1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

74 | 2014
Varia

Diplomatie culturelle : Jean-François Fayet, *VOKS. Le laboratoire helvétique. Histoire de la politique culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres* – Stefano Pisu, *Staline a Venezia. L'URSS alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)* – Ben Urwand, *Collaboration. Le Pacte entre Hollywood et Hitler*

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4916>

DOI : 10.4000/1895.4916

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 150-155

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Diplomatie culturelle : Jean-François Fayet, *VOKS. Le laboratoire helvétique. Histoire de la politique culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres* – Stefano Pisu, *Staline a Venezia. L'URSS alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)* – Ben Urwand, *Collaboration. Le Pacte entre Hollywood et Hitler* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 16 octobre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4916> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4916>

sur une analyse poussée de la presse italienne : quotidiens nationaux, périodiques spécialisés, magazines féminins, illustrés (sur lesquels se fonde la réflexion sur le devenir des stars dans l'après-guerre). Il intègre également des sources littéraires, des mémoires et des biographies ; des sources moins attendues telles que des lettres de fans (pp. 101-102) et des émissions de radio (pp. 112, 152).

Mussolini's Dream Factory est un ouvrage fondamental pour plusieurs raisons. Pour l'histoire du cinéma tout d'abord, sa prise en compte d'une « *film culture* » (p. 279) confirme la nécessité d'études croisant sources et méthodes, ne se limitant pas aux seuls films, mais orientées vers les aspects industriels du cinéma et les pratiques de réception – au-delà du seul moment de l'interprétation. Par son analyse des conditions de la célébrité, et de films oubliés par l'histoire du cinéma alors qu'ils ont pourtant été vus par des milliers de spectateurs, il affirme le besoin d'examiner avec sérieux des phénomènes de nature transitoire.

Pour l'étude du cinéma de la période fasciste, ce livre offre un véritable modèle pour penser l'apport de la culture de masse et du populaire. En mettant l'accent sur les stars comme véhicules de « pratiques de soi » (p. 97), Gundle considère le cinéma sous l'angle de son impact sur la vie quotidienne des spectateurs. En cela, il replace le rapport entre stars et public dans le débat historiographique sur l'adhésion au fascisme, soulevé par De Felice en 1974. Il démontre que le cinéma dessine des espaces de liberté, précisément à travers les stars (p. 98). En véhiculant des comportements alternatifs à ceux désignés comme acceptables socialement, les stars offrent une évasion hors des rôles conventionnels (modèles féminins émancipés par exemple). Gundle n'abandonne cependant pas sa rigueur et met en garde contre une interprétation hâtive de ces phénomènes comme « anti-fascistes ». Les stars sont des « soupapes de sécurité » plus que des « antidotes » idéologiques (p. 157). Reprenant une phrase de Stefano Vanzina (plus connu sous le pseudonyme de Steno), Gundle préfère la thèse de la coexistence de deux Italies : celle de Vittorio De

Sica face à celle de Mussolini (p. 157). Gundle propose ainsi une clé de lecture féconde pour la compréhension des films en circulation pendant le fascisme. Soulignant les limites du contrôle du régime, il avance la métaphore du spectateur braconnier, qui puise çà et là les significations qu'il désire, sabotant ou annulant parfois les significations moralisatrices mises sous ses yeux (p. 115). La portée de cet ouvrage va donc bien au-delà du champ des études cinématographiques ou des études italiennes. Gundle promeut non seulement un dialogue nécessaire entre les disciplines, ouvert par les travaux novateurs de Ruth Ben-Ghiat (notamment *La Cultura fascista* [2000] et *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945* [2004] et dont paraîtra en 2015 *Italian Fascism's Empire Cinema*), mais il apporte également une contribution cruciale à la compréhension de la culture de la période fasciste.

Marie-France Courriol

Diplomatie culturelle : Jean-François Fayet, VOKS. Le laboratoire helvétique. Histoire de la politique culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres, Genève, Georg, 2014, 598 p. – **Stefano Pisu, Staline à Venezia. L'URSS alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)**, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, 286 p. – **Ben Urwand, Collaboration. Le Pacte entre Hollywood et Hitler**, Montrouge, Bayard, 2014, 543 p.

Trois ouvrages fort différents les uns des autres apportent de saisissants éclairages sur l'histoire du cinéma et, au-delà, sur l'histoire des institutions culturelles et leurs acteurs en explorant une dimension insuffisamment étudiée jusqu'ici et qui croise les domaines de la production et de la réception des films : la dimension *diplomatique* pourrait-on dire, en empruntant au titre du plus impressionnant des trois ouvrages, celui de Jean-François Fayet, consacré à la VOKS soviétique (le terme réapparaît aussi en sous-titre dans celui de Stefano Pisu). Deux de ces livres sont attachés à la politique culturelle soviétique, le troisième à l'améri-

caine dans ses rapports particuliers avec l'Allemagne (de Weimar puis surtout nazie).

Fayet offre l'ouvrage le plus impressionnant par son ampleur (près de 1 000 pages) et sa méthode. En même temps, il demeure presque marginal pour l'histoire du cinéma proprement dite – qui n'est pas le chapitre le plus développé ni le plus innovant par rapport à des travaux antérieurs sur lesquels il s'appuie. Mais son examen de la VOKS – société d'échanges culturels avec l'étranger mise en place par le régime bolchévique en 1925 – est exemplaire par l'usage qu'il fait de sources inexplorées à ce jour et par l'examen en profondeur d'un cas « d'école », celui de la Suisse de l'entre-deux-guerres. Ce travail devrait inspirer d'autres études dans d'autres situations, en particulier la française : comment comprendre le rôle, l'action, l'engagement de certains individus qu'on a trop tendance à considérer en eux-mêmes et pour eux-mêmes dans la diffusion de la culture soviétique dans les années 1920-1930, sans considérer leur inscription dans des institutions relais au sein de cette politique culturelle de l'URSS ? La VOKS avait bien d'autres préoccupations que le seul cinéma. Il s'agissait pour cette organisation « non gouvernementale » – à la tête de laquelle régna longtemps Olga Kameneva, sœur de Trotski, qui appartient à l'opposition à Staline et fut écartée en 1935 (puis exécutée en 1941), et dont Eisenstein fut un des directeurs dans les années 1940 –, de faciliter les déplacements des artistes étrangers progressistes pour les faire venir en URSS, traduire et publier leurs romans et essais, montrer leurs tableaux, diffuser leurs films, etc. et, à l'inverse, de permettre aux créateurs soviétiques de circuler en Occident et d'y faire connaître les arts soviétiques en représentant en quelque sorte leur pays. On a, pour toutes ces raisons, longtemps réduit la VOKS à une simple officine de propagande, un masque des desseins « purement » politiques et instrumentalistes de l'URSS, une « courroie de transmission » pour employer une formule usée. Sans négliger cet aspect, Fayet, parce qu'il reprend les choses à leur base, dans les sources russes de cet organisme, et surtout parce qu'il étudie à fond le cas helvétique produisant un effet de loupe, fait

émerger la manière dont cette « diplomatie culturelle » agit sur le terrain, quels appuis elle se trouve, quelles alliances avec les institutions présentes sur place elle noue, quels relais avec les organisations syndicales et politiques elle suscite. Le paysage acquiert dès lors une complexité accrue – non dénuée de contradictions – et permet d'envisager par le biais de cette relation tout un fonctionnement dans le champ politico-culturel en Suisse, même avec l'investissement d'individus et de groupes.

La VOKS marque l'institutionnalisation d'une diplomatie culturelle définie comme « intervention de l'Etat dans la construction et la diffusion d'un ensemble d'objets et de représentations symboliques » destiné à « influencer les opinions publiques étrangères ». C'est assez tardivement que l'URSS se donne les moyens d'améliorer son image, de sortir de l'isolement et de rétablir sa crédibilité après la Révolution qui l'a mise au ban des nations, la guerre civile et la famine qui l'ont rendue exsangue. Comme le souligne Fayet, la plupart des pays, à ce moment-là, se sont dotés de tels organismes, parfois de longue date. Avec la montée des impérialismes, le lien entre culture et politique étrangère a donné naissance à cette notion de diplomatie culturelle : le prosélytisme « civilisateur » de la France s'appuie sur l'Alliance française, et, après la Première Guerre mondiale, sur le Service des œuvres françaises à l'étranger (dépendant du ministère des Affaires étrangères), puis sur l'Association française d'expansion et d'action artistique chargée de promouvoir l'art français dans le monde. De même, la République de Weimar se dote d'une Division culturelle ; l'Italie fasciste multiplie les échanges et les tournées d'artistes ; la Grande Bretagne crée le British Council en 1934 ; le Département d'Etat américain une Division des relations culturelles en 1936 ; la Suisse même crée pro Helvetia... En outre, au sein même de la SDN, des organes comme l'OCI (organisation de coopération intellectuelle) et sa direction le CICI ont en charge la culture, et les instituts comme l'IICI à Paris et l'ICE à Rome sont des instruments de propagande

culturelle des pays hôtes. La création de la VOKS sur ce modèle vise cependant à rompre avec les « orientations politiques et militaires de vassaux à puissances dominantes et réciproquement » (écrit Olga Kameneva), afin de contribuer « à l'émergence d'une communauté supranationale partageant un certain nombre de valeurs communes ». Ce dessein apparaîtra cependant aux autres pays comme pure propagande (à l'inverse du pur « désintéressement » européen ou américain), une volonté de rallier et de soumettre les intellectuels occidentaux à l'influence de l'Internationale communiste. Fayet se refuse à reconduire ce schéma, d'une part en mettant en évidence les pratiques largement partagées en matière de diplomatie culturelle (qui vont du commerce à la politique), et d'autre part en ne partant pas de l'a priori « totalitaire » d'une instrumentalisation des institutions au parti-Etat et d'un monolithisme de la culture soviétique. En outre, il souligne le caractère plus « modeste et artisanal » de cette diplomatie culturelle soviétique que ne l'ont laissé croire les publications de la Guerre froide. Mais ce sont surtout les relais politico-culturels ou de solidarité, les organisations alliées sur lesquels elle s'appuie sur place, qui se révèlent passionnants à examiner, aux côtés des instruments d'Etat classiques et du réseau de partis politiques appartenant à l'Internationale. Sociétés d'étude, d'amitié, de relations ou d'échanges culturels avec l'URSS, amis du film nouveau, du Théâtre prolétarien, toute une sociabilité vise à favoriser « la formation d'une communauté idéologique transcendant les frontières ». Une grande variété de participants s'y recrute : journalistes, artistes, scientifiques, médecins, enseignants, étudiants, militants, etc., autant de « passeurs culturels » dont l'étude de l'origine sociale, la formation, l'inscription politique, professionnelle et générationnelle permet à l'auteur de tracer « les contours de la famille philosoïétique helvétique et d'identifier les différents ressorts de cet engagement. »

L'identification des valeurs promues, la vitrine du progrès social et technique, la modernité d'une nouvelle « civilisation » mise en scène dans des

conférences, des films, des publications, des expositions et des spectacles, explique le ralliement de ces cercles et la mise en place de ces relais. Il s'agit grâce à eux de légitimer les valeurs soviétiques dans le champ culturel du pays d'accueil.

Cette approche permet d'appréhender tout un ensemble d'organismes, de publications et de personnalités au sein d'un réseau qui n'est pas dénué de contradictions, mais où l'on voit des acteurs comme l'historien de l'art Georg Schmidt à Bâle (qui contribuera à la création des Archives suisses du film en 1943), le critique de cinéma André Ehrler à Genève, l'architecte et graphiste Max Bill, à des degrés très divers, s'investir dans des activités appartenant à cette mouvance (on trouverait aisément des équivalents en plus grand nombre en France avec Barbusse, Vaillant-Couturier, Moussinac, etc.).

Fayet conclut à l'échec de l'entreprise de « séduction des élites occidentales » engagée par la VOKS, notamment en raison du tournant opéré par Staline qui appauvrit ces échanges et les place dans un sens unique, celui du soutien à la politique soviétique. Corrélat de cette involution, l'absence de réciprocité caractérisant cette diplomatie culturelle : le public soviétique n'a que peu accès aux œuvres étrangères, même d'amis de l'URSS, à mesure que les préceptes artistiques et les valeurs culturelles se resserrent.

Pisu, en examinant un cas plus restreint encore de cette diplomatie culturelle soviétique, l'aborde avec le cas de la présence de l'URSS à la Mostra de Venise et ceci dans un livre au titre quelque peu simplificateur, « Staline à Venise », que son sous-titre représente mieux : « l'URSS à la Mostra du cinéma entre diplomatie culturelle et affrontement idéologique » de 1932 à 1953. Même si la présentation de *Kliatva* (*le Serment*, 1946) de Tchaourel, mettant en scène un Staline joué, représente un condensé de la question. Le film est d'ailleurs retiré à Cannes – où il serait « inopportun » – pour être présenté à Venise par une décision prise à un niveau éminemment politique (Molotov, ministre des Affaires étrangères). Anticipe-t-on la réception ici et là ? Sur la base de quelles

données ? La question reste ouverte. Mais que les festivals de cinéma représentent un enjeu politique, idéologique pour tout pays ne fait pas de doute. On a publié ici même une étude sur le pendant cannois de ce phénomène de la présence soviétique dans les festivals de cinéma à partir d'une autre découpe chronologique (Pauline Gallinari, « L'URSS au festival de Cannes 1946-1958 : un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la "guerre froide" », 1895 n° 51, 2007).

Au sein de la période qu'il a retenue – qui se situe entre la création de la Mostra, premier festival de cinéma dans le monde, et la mort de Staline qui clôt une séquence historico-politique à l'intérieur de l'URSS et sur le plan des relations internationales –, Pisu aborde plusieurs cercles de phénomènes reliés à cette « présence soviétique » au festival de Venise afin de cerner les avantages espérés, les desseins politiques et culturels des divers protagonistes en URSS comme en Italie. Ainsi l'importance de la VOKS est-elle soulignée et analysée, là aussi, instrument de cette ouverture que souhaite l'URSS entre 1929 et 1937 afin de sortir d'un certain isolement que la montée du nazisme, puis son avènement aggravent. L'interlocuteur de la VOKS en Italie est l'ICE (Institut international pour le cinéma éducatif), organisme rattaché à la SDN mais que Mussolini a accueilli à Rome et dont la direction est confiée à Luciano De Feo. Celui-ci fera coexister assez habilement son allégeance au fascisme avec une ouverture à une diversité idéologique et esthétique. Les rapports de confiance qu'il entretient avec la VOKS permettront la venue de films soviétiques et d'une délégation en 1934 à la Mostra. Mais l'idylle prend fin en 1935, puis connaît un renouveau après la Deuxième Guerre mondiale, en 1946-1947, avant que l'offensive idéologique de la Démocratie chrétienne, l'implication de Giulio Andreotti lui-même et l'inscription dans la Guerre froide n'y mette fin à nouveau en 1948. L'analyse de Pisu creuse moins profondément dans les réseaux culturels et politiques que celle de Fayet, s'en tenant plus au niveau officiel des échanges dont l'exploitation des archives administratives, des corres-

pondances permet de comprendre les logiques sous-jacentes. C'est du côté de la critique de cinéma que s'élargit l'examen à un cercle supplémentaire.

Le livre le plus dérangeant des trois titres retenus est assurément celui de Ben Urwand, *The Collaboration. Hollywood's Pact with Hitler*. C'est le seul qui n'utilise pas du mot « diplomatie » et sans doute peut-on y voir l'indice d'une de ses faiblesses, d'autant que la diplomatie proprement dite y joue un rôle non négligeable en la personne du consul d'Allemagne à Los Angeles ! Les mots avancés de « pacte », qui renvoie au « pacte germano-soviétique », celui de « collaboration » qui a des connotations particulières, en français en tout cas, viennent à la place de cette instance diplomatique qui eût été plus ajustée. En effet, les deux expressions du sous-titre aggravent d'emblée et desservent l'ouvrage en cherchant à choquer. C'est d'ailleurs sur ce terrain qu'il a été accueilli tant aux États-Unis (où il est paru en 2013) qu'ici (voir *le Monde*) : on peut à bon droit s'insurger contre de tels raccourcis, comme d'ailleurs contre la composition même du livre, son mode narratif et sa dramaturgie. Mais on aurait tort d'en rester à ces faiblesses indéniables de la thèse de ce chercheur australien passé par Harvard pour achever dix années d'investigation dans les archives allemandes et américaines. En effet, surmonté l'agacement devant la « mise en scène » que fait l'auteur de son sujet (avec notamment ce recours « présentiste » à des dialogues reconstruits ou imaginés à partir de sources écrites – rapports, journaux, lettres) et le continuel mélange d'interprétation ou de volonté de démontrer une sorte de conviction intime forgée au cours de l'enquête, avec les faits, les documents – dès lors jamais laissés à leur complexité et leurs contradictions –, on doit reconnaître qu'Urwand apporte des données tout à fait nouvelles sur la question qu'il traite. Ou plutôt les questions. En effet si le centre de gravité de l'ouvrage tient à la « politique » des Majors hollywoodiennes face à l'Allemagne nazie, on aborde également cette même politique à l'époque de Weimar, la place du cinéma dans la doctrine

nazie et plus particulièrement le « goût » de Hitler pour le cinéma (au-delà de l'instrument de propagande, qu'il décèle dès *Mein Kampf*, ce serait une « obsession »), celui de Goebbels (le « modèle » hollywoodien du film de propagande idéal qui est le sien), le fait paradoxal que les prototypes de films antisémites comme pro-fascistes de la période soient... américains, mais encore l'écho ou le déni de la persécution des Juifs en Allemagne dans le cinéma hollywoodien, puis le développement d'un courant de films anti-nazis après une année de guerre mondiale où s'impliquent progressivement les Etats-Unis, faisant pourtant l'impasse sur la persécution des Juifs... Cela fait beaucoup et c'est manifestement trop même si chaque facette de la nouvelle optique proposée déplace et dérange l'abondante et quète littérature consacrée aux films hollywoodiens en Allemagne, aux transferts culturels entre l'Allemagne, l'Autriche et les Etats-Unis, etc. qui faisait la part belle à des considérations esthétiques, voire stylistiques, ou à des études de réceptions bornées à la critique savante, faute d'explorer les soubassements et les coulisses de l'économie et des politiques commerciales. On signalera pourtant l'exception d'Hervé Dumont, dont la monographie sur Borzage fourmille de renseignements dont Urwand aurait pu faire fruit dans son travail, et dont les travaux qu'il a menés sur William Dieterle et sur les cinéastes (et metteurs en scène de théâtre) antifascistes des années 1930-1940 « anticipent » sur bon nombre des « révélations » d'Urwand.

En réalité, l'enquête centrale d'Urwand pourrait être mise dans la perspective de quelques études sur l'importance du marché allemand pour Hollywood (K. Thompson, Thomas Saunders) car les rapports diplomatiques se nouent dès l'après Première Guerre mondiale. Entre 1921 et 1929, la part des films américains en Allemagne – courts et longs métrages confondus – passe de 136 (contre 646 films allemands) à 458 (contre 188). Cela fait parler Saunders d'« invasion culturelle » à partir de 1924 (*Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*, 1994). C'est d'ailleurs dans cette période qu'un premier conflit d'importance

émerge avec *A l'Ouest rien de nouveau* de Milestone : la diplomatie weimarienne s'inquiète fortement de l'impact que pourrait avoir un tel film sur le public allemand tant l'image des soldats du Reich dans la Première Guerre mondiale lui semble négative. Des pourparlers ont donc lieu à ce sujet et l'Allemagne obtiendra des coupures et des interdictions applicables dans le monde entier ! Si les motivations de cette diplomatie sont d'ordre politique et idéologique, les leviers en sont économiques et commerciaux : les quotas et la liberté de distribution sur le territoire allemand. L'enjeu est tel que Hollywood va négocier et largement consentir aux exigences formulées afin de préserver ses intérêts. Il semble, à lire Urwand, que la diplomatie nazie se soit située dans la continuité de celle de Weimar avec une plus grande rigueur sans doute et une arrogance accrue, et que l'attitude des compagnies américaines soit restée la même : concessions sur les dialogues, les images, les sujets mêmes, pourvu que les intérêts commerciaux soient préservés, quoi qu'il se passe : persécutions politiques, raciales, « Nuit de Cristal », invasion de la Pologne, de la France, etc. Seule l'entrée en guerre des Etats-Unis modifie radicalement l'approche : cette fois le marché allemand (et autres pays occupés) est bel et bien perdu (après être devenu quasi insignifiant, il faut le dire). Il faut donc, d'une part, préparer l'après-guerre afin d'occuper d'emblée en Europe une position hégémonique, et, pour cela, entraver tout redémarrage d'une production cinématographique allemande ; et, d'autre part, traiter désormais de sujets politiques anti-allemands sinon anti-nazis – la part des films américains dénonçant les persécutions des Juifs et leur extermination demeurant congrue (Lacourbe qui avait consacré un livre à *Nazisme et Seconde Guerre mondiale* ne mentionne pas cette absence de référence au génocide et fait de *Correspondant 17* de Hitchcock « la véritable déclaration de guerre de Hollywood à Hitler », sans mentionner que ce film procédait d'un long processus d'épuration et de lissage du projet du scénariste communiste John Howard Lawson, *Personal History*, qui devait être tourné en 1938 avec Henry

Fonda, un film qui abordait de front la persécution des Juifs en Allemagne).

Tout cet aspect cyniquement commercial (la part du marché européen représentait 30 % des profits hollywoodiens avant la guerre) est accablant pour l'amateur de cinéma qui entretient douillettement une conception créatrice et auteuriste du cinéma américain : scénarios réécrits, altérés, dialogues censurés, scènes supprimées, sujets interdits, tout y passe et tout le monde y passe – Scott Fitzgerald, Ben Hecht, Joseph Mankiewicz, Frank Borzage, etc.

En dépouillant la correspondance des studios, la correspondance diplomatique allemande, etc., Urwand met en évidence le rôle – consenti par les autorités politiques américaines comme par les dirigeants hollywoodiens (le Hays Office y compris) – du consul d'Allemagne à Los Angeles M. Georg Gyssling, qui s'immisce sans cesse et durablement dans les projets de films, leur montage ou sonorisation finale, demande des coupes et les obtient, des interdictions et les obtient (portant non seulement sur des sujets mais sur des acteurs juifs), en brandissant à tout bout de champ la menace d'une fermeture du marché allemand au cinéma américain.

C'est sur ce dernier point qu'une des thèses ou sous-thèses d'Urwand se révèle provocante : il met en effet, en relief, lui qui est juif, non seulement le déni de leur judéité de la part des directeurs des Majors qui ne font rien pour attirer l'attention du public tant américain que mondial sur le sort fait à leurs coreligionnaires, mais il montre qu'ils ont entravé des initiatives minoritaires ou individuelles qui voulaient le faire et encore que les organisations juives firent tout pour occulter la question afin de ne pas attiser l'antisémitisme aux Etats-Unis même. Le « comité de surveillance » mis en place avant la guerre aura donc pour but de faire *disparaître* les juifs du cinéma, alors qu'il y avait eu des films « juifs » (comme on pouvait le lire dans *Cinémagazine* n° 35, 30 août 1929, pp. 307-309) auparavant, de même qu'après il aura celui de les profiler selon un certain nombre de critères censés ne pas donner prise à l'antisémi-

tisme (Patricia Erens avait étudié, dans *The Jews in American Cinema* [1985], les archives du B'nai Brith et de l'American Jewish Committee en s'intéressant seulement à la période 1947-1967).

Outre *Personal History*, on a ainsi des aperçus sur plusieurs projets de films de dénonciation du nazisme de Herman Mankiewicz puis de Ben Hecht qui échouent et qu'on n'avait guère commentés jusqu'à présent dans la problématique « Cinéma et judéité » ou « L'Holocauste à l'écran » (Cf. Annette Insdorf) pour prendre deux titres de la revue de Guy Hennebelle (*CinémaAction* n° 32 et 37).

On voit apparaître en revanche des films aussi ambigus politiquement que *les Trois Lanciers du Bengale* (que Jeffrey Richards avait déjà analysé sur le plan idéologique dans *Visions of Yesterday*) ou *la Maison des Rothschild* qui sont récupérés par les nazis et proposent de parfaits films de propagande fasciste. Cette réalité de la tentation fasciste aux Etats-Unis est assez inquiétante pour que Sinclair Lewis écrive un livre contre-prophétique *It Can't Happen Here* en 1935 (*Impossible ici*) dont on cherchera en vain à réaliser une adaptation au cinéma entre 1936 et 1939.

François Albera

Alison J. Murray Levine : *l'Œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux guerres*, Aix en Provence, Presses de l'Université de Provence (PUP), série « Arts », 2013, 214 p.

Les Presses de l'Université de Provence ont lancé récemment une nouvelle série dans laquelle les ouvrages consacrés au cinéma occupent une place non négligeable à côté de livres sur la photographie, les arts plastiques et l'esthétique générale. Y sont parus des ouvrages collectifs (*Filmer le travail, Penser la création audiovisuelle*, dernièrement un livre sur Wang Bing), et la série avait été ouverte par celui de J-L. Lioult *A l'enseignement du réel, penser le documentaire* (2004). Elle se poursuit en mettant à disposition du lecteur français cet ouvrage impor-