous êtes une des réalisatrices les plus reconnues de Roumanie. Est-ce que suite à votre succès, vous avez subi des pressions de la part de coproducteurs pour faire des films plus centrés sur les femmes ?**

A.D. : Non. Par exemple, quand j'ai reçu le prix Eurimages de la meilleure réalisatrice, je n'arrivais pas à y croire, car il y avait une quinzaine de films nominés et mon film n'était pas un film sur les femmes. J'avais vu quelques films de la liste, et c'étaient de bons films sur les femmes. Ainsi, quand j'ai reçu l'appel disant que j'avais gagné, j'ai demandé pourquoi. Ils m'ont dit qu'ils avaient jugé la mise en scène, pas le sujet. Je pense qu'on est humains en premier. Je reconnais les qualités des femmes, mais je ne pense pas qu'on fait du cinéma pour promouvoir les qualités des femmes. S'il y a un sujet important qui présente une femme comme protagoniste, je le fais, sinon je ne cherche pas une femme. Pour la troisième partie de la trilogie, j'ai senti que les femmes sont plus proches du sacrifice, mais si je trouve un homme qui est prêt à donner sa vie pour les autres, je ne dirais pas non. J'ai rencontré Bastien Dubois qui fait un film sur la journaliste russe qui a été assassinée et il m'a demandé : « Mais tu n'es pas jalouse ? Ça tomberait bien pour ta trilogie. » Et j'ai répondu que j'étais contente que plus de gens s'intéressent aux choses importantes.

**A.R. : Qu'est-ce qui vous a poussé à réaliser des films d'animation ?**

A.D. : J'ai voulu utiliser l'animation dans mon documentaire précédent, *To Be or Not to Be*, qui se passait dans une prison roumaine. J'ai fait trois films sur les prisons, maintenant je fais trois films sur la guerre...

**A.R. : Que des thèmes légers...**

A.D. : De femmes ! Que des films de femmes !

A.D. : Pour *To Be or Not to Be*, j'ai suivi un programme d'une prison à Arad [ville de l'ouest de la Roumanie, en Transylvanie, NDRL] grâce auquel les détenus faisaient du théâtre, du psychodrame, proposé par un psychiatre. J'ai tourné là-bas pendant dix jours, c'était vraiment fatigant, chaque jour j'étais épuisée... C'était quelque chose de vraiment très fort. C'étaient des peines longues. Pour rentrer dans ce groupe, il fallait que le détenu ait une peine de plus de quinze ans. Ils écrivaient et jouaient les scènes du psychodrame. C'était ça leur liberté. Ils avaient soif de gens de l'extérieur, cela m'a épuisée. Je n'ai pas réussi à les suivre sur la longueur, j'ai fini le film comme un documentaire classique. Quand j'ai commencé *Crucic*, au départ j'avais l'idée de faire un docudrame, avec un journaliste, mon alter ego, qui fait de la recherche. Mais pendant la recherche, je suis rentrée dans la peau d'un homme que je n'ai jamais connu. J'ai senti que ce n'était pas quelqu'un de mon milieu, c'était quelqu'un qui avait vécu dans le « gris » de la société. A ce moment-là, j'ai changé d'idée et j'ai décidé de partir de son point de vue, de ce qu'il raconte depuis la tombe. Il n'y avait donc que l'animation qui pouvait convenir... Je viens des arts visuels et j'adore le langage plus libre du cinéma. Et je crois qu'il exprime plutôt une sorte de surréalité que la réalité elle-même.

**A.R. : Revenons à la prison et à la guerre...**

A.D. : Quand j'ai fini *Crucic*, je me suis dit : c'est mon troisième film sur la prison, j'en ai fini avec ça. Avec *Rencontres croisées*, je suis rentrée pour la première fois dans une prison. Et la prison ne règle pas les problèmes, les gens ne sortent pas mieux de là. Parfois ils sortent pire. Ceux qui sortent mieux sont ceux qui veulent vraiment changer. Et la grande majorité commence à se sentir mieux en prison qu'à l'extérieur. On ne peut pas dire que les gens qui sont en liberté sont bien et ceux qui sont en prison sont mauvais. Ce n'est pas noir et blanc : le bien et le mal se mélangent tout le temps. Dans *Rencontres croisées*, mon personnage principal, D.J. radio qui a eu de la chance dans la vie, visite en prison un de ses fans, son « frère jumeau » comme il dit. Il part un peu déçu. A l'extérieur, il rencontre quelqu'un qui se considère comme une bonne personne, mais qui conduit sa voiture dangereusement, sans s'inquiéter de se risquer à faire du mal à quelqu'un. Alors, la question se pose : qui est bon et qui est méchant ? Dans *Rencontres croisées*, l'argument est que nous sommes tous liés, chaque petite rencontre a des répercussions sur la vie des autres.

Je n'avais pas prévu de faire trois films sur la prison, mais j'ai fait *Crucic* aussi parce que j'avais connu la solitude de la prison. J'ai été attirée par le personnage de *Crucic* parce que j'ai ressenti la solitude de sa mort. Le temps en prison est complètement différent du temps à l'extérieur, les gens ont une autre perception du temps. Lors d'une grève de la faim (comme celle de *Crucic*), ce long processus de la mort doit être d'une solitude horrible. Quand je me suis rendu compte de cette solitude, j'ai été encore plus attirée par le sujet.

**A.R. : Entre la prison et la guerre, il y a eu un autre film, *Un été très instable (O vară foarte instabilă)* en 2013.**

A.D. : Celui-là illustre un thème plus pirandellien, plus léger.

**A.R. : Comment le thème de la guerre vous êtes parvenu ?**

A.D. : Parce que c'est un thème du présent et j'aime bien vivre dans le présent. Il ne m'intéresse pas de faire un film, par exemple, sur le Moyen-Âge. Même s'il y a des choses qui se répètent, c'est le présent qui me parle plus.

**A.R. : Dans vos films de fiction classique, il y a des personnages féminins intéressants. Dans *Rencontres croisées*, il y a la directrice de la prison, une femme en position de pouvoir...**

A.D. : Oui, c'est une femme qui a du pouvoir et qui donne beaucoup aux autres, mais qui n'arrive pas à donner à elle-même. Elle n'arrive pas à vivre sa vie personnelle parce qu'elle donne aux autres.

**A.R. : Son rapport avec le personnage à qui elle s'intéresse affectivement reste un peu mystérieux...**

A.D. : J'ai pensé ce personnage de la directrice comme quelqu'un qui a une connexion forte avec un homme mais qui ne sait pas vivre sa vie. Elle n'arrive pas à être heureuse, et ne peut pas aller plus loin. C'est une femme forte, je me suis inspirée de quelqu'un que j'ai rencontré dans la prison et qui a eu une histoire comme ça.

Même *Un été très instable*, c'est une petite histoire écrite par un Irlandais qui vit effectivement à Bucarest. Ce n'est pas complètement inventé, même si c'est fictionnalisé. Il parle de l'amour et de la mort, et je crois que l'amour et la mort s'entendent bien. Et bien sûr, un des thèmes qui m'obsèdent est la mort. L'amour et la mort.

**A.R. : Maria, dans *Un été très instable*, a aussi une relation de pouvoir avec Daniel, mais par le biais de la séduction...**

A.D. : C'est une inversion, puisque tant qu'ils étaient ensemble, c'était lui qui avait le pouvoir. Ensuite, il ne sait plus comment gérer sa sexualité avec son ex-compagne. J'ai voulu travailler la question du mélange entre fiction et réalité. Mais je crois que le film n'est pas arrivé à son potentiel. Je me suis engagée dans une production internationale qui n'avait pas le budget nécessaire. Les Anglais ont financé 30 000 euros et les droits, les Suédois ont fait les effets visuels et la postproduction, on a tourné en République tchèque, dans les studios Barrandov. Mais le gros du budget devrait être couvert par la Roumanie et ce n'était pas évident. Je me suis engagée dans une production sans avoir les moyens de le faire. Mais j'ai appris la leçon.

**A.R. : Avez-vous vécu à l'étranger ?**

A.D. : Non, je passe beaucoup de temps à l'étranger, mais je n'y ai jamais vécu. Je réfléchis à m'installer ici, puisque je travaille dans pas mal de coproductions avec la France maintenant.

**A.R. : Ce qui explique que dans vos films, on voit beaucoup de partenaires en coproduction...**

A.D. : Pour *La Montagne magique* j'ai aussi travaillé avec la France. C'était naturel, parce que mon personnage a vécu en France et que mon personnage parle français. Il pourrait parler français ou polonais, mais le polonais serait plus compliqué au niveau international. En France, cela facilite. Je considère cette réalisation comme un film en langue française. Ici, on a eu seulement l'aide aux cinémas du monde [du CNC, NDRL] pour la postproduction, mais on n'a eu rien pour l'animation. Mais le coproducteur m'a beaucoup aidé pour la recherche, que j'avais commencé à la fin de *Crulic*. Maintenant, j'ai trois projets en coproduction avec la France. Et je me sens très à l'aise dans la collaboration avec des Français.

**A.R. : Vos films sont transnationaux au niveau de la production. *Crulic* et *La Montagne magique* ont tous les deux des personnages qui vivent « ici et ailleurs ». Considérez-vous vos films transnationaux aussi en termes de récit ?**

A.D. : Oui. D'abord parce que les thèmes sont universels. Mais on vit comme ça maintenant, c'est notre manière de vivre. *Un été très instable* est aussi international, c'est un Irlandais qui vit à Bucarest. Je passe moi-même la moitié de l'année à l'étranger, pour moi tout ça est naturel. Il y a un rapport avec ma vie.

**A.R. : Le protagoniste de *La Montagne magique* est anti-communiste. Est-ce que cela a posé des problèmes auprès des coproducteurs français, vu qu'ici il y a une vision parfois un peu idéalisée du communisme en Europe de l'Est ?**

A.D. : Non, en effet les producteurs avaient été amis avec ce personnage. Ces coproducteurs font seulement des coproductions, ils pensent « à la française ».

**A.R. : Par ailleurs, le film est sorti en salles en France juste après les attentats du 13 novembre. Est-ce que vous pensez que cela a affecté sa performance ?**

A.D. : Avec tout cela, les gens ne veulent plus voir cette partie du monde, l'Afghanistan. Quand j'ai été là-bas, il y avait tellement de richesse... Maintenant, à cause du soi-disant terrorisme - qui est un sujet complexe avec de grands enjeux de pouvoir - l'intérêt pour cette partie du monde s'est réduit. En plus, la date de sortie - juste avant Noël - n'était pas très favorable. Il y avait aussi *L'Étreinte du serpent*, qui occupait une majorité des salles Art et essai à Paris. On n'a eu que deux salles pour la sortie à Paris, l'Espace Saint-Michel et le Luminor Hôtel de Ville, ce n'est rien. Si tu n'as que deux salles à Paris, où se font 70 % des entrées, ce n'est pas la peine de mettre des affiches dans le métro. Le film a eu du succès dans les festivals et dans la presse, mais au niveau du public, non.

**A.R. : Pensez-vous que les femmes - réalisatrices, productrices, techniciennes - avancent dans la petite industrie du cinéma roumain ?**

A.D. : Les producteurs en Roumanie sont plutôt des femmes. Mais ça c'est parce que les boîtes de production sont habituellement des entreprises familiales, dont les femmes se trouvent être les épouses des réalisateurs. Même Ada Solomon, très connue, est la femme d'Alexandru Solomon, documentariste. Au début, c'était Ada, la femme d'Alexandru, maintenant c'est le contraire, Alexandru, le mari d'Ada. Mais ils ont démarré l'entreprise



ensemble, comme une entreprise familiale. Oana Giurgiu est la femme de Tudor Giurgiu, Anca Puiu, la femme de Cristi Puiu... Je dirais que les femmes ont leur place pour la production. Il y a des réalisatrices qui commencent, comme Iulia Rugina et Adina Pintilie, qui va faire son long métrage. On peut dire qu'il y a au moins trois ou quatre réalisatrices sur lesquelles on peut compter. Il y a un petit changement. Mais globalement je ne peux pas dire qu'il y a grande chose. Et je ne trouve pas normal de dire qu'on doit encourager les femmes, juste parce que ce sont des femmes. On doit encourager ceux qui ont véritablement quelque chose à dire. Du côté technique, les femmes travaillent plutôt dans le maquillage, les costumes...

**A.R. : Et dans le montage, il y a Dana Bunescu...**

A.D. : Qui est la seule, et elle est géniale. Les hommes ne sont pas aussi bons qu'elle.

**A.R. : En tant que spectatrice, est-ce que vous observez des changements dans les personnages féminins du cinéma roumain ?**

A.D. : Les femmes les plus importantes dans la vie publique ne sont pas celles qui sont représentées. Mais celles qui sont les plus importantes sont des femmes politiques horribles... Sinon, on a des vamps et des divas pas très douées. Dans les films il y a de bons personnages, comme l'infirmière de *La Mort de Dante Lazarescu* ou la mère de *Mère et fils*. Elles reflètent la réalité. Mais à ce moment on a une maire à Bucarest qui est affreuse. On ne veut plus de femmes comme ça. On veut d'autres femmes.

**A.R. : Vous croyez que le genre des réalisateurs joue sur le développement de leurs personnages ?**

A.D. : Non, je n'ai jamais pensé comme ça. Je crois que les hommes ne comprennent peut-être pas la sexualité des femmes, mais même cela n'est pas évident. Mais maintenant je sais quand c'est une femme le chef opérateur. Parce qu'on voit les choses un peu différemment. C'est un regard différent. Lors de la première de *Rencontres croisées* à Lausanne, on m'a dit qu'ils ne croyaient pas que c'était une femme réalisatrice. Pour moi, si le réalisateur est bon, peu importe si c'est un homme ou une femme.

## **INTERVIEW AVEC CRISTINA IACOB, PARIS, 27 AOÛT 2016 (STUDIO DE MIXAGE SON)**

Cristina Iacob : They are good professionals here. I'm making my 4th film with them. We have a lot of ears working together. We already had the first fight this morning, but I don't think we can avoid these things... It's part of the creation process: fighting and finding a solution.

**Ana Ribeiro : Also, sometimes you just become aware of some problems once you're re-watching all the rushes again and again and there's some technical input...**

C.I. : Yeah, it's like being the director of an orchestra. I can't do without them. It's they (the technicians) who make my movie. I know what I want, but they make it. The actors, all the people on the set, in the editing room, in the sound-mixing studio... It works altogether. You cannot do without any of them. You have to be aware that it's a team process, and that you have to respect each one's processes. Of every creative person, because it's their signature too : of the DOP and so on...

**A.R. : How did you first become interested in being a filmmaker? How did it appear in your life?**

C.I. : It appeared when I had my finals at school, and I had to consider studying Economics at university, because back then, at 18, I already had a business. It was doing good, very productive. So my parents pushed me to study Business, because they saw I was good with business. When I was going to take the exams, I started to think: I'm going to do it for the rest of my life, so why am I going to learn it from a teacher who doesn't know how to conduct a business? He isn't employed in the branch, he's a teacher. Then I thought: I already know how to do this, I'm confident when doing business. So I should do something I'm really interested in.

I already had a two-and-a-half year experience on television, I started working there when I was 16, as a TV reporter for the news. After that, I started a business. So I thought I should go to Arts school. I liked writing. I had a little experience. But I didn't know what to choose. I didn't like acting, because you fall in love very easily, I'd be kissing guys all the time. I couldn't be a cameraman because I'm very thin, weak. So it had to be directing. So I took the exams and then all started. Once at film school, I was lucky I had a good teacher, who believed in me for the first time and encouraged me a lot.

**A.R. : Was it in Romania or abroad?**

C.I. : First in Romania, then I did my Masters in London. But this teacher was in Romania. I had another very good teacher in London, in Film Editing, Jaime Estrada-Torres, who is Colombian. He was the most honest teacher I ever had. At the time, he asked me: Why are you studying film here in London? The school is actually made to give you the opportunity to

make films, not to learn. And it was actually true, I learned everything on set. You learn when you do things.

**A.R. : Looking back at your first films, *Mircea Veroiu* and *In film la Nasu*, that were school films, how do you see them? Do you considered them too artsy or too limited by the film school models?**

C.I. : I just see them as they are, as exercises. And I'm happy that I tried both fiction and documentary... Comedy. *In film la Nasu*, is my first comedy, a short. It's important for a director to see what is his path, what he's gifted for. I think you have to try different things and allow yourself to make mistakes when you're young. That's how you learn.

**A.R. : Do you think your early experience on TV influenced you in choosing film?**

C.I. : I think everything is connected. You need to have experiences in your life to say something. It's good to let yourself experience things and be surprised.

**A.R. : After you finished your studies, considering that you had also been on TV and had a business, do you think people in the film industry were expecting something specific from you? In the sense that you're expected to make a certain kind of film? So you think people in the industry had mixed feelings regarding your background?**

C.I. : I don't think they really knew my past. I know for a fact that they knew my figure, my body, and this was a disadvantage. I know they thought: she's a woman, she's beautiful, she's young... She's just trying something. So, when *#Selfie* was released, they got really surprised. It was a punch in their stomach. For them, something didn't match. But I understand them, I could have judged the same way: a young, beautiful woman. Why is she doing this? She could be doing something else: modeling, fashion, whatever. They think that because it's very difficult to make a film. Actually, every time I finish a film, I tell myself: that's it, that's the end, it's taking all my life, I'll stop it. An after the release, the public give me courage again.

**A.R. : Do you think it's jealousy?**

C.I. : No, I think it's a normal judgment. We're like this, we judge people based on their image, superficially. But they got surprised. Sometimes I even surprised myself.

**A.R. : How did you manage to get funding to make *#Selfie*?**

C.I. : The shorts I had made for school were in festivals and got awards, so I got some points that counted for the application for support [script, NDLR] at the CNC. Then I pitched my script and it worked. I really wanted to make a feature-length film because I found it difficult to write a short story.

**A.R. : Back to the image question : did you ever feel any kind of prejudice just for being a woman willing to make a film?**

C.I. : It didn't bother me that much. But it's because of my attitude. If you have the right instincts, do your job well and really focus on what you want to do, people stop judging you. They judge you if they have a reason to; if they don't, they change their perspective. It never really bothered me, because I grew up like this, with a more man-like mentality. And you need to have this mentality on this job, because it's true: men are usually leading groups, their instinct is more natural when it comes to it. As women, we have sensibility, which is very necessary in making films. And also other things, which are very necessary for raising children or doing some "women's stuff". Directing a film was difficult, but somehow it came to me naturally.

**A.R. : And do you think your experience in business helped?**

C.I. : Making a film is all about business. You have to think that you're making a product, you sell it, they buy it. So you need to think about the public's needs. You have to be close to the audience. That's why I like to see the premieres of the films in Romania, to see their reaction and what they want next.

**A.R. : How do you choose the subjects of your films?**

C.I. : I always have a minimum of ten ideas for scripts. I'm always working with writers that I like. I always say that there's a right time for each idea. I always choose subjects related to my life, to my knowledge. That's how I can bring something real to the public. Even now I have ten ideas. I applied twice to the CNC contest with one of them, but it didn't pass. I really wanted to make that movie, but then I applied with another one and it got the funding. It's called *Blow it, Ramona!* It's about a guy who falls in love with the most beautiful girl in his high school. They go through many experiences together, and it's very funny. It's based on a book for teens that sold more than 1 million copies online in Romania. It's a huge number nowadays that the only thing they read is Facebook.

**A.R. : Do you think #Selfie worked so well because it was a realistic portrayal of Romanian youth? You were in your twenties when you made the film, and the characters are about 18. Do you think it helped to be so close in age?**

C.I. : I think that what counted mostly is that Romanian teens needed a movie about them. They had enough of heavy subjects. I agree they have to exist, it's what creates our good reputation internationally, they are successful. But a normal industry also needs to have comedies and other genres. The film worked that well because of the need of the public. They needed a film that could relate to their age. But it not only a matter of age, because the film also worked really well with people around 40-50 years old.

**A.R. : When talking to people in Romania who are not cinephiles, I realize they usually say they don't like new Romanian movies because they are very heavy and only show the bad sides of the country. Do you think this lightness of the comedy is something that really appealed?**

C.I. : It has to do with the situation in our country. You always see sad people, poor people, everything is gray. So when you finish your job, you want to see something more optimistic, that gives you something fake.

**A.R. : What are your main influences?**

C.I. : Guy Ritchie. You'll see his influence in this next movie [*#Selfie 69*, NDLR]. This movie has a mafia part that I really enjoyed making. I've seen the film 1 000 times and I still laugh on these parts. I really want to make more mafia movies.

**A.R. : Which is not a very "women-like" genre...**

C.I. : Voilà. I do think I was a man in my past life. But I have this man in me that I try to hide. So I get my manicure, I keep my hair long... I hide this part that I like.

**A.R. : Did you ever feel put down by film critics because of this path you chose, which is not arthouse?**

C.I. : They hate it! But there are some critics who surprisingly gave good reviews. And they are the old ones... They told things about my movie that I didn't even know. I actually knew what would happen and I was expecting the negative reactions. I knew they would try to "kill me". But it's the public that will choose.

**A.R. : And your choice was also the public...**

C.I. : Yes, and it was natural. I grew up with this kind of movies so it was natural to make this kind of story.

**A.R. : And you think the critics' reaction has anything to do with the fact that you're a young woman?**

C.I. : No, it has to do with the genre. They are afraid to realize that the public needs it. I don't reject the Romanian minimalism, but we need a larger spectrum.

**A.R. : Otherwise, how can the industry survive?**

C.I. : It can't, it can't survive only with arthouse movies.

**A.R. : *#Selfie* has three female main characters. How was the process to develop them?**

C.I. : Me and Maria Spirache, one of the other screenwriters, were thinking about these characters from our perspective. So we thought about our lives, our experiences, our friends. That's how these three wonderful girls appeared. And we all have a part of each one.

**A.R. : Do you think they come across stronger than the male characters?**

C.I. : I never thought about this. In the first *#Selfie*, not really. They show their vulnerabilities. You see how they interact within girls and with boys and it's distinct. And you see them through this. In *#Selfie 69*, you see a huge progress. You'll be surprised to see how strong they are, and which one is the strongest.

**A.R. : How is it like to adapt a very American film genre such as the teen movie to Romania?**

C.I.: It wasn't difficult because I didn't adapt something, I just put my life on screen : I lived my life in Romania. I didn't do much. Of course, a lot of people told me: "you've made our seaside look like Ibiza, it's not our seaside!". Maybe I chose the most beautiful parts, but you have to choose the best places to convey your message. Actually those places are there in Romania, they exist.

**A.R. : After the release, did you get more reactions from girls?**

C.I. : From the Facebook page, I gather that more girls than boys saw the film.

**A.R. : And do you think the action scenes in *#Selfie 69* will attract more boys?**

C.I. : Yes, and I also developed more the boys' characters, so now they are equal.

**A.R. : Do you think girls in Romania are conservative?**

C.I. : I think it's the opposite of conservative, but I don't like it very much. They're more about showing their emotions online and socializing less in real life. My generation didn't have internet like this, so we spent our teenage years in our front yards, with all the other kids. We spent time outside, played and did stupid things together. Nowadays teenagers don't experience that that much. They show their emotions with emoticons.

**A.R. : Do you think your disappointment with that is shown in your films?**

C.I. : Yes. This online part really shows in *#Selfie 69*. And they're making a huge bet, playing with their lives. They have to get married in three days in this movie. It's a metaphor, because they think they can get what they want very easily, It's that thing: we don't eat because we're hungry, we eat because we like to eat, so we eat all the time. They're also looking for love in the wrong places.

**A.R. : Is your second feature, *Love is a Story*, also inspired by American films?**

C.I. : It's a fairytale story. It's very related to my own love story. I chose to set it during winter, because mine happened in winter. I chose the best city to shoot a winter fairytale in Romania, which is Brasov, the critics said it is a modern fairytale.

**A.R.: Do you think this one had more of a local flavor to it?**

C.I. : Of course I'm inspired by American films and filmmakers, but I'm not sure whether this one is closer to them or not. In fact, this was my first feature. It was shot before *#Selfie*, but it was released after. Maybe that's why it isn't so courageous.

**A.R. : And why was *Love is a Story* released after?**

C.I. : Because *#Selfie* got the funding for début film. When it happened, I was already shooting *Love is a story*. So then I had to hold on its release, so that *#Selfie* would come first.

**A.R. : Do you consider the teenagers in our films different from those in Romanian arthouse movies?**

C.I. : They're all human. The difference is mainly in terms of subject, action, editing style.

**A.R. : And do you think the characters in *#Selfie 69* are more complex than in your previous films?**

C.I. : Yes, *#Selfie 69* is still a comedy, but has more dramatic scenes. It's part of life.

**A.R. : How was the project for *#Selfie 69* conceived?**

C.I. : Because of the success of *#Selfie*. I never think too much about what I'm going to do next. It was the public who wanted it. But I'm not making a *#Selfie 3*.

**A.R. : Was it easier to find producers for this last one?**

C.I. : No, it's actually my first independent movie. What happened is that the TV in Romania is not investing in movies anymore, with the crisis, they didn't have money for features. I had huge problems to find the money to make this movie. I changed producers because of money problems. I also haven't sold this film for the television yet, because the offers were very low. Even though the first *#Selfie* was a big success on TV too.

**A.R. : Is HBO still investing?**

C.I. : They're buying very very cheap. That's why I'm considering more and more making films in English.

**A.R. : Are your films fully Romanian?**

C.I. : Yes, 100 % Romanian, but the last one, with is a French coproduction.

**A.R. : Do you think the success of *#Selfie* opens the doors for more commercially oriented films in Romania?**

C.I. : Yes, I think that because of my success, people have more courage to make this kind of film. There are two other films coming out this autumn that are more commercial and that sound very promising.

**A.R. : Do you see women more present in the Romanian film industry recently.**

Cl.: It's not rare to see women. It's important to try. I'm not encouraging anyone to do that, if she doesn't really feel the need to do this, because it's very difficult. It consumes your time, and I don't see how a woman with one or two children could still have this job if they don't really believe in it. It's too demanding and you don't get paid back. I don't want to encourage women by choosing this myself.



## INTERVIEW AVEC ADA SOLOMON, BUCAREST, 15 FÉVRIER 2011

**Ana Ribeiro :** First I would like you to introduce yourself, talk about yourself a little.

Ada Solomon : OK. I'm Ada Salomon, producer and I'm running Hi Films productions for 7 years now. And before that I used to work in the film industry since 93, doing executive production and production managing on features and production services. It was also very difficult, and in that time there weren't too many. And at a certain point I said I'd like to follow my path, to follow my own projects. So that's why I opened Hi Films in 2004.

**A.R. :** You said that you worked in the industry since 1993, so how was the scenario back then? How many films were made in Romania?

A.S. : Well... There were very few films. Actually the support for films... The Romanian CNC was created in 1997, and before that it was a kind of department in the Ministry of Culture that took care of cinema. But still, the system was much more state-owned. Before the Revolution we had some studios financed by the state and they were producing the films. There were no independent producers. Until 1997 the whole system was still functioning a little bit like this, not financing, not having sections to finance films and so. Even after 1997 it took a while until we had a proper role for cinematography and build up the film fund. So together with a bunch of film makers, of the so called Romanian New Wave, including specially Tudor Giurgiu together with Cristian Mungiu, Radu Muntean, with a famous cinematographer, called Dragan Vasile, as well as the producer Velvet Moraru, now better known for her last production, a biography of Ceaușescu. We thought a lot about which are the ways concerning regulations that we knew from other parts of the world. And so we were trying to put together a system that would be functional and would encourage new people, not only the ones that are already known and established and part of the whole system. And this, together with the people from the Ministry of Culture, the councilors of the Ministry regarding cinema, that were really properly putting on paper the law... There were actually two film directors that were quite strongly involved also in the creation of the film law. First is Radu Gabrea, that was the head of the film center in the beginning and under his mandate the law was implemented. And the second one is Tere Gula. Both of them are directors really open minded with wonderful work, but also they were very understanding that we have to move towards what is happening around Europe and not staying in a system that is hybrid and it's not functioning. But still it was difficult, almost impossible, to produce independently films. Before opening Hi Films I was working in Domino Films that is one of the first independent production houses in Romania. And in this respect I find that Cristian Comeaga was a pioneer producer in Romania, by being able to finance the films of Nae Caranfil. For instance, *Asfalt Tango* which was our first Romanian production there... it was a Romanian-French coproduction. And it was financed by public money also in Romania, but also with a lot of private money. It was a very complicated period, where we were living more out of production services than anything else. Then after 2002, 2003 started a quite coherent system to support film. And, well, it's functioning. It is not the best, it's not a lot of money. There are still a lot of things that needs to be improved in the law. But without this it's impossible. And still, in the Romanian films, if you look at the budgets, they are quite minimalistic as well. It's not only the set. But I think that means that

we haven't had are also affecting the subjects that we were choosing in order to be able to make them. Because that's the amount of money that we can handle. Now it's better indeed because with a whole opening of the Romanian cinema, we are able to coproduce. Most of my films for example are coproductions.

**A.R. : With which countries mostly?**

A.S. : It depends. It's not a specific direction. I mean, it can be France, but it can be as well Germany. With Germany it used to be more simple, easier to set a coproduction. Because in France, except for the regional funding or the televisions and also there, there are the handicaps of language. It's a big thing for having public money put into a film. So France, Germany, Holland, Belgium, Croatia.

**A.R. : Croatia? Can you tell a little bit about it?**

A.S. : I've been doing this master in a place called EAVE and we were developing a project over there and one of my colleagues in a group of EAVE was a Croatian producer. And she fell so much in love with the script, saw that it was such a universal story that he absolutely wanted to be part of the film. And she managed to do it. Of course, it's a 10% coproduction. But still is something that we are very proud of and very happy. And the film worked very well and she's very happy with the results as well as the Croatian film board. They supported it. Ahm... Who else? Spain... Luxembourg... Italy, of course. So yeah, depending on the project, we try to find the best way. Like for instance, with Holland, for Radu Jude's first film we got the support of Hubert Bals, which is not available anymore for Romania, since we are now members of the EU. And we got a Dutch coproducer, and we got a [incomprehensible] fund. And now she wants to support the second film of Radu. It's very interesting because the kind of cinema that we are involved in is not really the commercial side of cinema. But people are gathering together trying to put together a project, creating, popping up new names in the art of film... to support beautiful projects... of course, survive and pay the rent, but not only this. Doing something that you really believe that is a piece of art and means something. For the audience as well.

**A.R. : I heard it's also necessary to get funding from private companies. How hard is it?**

A.S. : It's almost impossible. Fortunately, the Romanian film law has a little bit of different means as well. Some kind of companies like televisions, the exhibitors, the advertising agencies.. they have to pay a certain part of their revenue to the film fund. Out of this obligation, half of the money they can invest straight into a film that is selected by the CNC, that is supported already by the CNC. So this is something that really is completing our earning and financing. Because otherwise, the televisions are not providing. Except for, which is really surprising, HBO Romania. That is really sustaining Romanian cinema, it's providing to our films, it's producing original Romanian documentaries. That's the only television that's buying short films.

**A.R. : But when did HBO come to Romania and started supporting?**

A.S. : I think they started in the late 1990s. They opened their office here. But at that moment they were only just rebroadcasting programs in a selection for Eastern Europe. But now they do have their unit that is also involved in production promoting the original products. That's really one of the companies that we are very grateful for all their support. That's really quite surprising.

**A.R. : In the beginning of the 2000s, which were the main difficulties for producing? Because before the prizes still hadn't come...**

A.S. : Actually, in terms of strategy, we started working in commercials to pay the rent and on the other hand, by developing short films. Because this was easier. Easier to finance, easier to put together. And we started also with directors that were in their beginning, so we grew up as a company with short films and our directors. And it proved to be a good strategy. First we started to get our recognition in the world, the company. Then we were able also to access international funding and international partners. As well as getting points, because the Romanian system is also based on points. It's not only the quality of the script that counts, but also point for the director and for the producer. So without something in your pocket as a company, as your previous work, it's very very complicated to be funded by the Romanian Film Fund. It wasn't easy. And it is still not very easy.

**A.R. : But do you think things got easier when the films started...**

A.S. : Of course. The moment that the Romanian cinema started to be praised around the world and so, the doors were opening wider and wider. I mean, everyone was ready to hear about the Romanian project. To get involved or not, but at least to hear, to stay with you and to see the international sales agencies opened to hear about the Romanian films. And that's a discussion that I had in a certain point with Nae Caranfil... if in the 1990s he would have knocked at the door of, I don't, know, Pyramide or MK2. No one would have come to him to say yes to Romanian film...

**A.R. : Yeah... What's Romania?**

A.S. : Yeah. What is that? Except for Pintilie... There's not much that we care about in that part of the world. And now we are getting requests from big companies like these. To read the script, to be in touch to talk about future projects. Not really to get involved from the beginning. Not yet there. But many cases being aware and following what we are doing.

**A.R. : So it surely facilitated coproducing?**

A.S. : Yeah.

**A.R. : To which extent the crisis affected the production? Because the number of productions fell in 2008, I guess... I don't know if it has something to do with crisis or not.**

A.S. : The number of productions decreased now in 2011. And it has nothing to do with the crisis or the fact that there was no money on the film fund or so. There was a mistake, an error in terms of bureaucracy. Because our film fund just forgot to prolong the permission

from the EU that says that the system is functioning according to the law of concurrence and EU system. So she forgot to submit this. And then for one year and a half we didn't have any session of the film fund. And the only country in the world that has money on the pocket and was not able to spread it were us.

**A.R. : But has it been solved?**

A.S. : It's been solved now. But at the same time no one was punished for this error that affected not only the visibility of Romanian films, the feeds towards the audience, but seriously the technicians. Because they turned again towards television, international productions and... it wasn't very nice. Otherwise, in terms of crisis, fortunately, for once, as we don't have any kind of bank system allowing us to make loans to film productions or so. We have to carry on with the cash flow, really on the concrete basis. So, fortunately, the Romanian producers didn't had credits, didn't have loans from the banks that we weren't able to pay or weren't really affected by the crisis. So not having debts were the perfect situation in this very complicated period. Somehow that's why I say that still in Romania there are good things that we are able to sort out our productions without borrowing money from the banks. With all the implications that this are giving... But still we are missing the fact that probably we are the last country in Europe that doesn't have tax initiative system. Our politicians, they don't understand which are the benefits of this. Not even making a whole demonstration with a film like *Cold Mountain*. The amount of collateral money that it really brought in Romania. Plus the benefits of image. They don't get it. They don't care. And they don't want to move forward.

**A.R. : And do you think that this is maybe making Romania lose the competition against other countries?**

A.S. : Absolutely yes. Absolutely because, even though the prices are really low, even in comparison with our neighbors like Hungary and Bulgaria... well, the prices are definitely lower than in Czech Republic. But there they also have the benefit of Prague as a city, and what it offers. But we do have the other things in terms of nature. The country is offering from the sea side, the mountains, the plain, a little of desert, the delta... We do have absolutely everything here. Plus the mixed cultures and architecture. In Transylvania you find a more German style, a lot of medieval remains. While in Moldavia you can find more Russian influences. You can easily put together a Russian village if you want. Here down on the south there are the French and Italian influences. So we can offer all these kind of settings. So it's a pity that we don't have the other means. That's the first question that a big American production when it tries to set in a country is "What's your taxes system? What can we take out of your country?". Like support. And there is something that I don't quite get it very well. Somehow is like... what's the difference when something is 20% cheaper or you get 20% back? At the end of the day is the same thing, but apparently is not the same thing. Because in terms of financing, the fact that you do have this money, that you can recuperate from one country or another. It's the means of the financing place that allow you to make a higher budget and in the same time to make according to the production fees. That's the only explanation, because otherwise I don't get it. I had this discussion with people. What's the problem. Because I can guarantee you that here you will get cheaper

prices than in Hungary. With 30%, not with 20% that you can take back from that. But still, there are films coming. There are production services here. So this helps.

**A.R. : Television and advertising, do they also keep people working?**

A.S. : Busy. Yeah. In advertising there are a lot coming also from outside. The standards are very high, also for the technicians working on advertising. In television, some of the series are very basic. They have a very low budget, and everything is done really at the limit of surviving. But in the same time, again HBO is making its first Romanian series and it set again the standards where they are. They couldn't delivery anything under the standards of HBO. And it's not even like Hallmark level or... you know... it's more consuming... It's cinema. It's much much closer to cinema. At the end of the year one of the documentaries produced by HBO is got an Emmy award. I was so happy, because I knew that from that moment we could continue. And the door is still open. And they got funding to continue what they started.

**A.R. : In a professional level, do you feel a difference between now and 10 years ago? That maybe people are taking things more seriously? And maybe concerned about their international standards?**

A.S. : Definitely yes. Of course, if we talk about the authors, the artists, there are different kinds. There some that don't care. They want to tell their stories in their style and they don't care about the trend. And there are others that are opening their eyes and they want to brake into the international... to be able to, after one or two films, to be called to an international production. And they want this and they try to adapt themselves. Technicians also. They are growing and growing. And they are really connected. And they are very good. They are very creative as well in their field. Also they are working with small budgets and it forces you to be creative. And that's a good exercise in the end of the day. There's nothing bad into this.

**A.R. : For you, what are the perspectives for Romanian cinema?**

A.S. : Well... I do hope that in the following years we will have also... well... that we will continue, of course, we hope. But no one can know how long the interest for Romanian Cinema you stay over there. I think what we should do is try to find also other ways and other styles to show, other faces of Romanian Cinema. And at the same time we should build a middle level cinema to be interesting in content and inform, of course. But a little bit more audience orientated. Because we do have a problem with the audience at home. We have more interest in France for Romanian films than we have in Romania. And is frustrating in the end of the day. It's not like we would make more money here. We don't make more money here because tickets are cheaper than in France. But still. You want to be acclaimed at home as well. It's like you're isolated in a kind of shell, that has to do with what's happening outside. That's for me, personally, one of the goals.

**A.R. : But do you think you're on the way to do that?**

A.S. : I think so.

**A.R. : There is a real possibility?**

A.S. : Yeah, I think there is a possibility. I can't wait now to release a film that I think has a huge audience potential. It's a kind of romantic comedy, with a bit of magic realism. It's a beautiful film. The atmosphere of the film is more like, if you want, *Amélie Poulain*. It's a beautiful Bucharest, very stylish, full of color, nothing really grey or you know... These kind of buildings, not the block of flats. Beautiful houses. People are dressed in a not very modern style, but trendy, colored, glittering a bit. I'm very curious to see how the movie is gonna be received by the audience.

**A.R. : When I talk to people that I believe that are the average public, they say they don't watch Romanian movies because they are too grey or too sad. And they want to go to a movie to laugh and be happy.**

A.S. : Yes, they want to see comedies. They want easy things, like romance. That's why I think that a film like this will go. We are trying to find the right comedy. And we are developing now a very ambitious project that is a musical. We will see how that will go.

**A.R. : Do you think that in the last ten years it was built a film industry in Romania or are we still on the process?**

A.S. : We are still on the process.

**A.R. : But do you think it will come?**

A.S. : It depends very much of what will happen with the financial side of it. Because as long as Romanian films don't have an income out of them, private investors will not put their money on them. Unless they are a sort of mecenat that really just want to support culture. There's not that much business. It's culture management. And that's it. But is very exciting to be in this cross border between the industry and the arts. I think also there's space to develop this, to find new forms, new ways. I think that's what is happening around the world with the cinema today. To reach new horizons, new media, new ways of collateral things to be able to make money out of the film. Because the film, just the film itself... not really anymore

**A.R. : And for you which are the most exciting film makers now from Romania?**

A.S. : Well, Adrian Sitaru is one of my favorites and we are about to finish his second feature. I'm still a big big fan of Cristian Mungiu. Two names that appeared this year: Marian Crişan and Bogdan Apetri. They are very interesting film makers. I would love that Corneliu Porumboiu would stick more with comedy. Radu Jude is someone that really grew with us. Or we grew with him. The way that you want to put it, is the same. But his cinema is very very personal, very special. Yeah, so there is a bunch. And every day there are new names coming. That's also amazing. Every year will hear 1, 2, 3 Romanian new names. Now there are some girls that are not yet doing their first feature but they have their first feature project, Adina Pintilie. But again, in the limits of experimental cinema. And now she won the Cinemart award. It was the first time that a Romanian film was awarded in Cinemart. And

finally, it's a woman! Iulia Rugină is another name. And Eva Pervolovici. So all of the sudden there are three women in a very macho environment. I'm glad. I'm very happy about this. It was about time.

## INTERVIEW AVEC CRISTI PUIU, BUCAREST, 11 FEVRIER 2011

**Ana Ribeiro : What did you study and how did you come to work with cinema? What was your first professional contact with cinema?**

Cristi Puiu : First I wasn't interested in cinema. At first I was interested... not really interested, I was very much in love with painting. I studied painting. I started studying painting and when I say painting, I say painting, not visual arts like performance, objects, things like this, just painting. At the time, I used to consider cinema as just entertainment, and nothing more. I was quite attached to films like westerns; I was a boy, now I don't know what I am; but I was a boy, and as a boy, it is very easy to fall in love with this kind of film, because of the heroes, because of the models. At a certain point, in 1984, a friend of mine, who is now a painter took me to the cinemathèque in Bucharest. There was this film of Buñuel, *The Exterminating Angel*, and this experience changed my perspective. I didn't think about making films at the time, but from that moment on, cinema started being for me more than entertainment, and it was when I started asking myself questions about cinema. But, you know, as painter: what is a moving picture? But not otherwise. I started studying painting in Geneva later on. I told you about 1984 and then by 1989 I was in the army and then there was the revolution, this so-called revolution. In 1992, I started studying painting in Geneva, and after the first year I told myself "I have nothing else to learn in painting", not because I knew everything, but because at a certain point you have to leave the institutional structure in order to develop yourself. You start learning on your own, by making things; by painting, in this very specific case. So I told myself : I'm in Switzerland, so I'm going to learn something, and cinema would be a good thing to learn. Little by little, from the 1980's on, from Bunuel on, I started being much more interested in what these films are. It was not a deep interest, because I was too much into my painting and my literature, so I spent much more time with books and in libraries; at a certain moment I had five cards for five different libraries in Bucharest. My uncle, in the 1980's, had a VCR, and it was a kind of achievement for someone in communist Romania to have a VCR; they were expensive, they cost like a Dacia, a car. He had that VCR and there were many films circulating at that moment. In the end of the 1980's, he gave me some films by people like Greenaway, Spike Lee, Almodóvar, Jarmusch, Wim Wenders, Herzog... It was *Stranger than Paradise*, in fact, a film by Jarmusch that triggered my interest on making films. It was just before going to Switzerland. Then I started thinking: I can do this... And I also think that the films of the cinemathèque brought me very close to the aesthetics of Kurosawa; you have all these compositions... you know, when you conceive a painting you are thinking in terms of composition as well, so the films of Kurosawa are very close to painting. The switch from an old master like Kurosawa to a young master like Jarmusch is possible, in my opinion, because of matters of composition inside the frame. So I started studying painting and after the first year I entered film school, thinking that I would follow into Jarmusch's footsteps, understand something, learn something about cinema, and later on make some films, if possible. But after my second year in film school I discovered Kassovitz and the direct documentary. It was a 180 degrees



change. Then I turned my back on Jarmusch and all this somehow fake cinema. Yes, fake. Faking is the dark side of imagining. So this cinema that has to do with imagination and faking the truth became, for me, sort of, history. Something that has to do with a certain age, when I used to love this but then, you know... After finishing school I came back to Bucharest in 1996, and in 1999 I started my first feature here.

**A.R. : How was it to start your first feature? Actually, were you doing short films at school?**

C.P. : Yeah, like in every school.

**A.R. : But do you consider them to be of good quality or important for your development?**

C.P. : Yes, when I was in the third year I made a film that was like the first step in these directions, that was very fine. It is a short film that lasts 22 minutes called *Avant le petit déjeuner*, based on a play by Eugene O'Neal called *Before Breakfast*. It was shot in three days and it's made in 16mm, super 16, I think. It was in 1995 and the film has been screened in the film festival in Locarno, and in a festival of shorts called DaKino, in Bucharest. It is interesting that the film made at that moment, in 1995, has been perceived as something dubious. Still, at the level of style, the same happened later with *Stuff and Dough [Marfa și banii/ Le Matos et la thune, NDLR]*, my first feature. Again, this first feature was perceived as something amateurish and dangerous from a certain point of view, because of the filthy language and so on. After *The Death of Mr Lazarescu* everything changed because of this prize in Cannes, and after that, most of the Romanian film directors started making films this way. And this was very interesting, because for me it was quite obvious that what they were interested in was something more related to success than to cinema, and these are two different things; and I think they succeeded in their quests for success; I congratulate them for this. In their cinema I think most of them are practicing a sort of mimesis, which is common in this field, not having to do only with Romania, but having to do with the film scene. That's, let's say, a "normal" behavior.

**A.R. : Back to the 1990's, how was it like to come back to Romania and try to shoot your first feature film here, in practical terms? Of money, this other side.**

C.P. : First of all, as soon as I came back home, I was perceived as an outsider, and I was happy to be an outsider. But from a certain point of view it was difficult, because it was very hard to imagine myself making films in Romania. Everyone that I knew at that moment, most of them were telling me that I was studying in Switzerland, that Switzerland didn't have cinema, which is not quite correct; in the 1960's they had a very important cinema, and that didn't happen in Romania. Romania's film history is a complete mess, in filmmaking and film thinking. In this history you have some happy accidents, some directors, otherwise I think it's a cultural matter. We are discovering cinema right now, I think. I might sound pretentious, but I'm not, it is a fact that we are discovering cinema right now. I'm not talking about my generation, I'm talking about the young people who are coming now. I think they are much more synchronized to what was the spirit of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Because it's

Romanian cinema history is very strange, there wasn't a real interest in cinema and speaking in terms of visual expression, of visual arts, including cinema, we are perceived as a country that is represented, in the 20<sup>th</sup> century, by Brancusi, who is a sculpture artist. But the Hungarians, who are our neighbors, were there at the beginning of cinema. Fox has been founded by a Hungarian Jew, and important filmmakers in Hollywood like Cukor, Michael Curtiz, who made *Casablanca*, they have been in the beginning of the history of cinema. There were directors like Jean Negulesco, they have made films in the beginning of Hollywood, but it is not comparable with these masters, great masters. I think it has to do with a specificity of our culture, we're much more attached to the material, of sculptures, of things we can touch, and then a visual art like cinema just does not exist. This could also be an explanation for not being a musical culture as well, like our neighbors, the Hungarians, with Franz Liszt and Béla Bartok; we have George Enescu and some others but still, I think we are in the beginning. I think there is a gap of a hundred years that we are living right now, and I hope that if everything goes well and there is no war, we're living our 20<sup>th</sup> century, because it's a very young state, a very young culture.

So, I've been perceived as an outsider, for studying abroad. I had thought: when I come home everything will be ok, having studied abroad, in a western country, maybe, in terms of know-how, you can do something. But it wasn't true and I've been perceived as a sort of... I wasn't welcome, I wasn't well received. I didn't expect to be received this way, with all this jealousy, this envy when working here. I didn't have the feeling that they were jealous of ME, they just bonded at their time and they don't know where they are now, most of them are quite arrogant. It was a very strange thing for me, because I left Romania in 1992, so I can't speak for a certain period of time, but I grew up here. Anyway, somehow I was perceived as a stranger. I'm saying it to you because it played a significant role in my career, when I started making films here, in a country where people don't give you any chance, without a very good atmosphere to live in, so it was quite hard because of the context of the contest at the CNC. We've been lucky, because as soon as we finished the script, that I wrote with Răzvan Rădulescu, we submitted it to the CNC. We've been lucky because you cannot enter the contest without a producer. I didn't know who the producers were in Romania. I started looking for one, started talking to some people. Then we tried to make the film with the Rofilm production house, a state production house. I've been there, I talked to them, and it was a very strange atmosphere, with very strange people. There were three of them that had nothing to do with cinema, they were just there as a result of a political decision. There were the director of the production house and two other directors, one involved in production, one involved in I don't know what, administrative things. As soon as I noticed this I told myself it would be really hard to make a film with those people, because they were not really interested in cinema. Soon after I learned that the general director, was much more interested in cinema as a "violon d'ingrès", as a hobby. He wanted to shoot an eclipse – there was an eclipse in 1999 – and he did it, he shoot it with the money that would be for my film. Anyway, there was a bunch of strange people, but we are talking about 1999, ten years after [the revolution, NDLR]; it's nothing, the Romanian society was still boiling. So

I started searching for someone else, so I went with the script to Titi Popescu, the director of the Filmex production house, because I thought "Ok, at least he's working with Pintilie, and Pintilie is the only film director I respect, so maybe I can escape from those bastards". And, well, I couldn't, because it was already too late, Pintilie read the script, he wanted to buy it, make it himself, and I said no, but he did all his best in order to support, to help the production of the film. So in this contest of the CNC, that I entered with *Stuff and Dough*, Titi Popescu, his producer, was a member of the jury, so he pushed the project, to get the money to make the film.

And then all the nightmare started. Soon after we started the production of the film, the casting; I've seen more than 200 young actors. Nobody knew me so it was like: "who is this guy coming from Switzerland, he studied cinema there, well..." I studied cinema in French, so I had problems through shooting because I translated words from French to Romanian, and then my DOP, Silviu told me: "We don't say 'cut', we say, 'stop'". I used to translate from French, "coupez", that had to be "taie", and the crew was looking at me because I had to say "stop", so it was really hard to have a real debate regarding cinema: "so I want to have this shot like this", "this sequence like this", "the camera from this high level", all this concepts... To pass the message to the DOP and all the other members of the crew and the actors was very hard, because of the terminology, I was very frenchy, and they were all Romanians, so it was really a nightmare. And, the cherry on top, the production house stole half of the money. Well, it was very hard during the shooting, no food, no water, it was hot... I am not complaining, it's just very hard to explain to myself all these things right now.

**A.R. : How did you manage to deal with all that?**

C.P. : I was tough enough, I was young, I was very determined and then one day, during one of the shootings I wanted to beat up the producer, to smash his face, but well, I didn't. We argued a lot. He used to come to the set and tell me: "if you don't finish the film today, I'm not going to give you anything". The film was made in a ratio of 3:1, so I only have one take of some sequences. But I just learned that afterwards, when he said, "there's no money for the film, so we stop the film here". And I learned that they had stolen the money, because I went to the CNC and made a huge scandal, I told them I was going to get into politics about it: "I am going to your boss". And I did it. So they sent the control, because the CNC is a part of the Ministry of Culture, so there was this commission of the Ministry. They sent these guys and they came to the conclusion that half of the money was gone, forever. That's why we couldn't enter post-production. Then all those three producers were on trial, being sued by the state; I don't know what happened to them later. Anyway, it was a full stop for me.

**A.R. : So how did you finish the film?**

C.P. : Since Pintilie wanted to buy the project, he was very interested in what was happening to it. So one day his producer called me and told me: "Listen, Mr. Pintilie is making a film and he wants your help with the casting. He needs boys of ten, eleven, twelve years old. He

wants you to go to Moscow for him, because he can't find these boys in Romania. Ten days there, in the Maxim Gorki Studio." And I said, "yes, I'll go, I don't like to fly, but I'll go". It was a great experience, to go to Moscow and make this casting for him. It was my first encounter with this very important culture to myself. I've been somehow modeled by the Russian literature from the 19<sup>th</sup> century, so all the Tolstoy, Gogol, Chekov. I was happy with it. So I came back, Pintilie was happy with the casting and started to prepare for the film. Then one day - Pintilie's production house was financially well off - they called me and asked me if I had a project, since they had money and I was able to make a movie. I said, "I have just an idea, but I can write a synopsis. If you give me three days, I can write you a synopsis". Then that's what I did, I wrote the synopsis and sent it to him. Then two weeks later there was a phone call and Titi Popescu, his producer told me: "Cristi, you are going to finish your film, because we are going to make a deal with Rofilm production house. We are going to take the film from those bastards, and you'll be able to finish the film. Isn't it great?" "Yes, it's great"... Then a few days later, he called me again and asked me if I could pass in his office because he had something really important to discuss with me. So I went to his office and he told me: "Listen, I have good news for you, Mr. Pintilie liked the script, and he wants you to write for him." So I was in a very strange position, because I was very much attached to this script, the synopsis, the story, the concept, and he was helping me with my first film. Pintilie is a very generous person and Titi Popescu told me, "he's going to make this film himself, with French money, but if he can't find the French money, you're going to make it with Romanian money." So he left me with this possibility. It was in order to make me think that this film could be made by myself, then after, I thought, "it has to do with the person, it's a question of trust". It's very hard to get into the Romanian culture... From the start many of them are looking at you as if you're going to try to steal from them. And it wasn't the case. Anyway, I couldn't say no because he was going to help me with the film. And the first thing he did was to propose that we went to Titi Popescu's villa in the mountains, and we went there and wrote the script there, during four weeks, four days a week, from Mondays to Fridays. So in four weeks, four days a week, we wrote *Niki and Flo*. And later, as soon as we got back, I gave the script to Titi Popescu and he gave it to Pintilie on a Monday at noon, and six hours later Pintilie called and said the script was great. And after all that I could edit the film. So I had to do all these things in order to get to finish my film: make the casting in Russia, write the script. This was a very difficult time. So I started editing the film, it was ready in June, it had some technical problems, Pintilie was angry and pissed off, saying I was too demanding, that I couldn't be like that. It was grotesque. As soon as I finished the editing, I was very tired, and I lost, like, 10 kilos. Making the film and editing was very stressful.

In 1999 my second daughter was born. When a child turns one year old in Romania, there is this tradition of cutting their hair, kind of a ritual. There was a sort of party taking place. It was in the end of the editing and I was very tired, the summer was very hot, and I got some beers... I wasn't drunk, but all this things combined... and later in the evening I took a shower, it was hot and I vomited, so I washed myself and went to bed, so at 6am [switches

to French, NDLR] j'ai eu une nausée terrible, [switches to English, NDLR] and I went to the bathroom and I vomited blood. Just blood. Pure red. I was very afraid. And my mother-in-law started shouting, trying to wake up Anca, my wife, saying "Cristi is dying". I called my father, I called the producer of *Pintilie*, and no ambulance was coming. Then we decided to take the car and just go to the hospital. So the producer called the hospital, arranged something and then I went there. I saw myself in the bed with all these monitoring machines and a tube in the nose, so I asked the doctor: is it serious? And he said: "Yes, you are going to die", and went out. And this was the start, in fact, of *The Death of Mr. Lazarescu*. All this story triggered everything, I lost almost two liters of blood because I bled during the night. They called some hospitals to bring blood but it wasn't necessary because I was recovering very fast. And they said it was a syndrome, that I also use in *Mr. Lazarescu*. It's something quite banal, it's a blood vessel that breaks with a mechanical shock, and the mechanical shock was the fact that during the night, after the shower, I vomited. I don't like to vomit so I tried to hold it, so during the night it bled, so that's why I was vomiting blood. I vomited blood, and you imagine, it's a small toilet, white, and there was blood all over, it was unbelievable. So I spent seven days at the hospital and lost again five kilos. I was as white as a sheet of paper. But everything went well. The fact is that, little by little, in the end of the year, the hypochondria started. So that hypochondria made me the most experimented film director regarding hospitals. I spent two years in the Internet trying to understand; I thought I had all kinds of diseases. I couldn't get out of the hypochondria before seeing a psychotherapist. So it lasted two years.

So, I started shooting *Stuff and Dough* in November 4th, 1999. As there was no money, Pintilie sent me to Moscow in the end of November to make the casting. Then in December there was Christmas, etc, in January there was the synopsis, somewhere in February there was the discussion regarding the postproduction of *Stuff and Dough*, in March there was the feedback of Pintilie and we started writing the script. In April I was already into the editing, in April-May was the sound editing, and in June 21th was Ileana's party, blood, hospital. And then Pintilie asked me to help on his film; in the autumn I started in his film, *L'Après-midi d'un tortionnaire*. So this is the story of *Stuff and Dough*. Then they didn't take the film in Berlin, but then in November Marie Macia came to Bucharest and she decided to take the film to the Quinzaine des Réalisateurs. The film was presented in 2001 in the Quinzaine in Cannes, but I was already in a deep depression. The depression started after all the blood, in the end of the year, in December.

**A.R. : There was *Stuff and Dough*, then *L'Après Midi d'un tortionnaire*. There were other films between these and *Dante Lazarescu* ? How was the process for making *Lazarescu*? Was it easier than the first film?**

C.P. : No, it wasn't easier. The story of *Lazarescu* is much more complicated. One month before starting *Stuff and Dough* a friend of mine asked me to write a script for him, because he was preparing his diploma work as a DOP, and he had to present a film, he needed a

director and a script in order to him to make the light and the camera. It was a very bad film, but a very good script. I was very fond of this script and it was something I regretted after. But then I started making *Stuff and Dough*. After it was released in Bucharest in the beginning of June, the CNC wanted to ban the film, because at that point they were its owners, since Rofilm, the state production house entered somehow in the jurisdiction of the CNC. They wanted to ban me because of the filthy language. The film was really criticized. It went to some festivals like Thessaloniki, but not too many. In 2002 I entered in a different project, writing for television. It is a very long story. What I wanted to say is that in 2003, a friend of mine who was working for the CNC in festival affairs, Alina Surculeanu, asked me if I had a project to submit to the CNC, and I just said no, I had this script that I had "lost" because of this kind of student mindset. And she said "ok, but try to get the money from the CNC anyway", and I asked, "do you think it is a good idea?" and she said: "Yes, it is a good idea. Submit the film." Before the publication of the decision of the jury, Tudor Giurgiu, the creator of the TIFF (Transylvania Film Festival), called me and said: "Listen, these guys are really transforming the CNC into their joint". It's a very corrupt institution, but it is as corrupt as any institution in Romania, it is not a singular case. At that moment, all the directors, all the screenwriters, all the people involved in cinema from the times of Ceaușescu were doing all their best not to give money to new directors, to not to open the cinema to the young generation, the young directors. So Giurgiu asked me if I had submitted some projects, and said he had submitted a short himself, but whether he got the money or not he wanted to make a big scandal. So I said, "count me in". And things didn't turn out as they had expected, so they didn't receive the money, but I got it. And I made a scandal. "Fuck you all, I don't need the money." If I'm going to make this CNC a healthier institution, I prefer not to take the money. That was we trying to make the big revolution that we didn't, in the end. I was in a position to legitimize all the others, because I got the money, they didn't, so the newspapers, the journalists couldn't say I was making a scandal because I didn't receive the money. Like, this guy didn't receive the money so he is very vocal. And I was very vocal because I was the most credible voice, because I got the money. I didn't get the money because they liked the script, I got the money because the producer with whom I entered the competition was the former producer of Mungiu's *Occident*, and he had a very good relation with all those sharks inside the CNC. So it was because of him, not because of me. So that's why the film I made after, *Cigarettes and Coffee*, an homage to Jim Jarmusch, was a film made in 3 days, and it got 45 000 euros from the CNC, while it could have been made with 20 000. It is a long story anyway. So even if I got the money, I said, if you don't change the system, I am not going to make the film. So it was a big scandal, we [the new generation, NDLR] tried to meet with the head of the institution, and finally the director of the CNC gave the money to two other projects, two documentaries. So I made this short, I sent it to Berlin, and I got the Golden Bear for best short. As soon as I got home, I started writing *The Death of Mr Lazarescu* together with Răzvan. It was very difficult. Everything went wrong from that moment, everything. Răzvan was caught in another project and left me with this one. Anyway, we finished the script and submitted it to the CNC, then I created my own

production house with my wife and a friend, who has decided not to make films anymore. So Mandragora, our production house, is me and my wife. So I submitted the project and went to Switzerland and I got the news that they didn't accept the project of *The Death of Mr Lazarescu*. So I asked myself "How come?", and I called Răzvan. He said: "Let it go, don't start another scandal." And I said, "I'm going to start another scandal anyway back home". So I went to the Ministry of Culture, and I made a scandal in the newspapers talking about the Ministry. It was the normal way to do things: just submit a "contestation" to the Minister of Culture and they send down a justification or motivation for its approval. Because of the Golden Bear I got in Berlin, which was something important, they decided to give me the money. I made a press conference together with Cătălin Mitulescu, because we had more or less the same position. And after that the journalists really destroyed us. They wished we didn't get the money, they just wanted the scandal. I was a sort of scapegoat, so this was the vibe when I started to make *The Death of Mr Lazarescu*, I was very down, it was a very difficult film. But many people helped me. Răzvan was very rough, he told me he wouldn't work with me anymore. He told me, regarding *The Death of Mr Lazarescu*, that we wouldn't split the money 50% - 50%, he would just take 30% because I had worked much more, and I said it was ok. So I started making the film. It was very difficult. So we made the film for Cannes, it was selected for "Un certain regard" and we got the prize. Which for the Romanian cinema was the start of the recognition, and for some directors was the beginning of a new style in cinema, so everybody was talking about Romanian New Wave, having this distinction. It's something, you know, you have to work the way, you cannot jump into conclusions. So many of them are jumping into conclusions, they are not working the way, and it's visible, but visible just for those who are somehow interested in cinema, and really interested in cinema, not in stories, visual stories, because it is a very easy confusion to make. Cinema is not a story with images. But anyway... This is another discussion.

So it was difficult, it was difficult for *Marfa și banii (Stuff and Dough)*, it was difficult for *Lazarescu*, and for completely different reasons it was very difficult for *Aurora*, because I played in it. It was very hard and nobody helped me, I was in the set with five to six women. The film was possible because of these women, first Anca, my wife, who did everything in terms of getting the money and making the project possible, there was my secretary and some two other girls who helped me with the casting, who have been there on the set with me. It is something that I noticed in *Aurora*: the men we had in the crew didn't understand it. They didn't understand it... Not all the men, there was Andrei Ligor who made the sound of the film, with whom I was talking about the concept and so on, who did. The others didn't understand it, they didn't get it [laughs]. So the film was released and I saw I wanted to be in this position where I AM in right now. I'm very happy because I thought it was going to happen with the first film and it didn't. The first film was so conventional... looking back, it was so conventional, so easy to grasp, so easy to understand, so easy to... [looks for a word, NDLR]. For completely different reasons, some people didn't like *Lazarescu* afterwards. But now I am in the position I wished to be.

## **A.R. : How did you decide to play in the film? Why?**

C.P.: It's a matter of concept, it's not something that has to do with... I'm quite shy, so it's not easy for me to be in front of the camera. Those who know me know what I'm talking about. Because from outside, I have this appearance of someone very much in control, so it is very hard to see myself in front of the camera. I decided to play because I was in the wrong *axe*. I wrote this film alone, *cette fois-ci*, in the mountains, and I actually fished out the character from the inside of my head. And then I started to work in the film, I started to follow the traditional path of a casting, asking the actors to come, to find the character, so I've seen like, 50 professionals, non-professionals, Romanians, Hungarians, from Transylvania... I didn't want to have a Hungarian in the main character, I wanted a Romanian, because it was a very personal project, and it would have been really out of tune. But when I didn't find a Romanian, I said ok, I'm going to change the script, I'm going to find a Hungarian, and I didn't. It was Clara Voda, the actress who is playing Gina in the film and also plays in *Lazarescu*, who gave me the idea... She was helping me with the casting because I wanted the actor to have a real relationship with Gina, to see if they were matching. So, she was there, in that place with that casting, helping me out, and at a certain point she asked me, "why don't you try it yourself? I was listening to you when you're giving the lines, you're very much into it, you're very believable..." And I realized this was the trigger of my decision, because I realized I was on the wrong track. First, the concept of the film is based on a statement that has to do with something I realized personally. I realized this is part of all the debate regarding the actor's communication. But it was something I realized on different levels, not just rationally thinking that things can be like this or like that. I realized physically, emotionally, that we do live in our heads. So the act of communication is fiction, it is exchanging fictions. The justice is there just in order to protect the societies, it is not there to try to find the truth about who has killed someone. We cannot do it. Everything related to statements regarding justice is pure nonsense. So, I realized I was in the wrong track, that it had to be me the character who is keeping inside his head all the things that are related to his decision, and the reason of that decision. I couldn't be some kind of puppet master. I had to be in the position of Flaubert, like "Madame Bovary c'est moi". It had to be me, I fished the character out of my head. I've been down, I even cried during this script. And it had to be me to *boucler la boucle*. It is not that the act of communication cannot be possible because we're using different dictionaries, see, in this case you come from Brazil and I come from Romania and we're speaking English and some French, it's very funny. For this we should need a dictionary, but it's not true. If I speak to you in Portuguese, or you speak Romanian, it would be the same thing, we would have to use different dictionaries, you're going to say "red" but my red is not your red, if you're going to say "red" right now, it has to do with something in your head. Ok, from time to time there are some happy accidents and we can understand each other, but this is just an accident. From time to time we're dealing with things that we do not consider to be very important for ourselves, so we close our eyes and let things be, we don't pay attention to them. But other times we have to deal, to talk about things that are really important, so this was really difficult, for the most



important things we have to say we don't use words. Take things like "I love you". It's very hard to believe someone saying that, putting in words strong emotions, strong feelings, it doesn't work. If somebody states to you that they love you, if you believe them, it is not because of the words they're using, but because of something else. So they can say "hello, how are you?" and you understand that they love you. You don't need the words. So I think cinema can do this. Cinema can deal with all these things we don't consider, things having to do with your body, with the posture of your body, with the gesture, with the look, *le regard*, this is very important, things you say through the eyes, things you cannot really define, but it is a sort of communication that is being started in different levels. I do believe we keep on forgetting these things and we keep on relying too much on words. I think cinema is also here for this, for restoring this very specific communication. So saying that the actor's communication is not possible doesn't mean that the one in front of you will not let you enter their head, so you will not understand what they say. It is because you cannot escape YOUR head, this is the problem, it's not the other one who is blocking the communication, they can be very open, but you have to be able to be free enough, in order to get out of your head. These are the kind of things that are happening in life, and I do believe, because I'm quite optimistic, in accidents. That there are moments when somebody else decides to make that dialogue possible, so that the communication between individuals happens. I don't believe that we are controlling this, we fool ourselves most of the time and we think we're in control, but we do not control anything, it is a fact, it is not fiction. So it was clear it had to be me; "*Madame Bovary c'est moi*" had to be a fact. I had to turn the film into a statement, a sort of *ars politica*, if you want. There are many different layers in this film, if you pay attention to the film. Usually, most of the time, people are not paying attention. What happened to *The Death of Mr Lazarescu* happened to this film as well. In *The Death of Mr Lazarescu*, I tried to do my best in order to restore the profile of the doctors, not to be judgmental, and to find a balance, I was talking about a very serious subject. It is very serious, it's about a man who is dying, and I tried to find the right balance... not that I found, but still, the title, the first hour of the film, everything is telling about this man who is going to die, about *The Death of Mr Lazarescu*, about this poor man who's sick. And most of the critics didn't write about the film, they wrote about the healthcare system. They wrote about the irresponsible doctors. Why? Because they were very very [repeats 9 times "very", NDLR] afraid. These critics were afraid. We, human beings, are very afraid, we live in a world of fear, and it's very hard for us, because education is involved, media is involved. The tendency of almost every individual is to find a responsible for something, to find a scapegoat. I tried not to be judgmental regarding the doctors, but the critics were extremely judgmental, I tried to tell a story about an old man who was dying, about this man who will die, and the doctors are not paying attention, and this is what the critics didn't pay attention to. They didn't pay attention to this old man. Some of them did, but most of them did not, They started, "yeah, the doctors did this and that", but nobody tried to imagine how is it like to be a doctor, to work in these emergency hospitals, in these emergency rooms, facing death every day. We are not facing death every day. Being judgmental in this very specific

case has to do with your tendency of trying to find a scapegoat. This is the worst mechanism in this world. Ceaușescu was a scapegoat. And there are these big scapegoats in the history of humankind, the first one, very popular, is Jesus Christ, and this is very well stated there. Anyway, in this film, *Aurora*, I was asked, “why is it called *Aurora*?” For many reasons, but what happened here with *Aurora* is that this man is asking for attention and he's doing something extreme so the others will pay attention to him. It triggered what is interesting and funny at the same time; the lack of attention of the audience. For me it was very funny, for me it was a success. The fact that you don't pay attention, that you already know what is going to happen. But you don't really know what's going to happen. Some of them don't understand the killing, they want to see blood; this is very funny. This is very interesting, people who are going to the cinema, this is a fact, most of them are going there to experience things that they cannot experience in the real life. So they experience things by proxy, there is the phenomenon of identification with the character, this bullshit. I think that now, in this position, coming back home, with no prize, I can say: “yes, I know what film critics are really thinking about this film”. Because most of the reactions that we got from them, not just me, but others, in Romania, sometimes have been triggered by the reaction of the critics. So now there's no prize, there's nothing. Before there were the prizes, *Stuff and Dough* was the first Romanian film in Cannes after I don't know how many years, from a young director, a first film. There was Nae Caranfil in 1994, and then *Stuff and Dough* in 2001, seven years later, so it was like “we are not dead”. They considered the film as a success, because it was a first step into it. Then *Lazarescu* won a prize, and now I can get what the film is. I mean, it is just this: watch the film. You enter the cinema and you don't judge the film. Most of the critics expect to watch the prize, or else, a sort of *Death of Mr. Lazarescu* with killing. And they say, “oh, it's not the same style”; no, *Death of Mr. Lazarescu* was more based on how things were going to happen, it is already stated on the title, “the death” of Mr. Lazarescu. And within 2 minutes of film we have the character saying twice on the phone, “My name is Lazarescu, Dante Remus”, in order for you to get the point that THIS man is going to die, which you can see back in the title; so the model is HOW things are going to happen, not WHAT will happen next. The structure of the film *Aurora* is based on what will happen next, which is a very common structure. Usually when you are talking about cinema, about making films, you're talking about these facts you experience. But this is bullshit, nobody experiences anything. This is very important, fishing inside my head. I try to express how this criminal hiding inside my head is hiding from every one of us. This should be the job of all the directors who make films about killings, but they don't do it, because it's much more comfortable to hide behind the common places and the figures of the killers that somehow are defining your perception of the film. These figures of the killers are recorded in your experience as a cinemagoer, where are you going to find the profile of the killer? I researched for two years to understand how things are, to freshen up some arguments. People are not paying attention, and this is a general thing. People are jumping into conclusions, this is the consequence of this *société de consommation*; I think you can't escape it and things are worsening. We don't have time, but we have plenty of time,

because we have the internet and we are jumping from one thing to another and so on. We think that we know everything, but we don't know anything, we don't control anything. We need to calm down for a while. I mean, go to the mountains, go somewhere, to the countryside, not even in your country, I don't know. Time. This is the real luxury. To allow yourself to get in touch with life, This is something really important, and this is luxury, right now at least. It is snobbish to give yourself time, because most of the people are really modeled by advertising, by consumerism, by consumerist concepts. And we're not paying attention: everybody is doing so, so you're doing so. You're not doing something because you choose to. You think you're the one to choose it, that you're in a position to choose it, but you don't; you choose to do what all the others are doing. I think we're doomed, but somehow it's not a tragedy.

**A.R.: In the beginning you were talking about the newest filmmakers, which ones would you say have the most potential, that have made films that are really interesting?**

C.P.: In Romania? Nobody. I'm still waiting. I think we have to escape this mimesis. I think everyone will have something to say about a very precise subject, it's a choice. Well, there are filmmakers in Romania who are... I mean, the problem is quite simple, I think cinema is something, and success is something else. I already said it and I'll say it again, for me cinema is a form of device, the camera is a device, an anthropological device. For me cinema is rather silence than art, I don't believe in art, if this is art, then physics, chemistry, everything is art. Cinema and painting are sciences. This is a quite administrative shit. And I don't want to get into this because this is stupid. What is important, and the reason why I'm saying so, is because what really counts is the creative energy. For physics, you need creative energy, as you need for cinema, so it is the same huge domain, [switches to French]. C'est une question qui a beaucoup à voir avec le well-being. Je continue en français parce que c'est plus facile. On confond souvent deux notions : tout ce qui a à voir avec l'utilité, tout ce qui a à voir avec un fonctionnement, et tout ce qui a à voir avec la vérité. La vérité et le fonctionnement sont deux choses distinctes, mais on a la tendance à les confondre, et ici on dit « c'est vrai, ça fonctionne », mais on verra si c'est vrai, c'est une question un peu compliquée. Pour moi, le cinéma c'est une technique, c'est une technique d'investigation de la réalité, comme je le dis souvent, et je vais le dire souvent, aussi souvent que possible. Je crois que ce dispositif qui est la caméra permet d'aller à l'encontre pas seulement du monde, de ce qui est en dehors de ta tête, mais aussi à l'encontre d'un monde qui est à l'intérieur de ta tête. Le dessin de la caméra même peut constituer une sorte de métaphore elle-même, tu as une objective qui est orientée vers l'extérieur et tu as le viseur, par où tu regardes le monde extérieur, mais aussi par où, j'ose dire, le monde extérieur regarde l'intérieur de ta tête. Et c'est pour ça que je fais des films de fiction, et pas du documentaire. Parce que le film de fiction me rapproche plus de ce qui se passe dans ma tête. L'intérieur de nos têtes se fait présent dans les films documentaires aussi, mais la fiction ajoute beaucoup plus à la découverte de soi-même ; c'est-à-dire, de l'auteur du film. Donc, vu de cette perspective, non, il n'y a pas d'auteur roumain, il n'y a pas quelqu'un qui rentre dans cette catégorie. Il y a des réalisateurs qui

disent un truc ici, un truc là. Mais il n'y a pas des réalisateurs qui ont un concept, il n'y a pas un moteur intérieur qui fait une sorte que l'œuvre-objet, qui est la conséquence d'une recherche, d'un parcours. Il n'y a pas un réalisateur qui soit animé par un concept, par une vision distincte de ce qui est le cinéma. C'est une question très importante. Donc je suis plutôt pessimiste, sous cette optique. Sinon je suis tout à fait optimiste par rapport aux jeunes qui arrivent à maîtriser leurs pulsions d'abord. Pour paraphraser Hal Hartley, qui dit « family is like a gun, if you point it in the wrong direction, you can kill somebody. » Pour le paraphraser je dirais, le cinéma est comme une arme... » Je trouve que c'est à l'intérieur un art dangereux mais également excitant. Par contre, il y a des réalisateurs qui se posent des questions. Et je crois que ça c'est le plus important. Moi je fais partie des réalisateurs qui se posent des questions, qui ont une vision, parfois je crois en avoir une, parfois je me sens perdu. Cette dynamique de se remettre en question à l'infini, c'est aussi risquée, parce que tu peux rentrer dans un cycle de questions sans fin. Mais tu peux quand même extraire du plaisir de toutes ces questions. Si tu es dans le cinéma, si tu fais du cinéma, il faut faire des films, parce que faire des films c'est se poser des questions, mais autrement, c'est aussi formuler des réponses possibles, des réponses qui prennent quelques heures, quelques minutes. Et quand le film est fini, déjà tu te poses des questions, en voient le film qui tu viens de faire, et là tu découvriras des questions qui tu t'es posées pendant la fabrication du film. C'est comme ça, c'est la beauté de la chose. On vit, notre vie est courte, et 90% des héros des films hollywoodiens le disent, la vie est courte, donc on doit faire des choses. Moi, je fais des films, il y a d'autres qui font des bâtiments, d'autres qui font des chaises, d'autres qui enseignent, qui conduisent des voitures ; moi, je fais des films. C'est un métier légitime que j'ai, comme celui d'un physicien, d'un médecin, d'un chauffeur de taxi. Une fois assumé ce métier, ce chemin-là une fois assumé, investi, c'est le chemin qui nous mène quelque part. La représentation visuelle de la vie, concernant les choses qu'on vit, les choses qu'on fait, je la vois comme ça, un chemin qui mène à un centre possible, *una piazza grande* et puis c'est tout. Ce n'est pas moi qui dis ça, il y a des gens beaucoup plus intelligents que moi qui pourraient le formuler, mais c'est quelque chose que je réalise moi-même, dans ma tête, quelque chose qu'on ne peut pas échapper. C'est ça. Ce n'est pas faire des films pour dire, je dédie ce prix à..., ça c'est pour les autres, pour donner de l'importance au cinéma, c'est pour dire que ce n'est pas une perte de temps : voilà il y a des prix, ça mérite... c'est pour le bureaucrate du système.

**A.R. : C'est une sorte de légitimation.**

C.P. : Oui, parce que sinon c'est vrai que ça peut avoir l'air d'une perte de temps absolue. Et ce n'est pas seulement le cinéma, c'est la musique, tout ce qu'on appelle les arts. Et ça c'est la différence en fait, non ? Si tu fais de la physique, les gens peuvent avoir contact avec l'objet créé, il y a des gens qui font des études sur le matériel, si on parle du bois, c'est aggloméré ; des choses faites par des ingénieurs, des gens qui maîtrisent la physique élémentaire, les mathématiques, et tout ça, c'est du concret, mais le cinéma, c'est « quoi faire de ton cinéma ». Moi je peux dire ce que les gens ont fait de leur cinéma, ce qui est

vérifiable. Je parle du malheur qu'ils ont apporté dans ce monde, c'est de la manipulation, c'est de la propagande. Alors, si la propagande, la manipulation sont possibles, je crois que la quête de la vérité est possible aussi. On essaye de la trouver, d'articuler cette vérité. Et ce n'est pas seulement le cinéma qui est impliqué dans cette quête là, ce sont toutes les autres arts, les sciences. Voilà.

## **CORRESPONDANCE AVEC IULIA RUGINĂ, SEPTEMBRE 2016 :**

### **How did you first become interested in working with films?**

I was part of a shooting when I was 14. I had no idea about filmmaking, no friends or family connected to that, I didn't have a particular passion for films. I happened to find an ad in a newspaper from a Romanian production company which was shooting an American film in Bucharest. They were looking for teenagers who could speak good English. I went to the casting because of the English, not because of the films. I was part of a two-day shooting where I was part of the extras, a bunch of kids sitting at a high-school cafeteria. I wasn't even in the frame probably, but I loved every second of being there. The film was called *The Incredible Genie*. I never got to see it. But everything changed for me because from that moment on I kept on telling everybody that I want to work in cinema. It wasn't a job in particular, I would have loved doing *anything* on the set, as it felt those people there were the luckiest in the world. It's funny that 18 years later I look at myself like that – like one of the luckiest people in the world for doing what I do.

So no, in my case, the story is not connected to revelations, love for films or a special talent. My first love story was not with films, but with filmmaking. Of course later, I started taking it seriously and discovered that film is so much more than being on set. But I still love being on set 😊

### **What kind of films did you enjoy watching when growing up?**

I didn't have a particular passion for films growing up, but the first filmmaker that I discovered was David Lynch. I was 7. After the Romanian Revolution, in 1990, they started screening *Twin Peaks* on national television and for some weird reason my mother actually allowed me to watch it. It has totally marked me emotionally – scared me, fascinated me, intrigued me. It was, I think, my first encounter with cinema as something else than pure entertainment. I would record episodes of it on my VCR and watch it all over again. I kept seeing all the reruns since I was 18.

### **Did you go to film school? What's your academic background? During your studies, were there a similar number of male and female students in your courses?**

I did go to film school – the National University of Theatre and Film “I.L. Caragiale”. I studied film directing for 4 years, then did a master of 2 years and now I'm starting a PhD on low budget cinema, at the same university.

When I started film school I was a bit of the odd one out. I had decided to apply ever since I was 14, but I didn't really have any connection with the film industry. I am coming from a family of engineers. It was hard to convince my family to support me in my plan of going for a career in cinema. There was a lot of fear: that I wouldn't be admitted, cause you have to know somebody to be part of it, and I didn't know anybody; that even if I was admitted I wouldn't be able to make a living out of it; that I need “a serious job”; that this is a man's job etc. I took the exam in 2001 and was the first under the line. I didn't get in. My family didn't have money to put me through a private film school (there were two at the time) and I

didn't want to go to any other university. So I got a job and worked as a waitress for a year, watched a lot of films that year, read a lot, prepared a lot and I got in eventually in 2002. I was 19. In time, it proved that the year I spent doing something else has helped me far more than if had been admitted the year before. But it still didn't feel like it was enough. I think it's good to study film when you have tasted a bit of life before. And the life you have tasted by 18 is generally not really interesting. Generally.

When I was looking at the percentages of male/female students of the years before I signed in for the film school I noticed that the percentage of women admitted (in the directing section) was very low. Out of 7 students, maybe 1 or 2 were women. Most women were admitted in the Screenwriting department. A few in the Sound and Editing, very few in Directing, almost none in Cinematography. It wasn't a discrimination issue, but considerably less women than men were applying for these departments. After all, that had been my family's issue as well – that it's a man's job. That was the attitude back then.

But, as an exception, the year I did get into film school, we were, I think, 4 women and 5 men, so almost an equal number.

I think things have changed after that, slowly. It's funny that by the time we graduated, 4 years later, only 3 of us actually took the exam on time. All of us were women 😊

**How did you first start working on film, and how was transitioning from school films to the film market? How did you find funding for your first films?**

I did 4 short films during film school, one per year. I was lucky that they were screened in a lot of festivals so I started to become connected to cinema industry since I was in film school. Apart from that, I was always eager to apply to workshops, talent labs, all sorts of programs to put me into contact with the international film industry.

When I graduated I wanted to do a medium-length film, as a transition to feature. I got a grant from the Romanian CNC, but I did not get along with my producer at the time and after 2 years of fighting over the script, the casting and everything connected to it, I decided to break the contract. I lost the financing, but still had my script. It was a pretty traumatizing experience, but also a coming-of-age one. It proved to me it's not at all easy out there. So I returned to my film school, started a master and managed to do my film (Stuck on Christmas) as a student film – with no budget (all the budget went on the film stock, we were obliged to shoot on film) and an imposed team. But it's one of my favorite films I have made.

During all this time, I kept trying to do my debut feature film – Breaking News. I had had a script since 2007 and we kept working on it every year (I work with two other writers). I had a producer and we were trying to find financing, but it's hard for a first-time director who has not had a film in a very big festival (like Cannes, Berlin etc), which I hadn't. Also, the lack of local funding wasn't helping. Also, some technical issues with our applications made it that for three years in a row I got a grant and then I lost it. I must be the only Romanian in the history to have won financing three times and never used it. And the funniest is that that film was never to be my debut film.

While waiting and hoping to get finance from my first feature, I continued to have different projects. One of them was working with a private acting workshop for un-professionals. People with different daily jobs would come and study acting for film, with three big Romanian actors (Dragos Bucur, Dorian Boguta and Alexandru Papadopol), for three months. At the end of the three months, to make their experience complete, they would produce a short film in which everyone had a part. Like that, they would all go through the experience of a real set and working with a director. I did 2 short films with them until we had the idea of trying to make a feature out of all this. The film would be financed only by the fees the actors would pay for the course and private funding (advertising agencies, friends), a lot of in-kind support (equipment, people working for free etc). The total budget was 20,000 euros. This is how Love Building was born. And it became my debut feature in 2013.

**How did your career develop in the area? What other activities did you do before directing? What factors gave you the possibility to pass from the shorts to making your won feature films?**

Before going into film school I was a waitress in an Italian restaurant. I already knew I wanted to study film and this was just a part time job to keep me from falling into big depression (after failing to get into film school). I worked like crazy for a year, waking up at 5, traveling for an hour and a half, counting bottles of drinks, making coffee, washing glasses. I met a lot of people that year - those that I worked with and the clients. Nobody believed that I was a part time job. It sounded like those actresses washing plates in Hollywood saying someday they will be stars. But I learned a lot about people and it has helped me a lot. I worked Christmas, Easter, New Years' Eve. It may have been some sort of punishment for not being able to make it.

After film school, all I did was related to film (or people). After I graduated, I started an NGO dedicated to film education. We did (and still do) film workshops, courses, script development programs, other cultural activities (performances). I've been part of social programs fighting discrimination, poverty, lack of education, through film. I worked with Roma communities, orphans, institutionalized children, inmates in prison. That is my favourite project - I've done it twice, in the last few years. I help inmates at state prisons (males only) to make a short film that they write, direct and act in - it's part of a rehabilitation program inside the prison. (If you look at that and how beautiful the interaction can be, it really touches the gender issue - \*If you want, we can talk more of that)

It was a natural step for me to go from shorts to feature. Some stories deserve longer time and the one I wanted to say with Breaking News (I will leave Love Building out) was supposed to be a feature. There no factors that gave me the possibility. A lot of struggle I guess. You don't need a diploma to do a film, at least in Romania. You need to prove that you can do it. Your diploma is the films you've done before. The more you do, the better they are, the bigger the chances to go into the next one.

**Did you ever felt being treated differently for being a woman, at work?**



I never felt I was treated differently. My personality, I think, is such that I can easily communicate with people and I can easily adapt to their way of approach. In film school I was afraid that working with the technicians, older people, coming from an older generation, employees of the school, would be difficult. But I realized that if you treat people nicely they treat you back just the same. I was never treated badly and I felt everyone was trying to help.

I thought at times whether being a woman actually helps me. Because I can inspire some sort of fragility in front of men (the way I look mostly – I'm 1.60 m and 45 kilos) and a need from them to protect me.

So no, gender difference was never an issue. If I can work side by side with a man, doing a job that is not always easy (difficult hours, difficult conditions of shooting, a lot of traveling, a lot of sleepless nights), and doing it right, then there is nothing negative coming back from the male side. But that's about strength and personality. I believe I have a lot of stamina and a very strong personality. Maybe if I was different, things would look differently, but I don't know.

### **Did you ever live abroad? If so, did traveling/living abroad influence on your work in film?**

I have lived abroad, but for short periods of time. I lived in Berlin for 4 months, where I had a scholarship grant to work on my film script (Breaking News), in 2008. I lived for a month in Sarajevo where I shot a short film, financed by the Sarajevo Film Festival in 2009. In 2009 I also lived for a month in Sweden, where I wrote an animation script. In 2010 and 2011 I lived in Doha, Qatar, for 3 and 4 months, respectively, where I worked for a film festival. I think I didn't live in a place long enough so that it has influenced my work so far. It might in the future. It has influenced my way of looking at people, that's for sure. Especially the Doha experience.

### **Who were your main influences in filmmaking? Who are your current favorites?**

I have changed that during the years. I think it's natural when you grow up. I wouldn't say anyone influenced me, because I never, at least consciously, try to make films like somebody else. But I think I took parts that were important for me from many filmmakers. In my school year I had a fascination for David Lynch. But none of my films has ever had anything of his style in them. Then I was very much connected to the films of Milos Forman (especially the Czech ones), Mike Leigh, Lars von Trier, Wes Anderson (for a long period of time), Michael Haneke (up to the last two films, where I lost connection 😊), Ulrich Seidl, The Coen Brothers (except for their comedies, which I really can't relate to), Xavier Dolan (more recently). I get inspired mostly by the films, and not by the filmmakers. I believe human emotions are complex so for me it is impossible to relate to ALL that somebody does. It's some parts that influence me and tell me something, and other that don't. That is because I always relate to cinema on an emotional level. I do not have at all the abilities of a film critic. I am mostly audience with a bit of a background.

### **Who are your favorite filmmakers in Romania? Any women?**

Cristi Puiu. Cristian Mungiu. Corneliu Porumboiu. I think Cristian Nemescu was an amazing filmmaker and the one I have always felt closest in style. No women yet.

**Your shorts frequently focus on relationships, often having women as protagonists. Love relationships and their problems are also central themes on your features. What are the reasons for choosing these subjects?**

The reason for choosing women as protagonists has been simple: I am a woman and it is easier for me to talk about women. It's less research. I understand women better than I understand men. Of course you can speak of people on a universal level, but when you build a character, especially when you are still learning, you tend to go back to yourself. My first film was about a 13 year old girl falling in love for the first time (Hi Cristina! Bye Cristina!). I was 21. Of course I took the easy way out. There wasn't much of an experience I had and not a lot of stories I was comfortable sharing back then.

The second film (Friday around eleven) started from a real event (I got beaten up in the street one night) and the incident itself was strong enough to not want to change it too much. And so on. It must have been a short cut.

With love, it was the same. Heartache out of love has been a central issue in my emotional life ever since I can remember. There was a lot of drama all the time, crying, suffering, all that, out of different stories. I fall in love quickly, I am able to love in a way that I believe can be destructive and then there's the pain. And in my films, I think my sense of irony made it so that I can talk about that. They are all comedies. All the films connected to love are comedies. In real life, it has been serious. In films, you always laugh at it. I think it's good therapy 😊

I also think it has been a stage. First, not all of them are around love (Friday around eleven, Stuck on Christmas have nothing to do with that), and second I have switched now big time with Breaking News. It's centered around death and the protagonist is a man. We'll see what comes out of it. It is, after all, an exploration. For me at least. I don't know yet where I want to go so I go right and left, sometimes on the safe track, sometimes on the other one, sometimes it works, sometimes I bang my head, but I am still very much learning and growing. As a woman and I hope as a filmmaker.

**Do you think that being a woman change your approach of this kind of subject?**

I think what changes the approach in any type of subject is the way you are different as a person. I have seen films on women or love made by men that are absolutely brilliant. Take Lars von Trier's women. Or Abdellatif Kechiche's *La vie d'Adele*. I think once you understand and relate emotionally to the subject, your approach on it comes naturally. Also, women directors like Andrea Arnold (*Fish Tank*) are so powerful in their approach on women and love that it proves, for me, there is no difference. The difference is between a powerful approach and a superficial one. You can do both, either as man or woman.

**Do you consider your films to be "women's films", for their themes, approach?**

Not at all. What I would like is to make films that are powerful and that both men and women relate to. The way I do them comes from my personality. Of course my personality includes me being a woman and there's nothing wrong with that, but I believe it shouldn't be an issue in the final product.

**Love Building was a success. Did it communicate better with the women in the audience? Do you get any feedback via social media, etc?**

We got a lot of feedback, both on social media and live after each screening. It still is sold out every time it is screened again. Love Building was an amazing phenomenon. I still can't believe how much people relate to it. I think it was men and women equally that loved it. I think the reason is that it's very light, very audience friendly and it talks about themes that are very easy to relate to. And it's a comedy and people love to laugh. I didn't calculate if it was more women than men that liked it, but good feedback was coming from both sides. Bad feedback seemed to come more from the men though, that's true. On the positive side, somebody called it "the perfect date movie". And on a date, the woman chooses the film, so there you go... 😊

**Is feminism part of your agenda on making films? Do you consider your films to be feminist? Why?**

Not at all. I never related to what I do as feminist or addressing certain issues connected to that. I am not a feminist myself. And even if I was, I believe that making statements when expressing yourself artistically takes something off the magic of it. I try to express what I feel in the films I do – stories I've lived, emotions I've experienced, a certain relation that I have had with life. I don't have statements to make and don't think I know any truth of some sort. Being a woman though, makes it so that my stories and films are centered around women – as it is easier for me to relate to that. Most of my films have women as main characters but it's not part of any agenda.

**How did you get funding for your films? How was this process? Which factors/ people helped the most? What were the main obstacles?**

Most of the shorts I did were either student films or films funded independently. My first feature Love Building was a low budget, also funded privately. The second one, (Another Love Building) was made under the same system. It was only for my third feature film that I got finance from the Romanian CNC, following a project application. It wasn't much, but people could finally get paid and I could finally compromise less artistically. I guess the main obstacle is being a debutant. Unless you have a very powerful short film to show as previous work or unless you have a really strong first script, people are reluctant. I think once you get recognized internationally (awarded in big festivals, etc) it becomes easier. I have waited for 9 years with a script I only shot this last winter. Of course I did other things during this time (shorts, the Love Buildings, other things), but I think sometimes you need a lot of patience. What helped me to finally get financing (for my 3<sup>rd</sup> feature) was the success that Love Building had with the audience (it counts in the application in our CNC), some awards I had got and, most importantly, a strong story. A lot of people helped a lot on the way to that. And of course, me growing up in the meantime. I believe there are some stories you can only make at a certain age and at a certain time in your life, emotionally.

**How did the idea for "Love Building" come about? Did it change a lot since the beginning until the film was finished?**

*Love Building* was a weird project because it first started as a graduation exercise for a bunch of people doing an acting-for-film class. We had 28 un-professionals (coming from finance, IT, corporations etc.) acting in the film. Since it was done for them, it only mattered that each had an equal part and an equal time on screen. There was no casting. We wrote for the actors. I had their photos and we made up characters for each of them. That's how the idea came – what (in terms of set-up) could reunite all these people equally? We had a wedding, then a high-school reunion, then a party and then we came up with a camp where they fix broken relationships. Once we started working on that, the script was written very fast (it's not the most complex story ☺ ) and we went on and shot it. We had 10 days only, in the summer of 2012. After that, we screened it in a festival. It was really well received (we got the Audience Award and the Special Jury Prize). Then a distributor stepped in and they said they wanted to bring it to cinemas. So we did. By the time it was released, it had created a buzz – people who had seen it had told other people about it so in September 2013, when we launched it, everyone wanted to see what it's like. This is how it happened. The film hasn't changed much. There wasn't much to change. What changed was us: we started playing a game and ended up with a feature film. The problem was that, after that, we started taking each other too seriously, did the second part and that was a mistake. It should have stayed a fun game.

#### **Has the film been distributed in Romania or abroad? Did it make it to festivals or TV?**

It was distributed in Romania and in Moldavia. It was screened in a lot of places (festivals: Warsaw, Tirana, Gotteborg), via Romanian Cultural Institute (in Paris, London, Madrid, Budapest, Berlin, New York – there may have been others, I don't have the complete list). It was bought by a local TV station (ProTV) and by HBO Romania and was broadcast there. We never released it on a DVD and that's my biggest regret.

#### **In the film, the therapists in the camp are mostly male. Why ?**

Because they were the teachers of the acting class that generated the film and the only professional actors in the film ☺ If they were women, we'd have had women therapists.

#### **There are two gay couples in the camp? Did you find any resistance for having such characters? How did potential investors/producers and the audience receive it?**

The reason for the gay couples is also a coincidence. We had more girls than boys in the camp so some couples had to be gay. We would have gone for males too, but then we'd have to have even more lesbians. It was an economical decision ☺ Audience didn't have any problem with it. The question is always, after each screening "Why do you only have lesbians. Do you have something against gay men? – No, we just didn't have enough men in the group! And the scene where the two girls kiss is always a (male) crowd pleaser I guess ☺

#### **Was it "more easily acceptable" to portray two lesbian couples? Is male homosexuality still taboo in Romanian films?**

It was definitely more acceptable, but as I said, that's not why I did it. Male homosexuality IS a taboo in Romanian society, that's for sure. Homosexuality in general is a taboo, but only when we're talking about the mainstream, less educated population. *Love Building* had a bit of a different target, so I guess everyone was fine with it. I guess for the actors it was also easier. The girls playing the lesbians (all straight) just looked at it as an experience. It would have been harder for the men, that I'm sure of.

You should talk to Ivana Mladenovich. She has just shot a film portraying a gay couple. It might help more on this issue.

**Why to choose the "fake documentary" style? Does it also have something to do with the voyeurism coming for reality shows and hyper exposition of people in media?**

Yes, that's a bit what I had in mind and I'm glad you saw it. We wanted to wrap everything into this consumerist reality-show type of relating to love. Hence the end of the film. It was also an easy way to deal with all the characters, a bit of screenwriter's short cut into introducing them and making it easy to remember them all.

**How was the critical reception of *Love Building*?**

It was mixed. Just like the audience. I find it funny that people either love it or hate it. In the case of ordinary movie goers, they mostly loved it. The critics were, I guess, more against it. We did have some good reviews in the press (both local and international, all praising the freshness and honesty of it, the optimism and good feelings that come out of it – maybe as opposed to the Romanian New Wave), but some people really destroyed it, mostly because it looks like a TV movie and is superficial and not changing the world. That's all true. It is fresh and feel-good, but it is superficial and not changing the world. But despite that, the funniest thing was to get the FIPRESCI (International Critic's Association) Special Mention in Warsaw. None of my films have been critics' darlings. But *Love Building*, seems the furthest from that and yet it is the only one which got awarded by the critics. You never know what's in their heads... 😊

**Was it easier to get funding for your next projects after the success of *Love Building*?**

Yes, actually it has helped me a lot to get financing for *Breaking News* (my third feature). Because in this contest for receiving a grant, the audience success matters almost as much as getting a big award (in terms of points received).

**To what extent do your films, especially *Love Building* reflect the situation typical of Romanian young adults and to what extent it is representative of a broader, global generation Y malaise?**

I wouldn't use *Love Building* as an artistic milestone for me. It is not. It was an exercise, a very beautiful experience and a very fulfilling one. But what is in that film does not reflect any vision as a filmmaker on my side. It's a story that was almost imposed, written in 3 months and shot like a guerilla operation. I didn't really even know what hit me at the end of it 😊

I think the film that best reflects the situation of typical Romanian young adults is not Love Building, but Stuck on Christmas. It's a magic-realism type of story, with 4 strangers waiting for a train that's stuck in snow miles away, in a small train station in the middle of nowhere. The train never comes and they share several hours together. It's very typical for Romanian society. You wait and you hope and while things don't happen, you start looking at the people next to you and learn, and grow and discover the beauty within. And keep on hoping. That's how I relate to Romania so maybe it shows in the films. Others relate to it differently (see the Romanian New Wave), but that's the magic of cinema – we each see it through our eyes and share it with the world. You take what you like or what you connect with the most. On a global scale. A lot of people outside Romania connected with Stuck on Christmas. Maybe because you can wait for Godot everywhere 😊

And another film that I think very well describes a generation is this last one I did, my third feature, Breaking News, which is now in post-production. It is also my most personal one, I think. I touches the theme of a generation that has forgotten to look at each other, that is so speeded up in everything, in telling stories, in showing different sorts of truth, that it has lost the ability to see the real truth, the one within, the one coming from the person next to you. I think we do that very often. I do that. I know it's wrong that an email becomes more important than visiting my mother, but I still do it. Most of us still do it. That's a whole generation.

### **How do your films relate to Romania's broader social/political reality?**

I think it depends on the film, of course. Some have touched that more, some have been implicit, some were not at all connected. For example, my graduation film (Friday around eleven) talks a lot about Romanian society and that was a conscious decision. Others have been regarded like that, but that was not necessarily my intention (for example Stuck on Christmas). I guess it's normal that a film has its roots in the society that the author lives in or has grown up in. I think that comes from your honesty in telling a story. Of course I'm going to speak about the things I know and the things I live and those are things that happen here, in the immediate reality. I'm not planning to change society with my films, but I guess society infiltrates itself in them, changes them and then they go back to the society that generated them. I think it's a circle.

### **Since you started, do you see more women working in Romanian film industry? In what functions?**

Yes, I do. As I said, when entering film school (14 years ago) it was a bit weird to be a woman doing this (although it never did affect me I guess). Now it's not an issue anymore. I think women directors start to emerge and on set you always have women. I work with two female writers. All the set designers I've worked with were women. Most of the editors I worked with were women. The sound designer I've worked with the most is a woman. The production teams were always half men half women. It wasn't planned, so I guess it doesn't really matter. I never thought of it that way and I would like to believe it's not just me that doesn't see any type of discrimination or gender inequality. I want to believe there is none. For me, a film crew ends up like a big family and a family is mixed. That's the beauty of it.

**What are your next projects? Are you envisioning co-productions? If so, only for economic/logistic reasons, or does it come from a desire to look abroad within the projects' identity?**

I am now working in the post production of my third feature (Breaking News). I will shoot a short low budget film at the end of this month. And in December I will shoot another short film, that we got finance for (the first film I do where I didn't write the script). BY the way it looks, this year will be the most productive in terms of number of films for me.

About the co-productions, I believe it's a bit of both. I believe the creative input that may come from collaborating with other cultures could always help the film become more universal, and after all, I think we all aim for that – going out there into the world and sharing what we want to share in a universal language. I am one to always attend international screenings of my films – just to see how people relate to it. It's very interesting how some films work great for Romania and not at all for other countries. And others are incredibly well received abroad and very poorly received here. It's interesting to go through that process BEFORE you shoot the film. So yes, I am very much for co-production and collaborations on an international level. I am now working with a German DoP for this next short I am preparing. It's incredible how different the whole process is. I think you grow, as a filmmaker, through all that.

Of course the financial aspect is important too. The more money, the less compromise you have to do. It is an expensive art, cinema, and one that is in close relation with the budget, whether we like it or not. At least that's what the general opinion has been so far. On the other hand, the more people putting in ideas and imposing things just because they are paying, the more chaotic and frustrating it gets, on other sides. So I guess it's the people that make the difference. If you chose the right ones, whether Romanian or not, whether male or female, then that's it.

## **CORRESPONDANCE AVEC LUIZA PÂRVU, SEPTEMBRE 2016 :**

### **How did you first become interested in working with films?**

I was in high-school when I started to watch movies that were not broadcast on TV. My high-school friends and I started watching movies that were considered “cult”. These were films by the likes of Quentin Tarantino, David Fincher, Lars von Trier, Darren Aronofsky. These films which were so different from the ones I was used to watching on TV, made me realize that there is more to cinema than entertainment. But as I was watching more and more of these films, I increasingly felt that my own dilemmas and questions that I was concerned about, in my everyday life, were not represented in them. I guess my urge to become a filmmaker came for this initial quest for finding films which would speak to me on a different level, more personal and urgent, beyond the technical craft or narrative intricacy. Once I decided that I wanted to be a film director, I started researching and reading more about independent filmmaking. As I came upon amazing filmmakers and unique movies, my love and curiosity for the art of cinema started to grow exponentially. And it still is growing.

### **What kind of films did you enjoy watching when growing up?**

I enjoyed watching everything on TV, from mainstream comedies and dramas to teenage TV series. I also enjoyed going to the cinema, but this happened usually once a week or every other week, as we only had 2 one-screen film theatres in my hometown. I was in middle school when I watched films like “Titanic”, “The Gladiator”, “The English Patient” or “American Beauty”, and I remember talking and thinking about them for weeks on end, afterwards.

### **Did you go to film school? What's your academic background? During your studies, were there a similar number of male and female students in your courses? Did you notice a difference in gender ratios at UNATC and at Tisch?**

I got my BA in Film Directing from the National University of Theatre and Film “I. L. Caragiale” in Bucharest, Romania (UNATC); I’m currently working on my thesis film and pursuing my MFA in Film Production at Tisch School of the Arts, NYU, New York; so yes, I could say I did go to film school. There were 5 females and 13 males in my class, at UNATC Bucharest. At Tisch, there is an even number of male and female students in each cohort, every year. This is really factored in when admissions decisions are made. Also, half of the students are coming from the US and the other half are “international”, coming from all over the world.

### **How did you first start working on film?**

My first film was done while studying at Media Pro Film School in Bucharest - my very first film school, where I studied for a year, after my first application to UNATC had been rejected. I did a short documentary in the second semester about Napoleon and Nadia, a couple of Roma musicians and their family, living in rural southern Romania. They had gained some recognition for being part of the fusion electro band called Shukar Collective,



which was very popular nationally, in 2005. When I shot this documentary, they were just leaving that project behind and starting to tour on their own. I shot this documentary over 2 days and didn't show it anywhere. When I look at it now, I wish I could have had more shooting days, and I also wish I could go back to the project and re-edit it, as I do not necessarily agree with some of the creative decisions I made 11 years ago. Of course, as with any other of my past films, this will probably not happen as I moved forward and have other projects to work on right now. A filmmaker's vision on filmmaking changes constantly; you're reconsidering your work all the time. I try not go back to the old projects, for fear that it wouldn't let me move forward, but that doesn't mean that I don't think about it, or that I'm not aware of things I might do differently today.

**How did your career develop in the area? What other activities did you do before /besides directing?**

While I was studying at UNATC in Bucharest, I focused on my movies, trying to write and then to produce them. In the meantime, I worked as a video content producer and editor for two acknowledged film festivals in Bucharest - NexT International Film Festival and Anim'est International Film Festival, for three years. Following my graduation from UNATC, I applied to the Graduate Film Program at Tisch School of the Arts, and was accepted. When I arrived in New York and began the Grad program, I started to learn many things that I didn't know about cinematography and sound, which to me meant stepping into unfamiliar territory - although I did have some experience as a freelance cameraperson, in Bucharest. Since I had had no exposure to working with the sound equipment, I used to be terrified by microphones and mixers before. Somehow, being in a different place, in a totally different environment, where all the students get to learn everything related to filmmaking, it came natural to me, to open to these areas as well. I did a lot of location sound recording, I edited short films and I recently shot my feature documentary. I think that today's independent filmmaker, living and working in an age when lightweight digital equipment is readily available, needs to know every aspect of filmmaking in order to be able to produce their own movies.

I also think that the independent film scene changed in the meantime, under the influence of the advancement of digital technology. There are many web series produced by talented people with few resources, so many more visual products out there and such broad possibilities for exhibition, online and offline. The competition is higher, the technical quality of films is impressive, so it's much harder to make something remarkable. Also, my sense is that film festival curatorial criteria have changed, too. There are as many or even more film festivals around, but less public or sponsored funding available. However, the shift in production and exhibition conditions - which have made filmmaking a much more "democratic" enterprise, at least up to a certain stage - generated a clear increase in the number of films made and submitted for consideration, every year. Many festivals which didn't require submission fees a few years ago nowadays do, and this makes sense, in the given conditions: curating festivals requires the time and skills of knowledgeable film experts, and their work needs to be supported in some way, as well.

While it is relatively easier to produce something these days on a low, or with no budget, the increase in competition and the shrinking of the financing pool affect a starting filmmaker's chances to access a proper medium-sized budget production. And it is also much more

challenging to have your film shown somewhere, in the traditional festival circuit, which still holds the key to securing wider distribution.

### **Did you ever feel being treated differently for being a woman, at work?**

I can only remember being treated significantly different, as a woman, in that first year of film school, at MediaPro. One of my professors, a seasoned and well-respected male director, questioned my ability to make the movie I wanted, because I was “a young inexperienced girl”. It was a terrible moment, but I tried to stand up for myself, and fight for my idea and for my right to fail as an undergraduate freshman.

### **How does your experience of living abroad influence your work?**

Being abroad - and more specifically, being in the US - definitely brought another dimension to my filmmaking. Although I had traveled, I had never been abroad for more than two weeks at a time, before moving to New York.

I experienced first hand what it's like to be an immigrant, far from one's home country. Then, it was the social background I was coming from, and the costs of living and filmmaking in NYC - which were a clear challenge to me. Thirdly, it was the different manner in which films are made in New York. I was coming from a small, incipient independent film industry bubble, into a metropolis where, aside from the mainstream, aesthetically conventional films, there are a great variety of films made, and shown.

I definitely connected to the astounding immigration stories I came into contact with, over here, some of which resonated with my own experience as an immigrant in a city of immigrants.

I was also deeply influenced by all the non-fiction and experimental work I've caught up with, over the past 4 years. I was largely unfamiliar with much of this immensely valuable and relevant part of cinematic heritage.

I'm constantly trying to make sense of the films I see and defining my own vision of cinema. It's not easy, but I'm aiming at becoming better and better, with every film I make. Of course there is no objectively “better” way of making films - what I mean is I am always trying to gain a deeper understanding of the role of the camera, of the image and sound, and how the juxtaposition of those images and sounds over time can create new meaning.

I am still largely overwhelmed by the sheer amount of good films made every year. I was a film lover before I became a filmmaker, and I am still trying to keep up to date with all the relevant work of today, while I always take pleasure in discovering unknown pockets of world cinema history. It is a challenge to do that, and try to stay original and personal in my own projects, as well. There are peculiar times we're going through, in the middle of this shift of technological paradigm, which I would compare to cinema's first major “Industrial Revolution” moment. All of the sudden, it's not that special to make movies any longer. Anyone can make movies. Not necessary good ones, but the medium is accessible to almost everyone. I'm not even sure you still need to go to film school these days, with all of the information, readings and know-how resources one can find for free, online. And these are

certainly not bad things, in themselves - what started as a particularly bourgeois and exclusive medium of expression has become accessible to a larger part of the world population. The best value of film schools nowadays is balanced toward the networking resources that they offer access to. Film schools are about hopefully meeting other people who share some of your own interests, skills and passion, and with whom you can develop artistic connections - since cinema is also a collaborative art; and also, to a certain extent, about mentorship - meeting one or two professors who can inspire and instill a spirit of discovery and curiosity which you may not even know you had before meeting them; and I have found that in New York. But the skills? The skills can be learned so fast from online tutorials. Basic low cost digital equipment can be rented out or even bought for comparatively little money, too.

### **Who were your main influences in filmmaking? Who are your current favorites?**

When I first started to make movies I was looking up at the Coen Brothers, Wong Kar Wai, Lars von Trier, Sofia Coppola, Wes Anderson, Martin Scorsese. And I would never deny that. Right now, I'm more fond of people who take more liberty with film form, such as Bruno Dumont, Albert Serra, Yorgos Lanthimos, Lucile Hadzihalilovic, Agnes Varda, Michelangelo Antonioni, or non-fiction auteurs like Ross McElwee, Gianfranco Rosi, Nikolaus Geyrhalter. I am still interested in a wide spectrum of filmmakers, but I find myself increasingly more preoccupied with the exploration of the boundaries between non-fiction, essay, fiction and experimental. I haven't yet produced much in this direction, but it's a path I'm looking into right now. I'm currently doing a personal feature documentary, which perhaps will be followed up by a more experimental / hybrid fiction work.

### **Who are your favorite filmmakers in Romania? Any women?**

I like the good movies made in Romania, regardless of whether they're directed by Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Radu Jude or anyone else. I think the established filmmakers are also trying different things with each new film, and I'm interested in their evolution. As for women directors, I appreciated Anca Damian's innovative animated "documentaries", *Crucic* and *The Magic Mountain*. I look forward to watching Adina Pintilie and Ivana Mladenovic's debut features and Iulia Rugină's third feature film. I also enjoyed recent nonfiction work from Oana Giurgiu - *Aliyah Dada*, Teodora Ana Mihai - *Waiting for August*, Eliza Zdru - *The Manakia Brothers*, and I'm looking forward to watching *A Mere Breath* by Monica Lazurean Gorgan and Ruxandra Zenide's *The Miracle of Tekir*. There are a good number of active female directors in Romania and many more producers, editors, screenwriters, film critics and scholars, script supervisors. Of course I'd like to see even more of them come out, with unique voices and original stories to tell.

Being a filmmaker is also a matter of access to the resources to pursue a film degree and then continue in a volatile professional environment. It is perhaps a consequence of Western society's contemporary state of affairs, that women can sometimes choose a more secure career, which would more readily respond to their needs of professional affirmation and personal independence.

I became a filmmaker against the odds, from a social and economical point of view, but with the desire to succeed and the courage to commit to spending many years of my life in the realm of “trial and error”. Maybe others, male or female, would have given up by now, choosing to focus instead on something with clearer prospects of sustainability. Really, being an artist requires vast amounts of perseverance and stubbornness, and somehow securing moral and, sometimes, financial support on the way. The fact that I need to also sustain myself financially, definitely added to the time I spent trying to get my movies done. But it’s a constant struggle that most of the people deal with. And I can’t really complain, though. I’ve been fortunate enough to be able to do what I love - most of the time.

**Your shorts have very varied subjects. How do you come up with your themes?**

Each one of my movies starts from my desire to do something I haven’t done before, in terms of story and style. I sometimes started my ideas from locations I had available, other times from a performer I was inspired by, a feeling I had, or an image I wanted to know more about. With each movie, I tried to experiment something I was attracted to, at that time. My ideas change and shapeshift very fast, so every film is conceived differently, and can follow a different process as well.

**Do you think that being a woman change your approach of the subjects in your shorts?**

I think every person is different, so every director who expresses themselves has a unique perspective. I think women and men are equally able to make movies and tell stories. I think the representation issue is something else. It lays in the preconceptions that people have towards this specific craft. The 100 preceding years of film history have generated a mainstream film industry in which certain “rules” have been established, and maybe the time is now to show that no “rules” which create exclusion or division are set in stone. I am confident will see more and more women directors recognized in the future.

**Do you consider any of your films to be in "women's films" genre, for their themes, approach?**

I hope not - generally, classifying films into “genres” feels intimidating to me. But taking into consideration that I have lead female characters, some have put them under this umbrella. I am just trying to show the images and tell the stories which are meaningful to me and stay largely truthful to my vision.

***My Baby* talks about motherhood. Did it communicate better with the women in the audience? Do you get any feedback via social media, etc?**

“My Baby” was surrounded by some controversy, when we screened it around. People were arguing about the subject matter, but I don’t think it communicated better with the women in the audience than men. I think the film actually made men more uncomfortable. At least the ones I’ve spoken to - although I did get “mixed” feedback from women as well. I may be wrong, but the sense I got was that “My Baby” stayed with some of its viewers, that they felt conflicted, that their beliefs were challenged. This is perhaps the best response that an artist might hope for. I accept criticism and I feel good when people praise my work, but really the reason I make films is to raise questions.

I don't get much feedback on social media. I received more messages related to "Start Anew World" as the project was so much more in the public eye from its incipient stages, due to our crowdfunding campaign. There are also many people in the US with Romanian or Eastern European ancestry, to which it connected in a more direct way than my other films.

**Is feminism part of your agenda on making films? Do you consider your films to be feminist? Why?**

I don't consider myself a feminist - at least not as an activist. I also work on all my ideas with my partner, Toma Peiu, and we are both interested in capturing less gendered perspectives. We both obviously are rather more "feminists" than not, if one had to take sides - and it is important to recognize the contribution that civil rights and equality activists have made and are making to society, in order for people like me to stand here and make films today. But I also think so much of emancipation also has to do with passing the heterosexual female / male binome paradigm, that I cannot really commit to one specific agenda of identity politics to the detriment of others. This is not about being "colourblind" or "genderblind", but about refusing to reduce the many fascinating ways in which individuals are different to one another to a predetermined set of concepts or labels.

**How did you get funding for your films? How was this process? Which factors/ people helped the most? What were the main obstacles?**

Most of my short films were done with our own personal funds and with support from school. The notable exception was "Start Anew World", which was crowdfunded and also backed by a number of generous people as Dan Chisu, Mihai Penisoara, Ileana Cecanu, Jack Feinberg, our parents and grandparents and many friends and people we didn't know, who believed in us and in the project. It was the most expensive film I've made, as I didn't have any physical resource to start with - and this was a period piece, with an actress coming from Romania etc..

For all the other movies, I related on physical resources that were given or lent to us by people, from locations to props and transportation services, and talent readily available.

**Olimpia Melinte is a frequent face in your films. How does this filmmaker/actress dynamic work? Is she your "fetish" actress?**

I very much like working with Olimpia. I enjoy her energy and the surprising ways in which she embodied my characters. I couldn't imagine anyone else, for either of the 3 characters she played in my films. Of course, as we got to know each other, this started to matter as well. I know how hard she works and how committed and dedicated she is when she accepts a role. And she understands me very well. It's too early for me to have "fetish" actresses, and I wouldn't want give away the privilege of a fresh look for every character I'm envisioning and actor I'm working with, regardless of my previous collaborations.

**How have your films performed in festivals? Is festival circulation helpful when finding opportunities for future projects?**

My films were selected in short film festivals worldwide. I could quote Transilvania IFF, Karlovy Vary IFF, Abu Dhabi IFF, Brest ISFF, Camerimage IFF, Yerevan IFF, or the Making Waves Film Festival at the Film Society of Lincoln Center in New York. They also screened in film festivals and events in Berlin, Rome, Moscow, Bucharest etc.

Being selected in a film festival certainly helps. Not only is it an opportunity of showing your film to others, in a film theatre, but it also brings some kind of validation, a confirmation that your story is relevant, especially when it speaks to film curators who have so many films to choose from, and have such refined and extensive knowledge of cinema. If you have the chance to attend a film festival, then it can also be a great occasion to meet other filmmakers, curators and film lovers, to share ideas and perhaps even to establish working relations with potential co-producers for upcoming projects.

**Now that you have made a few successful shorts, is it time for transitioning to feature films? What are the main obstacles for going the next step?**

I'm editing my first feature documentary right now. I think it's a good time to move to long form filmmaking, and I hope I will manage to get this project right. Feature filmmaking implies a radically different way of structuring and conceiving of film scenes and pacing - and as a director-editor, I am reminded of that every day. After more than 10 years of short filmmaking, it was definitely time for me to give long form a shot.

**To what extent do your films reflect the situation typical of Romanian young adults and to what extent it is representative of a broader, global generation Y malaise?**

When I produced my short films in Romania, I didn't think that much if they were representative for Romanian young adults or for any generation - for that matter. I tried to tell specific personal stories, and to create a platform to address specific concerns I had, or questions I was asking myself at the time. Some people happened to respond to the shorts; knowing that your work is meaningful always provides a good incentive to keep on making films - but the thought of "speaking for others" always intimidated me.

**How do your films relate to Romania's broader social/political reality?**

My short films don't reflect the social/political reality in Romania. They are inevitable "reflections" or "refractions" of some pieces of it, but while I was always aware of the world around me, I tried to stay away from quick references to the social-political reality. With every film, I tried to create an interior place from real-world locations. I've tried to weave these films with as little information as possible regarding the specific time or place they are set in. Even if I mentioned the state of Pennsylvania in *Start Anew World*, the action takes place inside that house, which is a kind of an isolated intimate space representing an apparent easy comfortable life ahead, but it can also be seen as a prison. Or the handball game in the film-within the film in *"Draft 7"*: that is an accurate historical detail, and I wanted to have it in there, because I thought it brought some specificity to the characters and the time: this was the first time a Romanian female handball club was competing for the Champions League trophy, and I felt it paired well with the brotherly tone of Liverpool FC's

anthem recorded in the sixties, *You'll Never Walk Alone*, which I was passionate about, when I was making the film.

That said, I have never left out reality tropes on purpose, from my films. I never consciously refused to embrace social commentary, if it felt organic to the nature of the film - for example, in "My Baby" or "The Birthday". To me, the act of writing, and then choosing to dress actors in a certain way, directing them to speak in a certain way, put them in a certain place and turn a camera on are political acts in themselves. But I try to let the cinematic world breathe on its own, without unnecessarily overburdening it.

The documentary I'm working on right now tackles the social/political background in Romania head-on, and perhaps from a more detached, outsider's perspective; but again, they are not the central concern of the piece, but just one part of the film, which is a personal look at immigration, belonging and class in the Western world, in the turbulent year 2016. Because I think the global world society is interconnected, and national borders no longer mark boundaries of influence. The Romanian society has particular issues of its own, but they are not that different from those of the American, the French or the British, if we take a closer look.

**Since you started, do you see more women working in Romanian film industry? In what functions?**

I think more and more women are being visible in the film industry in Romania and in the world. In all positions, but I'm talking especially about the women directors and writers. I haven't seen too many women cinematographers in the Romanian industry so far, although the few who made it in are doing amazing work, and I'm sure we will see them in the future. Things are changing, even though only incrementally, with less force than we'd like them to. There is no long history of solidarity or activism in Romanian society, and often disadvantaged groups refuse to speak up or mobilise collectively, for fear of the long lasting retaliation from the majority, or from those in power in most fields of economy, politics and even culture - who are not doing much to fight against existing preconceptions which legitimise the status quo.

In the US, there is a very active conversation around the topic, and I've been hearing more and more about women directors or writers getting projects done. For example, just this month, the Mayor's Office of Media and Entertainment in New York City has just announced a brand new production fund supporting film and theatre projects by, for and about women, together with other concrete professional initiatives meant to address the underrepresentation of women in film and television. Something like this would be unheard of, in Romania.

Of course there are many more films produced in the US every year, so more women get to work in key positions, quantitatively - but that doesn't necessarily mean that they take on a higher percentage of key artistic crew positions. This may be just the beginning, but if the current trend continues, including the fact that more women than men are now enrolled in and graduating from higher education, things may look dramatically different in 10 years' time.

Of course, getting a female elected as the president of the US for the first time might help change the mentality of the film industry as well. The major film and entertainment industry over here is so much connected to the business and politics, that it takes change in all of these fields, for things to happen in film as well.

A little while ago, a colleague of mine asked me what Romanian directors she could watch, and after I gave her a few names, she asked me: "Aren't there any female directors?". Of course I said yes, but I also had to explain to her - and to myself - why their films weren't as visible, and they weren't as famous as their male counterparts, historically.

As I said, I do not believe that any of these issues are singular, unconnected phenomena. For example, international film festivals play their own part in this situation, too. If you look at last year's Cannes Film Festival Official Competition, you will find only 3 female directors and 19 male directors. While I don't think being a woman director should be a reason for getting selected into a festival, I do sometimes find that films directed by or representing women are looked at with more reluctance, or undergo closer scrutiny than those displaying what scholar Laura Mulvey called, back in the seventies, "the male gaze in cinema".

My personal conviction is that, especially in this time and day of intensified multi-tonal cinematic discourse, prestigious film festivals have a kind of moral responsibility to promote bold, groundbreaking cinema exclusively on aesthetic criteria, whether they are made by women or men, and regardless of the gender of their "protagonists" or the personal preference of the curator or who they think will buy more tickets for their screenings. I think that there are not that many women who get a chance to pursue a career or are encouraged to debut as writer-directors yet, so, naturally, the number of high-profile cinematic work produced by women is still low.

But let's take a look in the more "democratic" fields of nonfiction and experimental filmmaking, more affordable and more connected to the academia than to the business and politics world than mainstream entertainment (even the state-sponsored one in Europe), and you will see a radically different situation: women artists, creative partnerships, artistic collectives are quickly rising to the same prominence, or are becoming more prominent, than the solo male filmmakers.

Of course, when I conceive of and produce my own projects, I cannot think of any of this - but focus on what it takes to meet the creative and logistic demands of the films.

**What are your next projects? Are you envisioning co-productions? If so, only for economic/logistic reasons, or does it come from a desire to look abroad within the project's' identity?**

In a sense, everything I've made since 2012 has been a co-production - since I was living in the US, but our production company is based in Bucharest. We had quite a positive experience producing "Start Anew World" as an international co-production with Romanian, Hungarian and US contributions to the project, and shot by a multinational crew. It really made sense to us to make that film that way.



My next project is the documentary on Romanian immigrants that I shot the summer of 2016. It's a co-production as I'm doing it as part of my studies at Tisch and it's also produced by Root Films, our production company in Romania. I don't know where the sound and colour post-production will take place, so, before the film is completed, we might very well have another company from Europe involved.

We are exploring the possibility of European co-production at one point. We draw major inspiration from multicultural stories originating in Transylvania, for example, and we are contemplating the possibility of co-producing a future project with the company we worked so well with, in Hungary - Focus Fox Studio.

That may pose legal challenges if we wanted to access both European public funds and American funding, since the EU system is such that you can only co-produce among members of the European economic market. Which creatively does not make a lot of sense, to me - why is a Romanian-German artistic product more relevant and deserving to be supported than one which combines resources from Romania, Hong Kong, Australia or the US? We see many European "co-productions" today which are only international because it suits their producers better to obtain public funding from several countries. The films in themselves - thematically or stylistically - do not necessarily represent a diversity of cultures, languages or even points of view; but still they are "co-productions", because producers find it more lucrative for their businesses, and because, when you are relying on public funds, it is increasingly harder to fund a film in a single European country.

This European law certainly helps with the survival of the film industry in Central and Eastern Europe, and facilitates some diversity in the Western European one; but at the same time it does not altogether encourage truly multicultural, or transnational projects.

I think the language of cinema is universal, so it only makes sense to me to work internationally. I do not believe in legal limitations and calculations which attribute "nationality" to a film - the entire idea seems irrelevant to me, in the 21st century. Even though (re)instating borders seems to become fashionable again, I think artists have a duty to not turn a blind eye and take present conditions for granted.

### ***On The Birthday:***

#### **What has driven you to make a film about loneliness?**

The story of "The Birthday" started with the curiosity that we had toward the staff serving the tiny booths where public transit tickets were sold, where the clients could not see well their faces. A large majority of this staff is middle-aged females. This was something very specific to Bucharest. I haven't seen these bus ticket booths anywhere else; and they have been replaced with larger, more modern ones in the meantime. So in a way, today the film also acts as a documentary: this is how public transit booths and staff used to be in the Bucharest of the 2000s.

We were also attracted to the theme of fragmentary existence in the big city, where so many connections are made over short periods of time, largely at random, but the one pervasive feeling always in the air is loneliness.

**Is Adina's "party" more of an affirmation of independence or more of psychological self-defense?**

I think it can be read as both, or none. It is just something that I think anyone who has felt lonely at least thought of, at one point. I try not to see events in my films, and scripts, as “plot devices”, but as moments in themselves. In our daily life, we experience a multitude of moments which are meaningless in of themselves: meaning always comes afterwards, always as a convenient interpretation. Whenever I work with narrative filmmaking, I am trying to lay out as little “meaning” as possible, and I am struggling to undermine the natural tendency to “build it” which linear discourse brings along, many times.

That is why I also focus a lot on de-dramatizing, when I work with actors - although it does seem that all of my protagonists end up crying at one point in the film.

**On Draft 7:**

**Is the construction of the relationship between the two characters/actors reflective of a debate on what is fiction and reality?**

When I was preparing and writing the movie, I had this debate between fact and fiction in mind, as I was struggling to create a naturalistic film, trying to be as close as possible to reality, while maintaining a certain formula, close to that of romantic comedy genre. I eventually gave up on that idea and decided to entirely separate - or unite - them in a clearer way: this is how the romantic comedy became the film-within-the film, allowing me and the actors to take certain freedoms when we were shooting the “reality” parts of it.

But my thoughts have changed, in the meantime. I think movies are constructs and even if they try to imitate reality, they are not reality and they shouldn't be, since they are ultimately the result of someone making very conscious or deliberate decisions, at every stage of the process. That is valid for non-fiction as well. A lot of the viewers take stories in movies for granted, as if they were “true”, without being conscious that film is a medium much closer to painting or sculpture than to real life. Of course, this is the effect of decades of Hollywood, television entertainment, news and other audiovisual products advertised as pristine reflections of reality.

Films can raise questions, stir and stimulate debates. Things can become problematic when they present something as “true”, and use that “fact” in a didactic way, trying to paint a certain (clear) picture of reality or a “conclusion” which suits the filmmakers.

This is how many of the works of the Italian neorealists, of the recent cinema of Iran or the New Romanian Cinema have been judged in the mainstream media, and even by public figures, for not showing a more flattering image of their respective societies. I am not interested in cinema's potential to promote tourism, to lift spirits, to stimulate popcorn consumption, or to tell nice stories about inspiring characters, where the good guys always win, or at least the audience can learn a lesson. I know that entertainment is all about that, but this is not where I invest my filmmaking efforts. Cinema is a mediated experience,

working with elements from reality in a transformative way, and should be taken as such, by an informed viewer and an informed maker.

Indeed, I think that there is not enough emphasis on media literacy and techniques of manipulation in the public sphere placed in our elementary education systems. If this were different, perhaps some of the catastrophic democratic choices of the past hundred years might not have been made the way they were.

### **On Start Anew World:**

#### **How does your experience in the USA can be seen on the choice of the theme?**

Toma and I were definitely inspired by our early experience in the US and also by the stories of immigration we've learned here, after visiting the Ellis Island Immigration Museum. We were surprised to read that there were over 2 million people coming from Austro-Hungary, including a significant number from Transylvania as well, in the 1900s. We didn't know these things as we hadn't even learned about them in school. The clear connection between the present day economic migration from Eastern Europe to Western Europe, and the wave of early economic migration to the US, over a century ago, struck us and made us very curious to hear more - and then motivated us to do our best to transform this into a film which would perhaps give others some awareness and context about the theme as well.

#### **Immigration is also present in *The Birthday*, and is a constant theme on films by the new generation of Romanian filmmakers. Why does this underlying theme appeal for you, in particular? And how does it affect women, in particular, as seen on both films?**

It's a very common topic in Romania, of course. Everyone knows several people who have temporarily or permanently moved to a different country. I grew up with these stories too: my grandfather worked during the Communist regime in Syria and then in Russia, on the major infrastructure projects there contracted by the Romanian state companies. My father also went to work in Ukraine and Israel in the 90s; my grandmother had many relatives living in Western Europe and US and she was constantly aware about their situation there. Most of my high school friends now live abroad, and now I too, am living and studying somewhere else. Also, there are many stories of immigration in Toma's family, starting with the story that inspired "Start Anew World", that of his great-grandmother's sister. This multiculturalism is something we live with in Europe, and I feel it's not as present in the cinema as much as it should be. In Romanian narrative filmmaking, I know that Tudor Giurgiu is working on a film these days that tells the story of 2 Romanian immigrants working in the vineyards, in Spain. Belgium-based director Teodora Ana Mihai also made one of the remarkable recent documentaries on immigration: "Waiting for August" documents nine months in the life of seven siblings - aged 5 to 19 - living alone in a studio, while their mother works in Italy to support them. I hope there will be many more films produced on this topic as reality and history furnish plenty of material for it.

Something we have learned time and again, also when we were shooting on the documentary last summer, is that population mobility is not an artificial, uncommon or particular phenomenon. In fact, it has always been around, since the advent of the human

race. Borders are temporary and artificial, and have always needed to be “guarded”, “protected” or “secured”. Ethnicity and religion are cultural constructs, infused and perpetuated through culture and education. But migration, mobility is in our DNA. As one of my interviewees said, “if humans wouldn’t have been natural migrants, all of us would now be living in the Horn of Africa”.

The US has this thing called “The Diversity Visa”, which encourages people from around the world to apply to an annual lottery providing the winners with immigration visas. This excludes nationals of countries which have had significant numbers of citizens immigrate to the USA over the previous five years. I found it really telling that the only European country listed on that “top recent immigration providers” list is the United Kingdom (funny enough - with the exception of Northern Ireland).

Europeans criticizing people escaping famine, civil war and chronic insecurity should perhaps think again of how the world participated in rebuilding the continent following WWII, or how their ancestors migrated to the US, Australia or Latin America fleeing those same threats that Middle Easterners, Africans or Eastern Europeans are facing today.

### **Why to choose an unusual, "historical" background for the debate on frustrated expectations (of freedom and a new start)?**

It was precisely that historical time period, and the specific stories of Central and Eastern European migrants, which inspired the fictional story. We weren’t looking for a “background”: it found us, just as the characters did.

### **To what extent do you consider this film to be transnational?**

It’s definitely a transnational film even if the characters are coming from specific places in Eastern Europe - which aren’t all that clear anyway. The only specific reference is made to the city of Pest, the “newer” part of Budapest, which was an imperial capital and a focal point in Europe, at the time. I think their story could be of any immigrant, no matter where they came from.

In fact, looking up the casualty lists from the US coal mine explosions in 1907 - “the darkest year of coal mining in the US” - we found it really telling that most of the names sounded either Croatian, Bosnian, Czech, Polish, Slovakian or Romanian, but they were all labeled “Hungarian” or “Austrian”, according to their country of origin. The Austrian-Hungarian Empire was, in a sense, a transnational project, a sort of revolute equivalent to the US, which defined itself as a continuator of the Roman Empire, and was a predecessor to the EU project. The problem with that political construction, which encouraged its demise, was that its social and cultural diversity, its distinctive *transnational* model of living-togetherness was not acknowledged by the rulers in Vienna and Budapest.

In promoting the reversal to firm national borders and increasingly bringing up nationality or ethnicity as criteria for segregation, the divisive voices making themselves heard in Europe today are actually irresponsibly asking for a repetition of this scenario, on a continental scale - using the old arguments of “security” and “economic progress”.

**Do you consider yourself to be a transnational filmmaker?**

I do not support nationalism and I am not defined by my ethnicity, so I could say I am a transnational filmmaker. This does not mean that my upbringing and the culture of the place I grew up in aren't a part of who I am; but there is more to me than that. Cinema is universal, and I would be happy to make films anywhere in the world, as long as I could stay true to my vision, and honestly take on the stories, places and people I happen upon.

## **CORRESPONDANCE AVEC ANA LUNGU, SEPTEMBRE 2016 :**

### **Introduction/ Background questions**

#### **How did you first become interested in working with films?**

First I studied Psychology and then I become interested in films. I first joined the Scriptwriting and Film Critic Departement and then after making the first directing exercise (a short movie) I was transfered to Film Direction.

#### **What kind of films did you enjoy watching when growing up?**

Movies on Tv. I didn't have an early passion for cinema, it developed later. I started watching Cinematheque movies late, when preparing for the film university. However, I remember I was a huge fan of Twin Peaks series in the early nineties.

#### **Did you go to film school? What's your academic background? During your studies, was there a similar number of male and female students in your courses?**

I studied Psychology and Film Directing. I also did a 4 years personal analysis as part of the process of studying and practising Psychoanalysis, which I abandoned for film directing. I think the number of male and female students was quite similar. Also the teacher was a woman director, Elisabeta Bostan.

#### **How did you first start working on film?**

After graduating film school I worked as film supervisor (script continuity) for "The Death of Mr. Lazarescu".

#### **How did your career develop in the area? Tell me about transitioning to directing films?**

I worked as script, casting director and assistant director until one day when together with Ana Szel we decided to start writing a film together.

#### **Did you ever felt being treated differently for being a woman, at work?**

No.

#### **Did you ever live abroad? If so, did traveling/living abroad influence on your work in film?**

No.

#### **Who were your main influences in filmmaking? Who are your current favorites?**

Eisenstein, Cassavetes, Rohmer, Hou-hsiao Hsien, Wiseman. Current favorites: Eugene Green, Hong Sang Soo.

**Who are your favorite filmmakers in Romania? Any women?**

Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu, Radu Jude.

**What are the reasons behind your protagonists in both *The Belly of the Whale* and *Self-portrait of a dutiful daughter* being both women, about 30 years old? Is 30 a milestone for Romanian women? Do you think it's the same for men?**

I was about 30 years old when I did this movies, both projects are very personal.

**Is feminism part of your agenda on making films? Do you consider your films to be feminist? Why?**

No.

**How did you get funding for your films? How was this process? Which factors/ people helped the most? What were the main obstacles?**

I never had any funding (public or private) for any of my films which makes it very difficult to make them. I guess the main reason is my projects are not at all commercial.

**On "The Belly of the Whale"**

**How did the idea come about? Did it change a lot since the beginning until the film finished?**

Together with Ana Szel we decided to write and direct a movie. Having no budget, we focus on personal resources.

**What was the budget of the film? Did you have a many people on the crew?**

There was no budget. Me, the actors and codirector Ana Szel, the Dop and a friend who sometimes cooked for us in the kitchen.

**Has the film been distributed in Romania or abroad? Did it make it to festivals or TV?**

No distribution abroad, just 2 weeks in Romania. It premiered at the Locarno Film Festival.

**Does Ana see her family was an obstacle for a more relaxed way of life?**

Maybe.

**Is the losing of her phone and consequent talk with the thief a sign that she is unable to live this relaxed life?**

It is possible. I avoid to give explanations about characters, I hope all the information is in the movie

**What's the role of her friends? How is it important that she has both male and female friends?**

Her friends do what most friends do, there is nothing particular about them.

**Is free/ casual sexuality still taboo for Romanian women?**

It depends on the area. For urban population I don't think so, in the country is, of course, very different.

**How does this film dialogue with your next one, *Self-portrait*?**

As author, I don't think I am the one to interpret the movies. What do you think?

***On Self-Portrait of a Dutiful daughter?***

**Was it easier to find funding for this film?**

No, we didn't find funding. The production was possible with the generous support of producer Anca Puiu and my friends who worked for free. Anca and the Mandragora team helped me find free services ( very good, for example we had an Arri Alexa camera for 26 days for free...) . Later some other companies like Papillon Film, Cinelab Romania joined.

**How do you see the good circulation of the film abroad? And in Romania?**

I was enthusiastic about the Rotterdam premiere, then very happy about the Linz "Crossing Europe" prize (my first and only international prize) and I had a wonderful experience in Brazil, the only country where the film was distributed outside Romania. Together with 2 actresses, we where invited to Sao Paulo festival where I've met our distributors, Supomungam Film. It was the first time in South America for me I and particularly liked this country and its warm and wonderful people. I dream of coming back to Brazil some day and maybe shoot there...

**How do you interpret the critic reception?**

The opinions where mixed - which I find normal.

**How was the development of the project? How did Cristiana's character come together?**

In developing Cristiana's character the actress Elena Popa was essential. We worked a lot before shooting, doing a lot of rehearsals.

**To what extent is her situation typical of Romanian, urban youth and to what extent it is representative of a broader, global generation Y malaise?**



I don't know.

**Does this film have any feminist agenda?**

No.

**Is Cristiana's circle of friends an opposition to her traditional family?**

I would say they are complementary, not exactly in opposition.

**What's the role of her "profession": a PhD student? Why studying earthquakes? What's the role of her thesis supervisor?**

First the idea of studying structural engineering came from the limited resources. My father is a professor in this area, so i knew it will be easier to shoot this scene. Then I thought it also works as a symbol for fear of death, separation anxiety.

**Is this film a comment on the dubious relation of generation Y youth to real independence?**

I am not familiar with the term generation Y.

**How does it relate to Romania's broader social/political reality?**

I hope the answers are in the movie.

**What's the role of friendship, independent of gender, in both films?**

I consider friendship very important, some of the most important relations in my life are friendships. With men, with gay, with women.

**How was the title chosen? Did you read Beauvoir's book long before or more recently? To what extent book and film relate?**

Yes, I was inspired by Beauvoir' s book when choosing the title.

**To what extent do you think it has been misunderstood? (If it has)?**

I don't know. My knowledge of the film's reception is limited to what I heard or read.

**What do you think of the film being selected to Rotterdam's "feminist" section?**

I was very happy the film premiered in Rotterdam IFF, a festival I appreciate a lot.

**Final questions:**

**Since you started, do you see more women working in Romanian film industry? In what functions?**

From the start I worked with many women in film industry. The editor, the producer, codirector etc. Maybe there are more women now (compared to 10 years ago) in camera department. As a student, the women studying Cinematography were exceptions. Now there are young women DOP, focus puller etc

**What are your next projects? Are you envisioning co-productions? If so, only for economic/logistic reasons, or does it comes from a desire to look abroad within the projects' identity?**

I have 2 projects, a documentary and a fiction. For both I am envisioning co productions. The fiction film takes place partially in Hungary.

# PROMOTIONS UNATC, 2011 - 2016

Année	2016	2015	2014	2013	2012	2011
<b>Licence</b>	<b>FILM AND TV DIRECTING</b>	<b>FILM AND TV DIRECTING</b>	<b>FILM AND TV DIRECTING</b>	<b>FILM AND TV DIRECTING</b>	<b>FILM AND TV DIRECTING</b>	<b>FILM AND TV DIRECTING</b>
Femmes /Total	6/14	6/16	6/21	6/16	6/18	14/39
Pourcentage Femmes	42%	44%	38%	56%	33%	38%
	<b>FILM AND TV CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM AND TV CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM AND TV CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM AND TV CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM AND TV CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM AND TV CINEMATOGRAPHY</b>
	1/14	6/11	6/14	2/14	8/15	10/28
	7%	54%	43%	14%	53%	36%
	<b>MULTIMEDIA: SOUND AND EDITING</b>	<b>MULTIMEDIA: SOUND AND EDITING</b>	<b>MULTIMEDIA: SOUND AND EDITING</b>	<b>MULTIMEDIA: SOUND AND EDITING</b>	<b>MULTIMEDIA: SOUND AND EDITING</b>	<b>MULTIMEDIA: SOUND AND EDITING</b>
	3/15	5/13	7/16	6/17	6/16	10/34
	20%	38%	44%	35%	37%	25%
	<b>SCRIPTWRITING, MEDIA, FILM STUDIES</b>	<b>SCRIPTWRITING, MEDIA, FILM STUDIES</b>	<b>SCRIPTWRITING, MEDIA, FILM STUDIES</b>	<b>SCRIPTWRITING, MEDIA, FILM STUDIES</b>	<b>SCRIPTWRITING, MEDIA, FILM STUDIES</b>	<b>SCRIPTWRITING, MEDIA, FILM STUDIES</b>
	14/16	12/14	12/15	12/18	11/16	23/32
	87%	85%	80%	66%	69%	72%
<b>Master</b>	<b>FILM DIRECTING</b>	<b>FILM DIRECTING</b>	<b>FILM DIRECTING</b>	<b>FILM DIRECTING</b>	<b>FILM DIRECTING</b>	<b>FILM DIRECTING</b>
Femmes /Total	2/6	3/5	2/5	2/5	1/4	2/3
Pourcentage Femmes	33%	60%	40%	40%	25%	67%
	<b>FILM CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM CINEMATOGRAPHY</b>	<b>FILM CINEMATOGRAPHY</b>
	5/6	1/3	2/3	1/6	1/4	3/6
	83%	33%	67%	17%	25%	50%
	<b>FILM SOUND</b>	<b>FILM SOUND</b>	<b>FILM SOUND</b>	<b>FILM SOUND</b>	<b>FILM SOUND</b>	<b>FILM SOUND</b>
	0/3	0/2	1/3	0/3	1/7	na
	0%	0%	33%	0%	14%	na
	<b>FILM EDITING</b>	<b>FILM EDITING</b>	<b>FILM EDITING</b>	<b>FILM EDITING</b>	<b>FILM EDITING</b>	<b>FILM EDITING</b>
	8/10	4/6	7/13	3/13	1/3	2/5
	80%	67%	53%	23%	33%	40%
	<b>PLAYWRITING</b>	<b>PLAYWRITING</b>	<b>PLAYWRITING</b>	<b>PLAYWRITING</b>	<b>PLAYWRITING</b>	<b>PLAYWRITING</b>
	0/2	2/4	2/4	3/4	3/4	5/9
	0%	50%	50%	75%	75%	55%
	<b>FILM STUDIES</b>	<b>FILM STUDIES</b>	<b>FILM STUDIES</b>	<b>FILM STUDIES</b>	<b>FILM STUDIES</b>	<b>FILM STUDIES</b>
	3/3	0/2	3/3	3/4	2/4	na
	100%	0%	100%	75%	50%	na
	<b>ANIMATION FILM</b>	<b>ANIMATION FILM</b>	<b>ANIMATION FILM</b>	<b>ANIMATION FILM</b>	<b>ANIMATION FILM</b>	<b>ANIMATION FILM</b>
	0/3	1/2	0/2	3/3	na	na
	0%	50%	0%	100%	na	na
<b>Total</b>	<b>43/93</b>	<b>51/81</b>	<b>50/96</b>	<b>46/104</b>	<b>40/92</b>	<b>71/154</b>
<b>%</b>	<b>46%</b>	<b>62%</b>	<b>52%</b>	<b>44%</b>	<b>43%</b>	<b>46%</b>