

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

système, intégrant tous les métiers du cinéma pour devenir aussi le lieu de production privilégié du film mythologique comme du film humaniste (Raj Kapoor). En se cristallisant sur les héros dominants, ces films évoquent une réalité indienne normée. Le terrain social comme base du mélodrame devient la colonne vertébrale du cinéma à travers une image stylisée du réel.

Influencé par des réalisateurs hollywoodiens – tels Ernst Lubitsch ou Frank Capra –, ce cinéma ne refuse pas non plus certains principes d'importation, mixant des facteurs d'indigénisation et d'hybridation culturelle. Relisant ce contexte, mais le développant à partir d'observations anthropologiques, Emmanuel Grimaud reconstitue les étapes du scénario (chapitre 1 : « Genèse et transformation d'un régime de création ») pour décrypter le processus de tournage et l'interaction caméra/acteur. Ses analyses de cas – illustrées par de nombreux documents originaux – permettent d'appréhender la fabrication du film dans sa relation au scénario de départ. Au sein de ce système, le script se déconstruit en permanence pour s'adapter aux impératifs de la production et se rejouer au montage (chapitre 2 : « Script recomposé ou éloge de la reconfiguration »). On assiste à un mode de fabrication très fluide où « un film ne se fait pas mais se refait » (chapitre 3 : « Les matériaux de l'image et leur fusion » ; chapitre 4 : « Remises à l'épreuve du tout »). Il est le reflet d'une production annuelle abondante (plus de 800 films), élaborée le plus souvent sur des modes répétitifs dans un cycle de production très rapide permettant la réalisation d'un film en un ou deux mois. Le film se nourrit de l'interaction des processus décrits au sein d'un système inventif qui bénéficie aussi d'une main d'œuvre abondante et très spécialisée. Cette industrie florissante – faisant appel à certaines clés de fabrication reproductible – relève sans doute plus d'un spectacle vivant et musical mis en boîte. À cet égard, le chapitre détaillé sur « La mutation chorégraphique » (pp. 333-367) où la danse devient film, est éloquent ; fondé sur une continuité entre musique et danse, ce genre peut être qualifié de « cinéma-chorégraphique ». Chez un cinéaste emblématique

de l'histoire des studios de Bombay comme Guru Dutt, la musique a pu devenir l'expression plus profonde d'un désarroi social (*Fleur de papier*, 1959). Pour Emmanuel Grimaud, le film relève d'une spirale prolifique. S'appuyant sur une enquête de terrain qui fonctionne comme un puzzle, il en décrypte les mécanismes les plus invisibles. Derrière l'écran, se profilent les rapports entre art sacré et art profane qui font que, aujourd'hui, la salle de cinéma s'apparente à un temple et la projection à un rituel.

Néanmoins, dans un travail ultérieur, certaines questions – mais d'un autre ordre – mériteraient d'être approfondies. Par exemple, celles concernant l'impact des mécanismes de changement ou d'adaptation à la mondialisation du cinéma *Bollywoodien*, tant dans la production que la réception des films *masalas*. Ou celles relatives au contexte de déréglementation de l'audiovisuel indien (voir Camille Deprez, « La télévision indienne, un modèle d'appropriation culturelle », *Questions de communication*, 3, 2003, pp. 169-183) qui, depuis 1990, pose à nouveau le problème de l'interaction cinéma/audiovisuel. Mais la démarche novatrice d'Emmanuel Grimaud met en perspective d'autres pistes locales – tout aussi stimulantes – tels le système opaque de distribution, fonctionnant sur une multitude d'intermédiaires, le caractère fragmenté du marché ou l'économie de réseaux spécifiques générant de nouvelles logiques de sous-traitance. Au sens où l'entendait Michel de Certeau, *Bollywood Film Studio* discerne de manière originale ces « arts de faire », et parfait aussi notre connaissance du monde indien, avec le souci de pointer l'équilibre entre les multiples composantes du film pour comprendre le processus de bricolage et les dynamiques de la culture populaire. Soixante-dix ans plus tard, l'exemple de *Bollywood Film Studio* fait aussi écho aux propos d'Henri Michaux (*Un barbare en Asie*, Paris, Gallimard, 1932) pour qui « En Inde, il n'y a rien à voir mais tout à interpréter ».

Kristian Feigelson

IRCAV, université Paris 3

Kristian.Feigelson@univ-paris3.fr