

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

de révéler de nombreuses anomalies de fonctionnement entre le Crédit national et le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, sous l'Occupation, puis dans les années qui suivent la Libération ; notamment le rôle central, et parfois ambigu, tenu par le producteur et syndicaliste Roger Richebé qui devance la firme Pathé dans les dotations financières ; ou encore l'explosion budgétaire des fonds alloués par l'État au secteur cinéma du Crédit national, tendance que François Garçon explique par les dérives « budgétivores » des producteurs qui espéraient obtenir davantage de la banque en « gonflant » artificiellement les devis, une pratique qui n'est pas sans rappeler d'autres phénomènes de « triche » ou de « boule de neige » que Luc Moullet dénonçait non sans humour en 1999 dans *Le cinéma et l'argent* (in : Creton, 2000).

Cependant, sur le plan méthodologie, la démarche de l'ouvrage souffre de plusieurs insuffisances qui font ombre à ce qu'une histoire économique du cinéma français, non spécifiquement axée sur le rôle d'une banque, aurait pu dévoiler. En premier chef, on regrettera que ce désir de porter à la connaissance de tous l'importance de l'intervention du Crédit national mène parfois les auteurs à de vertigineux raccourcis. Par exemple, ils vont extraire de la masse des 904 dossiers de films pour lesquels une avance à été sollicitée, un échantillon restreint de 10 films qui illustre le fonctionnement du système des avances. On peut s'interroger sur le choix de ces films que l'histoire du cinéma a légitimé depuis sur des critères esthétiques puisqu'on y trouve les incontournables *Visiteurs du soir*, *L'éternel retour*, *Casque d'or*, *Jeux interdits* ou *Manon des sources*. Resitués dans leur époque, ces films étaient-ils représentatifs de la production aidée ? Ce corpus conteste le rôle quantitatif de la banque puisqu'il semble que l'on ait, en germe, l'ébauche d'un système sélectif d'aide à la qualité que ne fera qu'officialiser la prime à la qualité, instaurée pour le court métrage en 1953, puis pour le long en 1955, avant que l'avance sur recettes prenne le relais en 1959, signant le coup

d'arrêt de l'intervention du Crédit national dans le domaine de l'aide à la production de films. D'autres questions restent en suspens. Par exemple, où sont passés les autres films non financés, les films de production courante, « films de série », oubliés des historiens car moins intéressants que les grandes œuvres de Renoir, Carné ou Pagnol ? Autant de questions qui laissent le lecteur novice en économie du cinéma sur sa faim.

Quant au lecteur avisé, il ne manquera pas de remarquer, au fil des pages, la surestimation récurrente et un peu abusive accordée au par les auteurs au rôle du Crédit national dans l'histoire économique du cinéma français. Le ton est donné dès la page 2 où il est affirmé que « dans l'histoire du cinéma le rôle du Crédit national est une référence cruciale même si le sujet est rarement approfondi ». À la page 265, le Crédit national est considéré comme un « auxiliaire de la puissance publique », et l'ouvrage ne cesse de nous distiller des anecdotes liées au travail de ce pauvre Chéret, auquel le Crédit national sous-traitait les expertises financières des devis de films, et qui ne sont, du point de vue de la sociologie de l'expertise ou des sciences sociales du politique, qu'une succession d'accommodements interpersonnels sur lesquels il faudrait bien se garder de tirer des conclusions générales en matière d'action publique. Si bien que le lecteur a parfois le sentiment qu'à force de nous rappeler cette importance du Crédit national, l'ouvrage pêche par trop d'assurance en étioyant d'autres types d'interventions comme les assurances de guerre sur lesquelles François Garçon avait pourtant réalisé un remarquable travail, interventions absentes du présent ouvrage, mais surtout l'ensemble des films qui se sont fait chaque année, durant cette période sans aucune intervention publique ! Excepté les quelques films marquants ayant bénéficié d'un prêt et contribué au renouveau du cinéma français, Pierre Sorlin juge finalement très relative (note de lecture à propos de l'ouvrage *Histoire économique du cinéma français : production et financement 1940-1959*, 1895, *Revue de l'Association française*

de recherche sur l'histoire du cinéma, 44, déc. 2004, p. 115) l'importance qualitative de ces 904 films ayant bénéficié d'un prêt du Crédit national (un corpus qui représente environ un tiers des films produits sous l'Occupation, deux tiers en 1948, puis à nouveau un tiers entre 1949 et 1959). Par contre-coup, la surestimation de ce corpus fait mauvaise mémoire aux autres films, ceux produits, réalisés, distribués, et ayant connu une exploitation publique sans aucune intervention du Crédit national, soit la majorité des films français produits durant la période de référence de cette étude, et qu'un tableau, page 117, nous permet d'évaluer entre 300 à 400 par an... Aussi le titre, certes alléchant, de l'ouvrage est-il, eu égard au contenu finalement proposé, un peu abusif dans la mesure où il aurait été plus sage de parler d'une « histoire de l'intervention du Crédit national dans le cinéma français » plutôt que d'une histoire économique du cinéma français élargie à partir des déductions faites de l'intervention du Crédit national, une intervention – rappelons-le – restreinte quant à la masse des films sur lesquels la banque est intervenue, tout autant que restreinte dans le temps, puisque la banque fonctionne, pour son activité « cinéma », que de 1940 à 1959 comme nous le montre l'intéressante chronologie reproduite page 300. Enfin, outre l'absence en annexe d'une liste exhaustive des films aidés et de quelques données qualitatives quant aux genres soutenus, on regrettera cette tendance, récurrente en économie du cinéma, à privilégier le domaine de la production de films, au détriment d'autres secteurs, jugés secondaire car n'accouchant pas de création d'œuvres, au sein desquels le Crédit national est pourtant intervenu, certes de manière moins visible – mais réelle – comme celui de l'aide sélective à l'exploitation cinématographique dans la cadre de la création du réseau Art et essai en 1959, ou celui de l'aide à la distribution de films, sur lequel une étude aurait permis par exemple de lever certaines interrogations en matière d'histoire de l'exploitation.

**Frédéric Gimello-Mesplomb**  
ÉRIASE, université Paul Verlaine-Metz  
gimello@univ-metz.fr

**Emmanuel GRIMAUD, *Bollywood Film Studio*.**  
Paris, CNRS Éd., coll. Monde indien, 2003,  
595 p.

En France, les travaux sur le cinéma indien sont peu abondants, surtout limités à des monographies de cinéastes. *Bollywood Film Studio* ne prétend pas faire une histoire du cinéma sachant que, depuis l'indépendance de l'Inde en 1947, celle-ci est identifiée à celle de la Nation, comme en témoigne *Mother India* de Mehbood Khan qui, en 1957, incarne le courant réaliste. Mais, dès 1912, grâce au réalisateur Dadasaheb Phalke – qui s'inspire des légendes du *Ramayana* et du *Mahabharata* tout en s'appuyant sur l'innovation technique et la créativité locale –, le cinéma indien s'adapte aux demandes du public en développant de nouvelles formes d'autonomie vis-à-vis de l'étranger. L'histoire du cinéma indien des origines permet de comprendre la résistance à la colonisation britannique qui, dans le contexte d'une Inde multiculturelle, influence une production à la fois spécifique et éclatée avec l'émergence d'un pôle dominant autour de Bombay, devenu aujourd'hui *Bollywood*.

L'enquête d'Emmanuel Grimaud dans les studios de Bombay est issue d'une thèse en anthropologie de l'université Paris 10. Elle invite à une véritable immersion dans les mécanismes de production. Assistant pendant de longues années de Sanjay Panchi, l'auteur – chercheur au CNRS – décrit les phases de création qui apparaissent comme relevant d'un vaste mécanisme d'appropriation de différents canevas narratifs. Cet ouvrage ne retrace donc pas les enjeux économiques du cinéma, essaimé en plusieurs pôles de production (Calcutta au Bengale, Hyderabad, Madras et Trivandrum dans les États du sud). En revanche, il s'efforce de comprendre et d'analyser en profondeur la fabrication des films à *Bollywood*. Ainsi Bombay apparaît-elle comme le centre cosmopolite de l'Inde, creuset d'un cinéma populaire se démarquant souvent d'un cinéma d'auteur (voir Kristian Feigelson, « Entretien avec Adoor Gopalakrishnan », in : *Postif*, 513, 2003, pp. 30-33). Dès les années 60, les studios de Bombay vont être à l'origine du star