



Open Access Repository

www.ssoar.info

Le Centre National de la Cinématographie: articulations du postcommunisme roumain

Arhire, Elena

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Arhire, E. (2011). Le Centre National de la Cinématographie: articulations du postcommunisme roumain. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 11(4), 675-686. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-446556>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Le Centre National de la Cinématographie

Articulations du postcommunisme roumain

ELENA ARHIRE

La logique de reconstruction institutionnelle postcommuniste se rapporte constamment à l'héritage des «gigantesques institutions publiques, centralisées et monolithiques»¹ et à celui d'un appareil administratif d'État dans le cadre duquel agissent les fonctionnaires publics de l'ancien régime. Cet article se concentre sur l'investigation de la reconfiguration institutionnelle de l'État roumain dans le domaine cinématographique. L'analyse des mécanismes d'articulation du Centre National de la Cinématographie (CNC) se propose d'établir dans quelle mesure cette institution centrale fonctionne dans la logique d'une institution démocratique. Ce concept désigne, suggère Guillermo O'Donnell, des structures d'action régularisées, pratiquées de manière constante et acceptées par les agents sociaux qui, en vertu de ces caractéristiques attendent une interaction continue dans le cadre des règles et des normes formelles et informelles incarnées par ces structures².

Parallèlement à la désintégration du régime communiste, un processus de reconfiguration institutionnelle est mis en place dans le contexte de l'assemblage du régime démocratique et de sa subséquente consolidation. Les deux processus sont investigués en ce qui suit par l'analyse du cadre institutionnel étatique postcommuniste. La perspective privilégiée d'analyse est celle de l'institutionnalisme historique qui accorde une attention spéciale au contexte historique dans lequel sont encadrés les événements analysés; des questions qui en découlent sont ensuite formulées. De plus, seront analysés l'apparition des institutions dans la Roumanie postcommuniste et la façon dont ces institutions parlent du comportement des acteurs qui évoluent dans cet espace³.

Comprises dans les termes de Juan Linz et Alfred Stepan, les transformations qui redéfinissent les États après la chute d'un régime autoritaire ou totalitaire, sont dominées par deux processus politiques fondamentaux: la transition démocratique et la consolidation démocratique⁴. La démocratisation a comme première condition d'existence une contestation ouverte en ce qui concerne le droit de reconquête du

¹ Adam MICHNIK, «Ciudata epocă post comunistă», in IDEM, *Restaurația de catifea*, trad. par Daciana Branea, Dana Chetrinescu, Cristina Cheveresan, Dana Crăciun, Ioana Copil-Popovici, Polirom, Iași, 2005 *apud* Corina ȘUTEU, «Overview on Cultural Policy in Central and Eastern Europe», ECUMEST Association, Romanian Academic Society, București, 2005, p. 5.

² Guillermo O'DONNELL, «Delegative Democracy», *Journal of Democracy*, vol. 5, no. 1, 2004, pp. 55-69.

³ Sven STEINMO, «What is Historical Institutionalism?», in Donatella DELLA PORTA, Michael KEATING (éds.), *Approaches in the Social Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, p. 4.

⁴ Juan LINZ, Alfred STEPAN, *Problems of Democratic Transition and Consolidation. Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1996, p. 4.

contrôle du gouvernement, phénomène qui est directement conditionné par les élections libres qui décident les nouveaux détenteurs du pouvoir¹. D'autre part, la consolidation démocratique ne se définit pas uniquement par l'existence des élections, mais aussi par celle des mécanismes de l'économie de marché, couvrant des dimensions comportementales, d'attitude et constitutionnelles lorsque la démocratie devient routinière, profondément internalisée socialement, institutionnellement et psychologiquement².

Notre analyse se concentre sur la rearticulation du cinéma roumain afin de mettre en exergue la réorganisation de ce domaine artistique telle qu'elle est imaginée par les autorités postcommunistes pour, notamment, surprendre le rapport entre art et politique dans le contexte de la démocratisation. Il faut, à ce point, s'interroger sur l'existence d'un rapport de continuité se dessinant entre l'avant et l'après 1989 dans le domaine artistique. Il est évident qu'il s'agit d'un espace artistique qui se compose de manière différente et c'est pour cela qu'on veut découvrir si des continuités existent au niveau des logiques institutionnelles imaginées par l'État, au niveau des pratiques de ses fonctionnaires, et au niveau des acteurs artistiques directement impliqués.

L'importance de la cinématographie est à chercher dans sa capacité d'interrogation et de réflexion au sujet du rapport entre l'individu et la réalité qui l'entoure. De tel que le suggère Christian Metz, le cinéma peut être considéré comme un fait social total, qui, dans le sens relevé par Marcel Mauss, est défini comme ensemble multidimensionnel qui dénote l'existence d'«une masse hétéroclite de remarques impliquant des points de vue multiples et variés»³. Comparé à d'autres formes de perception administrée, le cinéma fournit un accès supérieur à la véracité empirique, ses implications principales dérivent de sa manière de produire et mobiliser les images dans le sens où il provoque une sortie de la pensée en dehors d'une narration déterminée⁴.

Sous la lumière de ses rapports avec le politique, le cinéma fonctionne comme un espace discursif de lutte symbolique⁵ entre les divers acteurs politiques. En tant que discours de la communication en masse introduits dans l'espace public, les films deviennent le site dans le cadre duquel sont proposées et reprises les représentations culturelles⁶ qui, d'un côté, influencent la réalité quotidienne, de l'autre, construisent l'imaginaire social et la mémoire collective. C'est pourquoi, il est question de noter que le type de représentations, qui sont ou seront proposées ou imposées dans une culture, deviennent une question politique cruciale car, elles définissent non seulement les dispositions psychologiques, mais elles détiennent un rôle important dans la mise en forme de la réalité sociale, désignant les principales figures qui définissent le processus de modelage de la vie et des institutions sociales⁷. De plus, le cinéma est une forme de médiation politique qui révèle les stratégies et les mécanismes régissant le fonctionnement du pouvoir. Or, cette forme de médiation politique

¹ *Ibidem*, p. 5.

² *Ibidem*.

³ Christian METZ, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris, 1971, p. 5.

⁴ Michael J. SHAPIRO, *Cinematic Geopolitics*, Routledge, New York, 2009, pp. 5, 11.

⁵ Michael RYAN, Douglas KELLNER, *Camera Politica, the Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Indiana, 1988, p. 13.

⁶ Manuel TRENZANDO ROMERO, «El cine desde la perspectiva de la ciencia política», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, no. 92, 2000, p. 48.

⁷ Michael RYAN, Douglas KELLNER, *Camera Politica...cit.*, p. 13.

construit l'imaginaire politique, celui qui explique et interprète les différents niveaux du processus politique et le rôle des instances qui y participent¹.

Le modèle communiste d'articulation de la cinématographie

Pour comprendre le processus de redéfinition de l'espace cinématographique pendant le postcommunisme il faut rappeler la place privilégiée que le communisme lui accordait et son articulation institutionnelle. Or, ce fait ne tient plus de l'évidence pendant la période postcommuniste. La cinématographie sortait après 1989 de l'aire de dépendance de l'État et devait reconfigurer son système opérationnel se rapportant d'un côté, à l'indépendance face aux supports financiers étatiques, et de l'autre, au fonctionnement de l'économie du marché libre. Dans ce contexte, il est intéressant d'investiguer si l'organisation institutionnelle, dans la forme qui lui est dictée par l'appareil étatique postcommuniste, fournit un cadre favorable au développement du principe de la pluralité de visions et des voix.

La production et la distribution de films s'inscrivent, pendant le communisme, dans un «cadre spécifique d'administration culturelle»² consacrant l'omniprésence paternaliste de l'État. Le plus souvent, une institution gouvernementale était non seulement mise en place afin de contrôler de plus près la production cinématographique, mais le système de financement était centralisé et étatisé. De plus, la production était encadrée par un réseau de studios d'État et la distribution inscrite dans le cadre d'un système monopolisé.

À partir de 1945, l'appareil étatique communiste avait veillé à l'articulation d'un nouvel ordre symbolique et dans cette démarche de reconstruction des imaginaires sociaux, il s'était assuré la concentration des moyens de production symbolique³. L'État communiste avait créé donc une série d'institutions dont le rôle était de soutenir le développement et le fonctionnement de ce qu'Alain Besançon appelle «la magie esthétique»⁴. En vertu de sa qualité de moyen de production des représentations sociales, la cinématographie était attentivement organisée, financée et orientée en fonction des nécessités idéologiques. Après 1948, parallèlement au Décret 303 portant sur la nationalisation de l'industrie cinématographique et sur la réglementation des produits cinématographiques, et complété par l'acte constitutionnel de la République Populaire Roumaine de 1952 qui déclarait le domaine cinématographique comme intégré à la propriété de l'État communiste roumain⁵, l'État consacre le monopôle sur la procédure, la transformation et la commercialisation des produits cinématographiques.

Une politique de subvention était également imaginée. L'instrumentalisation du langage artistique cinématographique se faisait à travers la mise en marche d'un

¹ Dan NIMMO, James E. COMBS, *Mediated Political Realities*, Longman, New York, 1990, *apud* M. TRENZANDO ROMERO, «El cine...cit.», p. 53.

² Dina IORDANOVA, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*, Wallflower Press, London, 2003, p. 21.

³ *Ibidem*, p. 75.

⁴ Alain BESANÇON, *Originile intelectuale ale leninismului*, trad. par Mona Antohi et Sorin Antohi, Humanitas, București, 2007, p. 353.

⁵ Art 7, Constitution de la République Populaire Roumaine de 1952.

programme immédiat et de perspective concernant l'organisation d'un système autarchique¹. Une série d'institutions étaient prévues pour régir le domaine du cinéma, comme par exemple, le Comité Cinématographique², créé dans le cadre du Conseil des Ministres. Il s'agissait aussi d'articuler et développer une infrastructure, tout d'abord, au moyen d'une série d'institutions destinées à la création du nouveau cinéma – les studios Alexandru Sahia (1949) pour les films documentaires, le Studio Cinématographique de Bucarest (1950), les studios de Buftea (1951) pour les films de fiction et Animafilm București (1964) destiné aux films d'animation³. Ensuite, à travers des centres de production de films comme la Centrale România Film, organisée sous la direction du Conseil de la Censure.

Une évolution semblable est à observer au niveau de la distribution des films. Après la nationalisation des salles de cinéma, 156 d'un total de 441 salles étaient fermées⁴ à cause de leur dégradation ou de leur équipement dépassé. En raison de l'organisation chaotique qui régissait l'administration et l'exploitation des salles de cinéma et leur maintien, était créé en 1950, le Comité pour la cinématographie, au sein duquel fonctionnait une «Direction du réseau cinématographique». Une «Direction de diffusion des films» était fondée en 1952, et quatre années plus tard, ces deux directions se joignaient dans la «Direction du Réseau cinématographique et de la diffusion des films», administrée par le Centre National de la Cinématographie, dans le cadre du Comité d'État pour la Culture et l'Art. Son but était celui de promouvoir une politique unitaire au sujet des salles de cinéma dans tout le pays, de contrôler et guider le travail politico-idéologique des films et la diffusion des produits cinématographiques.

De surcroît, des Entreprises Cinématographiques Départementales d'État étaient organisées dans tous les départements dont l'apparition est liée à la tendance de structuration du réseau de distribution des films et de l'administration des salles. Par la Décision no. 877 de 1970, la «Direction du Réseau cinématographique et de la diffusion des films – România Film»⁵ était créée. Ses attributions portaient sur l'acquisition des films appartenant à la production nationale, l'importation et l'exportation des produits cinématographiques, la diffusion et l'exploitation des films artistiques, la gestion des entreprises cinématographiques départementales et de la ville de Bucarest.

En fait, le Centre National de la Cinématographie (CNC) est une institution qui existe, en tant qu'Office National de la Cinématographie, depuis 1934, lorsque la Loi du Fonds National de la Cinématographie⁶ était promulguée. À l'époque, ce fond était alimenté par deux taxes, une d'un *leu* collectée sur tout billet de cinéma vendu, l'autre de dix *lei* pour chaque mètre de film importé, et devait aménager des bases matérielles et de financement pour la production nationale cinématographique. En 1936, il fonctionnait sous le nom de Service cinématographique, sous la direction de

¹ Valerian SAVA, *Istoria critică a filmului românesc contemporan*, vol. 1, Meridiane, București, 1999, p. 170.

² La Constitution de la République Populaire Roumaine de 1952.

³ Caterina PREDA, *Dictators and Dictatorships: Artistic Expressions of the Political in Romania and Chile (1970s-1989), No pasó nada...?*, Dissertation.com, Florida, 2009, p. 107.

⁴ *Ibidem*, p. 104.

⁵ Décision no. 877 de 30 juin 1970, art. 11.

⁶ Manuela GHEORGHIU, C. PĂTRĂȘCOIU, «Temeliile cinematografiei nationale. Structuri și perspective», in Ion CANTACUZINO, Manuela GHEORGHIU (éds.), *Cinematograful românesc contemporan, 1949-1975*, Meridiane, București, 1976, p. 30.

Paul Călinescu, dans le cadre de l'Office National du Tourisme et devenait en 1938, l'Office National de la Cinématographie¹. En 1971, la Décision no. 1346 dessinait le tableau des principales attributions du Centre National de la Cinématographie, institution centrale subordonnée au Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialiste (CSCE). Celui-ci était responsable de l'orientation idéologique et artistique des productions cinématographiques nationales et de la diffusion des films² – incluant l'organisation économique et technique de l'espace cinématographique. D'un côté, cette institution formulait les plans thématiques de la production de films artistiques, documentaires ou d'animation soumis par la suite, dans une première phase, à l'analyse de la Commission cinématographique et approuvés par le CSCE. Le CNC devait aussi assurer le portefeuille des scénarios pour les films artistiques de long-métrage et il devait suivre, contrôler et assurer l'application des directions idéologiques et politiques des scénarios approuvés. De par sa fusion avec la Direction du Réseau Cinématographique et Diffusion de Films, la Centrale România Film³ en 1972, le CNC se trouvait directement sous le contrôle du CSCE. Cette institution sauvegardait jusqu'à la chute du régime communiste le rôle de gestion et d'administration du domaine cinématographique. En fait, sous sa direction se retrouvaient tous les centres de production cinématographique: celui de Buftea, les studios Alexandru Sahia et Animafilm, de tel que les cinq maisons de production de film.

Le modèle postcommuniste d'articulation de la cinématographie

Il est important à souligner le fait que la cinématographie s'inscrit dans la logique du contexte plus large de la politique postcommuniste roumaine. Cela devient évident notamment à travers le cadre législatif d'un régime démocratique qui garde aussi les traces du régime communiste au niveau des représentations, de pratiques, des réseaux et de la bureaucratie de l'État. Située en dehors de la protection étatique, l'industrie cinématographique s'est confrontée à une crise d'ordre structurel et un premier changement relevant est à identifier dans la désintégration des anciennes routines de production⁴, spécifiques à la vision centraliste de l'État communiste.

En effet, ce qu'on a l'habitude de reprocher au Centre National de la Cinématographie est le fait qu'il maintient, au niveau de ses structures de fonctionnement, une attitude de clôture, dont les racines indiquent encore les influences de l'héritage communiste. Un autre fait noté à ce sujet est celui qu'au niveau de ses articulations fonctionnelles, le CNC a tendance, à avoir une attitude arbitraire quant à la manière de distribuer les financements publics et qu'une des critiques les plus virulentes à son adresse a été la présence dans des postes importants de divers personnages consacrés pendant l'époque communiste.

Il est intéressant de noter que par l'intermédiaire du Décret-Loi no. 80/1990 la continuité d'une structure institutionnelle unique de réglementation et administration dans le domaine cinématographique est assurée. Ceci au moyen de la transformation d'une institution communiste, la Centrale România Film, qui devient le Centre

¹ Valerian SAVA, *Istoria...*cit. p. 127.

² *Ibidem*.

³ Décision no. 773 de 10 juillet 1972, art. 1.

⁴ Dina IORDANOVA, *Cinema...*cit., p.143

National de la Cinématographie (CNC). Cette création d'une institution par le biais de la réorganisation d'une autre déjà existante renvoie à une pratique qui était commune aux principes d'organisation institutionnelle communiste. La capacité d'un régime politique de faire perpétuer ses usages et ses spécificités même après le moment de sa réorganisation, de se reproduire à certains niveaux est à comprendre à la lumière du fait qu'il traduit aussi, à part une dimension formelle et institutionnelle, «un ensemble de modes informels d'organisation des relations de pouvoir entre les personnes et les groupes au sein de l'architecture institutionnelle et avec la société»¹. Or, c'est au niveau de cet ensemble de modalités de structuration des rapports qu'est assurée la survie, même après son écroulement, de certains traits caractéristiques du régime communiste.

Conséquemment, la lecture institutionnelle du CNC est à interpréter notamment de cette perspective. La création de cette institution s'inscrit dans la logique d'un processus de formation institutionnelle comportant deux aspects. La nouvelle formule institutionnelle est inédite seulement au niveau dénomiatif vu qu'elle se constitue par le biais du remodelage d'une institution existant déjà et qu'elle maintient dans ses structures les mêmes fonctionnaires. La Centrale România Film devient le CNC et le personnel qui passe dans la structure bureaucratique de la nouvelle institution «est considéré comme transféré en intérêt de travail»² à l'exception de ceux renvoyés au chômage. Néanmoins, il est essentiel de comprendre la réalisation de ce transfert dans un contexte où tous ceux qui auraient pu activer dans le domaine cinématographique avaient interagi d'une manière ou d'une autre avec les structures du système communiste.

Le CNC est donc, une institution centrale de spécialité, budgétaire, à personnalité juridique qui se constitue, après 1989, instance décisionnelle responsable avec l'articulation d'une politique cohérente dans le domaine cinématographique. Le CNC exerce ses attributions au niveau de la réglementation, de l'administration, de la promotion, représentation et coordination de la cinématographie roumaine post-89. La carte institutionnelle qui prend contours après 1989 dans le domaine des politiques culturelles met en discussion à la fois les fonctions que l'État détient ou qu'il devrait détenir et les fonctions qui sont attribuées à la culture et, par extension, à l'art. Néanmoins, il faut aussi souligner le fait que la production cinématographique s'articule, à partir de 1989, en fonction de la perte du financement intégral de la part de l'État et sous la lumière de nouvelles stratégies de subsidiarité imaginées par les autorités étatiques en place³. De plus, une série de pratiques sont inaugurées ayant un rôle important dans l'économie de la réalisation cinématographique appartenant à l'initiative privée, au niveau de la production et des investissements en coexistence avec le système de coproduction internationale de plus en plus important⁴.

Francis Fukuyama interroge la manière de laquelle les modèles d'institutions fortes peuvent être transférées dans des États en plein processus de développement tout en accentuant l'idée que l'existence des institutions publiques fonctionnelles impose une série d'habitudes de pensée qui, à leur tour, agissent de manière

¹ Alexandra IONESCU, «Partis, régime politique et bureaucratie d'État dans le postcommunisme», *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, vol. III, no. 4, 2003, pp. 921-943/p. 933.

² Décret-Loi no. 80 du 8 février 1990, art. 20.

³ Dina IORDANOVA, *Cinema....cit*, p. 143.

⁴ *Ibidem*, p. 26.

complexe de sorte à résister au danger d'être remplacées¹. Discutant les États faibles et le processus de construction étatique, Fukuyama identifie deux dimensions qui articulent son concept de *stateness* – le but (définissant les différentes fonctions et les objectifs des activités d'un État) et la force de l'État (désignant l'habileté de planifier et d'appliquer des politiques, de renforcer la loi de manière transparente).

De plus, Guillermo O'Donnell identifie les régimes politiques institués dans la troisième vague de démocratisation à des régimes appartenant à la démocratie non-institutionnalisée, caractérisée par des buts réduits, la faiblesse et la densité baissée de leurs institutions politiques. Dans l'architecture institutionnelle imaginée dans le contexte d'une démocratie non-institutionnalisée, les règles qui définissent les rapports qui se créent entre les différents agents sont structurées par une série de pratiques informelles comme le clientélisme, le patrimonialisme et la corruption qui viennent à remplacer les règles formelles².

Ainsi, la cinématographie est aussi marquée par l'instabilité législative chronique qui caractérise largement l'espace politique roumain après 1989. La logique des gouvernements roumains postcommunistes n'est pas d'agir ou d'administrer, mais plutôt de légiférer³ et d'inscrire leur évolution dans une politique tributaire au changement permanent qui ne change pas beaucoup. Cette volatilité de l'acte législatif est facilement visible dans le cas de la cinématographie si on se rappelle que dans un délai de dix-huit ans, treize documents similaires⁴ ont été approuvés par les instances décisionnelles de l'État roumain – réglant ou modifiant l'organisation et le fonctionnement du CNC et le domaine plus large de la cinématographie. De cette manière, ces différents documents officiels se constituent dans une première grille de lecture de l'évolution du domaine de la cinématographie roumaine, suggérant non seulement les mécanismes législatifs de fonctionnement de cet espace artistique, mais traçant aussi une série de spécificités du régime postcommuniste.

La volatilité des lois produit, inévitablement, une inefficacité législative, les représentants du CNC assumant par rapport à elle une position critique la considérant comme une des sources primaires ayant mené à la crise effective de la cinématographie roumaine. «La conclusion générale», suggère-t-on dans une synthèse de l'activité du CNC pendant 2001 et 2002, «est que l'ex-Office National de la Cinématographie a dû accepter l'idée de la régression programmée de l'industrie cinématographique»⁵, ayant affecté non seulement le secteur de la production, mais aussi celui du marché du film. L'évolution de l'espace cinématographique est, d'ailleurs, dominée par le tournant de l'année 2000, année pendant laquelle aucun film soutenu par un financement majoritairement roumain n'était réalisé et qui s'impose aussi comme le

¹ Francis FUKUYAMA, «The Imperative of State-Building», *Journal of Democracy*, no. 15, 2004, p. 17.

² O'DONNELL, «Delegative...cit.», p. 7.

³ Daniel BARBU, *Republica absentă*, Nemira, București, 1999, p. 112.

⁴ Décret-Loi no. 80 de 8 février 1990, Ordonnance d'urgence no. 67 de 24 octobre 1997, Décision no. 311 de 1998, Ordonnance d'urgence no. 152 de 5 octobre 2000, Ordonnance d'urgence no. 2 de 4 janvier 2001, Décision no. 807 de 23 août 2001, Loi no. 630 de 27 novembre 2002, Décision no. 229 de 4 mars 2003, Ordonnance no. 39 de 14 juillet 2005, Décision no. 1064 de 8 septembre 2005, Loi no. 328 de 14 juillet 2006, Ordonnance d'urgence no. 7 de 13 février 2008, Loi no. 303 de 3 décembre 2008.

⁵ La synthèse de l'activité pour la période février 2001-décembre 2002, Le Centre National de la Cinématographie, p. 4.

début d'une mise en question des mécanismes structurels qui organisent et dessinent ce domaine artistique.

Les gouvernements d'après 1989 sauvegardent le CNC comme un organisme de l'administration centrale pour régler l'activité cinématographique. Ce qui change, pourtant, ce sont les instances devant lesquelles il est appelé à répondre, passant de la subordination au Gouvernement, avant 2001 (Ordonnance d'urgence 97/1997), à celle du Ministère de la Culture et des Cultes, jusqu'en 2003 (Décision 807/2001), pour revenir sous la coordination du Gouvernement (Décision 229/2003) et ensuite, à nouveau, sous celle du Ministère de la Culture et des Cultes (Décision 1064/2005). Au niveau de son administration, le CNC subit des fluctuations continues qui affaiblissent sa structure et qui déterminent un certain comportement au niveau des élites composant le CNC et qui engendrent, au niveau des professionnels de ses structures une volonté et un essai à trouver des manières de s'autonomiser.

En ce qui concerne ses attributions, le CNC agit comme un médiateur entre le pouvoir étatique et le marché. L'intervention étatique se fait ressentir notamment par les soutiens financiers qu'il fournit, par la création du Fonds national de la cinématographie. Le rôle assumé par le CNC, à travers son conseil de direction, est principalement celui d'articulation des stratégies de développement, de promotion et de représentation des intérêts, au niveau international, de l'industrie cinématographique roumaine. Le Fonds national de la cinématographie, comme source de financement, est soutenu d'un côté, par des ressources du budget d'État, que par d'autres ressources extrabudgétaires provenant des revenus qui découlent des activités liées au domaine cinématographique, déployées au niveau de la production, distribution et exploitation de différents produits cinématographiques, à part un pourcentage qui est relevé des minutes de publicité vendues par la Société Roumaine de Télévision et la télévision par câble. De fait, le Centre National de la Cinématographie est l'instance décisionnelle ultime dans le processus d'allocation du Fonds national cinématographique et il devient le catalyseur définissant les rapports entre l'État et l'artiste.

En fait, l'analyse du fonctionnement du CNC peut être approfondie à trois niveaux: l'investigation du processus d'allocation des fonds, la hiérarchie des valeurs qu'en découle dans ce processus d'allocation et, en troisième lieu la tension qui se manifeste entre ceux qui organisent et ceux qui postulent aux concours.

La chute du régime communiste implique, entre autres, la désintégration de l'institution de la censure. Néanmoins, sans être institutionnalisée, une autre forme plus nuancée de censure est imposée, celle de l'économie de marché¹. Cela est encore plus vrai pour la cinématographie qui est une forme d'expression artistique particulière, qui implique un réel déploiement de forces, essentiellement au niveau financier. Or, le changement de régime engendre des transformations structurelles importantes et des contraintes financières et administratives pour le CNC.

La fonction du CNC comme distributeur des ressources financières étatiques, devient fondamentale. À son intérieur l'instance décisionnelle, par rapport à la gestion du Fonds national de la cinématographie est, en dernière phase, celle du Conseil du CNC² qui établit les stratégies, les principes et les priorités quant aux allocations

¹ Dina IORDANOVA, *Cinema....cit.*, pp. 143-146.

² Tout au long de différentes réorganisations cette instance porte différentes dénominations: le Conseil de l'Office National de la Cinématographie, ensuite le Conseil consultatif du Centre

des sommes. Les ressources financières, gérées à travers ce fonds et utilisées comme soutien financier des différents agents cinématographiques, sont accordées sous la forme de crédits remboursables s'organisant en trois parties: pour production/distribution, pour développement du scénario et pour succès en salles.

Le Conseil du CNC organise un concours, à la fin duquel, une série de projets cinématographiques peuvent bénéficier des sommes allouées par le Fonds. Depuis 2000¹ ces concours s'organisent en étapes distinctes, pendant lesquelles des commissions d'évaluation sont formées: la sélection des scénarios et suivie de l'évaluation financière des projets gagnants. Ce qui est d'autant plus important et ce qui pèse au niveau de la transparence de ce processus d'allocation des fonds est le fait que les membres de la première commission sont élus par le conseil directeur du CNC, parmi les personnalités de la cinématographie roumaine, à la proposition des unions de créations, tandis que par rapport à la deuxième, elle est composée du Président, du Vice-président et du directeur économique du CNC.

À partir du début des années 2000, le manque de transparence au niveau des critères qui déterminent le choix des gagnants lors des concours a été réclamé par les metteurs en scène qui à l'époque débutaient dans le cinéma, mais a aussi été réclamé par différents critiques de film et des personnes activant dans le monde de l'art. Une série de lettres ouvertes ont été adressées au CNC et au Ministère de la Culture et des Cultes pour mettre en question le fonctionnement du CNC et la manière de laquelle il organise les sessions de concours. Les plus en vue réclameurs sont les jeunes metteurs en scène qui mettent en question le déploiement des concours cinématographiques, identifiant au niveau de la prise de décision dans le cadre du CNC, une tendance au clientélisme. Les sessions de concours de 2001 et 2003 ont accentué un des éléments réclamés car la composition des commissions dont les membres sont proposés par le Conseil Consultatif du CNC, incluait parfois les membres du même Conseil. Ainsi, en 2001, deux membres du Conseil étaient aussi membres du jury: Sergiu Nicolaescu et Fănuș Neagu. Le cas de la session de concours de 2003 est similaire, lorsqu'Andrei Blaier, Fănuș Neagu et Dumitru Radu Popescu étaient à la fois membres du Conseil et du jury. En 2001, les projets appartenant à six membres du Conseil Consultatif gagnaient, tandis qu'en 2003, quatre projets se retrouvaient dans la même situation². Plus récemment, après la session de concours organisée en 2009, Cristian Mungiu, un des membres du jury, a réclamé dans une lettre ouverte adressée au ministre de la culture de l'époque, Theodor Paleologu, le manque de transparence et l'incohérence du processus décisionnel qui établit la hiérarchie des projets cinématographiques gagnants.

La structure interne de l'institution a été largement sauvegardée par les différents documents adoptés dans le sens où l'instance décisionnelle était formée autour d'un conseil d'administration, coordonnée par le président du CNC, nommé conformément aux changements du statut de l'institution, directement par le Premier-ministre ou par le ministre de la culture, après l'organisation d'un concours. La composition de ce conseil d'administration, conformément à la Loi de 2005, est constituée par le Président du CNC, cinq membres proposés par les unions et les associations du domaine

National de la Cinématographie, finalement Conseil d'administration du Centre National de la Cinématographie.

¹ Ordonnance d'urgence no. 152 de 5 octobre 2000.

² Mihai CHIVU, «Nu vreau să fac filme la kilogram», *Revista 22*, no. 687, 2003.

cinématographique (l'Union des Cinéastes, l'Union des Auteurs et des Réalisateurs de Film, l'Union des Producteurs de Film et de l'Audiovisuel roumain, l'Association des Cinéastes) et un autre membre proposé par le Ministère de la Culture. Il y a de plus, deux commissions censées accorder les financements. La première est composée de cinq membres pour l'évaluation des courts et des longs métrages, et est aidée par une commission de lecteurs. La deuxième est formée de trois membres qui évaluent les films documentaires et les films d'animation¹. Au niveau du CNC il y a une tendance de reproduction des mêmes cadres, bien que dans des postes différents, ainsi que le fonctionnement de l'institution se forge dans le contexte d'un réseau altéré associé à un climat de confusion législative, administrative, structurelle et à un manque de transparence et d'objectivité décisionnelle.

Dans un contexte général où les financements privés restent difficiles à obtenir, le rôle du soutien financier public est à lire selon deux coordonnées. Les financements publics accordés s'identifient à une reconnaissance artistique confirmée par les autorités, mais elles permettent aussi à ces dernières d'avoir une influence plus grande dans le processus de définition de l'art, de l'artiste et de ce que devrait être compris par la qualité artistique². En d'autres termes, la question qui s'impose est: en quelle mesure les valeurs reconnues institutionnellement par les autorités publiques se superposent à celles reconnues par le public et par le marché? Raymonde Moulin, souligne qu'il est important de prendre en compte le fait que «les acteurs économiques et les acteurs culturels contribuent indissociablement à la définition et à la hiérarchisation des valeurs artistiques et des réputations des artistes»³. Effectivement, le rôle de la valorisation d'un produit artistique revient aux interactions qui organisent la relation entre l'œuvre artistique, la considération qu'elle reçoit de la part des autorités et l'impact qu'elle entraîne dans le cadre du marché vu que «le marché de l'art [...] reste un lieu où s'opèrent les transactions et où se forment les prix. Par-là, il est l'épreuve de réalité des évaluations culturelles et des reconnaissances sociales opérées en dehors de lui»⁴.

Vers quel type de valeurs penchent, généralement, les décisions du CNC et de quelle manière cette hiérarchisation des valeurs cinématographiques, proposée par l'unique organisme du pouvoir central gérant des fonds étatiques destinés à la production cinématographique, se confond à celle proposée par le public et le marché? Comme le suggère Moulin, il est important de remarquer qu'un rapport de dépendance s'établit entre «les opportunités d'action des artistes, leur capacité d'entrer et de survivre dans le monde de l'art et dans le marché», d'une part et «les facteurs esthétiques, économiques et institutionnels»⁵, de l'autre. Sous cette lumière, la détermination du succès artistique tient en grande partie de cette dépendance induite par les liens qui se créent entre l'artiste, l'œuvre artistique et le contexte plus

¹ Loi no. 39/2005.

² Merja HEIKKINEN, «Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for Comparing Direct Support for Artists», paper presented at The International Conference on Cultural Policy Research (Bergen Norway 1999), *apud* Dan-Eugen RAȚIU, «The Subsidized Muse or the Market-oriented Muse? Supporting Artistic Creation in Romania between State Intervention and Art Market», *Journal for the Study of Religions and Ideology*, no. 13, 2006. http://www.jsri.ro/old/html%20version/index/no_13/dan_eugen_ratiu_articol.htm (consulté le 05.11.2011).

³ Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1997, p. 336.

⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁵ *Ibidem*.

large dans lequel ce succès apparaît. Ainsi, la qualité d'une œuvre cinématographique peut être déterminée du point de vue institutionnel et économique et c'est ainsi que le CNC est une instance dictant une hiérarchisation des valeurs dans le domaine cinématographique. Cependant, il y a d'autres repères de valorisation des œuvres cinématographiques qui s'identifient au succès de caisse qu'un certain film remporte, au nombre d'entrées dans les cinémas ou à la reconnaissance des films au niveau international, à travers leur participation aux différents festivals.

Entre 2001 et 2007, le Centre National de la Cinématographie a soutenu un nombre de 109 films¹ y compris court et long-métrages artistiques, documentaires ou d'animation. Des 109 films, 19 marquaient le début de la carrière artistique de leurs metteurs en scène. Sur la liste de ces débutants se retrouvent quelques-uns des plus reconnus metteurs en scène roumains de l'actualité: en 2001 Cristi Puiu avec *Le matos et la thune*, en 2002 Cristian Mungiu avec *Occident*, en 2003 Titus Muntean avec *Examen*, en 2004 Radu Muntean avec *La rage*, Tudor Giurgiu avec *Liaisons dangereuses* et Cătălin Mitulescu avec *Comment j'ai fêté la fin du monde* en 2006. Pendant la même période leurs projets cinématographiques étaient secondés par d'autres appartenant à une série de metteurs en scène consacrés principalement avant 1989 – Dan Pița, Mircea Daneliuc, Radu Gabrea, Sergiu Nicolaescu, Ioan Cărmăzan, Andrei Blaier ou Nicolae Mărgineanu. Ce qui est très important par rapport à la période invoquée est le fait que la résurgence d'une «nouvelle vague» de metteurs en scène entraîne, au niveau international, une reconsidération générale de ce que représente la cinématographie roumaine. Cette reconsidération peut être comprise par les différents prix gagnés lors des festivals internationaux. Un des points culminants était vu avec la distinction «Un certain regard» reçue par *La mort de monsieur Lăzărescu* (Cristi Puiu) en 2005, et le deuxième prix dans la même catégorie pour le court-métrage *Un voyage en ville* de Corneliu Porumboiu en 2004. De plus, les «Caméras d'or» de Cannes sont allées au court-métrage de Cătălin Mitulescu, *Trafic* (2004) et au long-métrage de Cristian Mungiu, *4 mois, 3 semaines et 2 jours* en 2007; la Palme d'Or du court-métrage pour *Megatron* de Marian Crișan en 2008 et le prix du jury, «Un Certain regard» pour le film de Corneliu Porumboiu *Policier, Adjectif* en 2009.

Conclusions

La problématique centrale relevée par notre article était la manière de laquelle le fonctionnement du Centre National de la Cinématographie pouvait rendre compte du caractère faible de l'État roumain compris dans les termes de Francis Fukuyama et de Guillermo O'Donnell comme une habilité réduite de planifier les politiques et de renforcer la loi de façon transparente, d'articuler les décisions politiques. L'activité du CNC est à comprendre surtout par rapport à un phénomène qui caractérise le postcommunisme roumain et qui est celui de la volatilité législative. Elle entraîne la constitution d'une série de réseaux qui se fondent sur un ensemble de pratiques informelles influençant souvent les décisions prises lors des sessions annuelles d'allocation des aides financières à la cinématographie.

¹ *Annuaire statistique de la cinématographie*, Le Centre National de la Cinématographie, București, 2006 .

Certainement, le Centre National de la Cinématographie détient un rôle important dans l'économie de l'art cinématographique roumain. Réaliser un film dans la Roumanie postcommuniste s'avère un processus difficile, notamment du point de vue financier et à cause du fait que le cinéma roumain n'est pas considéré comme une industrie culturelle mais plutôt en tant que cinéma d'art ou d'auteur. En général, les films sont réalisés avec un budget composé des sommes provenant de divers producteurs cinématographiques, mais ce qu'il est essentiel pour le réalisateur est de pouvoir, lui-aussi et tout d'abord, fournir une partie de l'argent nécessaire. C'est dans cette logique que l'accès aux ressources concédées par le Fonds national de la cinématographie s'impose comme une condition impérative dans le processus de réalisation d'un film. L'évaluation des projets cinématographiques, au moment des sessions de concours, se constitue, dans une réflexion des avatars que prend pour le CNC l'idée de valeur cinématographique. On emploie ce syntagme car il traduit une certaine manière de voir et d'interpréter un projet cinématographique, un certain contenu de principes qui décident au sujet des projets aptes pour recevoir un financement de l'État.

En définitive, il est question de souligner le fait que l'articulation du fonctionnement institutionnel du CNC permet la création d'un espace de débat entre deux des dimensions que Juan Linz et Alfred Stepan identifient comme étant essentielles dans l'évolution du processus de consolidation démocratique: la société politique et la société civile¹. De cette perspective et complétant ainsi le tableau de la consolidation démocratique, on conclut avec la définition sous laquelle Claude Lefort appréhende la démocratie comme forme de société qui lierait deux phénomènes sociaux: le conflit et, par son biais, l'institution symbolique de la société². En proposant un espace dominé par le débat continu au sujet de la légitimité et de l'illégitimité politique, la démocratie trouve son centre d'équilibre par la transformation symbolique du conflit en société³.

¹ Juan LINZ, Alfred STEPAN, *Problems...cit.*, pp. 7-8.

² Claude LEFORT, *Democracy and Political Theory*, Polity Press, Cambridge, 1988, p. 11.

³ *Ibidem*, pp. 39-41.