



**HAL**  
open science

## Mircea Daneliuc et la censure. Le parcours d'un cinéaste à travers les dossiers de la Securitate

Alina Popescu

► **To cite this version:**

Alina Popescu. Mircea Daneliuc et la censure. Le parcours d'un cinéaste à travers les dossiers de la Securitate. Journée doctorale de l'AFECCA, Sep 2011, Paris, France. pp.104-112. halshs-00938355

**HAL Id: halshs-00938355**

**<https://shs.hal.science/halshs-00938355>**

Submitted on 29 Jan 2014

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

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

UFR Lettres, Arts, Cinéma

## **ACTES DE LA JOURNÉE DOCTORALE DE L'AFECCAV**

**Textes réunis par Jacqueline Nacache et Pierre-Olivier Toulza**

**Vendredi 9 septembre 2011**

**Université Paris-Diderot – Paris 7**

---

## Actes de la journée doctorale de l'Afeccav (9 septembre 2011)

La journée doctorale 2011 s'est tenue le 9 septembre à l'université Paris-Diderot. Depuis la création de l'association, cette journée réunit tous les deux ans les doctorants en études cinématographiques et audiovisuelles et leur offre l'occasion de présenter leurs travaux à la communauté scientifique. En 2011, compte tenu du nombre croissant de thèses en cours, le comité d'organisation n'a pu accueillir que les propositions des doctorants inscrits depuis deux ans révolus, et leur a demandé non seulement de présenter leur problématique et leur méthodologie, comme par le passé, mais de les exemplifier par une étude de cas qui donne une idée aussi précise que possible de leur recherche. Le contenu n'en a été que plus solide et plus riche. Malgré ces conditions restrictives, les propositions ont afflué et nous avons entendu près de quarante communications réparties en 9 ateliers. Ce succès montre à quel point ce rendez-vous à la fois intellectuel, professionnel et convivial, source d'échanges entre les doctorants eux-mêmes ainsi qu'entre doctorants et chercheurs expérimentés, est, à chaque édition, plus attendu et apprécié.

Si la publication intégrale des actes ne pouvait être envisagée, nous avons toutefois tenu à présenter ici douze articles qui, à la fois par leurs qualités propres et leur représentativité, témoignent en partie au moins des résultats de la manifestation. Nos champs s'étendent en termes d'objets, de méthodes, d'espaces intellectuels, géographiques, politiques. La grande diversité des corpus autorise les convergences entre des approches relevant traditionnellement de la 18e section (esthétique, histoire, *gender studies*) et de la 71e section (sciences de l'information et de la communication), voire de champs plus éloignés (études littéraires et culturelles, histoire, sciences politiques).

Les films du patrimoine ne sont nullement épuisés par les lectures du passé. Au contraire, du *Corbeau* à *La Dolce Vita* en passant par les grandes comédies musicales hollywoodiennes, ils sont revitalisés par des approches neuves – esthétiques, historiques, socioculturelles, comparatives. On voit également se confirmer l'intérêt des jeunes chercheurs pour un champ de recherche particulièrement actif, l'exploration des archives papier ou électroniques qui se sont constituées au fil du temps autour du cinéma et des médias, et l'ensemble des questions que pose leur exploitation. Nous reviendrons sans doute sur ces questions au prochain congrès de l'Afeccav (« Des sources aux réseaux : tout est archive ? », Marne-la-Vallée, 9-11 juillet 2012).

L'enseignement du cinéma et des médias lui-même est désormais reconnu comme terrain de recherche. Cette réflexivité est une preuve de maturité pour de jeunes chercheurs de plus en plus engagés dans un questionnement sur leurs disciplines.

La journée doctorale 2011 a donc pleinement attesté la vitalité des études doctorales dans nos domaines, et nous encourage à poursuivre notre effort d'accompagnement des doctorants dans la réalisation et la valorisation de la thèse.

Textes réunis par **Jacqueline Nacache** et **Pierre-Olivier Toulza** (Paris-Diderot, UFR Lettres, Arts, Cinéma)

*Jacqueline Nacache est professeure d'études cinématographiques, membre élue de la 18e section du CNU, membre du conseil scientifique de l'université Paris-Diderot, responsable d'un master d'études cinématographiques. Elle a été membre du CA de l'Afeccav de 2002 à 2011.*

*Pierre-Olivier Toulza est maître de conférences en études cinématographiques, membre du CA de l'Afeccav, responsable de diplôme, membre du jury de l'agrégation interne de Lettres Modernes.*

Comité scientifique: **Joël Augros, Philippe Bourdier, Emmanuelle André, Geneviève Sellier, Jacqueline Nacache, Pierre-Olivier Toulza**

Nous remercions chaleureusement les présidents de séances pour nous avoir apporté leur concours dans la sélection des communications.

Les adresses électroniques des auteurs figurent dans leur fiche électronique sur le site de l'Afeccav.

*Pour citer ces articles:*

- Auteur, affiliation
- Titre article
- **Actes de la journée doctorale de l'Afeccav (9 septembre 2011-Université Paris-Diderot)**
- [www.afeccav.org](http://www.afeccav.org)
- date de consultation

## SOMMAIRE

1. Elodie Belkorchia (Université Paris 8-CEMTI): Exploiter les archives audiovisuelles ?  
Entre communication et innovation. **pp. 5-14**
2. Fanny Beuré (Université Paris-Diderot-CERILAC): "No ricky-ticky-sissy-stuff with Ellie", "None of the fluffing the hair routine for [Judy]" Eleanor Powell, Judy Garland: s'affranchir des stéréotypes genrés par la danse et le chant. **pp. 15-29**
3. Tanguy Bizien (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3): Le regard et la voix de la rumeur dans *Le Corbeau* d'Henri-Georges Clouzot. **pp. 30-39**
4. Adrienne Boutang (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3): Réinventer la transgression, interroger la norme : stratégies de démarcation dans le secteur indépendant du cinéma américain contemporain. **pp. 40-48**
5. Aurore Fossard (Université Lumière Lyon 2) : La blonde plantureuse sous l'objectif du paparazzi : évolution d'un sujet du grand et du petit écran. **pp. 49-62**
6. Alban Jamin (Université Lumière Lyon 2): De l'influence du ralenti sur la constitution des personnages de film, l'exemple des *chronophages*. **pp. 63-74**
7. Barbara Laborde (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3): Politiques culturelles et enseignement du cinéma en lycée : paradigmes et enjeux. **pp. 75-84**
8. Laura Le Gall (Bordeaux 3) : Une icône insaisissable à l'écran : Bob Dylan dans *I'm Not There*, l'identité atomisée. **pp. 85-93**
9. Sarah Lécossais (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3). L'impossible évolution des normes de genre dans les séries télévisées françaises (1992-2010). **pp. 94-103**
10. Alina Popescu (Université Paris Ouest Nanterre la Défense) : Mircea Daneliuc et la censure. Le parcours d'un cinéaste roumain à travers les dossiers de la Securitate. **pp.104-112**
11. Marie-Laure Rossi (Université Paris-Diderot-CERILAC)- Marguerite Duras devant la télévision. **pp. 113-120**
12. Matteo Treleani (Ina, Université Paris-Diderot-CERILAC) - Réinventer le passé : comment donner du sens aux archives audiovisuelles en ligne. **pp. 121-12**

## Mircea Daneliuc et la censure.

### Le parcours d'un cinéaste roumain à travers les dossiers de la Securitate

Alina Popescu - Université Paris Ouest Nanterre la Défense

Le fonctionnement de la censure dans la cinématographie roumaine de l'époque communiste reste un sujet encore inexploré par les chercheurs alors qu'il permet de mesurer l'ampleur des immixtions politiques dans la vie artistique de l'époque. Pourtant, il est possible aujourd'hui d'avoir une meilleure compréhension de ce phénomène grâce à l'ouverture de diverses archives, dont celles de la police politique roumaine, la Securitate. Bien que ces dernières aient été constituées à des fins de surveillance, il est profitable et nécessaire de les « interroger dans d'autres buts que l'étude factuelle des dispositifs de répression, comme un document qui livre un savoir sur la société »<sup>1</sup>. Dans cette perspective, les dossiers de la Securitate offrent des pistes intéressantes pour l'étude d'un phénomène social comme la censure. Les notes des informateurs, les interceptions des lettres, les écoutes téléphoniques, les découpages des journaux, font émerger des rapports de force entre les réalisateurs et les politiques, font entendre une pluralité de voix et fournissent une « description dense »<sup>2</sup> de la vie quotidienne de l'époque. Ces pages livrent une histoire apocryphe<sup>3</sup> de la censure, faite de rumeurs, d'amitiés, de délations et de jeux de coulisses et informent sur le rôle de la critique de cinéma, celui des protecteurs, des institutions mais aussi sur le quotidien de l'époque, sur la pénurie alimentaire, sur les départs difficiles ou sur les retours émerveillés de l'étranger<sup>4</sup>.

Si les dossiers de la Securitate offrent des possibilités multiples de lecture, il ne sera question ici que du rapport du réalisateur Mircea Daneliuc avec la censure, tel qu'il a été consigné dans l'activité de surveillance politique. Le but de cette analyse est de rendre

---

<sup>1</sup> Combe S. (sous la dir. de), *Archives et histoire dans les sociétés postcommunistes*, Paris, Editions La Découverte, 2003. p. 13.

<sup>2</sup> Geertz C., « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », trad. Mary A., *Enquête*, no.6, 1998, mis en ligne le 27 janvier 2009, <http://enquete.revues.org/document1443.html>

<sup>3</sup> L'identité des informateurs est cachée derrière des pseudonymes

<sup>4</sup> Les recherches entreprises sur d'autres cinémas nationaux de l'époque communiste permettent de révéler la complexité et l'ambiguïté de la censure, faite de négociations, de jeux, dans lesquels interviennent des instances multiples, des personnes et des institutions. Ces aspects ont été notamment mis en évidence par les travaux de Martine Gaudet (*La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, Paris, CNRS Editions, 2010) et de Natacha Laurent (*L'œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000), qui ont procédé à l'analyse d'une période bien définie, en prenant comme objet d'étude les rouages institutionnels ou en l'exemplifiant à travers la trajectoire de cinéastes et la carrière d'un film.

visibles les motivations de la censure alors qu'elle était officiellement inexistante et que ses traces sont difficiles à trouver dans les archives des autres institutions. Cette étude de cas permet d'identifier des tabous de la création artistique, de comprendre l'impact de la censure sur la carrière d'un réalisateur mais révèle aussi la présence d'un acteur non négligeable du système, la Securitate, qui œuvre pour limiter les aires d'autonomie des cinéastes. Afin de mieux appréhender le parcours du réalisateur, il est nécessaire de donner un bref aperçu du contexte institutionnel et artistique de l'époque ainsi que des objectifs de la Securitate concernant le cinéma.

A l'époque de Nicolae Ceausescu, l'organisation de la cinématographie subit plusieurs transformations et la suppression de la censure en 1977 se veut une avancée démocratique du régime. Pourtant, cet événement ne marque pas sa disparition de la censure mais plutôt la délégation de sa responsabilité vers d'autres institutions et échelons hiérarchiques. Le Conseil de la Culture et de l'Education Socialiste (CCES), sous la tutelle du Comité Central du PCR, devient la haute autorité directement chargée du contrôle de la production, de la diffusion des films mais aussi de leur censure. Sans entrer dans le détail des mécanismes institutionnels, précisons seulement que les dossiers de la Securitate abondent en remarques concernant l'incompétence de la Commission Cinématographique<sup>5</sup> auprès du CCES, commission dont beaucoup jugeaient qu'elle interdisait les films selon des règles arbitraires.

La Securitate surveille le domaine artistique en ouvrant des dossiers individuels mais aussi des dossiers de synthèse, comme celui dédié au problème « Art-Culture ». Un plan de recherche des informations sur ce sujet, établi en 1987, éclaire en partie les objets de surveillance de la Securitate dans ce domaine, parmi lesquels : le suivi des personnes qui se situent dans une position contestataire vis-à-vis du parti et de l'Etat, de celles qui sont mécontentes en prétextant qu'elles ne peuvent pas se réaliser dans le pays sur les plans professionnel et social, de celles qui bénéficient de bourses, d'invitations de la part des étrangers ou de celles qui sont appréciées systématiquement dans les émissions de la Radio Europe Libre, etc. Sont aussi surveillées les manifestations hostiles envers l'état roumain, les commentaires tendancieux par rapport à la politique du parti, les personnes qui refusent systématiquement d'aborder dans la création des thèmes concernant les luttes passées du parti

---

<sup>5</sup> Cette Commission, chargée d'approuver les scénarios et la diffusions dans les salles, avait dans sa composition des membres qui ne relevaient pas uniquement du milieu cinématographique et qui n'étaient apparemment pas qualifiés pour juger de la qualité artistique d'un film



et du peuple, la construction du socialisme en Roumanie ainsi que, plus généralement, les états d'esprit « non conformes »<sup>6</sup>.

Une surveillance s'exerçait donc sur les personnes qui refusaient de se plier aux tâches idéologiques dictées par le Parti. Ce fait nous permet de mesurer l'ampleur des contraintes qui pesaient sur le milieu artistique de l'époque, d'autant plus que dans le cinéma, les plans de production<sup>7</sup> ne laissent pas beaucoup de marge de manœuvre. Un plan de production établi pour la période 1983-1985<sup>8</sup> indique la rigidité des cadres dans lesquels la création cinématographique devait se maintenir : les films d'actualité inspirés de la vie et du travail des ouvriers, les films inspirés par la lutte du peuple pour la libération sociale et nationale ou par la lutte antifasciste, les films pour la jeunesse et les enfants, les comédies, les films musicaux, les films d'action. À côté des *films historiques* qui constituent « l'épopée nationale » et dont la formule cinématographique coïncide avec le tournant nationaliste du régime Ceausescu, l'autre thématique importante dans les plans de production est celle des *films d'actualité*. Dans cette dernière catégorie entrent les films qui permettent au régime de faire l'éloge de ses réalisations, les films qui montrent l'homme nouveau, le héros communiste du présent, attaché à l'édification de la société socialiste : ces directives aboutiront principalement dans le film documentaire, mais aussi dans l'œuvre de cinéastes comme Mircea Daneliuc, Dan Pita, Alexandru Tatos et autres, qui proposent en fait une vision « non-conforme » de cette réalité.

Né en 1945, Mircea Daneliuc fait partie de ce que la critique appelle la « génération 1970 », symbolisée par le tandem « Pita-Veroiu », connue aussi sous le nom de la « génération Daneliuc »<sup>9</sup>. Ces jeunes débutants ont marqué une véritable rupture générationnelle en déplaçant les canons esthétiques du réalisme socialiste et en véhiculant des valeurs propres à l'individualisme. La surveillance de Mircea Daneliuc commence en 1979, motivée par le fait que « dans les discussions ainsi que dans l'attitude qu'il adopte dans la relation avec les collègues il essaie de s'ériger en chef, en véhiculant des idées soi-disant protestataires dans *l'intérêt de la communauté* des cinéastes »<sup>10</sup>. C'est aussi une personne qui propage « l'idée de l'insoumission de l'individu par rapport à une collectivité humaine », ce

---

<sup>6</sup> CHIVU C., ALBU M., *Noi și Securitatea. Viata privatasi publica in perioada comunista asa cum reiese din tehnica operativa*, Pitesti, Editura Paralela 45, 2006, pp. 173.-189

<sup>7</sup> Désignés dans les documents officiels par le syntagme « plans thématiques »

<sup>8</sup> Cet exemple est tiré de MODORCEA G., *Actualitatea si filmul*, Bucuresti, Editura All, 1994, p. 212.

<sup>9</sup> Voir le chapitre dédié par le critique roumain Calin Caliman à cette génération, dans CALIMAN C., *Istoria filmului romanesc. 1897-2000*, Bucuresti, Editura Fundatiei Culturale Romane, 2000, pp. 227-230 et son article *The New Waves of Romanian Cinema*, 2007, en ligne sur [www.kinokultura.com](http://www.kinokultura.com)

<sup>10</sup> ACNSAS, *Fonds documentaire informatif*, Dossier I000903, vol.1, pp. 1-2

qui contrevient aux principes du travail et de l'éthique communistes où le collectif prime sur l'individuel.

Daneliuc débute en 1975 avec le film *Cursa (La Course)*, un film apprécié par la critique pour la nouveauté de son langage cinématographique, dépourvu de l'emphase caractéristique de la plupart des films de l'époque. Son second film, *Editie speciala (Edition spéciale, 1977)* est censuré par la Commission Cinématographique du CCES car il montre des scènes « naturalistes, de violence » et une cérémonie légionnaire qui est filmée de telle manière qu'elle semble « mystique, irréaliste »<sup>11</sup>. Le fait que Daneliuc se trouve en 1978 avec deux scénarios en attente et sans avoir travaillé depuis un an et demi est probablement une conséquence de ses agissements « protestataires », qui font d'ailleurs l'objet de sa surveillance par la Securitate. En même temps il rejette quatre scénarios proposés par Les Maisons du Film<sup>12</sup> en arguant que « les films sur le 23 août sont pour les médiocres »<sup>13</sup>. Cette stratégie de refus du compromis artistique semble porter ses fruits puisque Daneliuc réalise en 1980 trois films, *Croaziera (La Croisière)*, *Proba de microfon (Essai micro)* et *Vanatoarea de vulpi (La Chasse aux renards)*.

*La Croisière* raconte l'histoire d'un groupe de jeunes récompensés par une excursion sur le Danube. Le groupe, accompagné par des responsables qui organisent des activités éducatives et divertissantes, traverse des situations diverses de vie quotidienne et entre en conflit avec l'absurde et l'aléatoire de la discipline socialiste qui leur est imposée. Le film est une satire de la formation de l'homme nouveau, de la précarité et du manque de repères de la jeunesse, des dirigeants rigides et abusifs.<sup>14</sup> C'est également une parabole forte sur un divorce social à deux niveaux : entre les générations mais aussi entre idéologie et quotidien. La Securitate fut attentive au message du film et à l'univers artistique du réalisateur, qu'elle sonda minutieusement en confrontant des informations émanant des institutions ou des personnes du milieu cinématographique. Une note informative, fournie vraisemblablement par une personne familière avec les exigences idéologiques imposées aux films, affirme qu'on a suggéré au réalisateur de rajouter des séquences qui soulignent « la générosité, l'humanisme, les qualités morales du jeune d'aujourd'hui, éventuellement des histoires qui soulignent le fait

<sup>11</sup> ACNSAS, *ibid.*, p. 4.

<sup>12</sup> Ce sont des maisons de productions chargées de rendre compatibles les scénarios avec les plans thématiques et de sélectionner des réalisateurs pour leur mise en œuvre

<sup>13</sup> M. Daneliuc se réfère ici avec mépris à une catégorie de cinéastes qui se contente de réaliser des films « de commande », dont les films sur les dates anniversaires importantes pour l'historiographie communiste.

<sup>14</sup> Calin Caliman estime que ce film est « dissident » et « invraisemblable » pour les années quatre-vingt car il montre un dirigeant incompetent qui prend de mauvaises décisions, dans Caliman C., *Istoria filmului romanesc...*, *op.cit.*, p.301.

que ces jeunes, au premier abord superficiels, sont en réalité formés, ont une pensée sociale-politique ferme, prêts à intervenir à chaque fois qu'on demande un coup de main »<sup>15</sup>. La même source stipule que Daneliuc aurait refusé d'apporter ces modifications en argumentant que « la réalité est comme ça et que c'est comme ça qu'il voit la vie ». Le film comporte des scènes érotiques – tellement innocentes qu'un spectateur d'aujourd'hui les remarquerait à peine – et une séquence mystique où une personne à qui on demande de réciter une poésie commence par dire « Notre père » puis s'interrompt brusquement. Le réquisitoire s'enchaîne : « L'histoire d'amour n'a rien de la pureté caractéristique de la jeunesse éduquée dans l'esprit du Parti par l'UTC (Union de la jeunesse communiste) ; les jeunes vivent des situations qui ne sont pas caractéristiques de la réalité, leurs actes et histoires sont déformés ; au cours de l'excursion, les jeunes ne voient que des aspects négatifs ; le réalisateur n'a pas le sens politique de présenter la réalité comme un TOUT Unitaire, où l'on a également des réalisations dont on est fier, de l'héroïsme quotidien, etc. ; l'ambiance générale du film est déprimante, la vie de famille de l'activiste UTC qui coordonne l'excursion est ambiguë, laide, etc. »<sup>16</sup>. La date officielle de la sortie est 1980 mais le film est revu exceptionnellement en 1982 par le CCES qui, alerté par des lettres des spectateurs, souhaite réévaluer son contenu idéologique. La raison de ce visionnage inhabituel est plus probablement due à la susceptibilité augmentée du Conseil envers le réalisateur qui tournait à l'époque *Glissando*, un autre film-problème.

Ce qui caractérise l'univers artistique du réalisateur aux yeux de la censure est « la description misérabiliste de la réalité ». Ainsi, le film *L'Essai de microphone* se résume, selon un informateur, à une ironie sur les travailleurs, sur la misère des logements, des habits, sur leur morale douteuse. Dans le film une équipe de la télévision réalise des émissions sociales avec des citoyens qui ne respectent pas la loi. Pris au dépourvu par la caméra intrusive, des gens doivent avouer des délits comme le fait de voyager sans billet de train. Le sujet n'est qu'un prétexte qui permet au cinéaste de promener son objectif à travers des milieux sociaux et des endroits divers qui composent un tableau désenchanté de la Roumanie des années 1970. Il est étonnant de découvrir à travers ces notes informatives à quel point de différentes personnes mobilisent leurs compétences professionnelles afin de décrypter autant l'ambiance, les caractères, le message, que les intentions cachées du cinéaste et le décodage possible par le public. Ainsi, une note fournie par une scénographe précise que le réalisateur cherche

---

<sup>15</sup> ACNSAS, *ibid.*, p.33

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.119

volontairement « les aspects sordides, des maisons anciennes, délabrées », étant persuadé que ça c'est la « vraie vie ». Pour que l'intention subversive du réalisateur soit claire, l'informatrice suggère un parallèle avec un film polonais où un personnage, habitant une maison sordide, regarde une émission qui célèbre les 500 ans d'une ville dotée maintenant d'immeubles neufs. De surcroît, l'affiche du film devrait représenter une caméra de télévision, du pariser<sup>17</sup> et du pain sur une table, symboles de la pauvreté du héros du film, reporter à la télévision.

La métaphore, l'allégorie, les possibles allusions à la situation politique présente, ne sont pas indifférentes aux censeurs et aux cinéastes. Les dossiers de la Securitate attestent l'étendue de cette activité d'interprétation du sens caché d'une réplique ou d'une image. *La chasse aux renards* montre le drame de quelques paysans qui ne comprennent pas la nécessité de la collectivisation. Dans le film apparaissent des activistes qui essaient de les persuader d'accepter les changements. Le personnage négatif est d'ailleurs un ancien officier de la Securitate, « les organes de l'état n'étant pas décrits avec empathie ». Le film se caractérise par une ambiance de « désolation » et constitue un « blâme de l'époque ». « Après la mort d'un paysan, l'autre signe pour la collectivisation sous l'œil des activistes venus de la ville. Après avoir signé, le héros quitte le cadre sur fond d'une musique sombre, dans le « noir », ce qui peut être interprété comme l'entrée des paysans dans une sombre période due à la collectivisation. Ce film qui devait dénoncer des abus ne montre pas le socialisme triomphant et la confiance des paysans dans le parti »<sup>18</sup>.

L'avant-dernier film du réalisateur réalisé à l'époque communiste, *Glissando*, entre en production en 1982 mais ne sort dans les salles qu'en 1984. Si le film, sur un thème apparemment historique et abordant un registre allégorique, se distingue dans le paysage cinématographique de l'époque, c'est parce qu'il est en contraste avec les autres productions se conformant à la vision officielle de l'histoire. Pendant les trois heures du film, le personnage principal « glisse » constamment entre la réalité et le rêve. C'est l'histoire d'un homme qui dépense son argent dans les casinos, qui est obsédé par son ancien amour, qui est enfermé dans un hôpital psychiatrique et finit par se suicider. Ayant comme prétexte le passé fasciste et le mal social qu'il cause (plan de production oblige !), le film ne donne pas d'indice sur le lieu ou le temps où se déroule l'action, à part une croix gammée qui traverse fugitivement l'écran au tout début du film. Or cette indétermination est source de confusions

<sup>17</sup> Charcuterie roumaine, symbole de la pauvreté des repas à l'époque communiste.

<sup>18</sup> ACNSAS, *ibid.*, pp.109-110

sur le message du film et surtout sur l'époque où se situe l'action. Les notes de la Securitate nous informent que le « CCES, la Commission Cinématographique, la Commission Idéologique du CC PCR » ont visionné le film et que la Commission idéologique le considère comme un « rebut idéologique ». On décide par conséquent de l'interdiction de sa diffusion dans le réseau cinématographique avec le motif suivant : « Par rapport au niveau de culture cinématographique des spectateurs, on peut interpréter d'une manière erronée certains symboles ou le message du film, qui se veut une métaphore sur le cancer du fascisme' »<sup>19</sup>. Une autre note de la Securitate soutient que « le film *Glissando* contient de nombreuses scènes pornographiques, immorales »<sup>20</sup>. Le même dossier nous informe que le réalisateur, mécontent à cause de cette interdiction, a rédigé un mémoire et envisage des actes de protestation publique relatifs à cette décision.

Sans détailler ici les stratégies employées par les cinéastes pour lutter avec la censure, précisons toutefois que Mircea Daneliuc faisait figure de rebelle, tout comme Lucian Pintilie. Si Pintilie utilisait stratégiquement son capital de notoriété et de relations forgées à l'étranger en refusant toute négociation avec les autorités, Daneliuc devait mettre en œuvre des stratégies à l'intérieur même du système. Lettres de protestations, interviews accordées à des médias étranger, renonciation à la carte de membre de parti, tentatives de coalition d'un groupe de cinéastes pour faire pression « plus haut », ont été tour à tour les réponses du cinéaste aux tracasseries incessantes de la bureaucratie. Le fait que le réalisateur continue à tourner, même après deux longues périodes de pause<sup>21</sup>, n'est peut-être pas sans rapport avec l'intérêt de la Securitate pour l'apaisement des conflits qui agitent le milieu du cinéma<sup>22</sup>.

Les renseignements livrés par les informateurs sur la personnalité des cinéastes et sur leur entourage convergent vers l'attribution des étiquettes suivantes : Mircea Daneliuc est un « protestataire », Dan Pita un « rêveur », Liviu Ciulei « un apolitique », Alexandru Tatos est « tranquille, sérieux », Mircea Veroiu partage la même conception « bizarre, philosophique »<sup>23</sup> que Daneliuc. Ces portraits psychologiques sommaires servent à la Securitate pour décider de ses modalités concrètes d'action mais révèlent autant de ressources que les cinéastes mobilisent dans leur jeu avec la censure. On peut également avancer que la Securitate était plus attentive aux personnalités « rebelles », à en juger par l'épaisseur des

<sup>19</sup> ACNSAS, *Fonds informatif*, Dossier I000904, p. 9

<sup>20</sup> ACNSAS, *Ibid.*, p. 8

<sup>21</sup> Son dernier film, *Iacob (Jacob)*, sort en 1987, cinq ans après *Glissando*.

<sup>22</sup> La lecture des dossiers laisse entendre que la Securitate serait intervenue par le biais de personnes du milieu cinématographique pour dissuader le cinéaste de protester.

<sup>23</sup> ACNSAS, *Fonds informatif*, Dossier I000903, vol. I, pp.54-57

dossiers et par l'ampleur de la technique opératoire déployée dans certains cas comme celui de Daneliuc. Il n'est pourtant pas aisé de déceler les mesures effectives prises par la Securitate à l'égard du cinéaste. Il est certain que l'on a cherché par le biais des institutions et des personnes de son entourage à « l'influencer positivement », c'est d'ailleurs sur ce constat de réussite que la Securitate clôt le dossier du réalisateur.

Sans être exemplaire pour sa génération en ce qui concerne les stratégies de négociation avec le pouvoir, le parcours de Daneliuc témoigne quand même de la rigidité bureaucratique qui paralyse le milieu du cinéma pendant la dernière décennie du communisme. Dans les années 1980, Alexandru Tatos note dans son journal : « La situation chez nous devient insupportable – surtout dans la culture, dans le cinéma. Ils veulent le détruire... On me pose le problème de mon existence même. Les films de commande deviennent aujourd'hui notre unique perspective. On ne se pose plus que le problème de la survie »<sup>24</sup>. Ce désespoir qui s'empare du réalisateur est l'état d'esprit de tous les professionnels du cinéma dans ces années sombres que traverse le pays. Les visionnages répétés, la difficile approbation des scénarios, les temporisations, les incertitudes permanentes, les contraintes de toutes sortes ont fini par lasser les cinéastes.

Telle qu'elle apparaît à travers ce type particulier d'archive, la censure semble être plutôt un phénomène répressif que productif, plutôt motivé politiquement qu'esthétiquement. Cette conclusion doit être prise avec précaution car il s'agit ici des archives de la surveillance policière. Elle devrait être nuancée à l'aide d'autres sources et en faisant appel à des témoignages<sup>25</sup>. Le phénomène de la censure apparaît toutefois comme négocié, imprévisible et irréductible à une vision schématique qui opposerait les cinéastes et le pouvoir, en faisant des uns les victimes et des autres les bourreaux. Ce type de source permet en outre de comprendre la trajectoire d'une personne dans son dynamisme relationnel et temporel. Mais l'élément inédit que ces dossiers de la Securitate font involontairement ressortir, c'est le sentiment d'usure morale, de tracasseries quotidiennes, routinières et ritualisées, qui auraient du mal à refaire surface aujourd'hui par le seul recours à la mémoire individuelle.

## BIBLIOGRAPHIE

ACNSAS (Archives du Conseil National pour l'Etude des Archives de la Securitate), *Fond informatif*, Dossiers I 000904, I 000903- vol. I et 2

<sup>24</sup> TATOS A., *Pagini de jurnal*, Bucuresti, Nemira, 2010, p.448

<sup>25</sup> Voir sur ce point les diverses contributions du volume dirigé par Sonia Combe, *Archives et histoire...*, *op.cit.*

Alina Popescu : Mircea Daneliuc et la censure. Le parcours d'un cinéaste roumain à travers les dossiers de la Securitate

CALIMAN C., *Istoria filmului românesc. 1897-2000*, București, Editura Fundatiei Culturale Romane, 2000, pp. 227-230

CALIMAN C., *The New Waves of Romanian Cinema*, 2007, en ligne sur <http://www.kinokultura.com/specials/6/caliman.shtml>

CHIVU C., ALBU M., *Noi si Securitatea. Viata privata si publica in perioada comunista asa cum reiese din tehnica operativa*, Pitesti, Editura Paralela 45, 2006

COMBE S. (sous la dir.de), *Archives et histoire dans les sociétés postcommunistes*, Paris, Editions La Découverte, 2003

GAUDET M., *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, Paris, CNRS Editions, 2010

GEERTZ C., « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture », *Enquête*, no.6, 1998, mis en ligne le 27 janvier 2009, <http://enquete.revues.org/document1443.html>

LAURENT N., *L'œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Toulouse, Privat, 2000

MODORCEA G., *Actualitatea si filmul*, Bucuresti, Editura All, 1994

TATOS A., *Pagini de jurnal*, Bucuresti, Nemira, 2010