

tions culturelles et de la production d'identité en situation interculturelle. Ainsi l'étude sur les westerns des années 1910-1911 montre-t-elle que ceux-ci articulent la production de représentations de l'Ouest pour des non américains, mais qu'ils jouent également un rôle dans la construction de la conscience que l'Amérique a d'elle-même et de son histoire (Richard Abel, pp. 147-173) ; de même, les *Sentiers de la gloire* représentent un cas emblématique de ces relations conflictuelles mais génératrices d'identité, la réception houleuse du film de Stanley Kubrick en France n'ayant pas empêché son influence sur la mémoire collective (Laurent Veray, pp. 175-201).

En dehors de ce lieu propice que représente le film historique, les interactions culturelles se nouent également hors champ, moins dans les images que dans la vie : la mythification de la féminité hollywoodienne dans l'après-Seconde Guerre mondiale, saisie à travers le cas d'Audrey Hepburn, doit beaucoup à la mode française et l'Europe devient une ressource cruciale dans ce processus (Hilary Radner, pp. 203-222). Ce sont donc d'échanges et de liens complexes qu'il s'agit ici ; ils sont approchés grâce à des situations atypiques – celles d'actrices françaises comme Danielle Darieux, Micheline Presle et Michèle Morgan, ayant tenté leur chance à Hollywood dans les années 40 (Geneviève Sellier, pp. 125-145) ou de la communauté d'acteurs français d'Hollywood qui, à l'avènement du parlant et avant le système du doublage, retournaient en français certains succès américains (Martin Barnier, pp. 101-124) – et à travers le prisme des commentaires des revues françaises de cinéma de l'époque sur leurs compatriotes exilés.

Rassemblant des études précises, contextuelles et relevant de situations interculturelles pour la plupart, *France/Hollywood* propose un éclairage innovant et original sur le débat de l'américanisation du cinéma dont il tente de dépasser l'aporie : si tout rappel historique est salutaire, celui-ci constitue une mise en perspective fort enrichissante, mettant l'accent sur des coopérations (même si celles-ci sont source

de tensions) et des entre-deux plutôt que sur des lignes de démarcation franches affaiblissant d'insolubles antagonismes. L'ouvrage constitue ainsi une source propre à alimenter la réflexion sur les relations franco-américaines dans leur enjeu culturel (avec les accords du GATT et la notion d'exception culturelle, on sait combien cet enjeu est primordial), et, dans le domaine du cinéma et de la création, augure d'une nouvelle manière de penser ces relations, en s'appuyant sur des faits et des études de cas dans le cadre d'une problématisation interculturelle.

Béatrice Rafoni

CREM, université Paul Verlaine-Metz
beatrice.rafoni@libertysurf.fr

Cécile BERGER, *L'histoire des plus grands succès du cinéma.*

Paris, Éd. Tana, 2003, 191 p.

De même qu'on parle de cinéma d'auteur, cette histoire des plus grands succès du cinéma est une étude d'auteur. Ce catalogue à la *Télérama*, nanti d'un commentaire intellectualisant comme on n'en trouve que dans les critiques cinématographiques de *Libération*, cache une vision pessimiste du cinéma. Cécile Berger, chroniqueuse à *Synopsis Ciné Télé DVD*, la revue des passionnés de tous les modes d'écriture audiovisuelle, présente quarante-huit films qui ont en commun d'être des œuvres de rupture artistique, renouvelant un genre bien établi (*La prisonnière du désert* et le western, *Certains l'aiment chaud* et la comédie américaine, *Psychose* et le thriller) ou en en offrant un nouveau (*Les parapluies de Cherbourg* et la comédie musicale, *Il était une fois dans l'Ouest* et le péplum italien, *La grande vadrouille* et la comédie « à la française »). En outre, l'ouvrage privilégie la thématique de la profonde solitude humaine et envisage les films selon la question financière (coût global, rapport).

Par plus grands succès, certains comprendraient les films les plus primés. La plus grande partie de ceux choisis par l'auteur n'ont reçu aucun prix, ni nomination. Seuls neuf ont été couronnés par un Oscar, cinq ont été distingués par une palme à Cannes,

un par un lion à Venise, un autre par un globe à New York. Mieux, un seul figure dans le classement établi lors de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958. Cécile Berger évite la machine à rêve, symbolisée par la démesure hollywoodienne ; la présence du *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* dans cet inventaire à la Prévert est presque incongrue. Et pourtant, on trouve des *Blockbusters* d'hier et d'aujourd'hui, comme *Autant en emporte le vent*, *La Fureur de vivre*, *E.T.*, *l'extraterrestre* ou *Titanic*. Mais les films américains ne représentent que la moitié du corpus, alors que les Français et les Allemands sont d'évidence sur-représentés. Seules les réalisations italiennes et britanniques, espagnoles et japonaises tiennent une place correspondant à la réalité. Il y a même un film sud-africain de nationalité botswanaise.

L'histoire des plus grands succès du cinéma se présente comme une série de notices formatées de quatre pages. Sur la première trône l'affiche du film, sous-titrée de la citation d'un critique de l'époque ou d'un historien du cinéma ; les trois suivantes accueillent le commentaire de Cécile Berger qui empiète souvent sur le bref résumé dans la marge, la fiche technique, la biographie du réalisateur et une photo en noir et blanc. L'ouvrage se présente comme une suite d'anecdotes plutôt que comme une véritable histoire, ce que paraît justifier l'absence d'appareil bibliographique. Le cinéma semble être un sujet où la subjectivité tient souvent lieu d'objectivité scientifique... On est loin de la rigueur amusée de Jean Tulard ou de l'érudition précieuse de Patrick Brion.

Cécile Berger entend pourtant présenter un siècle d'histoire du septième art. Les studios et les producteurs n'apparaissant qu'en filigrane, on comprend mal son besoin de fixer son attention sur les coûts et les recettes des films. D'autant qu'ils arrivent parfois de façon inappropriée. Le choix des films retenus reste tout autant obscur, jusqu'à ce que l'on perçoive une volonté de parler d'individualité solitaire, celle du héros sombre, des espaces – terrestres ou spatiaux – insondables, celle de la ville ou de l'époque, celle du réalisa-

teur, « artiste authentique » pris entre l'opportunité d'un scénario motivant et la froide logique de la production. Cette vision pessimiste est renforcée par une trame de rupture, les films étant toujours présentés comme reflétant un tournant pris par le septième art.

À l'arrière-plan de cette vision, transparait pourtant le souffle de l'émerveillement face à cette lumière magique. L'auteur montre une émotion marquée pour l'acteur britannique Hugh Grant, le seul à avoir sa notice biographique dans la marge et à se voir gratifier d'un « Ô Dieu qu'il fait rêver » (p. 174). Il porte encore le jean « ajusté » et les tee-shirts moulants, marques du « style Brando » (p. 47) et un dédain apparent pour James Dean (p. 62)... La sensualité animale ou le dandysme... Ces errances expliquent peut-être l'impossibilité pour l'auteur d'apprécier les subtilités infinies de l'âme de *Lawrence d'Arabie* pour en faire avec « son scénariste [Robert Bolt] un fasciste avant l'heure » (p. 91). L'apparence des films devient plus importante que le fond. C'est un point de vue qui est partagé par beaucoup dans la communauté cinématographique, partisans de l'art pour l'art. Ce faisant, Cécile Berger oublie parfois les arrière-plans culturels de ces films. Le pacifisme de Jean Renoir est rapidement mentionné pour la *Grande Illusion* (p. 23). Mais elle ne perçoit pas les subtilités des *Enfants du paradis*, Marcel Carné s'affranchissant de la censure pour pouvoir tourner... L'influence du Vietnam est mieux abordée pour *Taxi Driver*, même si le film s'échappe rapidement derrière des considérations urbaines et marginales (pp. 121-122). L'apartheid n'est toutefois pas mentionné dans les conditions de production des *Dieux sont tombés sur la tête*.

On quitte *L'histoire des plus grands succès du cinéma* avec le sentiment d'avoir feuilleté le carnet intime d'une étudiante en cinéma d'aujourd'hui. Les choix du cœur (*Les vacances de M. Hulot*, *À bout de souffle*, *Psychose*, *Bagdad Café*, *Le grand bleu*, *Pulp Fiction*, *Quatre mariages et un enterrement*) sont bien analysés, comparés à

d'autres films, s'affranchissant autant que faire se peut de la lourdeur anecdotique pour atteindre sa part de rêve. Il n'est plus question d'argent... Parfois, il est même possible de rencontrer la cinéphile (*La grande vadrouille*, *Le Guépard*, *Un tramway nommé désir*, *Chantons sous la pluie*, *Tout sur ma mère*), avec ses débordements sans raison ni logique. *That's entertainment...*

Gérald Arboit

CÉRIME, université Strasbourg 3
Gerald.Arboit@urs.u-strasbg.fr

Laurent CRETON, dir., *Histoire économique du cinéma français. Production et financement 1940-1959.*

Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma et audiovisuel, 2004, 346 p.

Après la parution, ces dernières années, d'une série d'ouvrages qui ont questionné l'économie du cinéma (voir la note de Kristian Feigelson – sur l'ouvrage de Laurent Creton, *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*, Paris, CNRS Éd., 2001 – *Questions de Communication*, 3, pp. 272-274), l'économie de l'exploitation (Claude Forest, *Économies contemporaines du cinéma en Europe*, Paris, CNRS Éd., 2001), ou les relations qu'entretiennent le cinéma et l'argent (Laurent Creton, dir., *Le cinéma et l'argent*, Paris, Nathan, 2000), Laurent Creton propose une *Histoire économique du cinéma français* qui n'est pas sans rappeler une première du même nom (Pierre-Jean Benghozi, dir., *Histoire économique du cinéma français : regards croisés franco-américains 1895-1995*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1995) qui faisait écho à un colloque organisé au Sénat sur les nouveaux objets historiques que levait le cadre commémoratif du centenaire du cinéma. Dans les deux cas, il s'agit d'ouvrages collectifs. Tandis que Pierre-Jean Benghozi avait pour ambition de faire une histoire économique des relations France-Hollywood en sous-titrant son ouvrage *Regards croisés franco-américains*, Laurent Creton change de focale en analysant, en France, le poids d'une aide publique dans l'économie des années 50, celle des avances à la production cinématographique accordée par le Crédit national entre 1940 et 1959. Cette banque, créée par l'État le 17 novembre 1919 pour le paiement des

indemnités dues pour la réparations des dommages de guerre, avait terminé l'inscription de la plupart des dossiers de remboursement en 1940, date à laquelle elle se voit appelée à consentir des prêts à l'industrie cinématographique. L'ouvrage est divisé en neuf chapitres que se partagent trois autres spécialistes de la période de l'après-Seconde Guerre mondiale au cinéma : Jean-Pierre Bertin-Maghit – dont on connaît les nombreux travaux sur le cinéma sous l'Occupation –, Frédérique Berthet qui fut, pour sa thèse, la première à explorer le fonds du Crédit national déposé à la Bibliothèque du film (BFI), et François Garçon, un historien du cinéma qui a investi ces dernières années le champ de l'économie en travaillant sur des fonds traditionnellement délaissés par les historiens comme celui des assurances de guerre (voir *1895*, 36, janv. 2002).

L'ouvrage retrace l'histoire de cette « improbable rencontre » entre le Crédit national et le cinéma, et apporte le point final à un séminaire que Laurent Creton a dirigé à l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel de Paris 3 de 1997 à 2001, au cours duquel étudiants et chercheurs ont exploré la masse considérable d'archives relatives au cinéma contenues dans le fameux « fonds Crédit national » – côte CN, et côtes d'origines AE/C, FDE/Cin, AC/GE, ATC, et FDIC ; conservé à la Bibliothèque du film – sauvé *in extremis* des broyeurs à papier par cette dernière dans les années 90.

Histoire économique du cinéma français : production et financement 1940-1959 est un ouvrage qui apporte un éclairage nouveau sur une période que les historiens avaient jusqu'ici investie selon une approche centrée sur la dimension institutionnelle (Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, Paris, P. Lherminier – deux tomes – 1969 et 1977) ou à la corporation (Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous Vichy*, Paris, Éd. Albatros, 1980) mais sans se centrer – ou, occasionnellement, lorsque l'économique croisait l'institutionnel ou les corporatismes – sur l'objet économique. Ainsi ce travail a-t-il le mérite