



Les coproductions cinématographiques franco-roumaines comme stratégie d'affirmation internationale de la Roumanie (1956-1963)

Aurelia Vasile

► To cite this version:

Aurelia Vasile. Les coproductions cinématographiques franco-roumaines comme stratégie d'affirmation internationale de la Roumanie (1956-1963). Paola Palma; Valérie Pozner. Mariages à l'européenne. Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2019, 978-2-37029-020-5. <hal-02364260>

HAL Id: hal-02364260

<https://hal.science/hal-02364260v1>

Submitted on 5 Jan 2020

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.



HAL Authorization

Les coproductions cinématographiques franco-roumaines comme stratégie d'affirmation internationale de la Roumanie (1956-1963)

Aurelia Vasile (Centre Georges Chevrier, Université Bourgogne Franche-Comté)

Introduction

Les coproductions cinématographiques réalisées en Roumanie soulèvent des problématiques diverses de nature politique, culturelle et sociale. L'époque des coproductions couvre la période de la deuxième moitié des années 1950 à la fin des années 1960, une période de détente sur la scène internationale, élément essentiel pour le développement de tout processus de circulation entre les pays européens. Au-delà d'une dynamique bidimensionnelle, oscillant entre conflit et coopération, les coproductions constituent l'expression d'une multitude de rapports entre l'Est et l'Ouest : la mise en place de réseaux commerciaux, les échanges de nature professionnelle (écriture de scénarios, choix d'acteurs, choix techniques, etc.), les circulations des personnes, des imaginaires et des thèmes, les divergences artistiques et les conflits sociaux, mais aussi les questions diplomatiques et politiques.

La mise en place des coproductions intervient en Roumanie dans un contexte d'ouverture vers des collaborations culturelles, économiques et scientifiques avec les pays occidentaux et de fort désir de reconnaissance de ces réalisations. Ce désir représente le moteur principal des politiques cinématographiques internationales : politique d'importation et d'exportation, participations aux festivals internationaux, ouverture vers les collaborations cinématographiques internationales.

La problématique de cet article se place dans le champ théorique de la lutte pour la reconnaissance développée dans le sillage de la philosophie hégélienne par Axel Honneth, Paul Ricoeur ou encore Charles Taylor qui ont analysé les multiples sens de la notion de reconnaissance et qui ont relevé notamment son rôle central dans les rapports entre les individus d'une société donnée¹. Chez Ricoeur, la notion de reconnaissance est régie par deux concepts qui fonctionnent de pairs - identifier et distinguer -, « la personne humiliée » aspirant à être distinguée et identifiée². En dépit du potentiel émancipateur d'une telle vision, Honneth rappelle que la lutte pour la reconnaissance sociale peut avoir comme résultat l'intégration des

¹ Haud Guéguen et Guillaume Malochet, *Les théories de la reconnaissance*, Paris, La Découverte, 2012.

² Paul Ricoeur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Gallimard, 2005, p. 50.

groupes ou des individus à l'ordre social dominant³. Dans le cas d'un pays comme la Roumanie communiste la recherche de la reconnaissance trouve ses origines d'une part, dans le complexe de culture mineure, se rapportant systématiquement au monde occidental et cherchant son approbation et d'autre part, dans la fierté de d'avoir adopté les valeurs communistes de justice sociale lui donnant un statut moral supérieur dans ses rapports à l'Occident.

Il a nous a semblé important d'élargir certaines interprétations de cette notion du cadre sociétal et individuel aux relations internationales et d'associer les démarches d'affirmation de l'État roumain, présentés dans les documents officiels sous la formule « propagande à l'étranger », à un besoin de reconnaissance. Ce cadre théorique, résonne avec les éléments produits par la sociologie de la réputation des œuvres et des artistes individuels⁴, les perspectives avancées par l'histoire sociale au sujet de la culture étatique communiste comme « expression de la victoire des valeurs de la classe ouvrière triomphante »⁵, le rôle de l'image dans l'affirmation de l'efficacité industrielle des démocraties populaires⁶ qui relèvent aussi d'une logique de quête de reconnaissance. Ces aspects sont mobilisés ici dans une perspective qui dépasse les actions artistiques individuelles ou fonctionnant dans le cadre de l'espace national pour élargir le champ vers la quête de l'affirmation internationale des valeurs d'un pays, en l'occurrence, la Roumanie.

Si, de manière générale, la nation en quête de reconnaissance par le cinéma cherche à atteindre certains critères, comme le nombre de spectateurs ou des échos positifs lors des rencontres internationales (festivals, journées culturelles, etc.), en respectant les codes dominants d'appréciation (perfection technique, innovation artistique, recherche de l'authenticité et de l'originalité des thématiques et des approches visuelles), elle arrive à un point de tension avec ses critères internes de validation des œuvres, qui définissent son identité culturelle et politique. Les thématiques promues par les instances communistes roumaines n'est pas toujours en accord avec les attentes de la réception à l'international. Plus encore, les critères internes de validation d'une œuvre peuvent aller à l'encontre non seulement des critères de réception internationaux, mais également des exigences des partenaires au sein de la coproduction. Comment cette source de tension est-elle appréhendée et dépassée ?

³ Axel Honneth, « La reconnaissance comme idéologie » (traduction Olivier Voirol), *La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Paris, La Découverte, 2006 [Première publication en allemand : 2004], p. 245.

⁴ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* (traduction Jeanne Bouniort), Paris, Flammarion, 2006, pp. 348-366. [Première publication en anglais : 1982]

⁵ Sandrine Kott, « À la recherche d'une culture socialiste. Le cas des entreprises en RDA (1949-1989) », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 63, juillet-septembre 1999, p. 87.

⁶ Yves Cohen, « Les localités circulatoires », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 42, 2008, pp. 253-282.

Le but de cette étude est de comprendre comment la mise en place des coproductions a répondu aux besoins de reconnaissance internationale des autorités culturelles roumaines et comment cet objectif s'est accommodé avec « l'idéal d'authenticité »⁷ de la Roumanie, dont les valeurs communistes définissent l'identité. Nous essayerons d'identifier et d'observer les facteurs qui ont conduit à l'apparition des coproductions en Roumanie, la vision des autorités roumaines sur leur rôle et leur évolution depuis le milieu des années 1950 et jusqu'en 1963, année de la sortie sur les écrans de la première coproduction, *Codine* (Henri Colpi). Ainsi, notre objectif n'est pas tant de retracer l'histoire des coproductions, que d'explorer les motivations des autorités roumaines et les éléments (politiques ou culturels) qui influent sur le processus de décision. À cet égard, il nous importe de mettre en évidence le rapport entre les critères politiques et professionnels dans les choix des projets à différentes périodes.

De plus, la France occupe une place essentielle dans ce phénomène, car elle devient le principal partenaire des studios de production roumains. Lorsque les autorités roumaines du milieu cinématographique envisagent, dans la deuxième moitié des années 1950, d'ouvrir des voies de communications avec le monde occidental, la France mais aussi l'Italie sont visées en priorité. La force des partis communistes des deux pays explique en partie cette orientation, mais la filiation politique ne justifie pas à elle seule le rapprochement. Il nous semble important, donc, de sonder la place de la culture française dans les années 1950 et les trajectoires des acteurs qui interviennent dans les échanges qui ont lieu entre les deux pays sur le plan cinématographique.

Le contexte des relations culturelles franco-roumaines après la Seconde Guerre mondiale

Les relations officielles franco-roumaines ont été rompues, après une période ambiguë d'espoir liée à la reprise des relations culturelles dans l'immédiat après-guerre⁸, par la dénonciation, du côté roumain, de l'accord « pour le développement des relations intellectuelles ». Cet événement datant de novembre 1948 a eu des conséquences dramatiques pour la partie française qui a perdu la plupart de ses structures de diffusion culturelle (Institut, écoles, bibliothèques)⁹. Cependant, tout au long des années 1950, la culture et le cinéma français, bien que fortement diminués et secondaires au regard de l'influence soviétique et des démocraties populaires, réapparaissent en Roumanie par le biais de la culture communiste française. Au début des

⁷ Charles Taylor, *Multiculturalisme. Différence et démocratie* (traduction Denis-Armand Canal), Paris, Aubier, 1994, pp. 44-49. [Première publication en langue originale : 1992]

⁸ Aurelia Vasile, « L'action cinématographique française en Roumanie de 1945 à la Guerre froide », *Relations internationales*, n° 2, 2016, pp. 117-136.

⁹ Annie Guénard, « De la reconstruction à l'éviction. Entre 1944 et 1949, une politique culturelle française en Europe centrale et orientale confrontée à l'organisation du Bloc communiste », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 36, 1994, p. 25-26.

années 1950, c'est-à-dire à la période la plus dogmatique de la Guerre froide, on trouve dans les revues de cinéma, des articles écrits par les communistes les plus réputés du cinéma français (Georges Sadoul et Louis Daquin), souvent des traductions d'articles publiés dans *les Lettres françaises* ou dans *la Nouvelle Critique*. Dans les salles de cinéma, peuvent être vu sporadiquement quelques productions françaises. Un premier ensemble de films est importé en 1948-1949 : *Volpone* (Maurice Tourneur, 1941), *Gai Paris: Vedettes de Paris* (Lucette Gaudard, 1946), *les Frères Bouquinquant* (Louis Daquin, 1948), *les Casse-pieds* (Jean Dréville 1948), *le Point du jour* (Louis Daquin, 1949), ¹⁰. La deuxième tranche date du début des années 1950 : *Ruy Blas* (Pierre Billon, 1948), *Jour de fête* (Jacques Tati, 1949), *Sans laisser d'adresse* (Jean-Paul Le Chanois, 1951), ¹¹. Dans le sens inverse, les actions cinématographiques de la Roumanie vers la France passent, elles aussi, par les réseaux communistes qui appuient les premières tentatives d'affirmation internationale, mais les cloisonnent à l'espace politique communiste¹². Cette situation s'avère insuffisante pour les autorités roumaines qui, avec le développement de l'industrie, l'augmentation du taux d'alphabétisation et d'électrification des zones rurales, désirent une plus large reconnaissance de ces avancées sociales et économiques. Les produits culturels et particulièrement les films sont considérés comme des vecteurs essentiels de ce processus de transformation.

Dans les rapports avec la France, l'année 1955 représente le moment de basculement des relations culturelles. Malgré une prédilection pour la filière communiste comme lien principal de communication, pour la première fois, les représentants officiels de la légation française à Bucarest sont invités à participer aux manifestations organisées par les Roumains ¹³. Cinématographiquement, cette reprise se concrétise par une légère augmentation des films importés : *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953), *Papa, maman, la bonne et moi* (Jean-Paul Le Chanois, 1954), *le Rouge et le Noir* (Claude Autant-Lara, 1954), *le Comte de Monte-Cristo* (Robert Vernay, 1954), *Bel-Ami* (Louis Daquin, 1955), *les Grandes Manœuvres* (René Clair, 1955)¹⁴, tous des coproductions avec l'Italie. À l'occasion du mois de l'amitié franco-roumaine en mars 1955 ou encore des journées de l'amitié franco-roumaine en novembre de la même

¹⁰ Archives nationales historiques centrales (ci-après ANIC), fonds Ministerul Artelor și informațiilor, 1103, 1104, 1108/1949.

¹¹ Archives du ministère roumain de la Culture de Roumanie (ci-après ARMC), cartons Dir. P. Cinematogr., 1951, dossiers 1-4, 5-6.

¹² Aurelia Vasile, « Réseaux et stratégies pour la diffusion du cinéma roumain en France de 1950 à 1954 », *Anuarul Institutului de Istorie "A. D. Xenopol"*, Tome LII/2015, pp. 409-423.

¹³ « Dare de seamă. Trim IV/1955 », ANIC, fonds Institut roumain pour les relations culturelles avec l'Étranger (IRRC), 33/1955, f. 70.

¹⁴ « Situația filmelor importate și exportate în anii 1956, 1957 și trim. I. 1958 », ARMC, carton : « Relații externe 1956 : dos : 18-21 ».

année, d'autres films sont annoncés : *le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953), *la Beauté du diable* (René Clair, 1950), *Monsieur Taxi* (André Hunebelle, 1952)¹⁵.

La détente idéologique et l'ouverture internationale du milieu des années 1950 profitent en premier lieu aux films français et italiens de fiction qui arrivent en tête des importations venues des pays capitalistes en 1957 et 1958¹⁶. Cette prééminence est justifiée d'abord par la politique de rapprochement économique mise en place à partir de décembre 1954 (accord d'échanges économiques) et renforcée en août 1955 par une déclaration sur la volonté réciproque de développer les relations culturelles. Si les positions officielles sont importantes pour la reprise des relations avec la France, l'image du film français comme modèle de qualité artistique¹⁷ participe certainement de la même dynamique qui conduit les autorités roumaines à valider des partenariats cinématographiques en priorité avec la France.

Préambule des coproductions : l'affirmation internationale comme objectif des politiques cinématographiques

Dans la deuxième moitié des années 1950, dans un contexte politique et idéologique marqué par la déstalinisation et une certaine détente idéologique, ainsi que par une ouverture vers le monde au-delà du bloc de l'Est, l'objectif majeur de la politique culturelle extérieure des autorités communistes devient, donc, le rayonnement du pays à l'étranger. Il nous paraît important d'explorer ici les multiples voix mais également les projets qui ouvrent le débat sur les coproductions et surtout les trajectoires de l'idée de coproduction.

Dès 1956, les différents représentants du cinéma roumain (professionnels du cinéma, responsables politiques) évoquent publiquement, dans la revue *Film*, la nécessité d'ouverture internationale, de professionnalisation de la production par une collaboration avec des pays occidentaux, notamment la France et l'Italie, et par la mise en place de projets de coproduction. Ainsi, l'adjoint à la Direction de la Diffusion des films, A. Iscovici, expose au journaliste de la revue sa vision des coproductions :

¹⁵ ARMC, dossier, 15234/1955, ff. 6-121.

¹⁶ La Roumanie importe en 1956, 3 films anglais, 3 ouest-allemands, 1 autrichien, 11 italiens et 12 films français. En 1957, elle importe 5 films anglais, 3 autrichiens, 2 ouest-allemand, 6 italiens et 12 films français. ARMC, dossier 19081/1956-1960, document « Situația filmelor importate și exportate în anii 1956, 1957 și trim. I. 1958 », pp. 1-2.

¹⁷ À titre d'exemple, dans une discussion avec l'adjoint de la Direction de la Diffusion des films, le journaliste de la revue *Film* estime qu'« Italie, France et Mexique représentent ces pays occidentaux dont le cinéma se caractérise davantage par la qualité de la réalisation que par la grandeur des scènes » (Toutes les traductions sont de l'auteur de l'article). « Noi perspective privind schimbul de filme » (De nouvelles perspectives concernant l'échange de films), *Film*, n° 7, juillet 1956, p. 36. Cette image du cinéma français semble prolonger le discours de l'après-guerre des autorités communistes roumaines sur le film français, considéré comme le seul à répondre aux critères progressistes demandés avec intransigence en 1947 et surtout en 1948. Aurelia Vasile, « L'action cinématographique française en Roumanie de 1945 à la Guerre froide », art. cit., pp. 127-133.

[...] bien que certains contestent la nécessité des coproductions, je considère que cette méthode peut assurer aux films et à la renommée de ses créateurs une plus large diffusion. [Le système de coproduction] [...] contribue tout d'abord à la connaissance réciproque, à l'appréciation mutuelle des valeurs artistiques [...]¹⁸.

À la même époque, le réalisateur Liviu Ciulei, se positionne en défenseur des collaborations internationales au nom de la professionnalisation du milieu du cinéma roumain et de l'accès aux marchés internationaux :

Je suis convaincu qu'en travaillant aujourd'hui sous le signe d'une exigence maximale et permanente dans tous les secteurs, on arrivera à un résultat qui ne sera pas un accident, mais une élévation générale du niveau des films. [...] Nous devons imposer des moyens de travail professionnels. À cette fin, la collaboration internationale est d'une grande aide. L'expérience qu'apportent les réalisateurs étrangers doit être pleinement utilisée. [...] Lorsque l'apparition d'un nom comme Gérard Philipe dans un film roumain ne nous surprendra plus, nous aurons du matériel filmé pour les marchés internationaux¹⁹.

Les deux projets de collaboration internationale de la deuxième moitié des années 1950 renforcent les arguments des instances de décision en faveur de la mise en place d'un système de coproduction. Il s'agit de deux films : le premier réalisé en 1956 par Marc Maurette, *Citadela Sfârșită* (*la Citadelle anéantie*), adapté de Horia Lovinescu (1955); le deuxième, *Ciulinii Bărăganului* (*les Chardons de Baragan*), réalisé en 1957 par Louis Daquin et tiré du roman de Panait Istrati (1928). Les deux films ont pour point commun d'être tournés par deux cinéastes français militants communistes. Le premier aborde la question des mutations sociales produites par l'arrivée au pouvoir des communistes en Roumanie et la décadence de la bourgeoisie. Le second traite de la condition des paysans roumains au début du XX^e siècle et leur révolte de 1907. Il est intéressant d'observer que les deux films s'inspirent d'œuvres littéraires ayant fait leurs preuves auprès de l'idéologie officielle, soit par le biais de représentations théâtrales (c'est le cas de la pièce de Lovinescu), soit par de nombreuses rééditions (pour l'œuvre d'Istrati), tant en Roumanie qu'en France.

¹⁸ A. Iscovici, « Noi perspective privind schimbul de filme », *Film*, n° 7, juillet 1956, p. 36.

¹⁹ Liviu Ciulei, « O problemă cheie », *Film*, n° 11-12, novembre-décembre 1956, pp. 24-25.

Ces deux projets ne sont pas des coproductions à proprement parler : ils sont financés en totalité par le studio roumain qui accepte de recruter deux réalisateurs étrangers. Les sources potentielles de tension entre les critères de jugement internationaux et les critères internes de conception des films – évoqués plus loin – semblent avoir été résolues par un choix thématique inspiré de l'idéologie communiste et par la collaboration avec des réalisateurs étrangers eux-mêmes communistes, garantissant ainsi le respect des exigences du régime de Bucarest. La réussite en termes de gestion et de collaboration persuade les autorités roumaines de soutenir plus fortement la mise en place d'un système de coproduction.

L'idée de coproduction prend plus de consistance à l'occasion des rencontres qui ont lieu à Bucarest lors du Festival du film français entre le 19 et 25 novembre 1957 et notamment la visite des studios de Buftea par une équipe de professionnels français : Michèle Morgan et Henri Vidal, Henri Verneuil, Pierre Gérin (représentant du Syndicat des producteurs), Gilbert Walter (représentant de la Direction Générale de la Cinématographie française), Robert Cravenne (délégué général de Unifrance film)²⁰.

La création de ces studios représente le pivot technique qui conduit de manière assez directe à l'émergence des coproductions. L'infrastructure de Buftea (studios de tournage, de montage, traitement de la pellicule, etc.), dont la construction a démarré au début des années 1950 avec l'aide soviétique, constitue le plus ample projet de l'industrie cinématographique roumaine. L'impression générale laissée par le studio aux cinéastes étrangers était que les dotations étaient insuffisamment exploitées et dépassaient largement la qualification des techniciens roumains. Le premier à avoir souligné cet aspect fut Louis Daquin lors d'un entretien avec le responsable de la légation roumaine à Paris en janvier 1957²¹. Cette idée est réitérée à l'automne par la délégation française venue en Roumanie à l'occasion du Festival du film français. C'est l'attaché commercial de la légation française de Bucarest qui rend compte des impressions de la délégation : « [ils ont pu] constater la disproportion entre un effort d'équipement considérable et une production cinématographique encore dans l'enfance »²². Il est très probable qu'à la suite de ces messages, l'idée de mettre en place un système de coproductions ait acquis des contours plus fermes. D'ailleurs, l'idée d'un décalage entre les ressources techniques et les résultats est reprise par les institutions roumaines qui adoptent ce point de vue

²⁰ Lettre de la Légation de France en Roumanie au Ministre des finances et des affaires économiques de France, 4 décembre 1957, Archives nationales (France) (ci-après AN), fonds « CNC : 900289/144 », dossier « Semaine du film français à Bucarest, 1957 », pp. 2-3.

²¹ « Notă informativă », 12 février 1957, Archives du ministère roumain des Affaires Extérieures, Bucarest (ci-après : AMRAE), Fonds Paris. Culturelle, 42/1957.

²² Lettre de la Légation de France en Roumanie au Ministre des finances et des affaires économiques de France, 4 décembre 1957, AN, fonds « CNC : 900289/144 », dossier « Semaine du film français à Bucarest, 1957 », p. 3.

comme argument pour soutenir la mise en place des coproductions. C'est ainsi que les représentants du ministère de la Culture, du Comité d'État pour la planification et du ministère des Finances signent un document qui qualifie les studios de Buftea en ces termes : « En République populaire roumaine a été créé une base technique pour la production de films [...]. Il existe, en revanche, un décalage entre la capacité de production créée et le niveau de préparation et d'expérience de nos cadres artistiques et techniques »²³.

C'est ainsi qu'à la fin de l'année 1957, cet ensemble de directions et de comités de planification valide la mise en œuvre d'un programme pour étudier de manière approfondie le sujet, mais aussi pour démarrer des négociations avec des maisons de production françaises²⁴. Du côté français, la délégation officielle relance le sujet à son retour en France²⁵. Côté roumain, des avantages d'une autre nature, censés dépasser les clivages idéologiques, sont mis en évidence dans ces projets : échange d'expérience pour les cadres roumains ; augmentation de la rentabilité par la réduction des coûts de production, augmentation des recettes de la distribution ; meilleure connaissance du pays à l'étranger ; augmentation des exportations²⁶.

Rupture et reprise des coproductions 1958-1963

Les événements et les rencontres de la fin de l'année 1957 annonçaient des développements importants et durables pour les projets de coproduction franco-roumains. La tenue des Journées du cinéma roumain à Paris et Marseille du 21 au 28 mai 1958 en était la preuve, car cette manifestation culturelle organisée avec le concours des autorités françaises était pressentie comme un point de départ pour des projets communs²⁷. Toutefois, malgré ces signes optimistes, la première coproduction ne démarre qu'en 1962 pour sortir sur les écrans en 1963. On s'interroge donc sur les raisons qui ont conduit à la rupture de cette dynamique.

La chute

Premièrement, les événements politiques internes de mai-juillet 1958 (le départ des troupes soviétiques de Roumanie et le durcissement idéologique du discours officiel) ont un fort impact sur les milieux artistiques et refroidissent l'enthousiasme en faveur des expérimentations

²³ « Notă. Ref : la problema coproducției de filme cu cinești străini », ARMC, dossier 37750/ 1957-1958.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ À l'occasion des Journées du cinéma roumain en mai 1958, le directeur du CNC français, Jacques Flaud estime que la réalisation de films en commun serait un objectif souhaitable (dossier « Journées du cinéma roumain 21 au 28 mai 1958 à Marseille et Paris », 3 juin 1958, AN, Fonds « CNC : 900289/144 »).

²⁶ « Notă. Ref : la problema coproducției de filme cu cinești străini », ARMC, dossier 37750/ 1957-1958.

²⁷ Dossier « Journées du cinéma roumain 21 au 28 mai 1958 à Marseille et Paris », 3 juin 1958, AN, fonds « CNC : 900289/144 ».

artistiques et notamment des collaborations internationales. Le responsable de la Direction de la propagande et de la culture du Comité Central du parti, Leonte Răutu décrète une nouvelle ligne idéologique incitant tous les responsables des institutions artistiques à « démasquer les intellectuels et les artistes sous influence bourgeoise ». Il dénonce également les canaux de pénétration de l'influence étrangère²⁸. Cette position est automatiquement adoptée, par un mouvement du haut vers le bas, par les responsables ministériels, puis ceux du Département cinématographique et ensuite du studio et de la distribution. Le film occidental et surtout sa diffusion à peine amorcée durant les années 1956-1957, fait l'objet de réunions de condamnation et d'autocritique au sein des institutions cinématographiques²⁹. La conséquence immédiate de cette campagne est une forte méfiance des acteurs décisionnels à l'égard des produits occidentaux. Dans un premier temps, l'effet se répercute sur la programmation des films qui représente la principale cible des critiques³⁰. Dans un deuxième temps, il conduit au ralentissement des projets de coproduction lancés à la fin de 1957 laissant la place au tâtonnement autour des thèmes, des sujets et des partenaires possibles. Les sommations idéologiques de 1958 présagent des entraves au niveau des choix et des approches thématique des films (en coproduction ou pas). Ainsi, toutes les propositions de coproduction de 1958 à 1959 sont refusées par la partie roumaine³¹. Malgré cette crispation de la relation avec l'Occident, le désir d'affirmation internationale ne faiblit pas, mais est suspendu ou réorienté vers les pays du tiers-monde qui occupent depuis le milieu des années 1950 une place de plus en plus importante sur la scène internationale.

Deuxièmement, l'héritage du film de Louis Daquin joue aussi un rôle dans le reflux des projets de coproductions à la fin des années 1950 et au début des années 1960. À la suite de la projection du film *les Chardons de Baragan* au festival de Cannes en 1958, les échos sont mitigés entre les éloges de la presse communiste et les critiques plus ou moins virulentes des autres³². Le film est diffusé en avant-première en juin 1958 dans le ciné-club communiste français Cinéma et

²⁸ « Stenograma consfătuirii din zilele de 30-31 mai 1958 ». ANIC fonds CC al PCR. Secția de Propagandă și Agitație, dossier 13/1958.

²⁹ Sténogramme du 27 juin 1958, ARMC, carton « Dir. P : Secretariat 1958-1960 : Dos 1-3 », Dossier 26939/1958.

³⁰ Si au milieu de l'année 1958 sept films occidentaux ont déjà été achetés, seuls quatre films sur un total de douze visionnés sont approuvés à la fin de l'année (« Dare de seamă pe trim II/1958 », ARMC, carton « Relații externe 1956 : dos : 18-21 », Dossier 19081/1956-1960, p. 8).

³¹ Il s'agit des propositions soumises en 1959 par la société française « Les Films » pour la réalisation de deux projets : *Răscoala* [la Révolte] d'après le roman social de Liviu Rebreanu, *l'Étoile sans nom*, d'après le roman de Mihail Sebastian et un autre sujet original écrit par Robin-Livio (lettre du 29 mars 1959, AMRAE, fonds Franța, 217/1959). Une autre idée est avancée par des producteurs américains de la société MJP Enterprises en visite en Roumanie en 1959 pour la réalisation d'une coproduction d'après l'opéra *Casse-noisettes* (note du 7 décembre 1959, ARMC, dossier 26011/1959).

³² *Le Monde*, 16 mai 1958 ; *Paris Presse*, 15 mai 1958 ; *L'Humanité*, 15 mai 1958. *Libération*, 16 mai 1958, *Lettres françaises*, 22 mai 1958.

Vérité³³ et l'espoir de le voir atteindre un certain succès auprès du public est assez grand dans les cercles roumains. Or, lors de la sortie du film à l'automne 1959, l'exploitation commerciale est un cinglant échec, laissant au studio roumain des dettes importantes³⁴. Dans l'ambiance tendue des années 1958 et 1959, la déception suite à cette première expérience internationale ne facilite pas la reprise et la poursuite des projets de coproduction. L'échec du film remet aussi en question la collaboration future avec Daquin qui continue de proposer d'autres sujets de collaboration avec le studio roumain, mais qui se voit écarté de manière plus ou moins directe. Il est très probable que la réticence des autorités roumaines ait aussi des causes liées au faible prestige artistique de Daquin à cette époque³⁵, car en décembre 1958, l'adjointe du ministre de la Culture affirme à son sujet : « [...] nous avons certaines réserves quant à la réalisation d'un film notable de la part de Daquin »³⁶. Plus tard, la proposition de Daquin de participer à la réalisation de *Codine* lui est vraisemblablement refusée³⁷.

Les aléas

Le climat hostile à l'ouverture vers l'Occident en 1958 et 1959, écarte les coproductions de l'agenda de la politique extérieure roumaine et des objectifs d'affirmation internationale³⁸, mais les faibles résultats obtenus par le cinéma dans le domaine de la « propagande à l'étranger »³⁹, remettent la question à l'ordre du jour. Cette forme de collaboration est réactualisée, sous l'influence des autres pays socialistes et surtout de l'Union Soviétique qui mène des campagnes, elle aussi, pour atteindre une visibilité internationale. Ainsi, les responsables soviétiques encouragent en décembre 1958, l'extension des coproductions avec la conviction qu'elles vont favoriser la diffusion des films socialistes sur les écrans capitalistes. Ils conseillent de choisir soigneusement la société partenaire parmi les maisons les plus prestigieuses et puissantes qui

³³ Pauline Gallinari, *les Communistes et le cinéma en France de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 248.

³⁴ « Dare de seamă pe trimestrul IV/1958 », ARMC, carton : « Relații externe 1956 : dos : 18-21 », Dossier 19081/1956-1960, document, p. 4.

³⁵ La carrière cinématographique de Daquin est en déclin dans la deuxième moitié des années 1950 et sa seule possibilité de création est de se tourner vers les pays de l'est. Voir Pauline Gallinari, *Cinéma et communisme en France de la Libération au milieu des années 1960*, Thèse de doctorat Université Paris I, 2009, p. 422.

³⁶ Lettre de l'adjoint du ministre au vice-président du Conseil des ministres et au ministre de l'enseignement et de la culture, 3 décembre 1958, ANIC, fonds Consiliul de miniștri, 247/1958, ff. 23-24.

³⁷ La Légation roumaine interprète la lettre qui lui est envoyée par Louis Daquin en janvier 1961 en ces termes : « Daquin exprime le regret qu'il soit évité par nos organismes cinématographiques sans qu'il sache la raison. La lettre a été déterminée par la coproduction *Codine* lorsqu'il aurait été refusé par la partie roumaine de participer à sa réalisation. » Dépêche de la Légation roumaine à Paris au ministère des Affaires étrangères de Roumanie, 11 janvier 1963, AMRAE, fonds Franța, 217/1963.

³⁸ « Informare asupra activității MIC în domeniul relațiilor externe în anul 1958 și principalele sarcini pe anul 1959 », ARMC, dossier 19065/1958-1959, p. 30.

³⁹ ARMC, dossier 19065/1958-1959, document « Notă privind îmbunătățirea propagandei peste hotare și întărirea rolului coordonator al MAE în acest domeniu », 29 mai 1962, p. 3.

pourront offrir aux films une diffusion large⁴⁰. La question revient aussi dans les cercles roumains, mais plus tard, notamment dans les instructions du ministère des Affaires extérieures de 1962, qui recommande « d'examiner la possibilité de réaliser un plan de coproduction pour faciliter la pénétration du cinéma roumain sur le marché mondial »⁴¹.

Les responsables roumains des milieux tant politiques que professionnels se retrouvent, donc, au début des années 1960 dans une situation de forte ambiguïté : d'une part, ils sont motivés par la volonté de nouer des liens avec les réalisateurs et les producteurs étrangers et occidentaux en particulier, de se connecter aux réseaux internationaux et de s'ouvrir aux possibilités de mettre en place des coproductions ; d'autre part, la question du sujet du film semble être un véritable obstacle à cette démarche de coopération, car celui-ci s'avère être le vecteur de ce que Charles Taylor appelle « l'idéal d'authenticité »⁴², à savoir les valeurs qui définissent l'identité communiste. L'ouverture internationale aux coproductions est fondamentalement contradictoire avec le positionnement idéologique dans l'approche des sujets, les deux parties prenant la mesure de l'obstacle. Cet aspect est mentionné par Jacques Flaud, directeur du Centre National de la Cinématographie qui le considère, dès mai 1958, comme « la principale difficulté »⁴³ des projets de coproduction. Afin de pallier cette difficulté, il suggère « la réalisation en commun de films tirés des œuvres classiques de la littérature française »⁴⁴.

Du côté roumain, les propositions ministérielles de contribuer au développement de la « propagande à l'étranger » par le biais des coproductions, incluent également des avertissements : « éviter dans les accords et les conventions des manifestations qui favoriseraient l'infiltration de l'idéologie bourgeoise »⁴⁵. Ce va-et-vient entre encouragements et sommations induit une ambivalence dans l'approche de la question et de nombreux tâtonnements avant le lancement des projets de coproduction entre 1959 et 1962.

La reprise

Nous examinerons dans les pages qui suivent les conditions, les forces et les raisons qui ramènent les coproductions à l'ordre du jour des politiques cinématographiques après la période

⁴⁰ « Cum stăm cu difuzarea filmelor sovietice în străinătate și cum să o îmbunătățim » [Quelle place pour la diffusion des films soviétiques à l'étranger et comment l'améliorer], rapport du représentant soviétique Davydov, traduit du russe, 15 décembre 1958, ARMC, carton « Dir. P Cinematog. 1959 dos 1-3 ».

⁴¹ « Cu privire la propaganda în străinătate și sarcinile MAE », AMC, dossier 34243/1959, 11 avril 1962, p. 14.

⁴² Charles Taylor, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, op. cit., pp.44-49.

⁴³ « Journées du cinéma Roumain 21 au 28 mai 1958 à Marseille et Paris », AN, fonds « CNC : 900289/144 », 3 juin 1958.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « Plan de măsuri pentru îmbunătățirea acțiunilor de propagandă peste hotare », ARMC, dossier 34243/1959, document, p.2.

de « regel » idéologique de 1958, ainsi que les éléments de continuité avec les premières propositions et idées lancées en 1957.

La Forêt des pendus

Il s'agit d'un premier projet de coproduction avec le réalisateur italien Glauco Pellegrini, membre du Parti communiste italien, à partir d'un sujet centré sur la Première Guerre mondiale. Le scénario est adapté du roman de Liviu Rebreanu, publié en 1922, *la Forêt des pendus*, sur le dilemme moral d'un officier transylvain mis dans l'obligation de choisir entre son devoir militaire envers l'Autriche-Hongrie et son sentiment d'appartenance à la nation roumaine, ennemie sur le front. Il est proposé par Ennio De Concini (scénariste qui apparaît pour ce projet avec la casquette de producteur représentant la société Jolly-film) et accepté par la partie roumaine⁴⁶ suite à l'échec de multiples négociations portées en 1959 autour d'une idée convenant aux deux partenaires⁴⁷. Le sujet traitant la question de l'identité nationale est loin de ceux privilégiés par l'idéologie communiste. En revanche, il présage un changement symbolique dans l'idéologie même du Parti communiste roumain qui compte affirmer une identité propre, en prenant comme voie d'émancipation vis-à-vis de l'influence soviétique, l'identité nationale⁴⁸.

La coproduction avec la société italienne a le vent en poupe et a toutes les chances d'aboutir, les responsables roumains considérant cette collaboration plus avantageuse du point de vue financier et artistique que celle avec Daquin⁴⁹. Les arguments avancés pour soutenir le projet couvrent tous les points d'intérêt de la partie roumaine et rappellent les motivations formulées en 1957 pour soutenir les coproductions : travail avec un réalisateur étranger expérimenté comme occasion de formation pour les réalisateurs roumains ; meilleure circulation sur le marché occidental ; avantages financiers considérables. Concernant ce dernier aspect, la mise en place d'une véritable coproduction avec une société étrangère joue un rôle essentiel dans l'amélioration des prévisions commerciales par rapport à l'ancien projet avec Daquin qui n'était pas fondé sur ce type d'accord. Quant à la question épineuse du sujet, le directeur du studio București, Paul Cornea, qui mène la plupart des négociations à l'époque, estime que l'adaptation d'une œuvre roumaine par un réalisateur communiste garantit un résultat conforme

⁴⁶ Note du 10 mai 1961, ARMC, dossier 26291/1958-1960.

⁴⁷ L'une des idées refusées portait sur un scénario écrit par Ugo Pirro sur la Seconde Guerre mondiale (note du 20 octobre 1960, ARMC, dossier 34234/1959).

⁴⁸ Sur le contexte de l'apparition du communisme national, voir Irina Gridan, « Du communisme national au national-communisme. Réactions à la soviétisation dans la Roumanie des années 1960 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2011/1, n° 109, pp. 113-127.

⁴⁹ Note du 10 mai 1961, ARMC, dossier 26291/1958-1960.

aux vues des autorités roumaines⁵⁰. Le modèle suivi par les autorités roumaines dans la contractualisation de ce projet rappelle les cas précédents de Daquin et Maurette. Le fondement qui assure le démarrage des négociations et la prise en considération du projet repose sur l'appartenance politique du porteur du projet. Pellegrini, comme Daquin ou Maurette auparavant, se présente comme militant communiste et plus encore comme envoyé par les dirigeants communistes italiens, apportant des lettres de recommandation de la part de Luigi Longo (Secrétaire du Comité Central du Parti communiste italien) ou de Giancarlo Pajetta (vice-président de la commission des Affaires étrangères du PCI) adressées directement à la section extérieure du Comité Central du PCR⁵¹. Le biais politique joue un rôle important dans la prise en considération du projet, mais pas suffisant pour compenser ses faiblesses artistiques. Malgré ces bons auspices⁵², le film n'entre pas en production. Il semble buter sur la vision du scénario, Paul Cornea se remémorant cet échec comme la conséquence d'un « scénario complètement étranger par son ambiance, sa problématique et la psychologie des personnages aux romans de Rebreanu »⁵³.

Codine : *collaboration et méfiance*

Le deuxième projet est une proposition soumise à la légation de France le 13 janvier 1961 par le producteur français Samy Halfon pour la réalisation du film *Codine*⁵⁴, coproduit avec la société française Como film sur un sujet adapté d'une œuvre de Panait Istrati. L'action se déroule au début du XX^e siècle et raconte l'amitié qui se lie entre un ancien condamné, Codine et l'enfant Adrien dans l'ambiance de brutalité et pauvreté qui domine la périphérie de Brăila, ville au bord du Danube. Le projet, mûri auparavant⁵⁵, est construit depuis le début dans la perspective d'une coproduction avec un pays des Balkans offrant un cadre visuel plus proche du déroulement de l'action, comme Istanbul, la Grèce ou la Yougoslavie. Samy Halfon était

⁵⁰ « Asupra propunerilor de realizare a unui film în coproducție italo-română pe baza ecranizării romanului Pădurea spânzuraților », ARMC, dossier 26291/1958-1960, p. 3.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1.

⁵² Le contrat de coproduction est signé par Paul Cornea, le 5 août 1961 (« Contract », ARMC, dossier 20765/1961-1962).

⁵³ Paul Cornea, Daniel Cristea Enache, *Ce a fost. Cum a fost*. [Ce qui s'est passé. Comment cela s'est passé], Bucarest, Cartea românească, Polirom, 2013, p. 245.

⁵⁴ « Notă informativă asupra discuției cu Samy Halfon », Archives du ministère roumain des Affaires Extérieures, Bucarest (ci-après : AMRAE), fonds Franța, 217/1961, H1. Dossier « Referitor al turnarea filmului Codin de Panait Istrati », ff. 94-96.

⁵⁵ Les droits sont acquis en décembre 1959 et les premières versions du scénario sont rédigées en 1960. Document Unifrance film « Autour de *Codine*. Un entretien avec Samy Halfon », Cinémathèque française, fonds Sadoul 129. B10, dossier Henri Colpi.

d'ailleurs réputé pour ses coproductions réalisées dans quantité de pays européens : Belgique, Pologne, URSS, Israël, Japon, Turquie⁵⁶.

Si initialement la Roumanie n'était pas le lieu pressenti pour le tournage, ni le pays avec lequel Halfon comptait réaliser une coproduction, le revirement est dû à Louis Daquin qui, grâce à son expérience avec *les Chardons de Baragan*⁵⁷, recommande les studios de Buftea. La légation roumaine à Paris appuie la démarche de Daquin auprès des institutions de Bucarest. D'une part, elle annonce le soutien officiel du Centre National pour la Cinématographie en France dont la politique d'encouragement des coproductions était un atout de poids. D'autre part, Halfon est présenté comme un partenaire important pour la poursuite des objectifs d'affirmation internationale :

Nous pensons que l'offre de Samy Halfon est utile pour nous. Si les instances compétentes de chez nous en sont d'accord, la réalisation de ce film en coproduction franco-roumaine nous aiderait beaucoup pour la popularisation de la cinématographie roumaine en France et dans les autres pays. D'autre part, elle serait un soutien pour la diffusion du film roumain ici. De surcroît, l'offre de Samy Halfon mérite aussi l'attention parce que les films réalisés jusqu'à présent [par sa maison de production] sont bien accueillis tant en France que dans les festivals nationaux et internationaux⁵⁸.

Malgré les arguments de la légation, le projet part avec un fort désavantage, souligné par les responsables roumains (notamment par le directeur de la cinématographie, Gheorghe Paizi, et par le ministre des Affaires extérieures), à savoir la redondance du sujet avec le film précédent de Daquin. Il est également possible, étant donné les réticences roumaines vis-à-vis d'une nouvelle collaboration avec Daquin, que son implication dans le démarrage du projet et sa possible nomination au poste de réalisateur⁵⁹ ait découragé les décideurs roumains. Toutefois, la partie roumaine, sensibilisée probablement par la réputation de Halfon, semble intéressée par une collaboration avec le producteur, mais suggère à la légation d'explorer auprès du Français

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ « Notă informativă asupra discuției cu Samy Halfon », AMRAE, fonds Franța, 217/1961, H1. Dossier « Referitor al turnarea filmului Codin de Panait Istrati », document f 95.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ La participation de Daquin à la réalisation du film n'est pas une certitude, peu de sources l'indiquant comme potentiel réalisateur. La principale information vient d'une lettre envoyée par Daquin au ministre de la culture en avril 1962 dans laquelle il accuse les autorités roumaines de l'avoir écarté du projet du film *Codine* (lettre adressée par la légation roumaine de Paris au ministre roumain des affaires extérieures, 16 janvier 1963, AMRAE, fonds Franța, 217/1963, H.).

la possibilité de changer de sujet⁶⁰. Toutes les conditions sont donc réunies pour conduire à un échec.

Il nous intéresse à ce point d'approfondir la dynamique des relations et des positionnements des acteurs décisionnels tant français que roumains qui amène à un renversement de la tendance initiale, mais qui ne cache pas le sentiment de méfiance toujours présent chez les Roumains. Ainsi, les rencontres et les échanges qui ont lieu au cours de l'année 1961 font basculer le destin du film. Le démarrage du projet tient d'une part à la fermeté et à la capacité de persuasion de Samy Halfon qui déclare vouloir se retourner vers la Grèce ou la Turquie en cas d'échec des négociations avec la Roumanie⁶¹, et d'autre part à la réceptivité du directeur du studio roumain, Paul Cornea⁶². D'ailleurs, « la collaboration harmonieuse qui ne s'est pas démentie un seul instant » entre les deux personnalités (selon les propos de Halfon) est évoquée comme l'un des catalyseurs de la réussite du film⁶³. Une note du 27 novembre 1961 et des nombreuses notes rédigées en décembre 1961 indiquent un changement de position des autorités roumaines qui acceptent finalement la mise en production du film⁶⁴.

En dépit des signes positifs qui entourent le projet fin 1961, un ensemble d'éléments rappelle l'ambivalence des instances décisionnelles roumaines qui préservent une forme de méfiance, en prévision de potentielles conséquences et retournements de situation. D'une part, l'adjoint du ministre de la Culture informe le vice-président du conseil des ministres de la mise en œuvre du projet, avançant des arguments susceptibles de conduire à l'approbation de celui-ci par les plus hautes instances du parti. Sont mises en avant les coproductions précédentes d'Halfon avec la Chine et l'URSS et le prestige apporté à la Roumanie par un film ayant Jean Marais comme interprète principal⁶⁵, ainsi que les bénéfices financiers d'une telle opération⁶⁶. Mais d'autre part, la possibilité de buter sur la conception du scénario, considéré d'emblée comme « le point névralgique » de la coproduction, amène le l'adjoint du ministre à présenter une méthode de travail par étapes, sans engagement total sur la réalisation et seulement après validation du

⁶⁰ Lettres du 17 février 1961, 4 mai 1961, 18 mai 1961 entre plusieurs institutions : légation de Roumanie à Paris, ministère des Affaires extérieures, Direction de la cinématographie (AMRAE, fonds Franța, 217/1961, H1. Dossier « Referitor al turnarea filmului Codin de Panait Istrati »).

⁶¹ Note de décembre 1961, ANIC, fonds Consiliul de miniștri, dossier 56/1961, f. 44.

⁶² Paul Cornea, Daniel Cristea Enache, *op.cit.*, p. 245.

⁶³ Document Unifrance film « Autour de *Codine*. Un entretien avec Samy Halfon », Cinémathèque française, dossier Sadoul 129.B10, sous-dossier Henri Colpi.

⁶⁴ AMRAE, fonds Franța, 217/1961, H1. Dossier « Referitor al turnarea filmului Codin de Panait Istrati », note du 27 novembre 1961, f. 103.

⁶⁵ La participation de Jean Marais n'est pas confirmée par d'autres documents. Le réalisateur Henri Colpi s'explique : « comme des Codine français il n'y en avait pas, alors j'ai choisi Virgil Alexandru Platon. Et je ne regrette pas mon choix ». Document Unifrance film « Rendez-vous avec Henri Colpi », Cinémathèque française, dossier Sadoul 129.B10, sous-dossier Henri Colpi.

⁶⁶ Note de décembre 1961, ANIC, fonds Consiliul de miniștri, dossier 56/1961, ff. 43-45.

scénario par les deux parties⁶⁷. L'esprit de méfiance est à nouveau visible dans l'incitation à réaliser la coproduction en-dehors du cadre officiel de l'accord culturel franco-roumain en vigueur en 1961⁶⁸. Comment faut-il interpréter cette circonspection qui limite le périmètre de l'accord ? S'agit-il d'une méfiance envers un surcroît de formalisation pour cette collaboration ? Faut-il y voir une crainte qu'en cas d'échec ce film puisse nuire à d'autres projets ? Ou bien les autorités roumaines cherchent-elles de manière délibérée à limiter les espérances françaises dans la relance d'une collaboration culturelle plus forte⁶⁹ ? La documentation existante ne nous permet pas de formuler des réponses définitives, mais les questions méritent d'être soulevées car elles indiquent la circonspection des instances de décision étatiques devant les aléas d'un premier projet de collaboration avec une société capitaliste.

L'accord de coproduction spécifique est signé en mars 1962⁷⁰ et en août a lieu le premier tour de manivelle⁷¹. En 1963 le film participe au festival de Cannes où il obtient le prix du scénario et le prix de la Commission Supérieure Technique. À sa sortie, il est présenté comme un exemple de réussite de la collaboration entre deux partenaires étrangers dans un contexte politique qui paraissait les diviser. Halfon porte en haute estime la relation professionnelle avec les Roumains, exprimant sa satisfaction « d'avoir disposé à Bucarest d'un matériel abondant, moderne et de techniciens avisés »⁷². Et plus loin il déclare : « *Codine* est un film d'acteurs. C'est aussi, par son sujet, la composition des équipes créatrices, techniques, artistiques, par la répartition des apports en nature et industrie, par l'esprit de coopération, un modèle de coproduction »⁷³.

Les deux projets réalisés entre 1959 et 1961, les choix des sujets et des partenariats, les opportunités qui s'ouvrent et qui se concrétisent témoignent de la multiplication des mobiles sur lesquels s'appuie la prise de décision. Ils illustrent la complexité des connexions entre les milieux cinématographiques, politiques et diplomatiques. Il est évident que le critère politique et le prestige professionnel jouent, dans des proportions variables et en fonction des contextes, des rôles importants dans le déroulement des projets de coopération internationale. D'un côté,

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Note manuscrite du 6 décembre 1961 sur une note du 27 novembre 1961, AMRAE, Fonds Franța, 217/1961, H1. Dossier « Referitor al turnarea filmului Codin de Panait Istrati », f. 103.

⁶⁹ Irina Gridan. « Parallélismes et convergences (I) Les prémisses du rapprochement franco-roumain, 1956-1963 : impulsion ou suivisme de la diplomatie française ». *Arhivele Totalitarismului*, 2008, XVI (60-61), pp. 97-122. <hal-00620708>.

⁷⁰ Bujor T. Rîpeanu, *Filmat în România. Un repertoriu filmografic*, vol.1, București, Fundația Pro, 2004, p. 109.

⁷¹ Document Unifrance film « Autour de *Codine*. Un entretien avec Samy Halfon », Cinémathèque française, dossier Sadoul 129.B10, sous-dossier Henri Colpi.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

l'appartenance politique du réalisateur italien offre la principale garantie pour la prise en considération du projet *la Forêt de pendus*. De l'autre côté, Halfon, ainsi que le réalisateur Henri Colpi, contrairement à Pellegrini, ne portent pas l'étiquette communiste. Toutefois, à la différence du projet italien, l'équipe française bénéficie d'un capital symbolique plus important : Henri Colpi avait obtenu la Palme d'Or une année auparavant avec *Une aussi longue absence* ; Samy Halfon avait été le producteur de quelques films retentissants, comme *Nuits et brouillards* et *Hiroshima mon amour*.

Si l'on compare ces deux cas de coproduction, il semble évident qu'au début des années 1960, le critère du prestige artistique de l'équipe de réalisation pèse plus lourd dans la balance des décisions roumaines que l'appartenance à la famille communiste. Le privilège accordé jusqu'alors aux réalisateurs, scénaristes et producteurs venus en Roumanie par la filière communiste est remis en cause.

Conclusions

La mise en place des coproductions en Roumanie a été lancée au moment de la finalisation de la construction des studios de Buftea, grâce d'abord à une pression exercée par les professionnels roumains du champ cinématographique et ensuite à l'impulsion de différents acteurs français, à commencer par Louis Daquin, dans un contexte favorable aux échanges internationaux. Les autorités roumaines ont très vite compris l'enjeu, notamment en termes de prestige et de professionnalisation de la cinématographie nationale, et ont agi en conséquence : mise en place des projets d'accord, prise de contact avec les officiels français, etc.

La question clé de l'élaboration de ces projets a été de trouver le moyen de réconcilier la vision artistique des communistes roumains et les exigences des partenaires étrangers. La solution est venue d'une part des adaptations littéraires : déjà consacrées et validées par les autorités, les œuvres littéraires offraient aux réalisateurs la garantie de l'aboutissement du projet et moins de tracasseries avec les différentes instances décisionnelles susceptibles de contester et d'interpréter les sens du film. Dans le cas des coproductions avec des pays occidentaux la question du sujet était si délicate que le choix d'une œuvre classique était une évidence pour les deux partenaires, tant Paul Cornea que Jacques Flaud considérant cette solution comme le bon compromis. D'ailleurs, tous les sujets de coproduction proposés par les étrangers ont pour base une adaptation littéraire. Cette option plutôt qu'un sujet original et un scénario neuf est un signe de la fragilité de la culture communiste roumaine et surtout du cinéma qui, sous une pression politique permanente, fut incapable de produire des œuvres originales.

D'autre part, la tension entre la nécessité de travailler avec des acteurs occidentaux (vus comme la clé vers une reconnaissance internationale) et la défense des idéaux communistes (s'exprimant à travers les thèmes des films) a été résolue par une collaboration avec des réalisateurs communistes défenseurs des mêmes idéaux (Daquin, Maurette et Pellegrini). L'échec de cette stratégie en termes de rayonnement a amené les autorités roumaines à favoriser, dans un deuxième temps, les critères professionnels dans la sélection des projets. *Codine*, bien que refusé au départ et regardé avec circonspection, est par excellence l'illustration de cette nouvelle alternative qui a finalement porté ses fruits.

Ce changement de perspective dans la sélection des projets de coproduction ouvre une hypothèse qui mérite d'être vérifiée sur une durée plus longue, allant au moins jusqu'à la fin des années 1960 : le chemin vers la reconnaissance internationale ouvert par *Codine* contribue au rayonnement de l'État national, mais risque de menacer, peut-être même de pervertir, une certaine forme de l'identité culturelle communiste, telle qu'elle s'était construite dès l'arrivée au pouvoir du parti autour des valeurs internationalistes prolétariennes, et de faire basculer cette légitimité culturelle communiste vers autre chose⁷⁴.

⁷⁴ Ce travail a été réalisé avec le soutien du ministère de l'Éducation nationale de Roumanie, projet UEFISCDI implémenté à l'Académie Roumaine, Iasi : projet : PNI-II-RU-PD-2012-3-0184.

