



Permanences et ruptures dans l'internationalisation du cinéma en Grèce

Eirini Sifaki

► **To cite this version:**

Eirini Sifaki. Permanences et ruptures dans l'internationalisation du cinéma en Grèce. Mar 2004, 2004. <sic_00000937>

HAL Id: sic_00000937

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000937

Submitted on 14 Mar 2004

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SIFAKI, Eirini (Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, CHRIME, France)

Permanences et ruptures dans l'internationalisation du cinéma en Grèce

Alors que les historiens dits du monde contemporain analysent les médias, ceux-ci recourent de plus en plus à l'explication historique dans la construction de l'actualité. Ainsi, les questions actuelles sur l'homogénéisation et l'impérialisme culturel, à l'ère d'une mondialisation accrue des systèmes et produits de communication, trouvent un écho dans l'étude historique de l'industrie cinématographique. Le cinéma et son commerce international constituent un domaine de recherche particulièrement propice pour étudier l'internationalisation de la communication, dans la mesure où il s'agit d'un médium dont le contenu est intégralement exploité à l'échelle mondiale. Cette internationalisation peut parfois prendre la forme d'un impérialisme culturel découlant d'un système de filiales (les transnationales de communication) mises en place très tôt par les studios américains. Ces filiales des *majors* ne se contentent pas de distribuer les films américains, elles interviennent également sur les marchés locaux où elles sont implantées.

Nous centrerons notre attention sur la nationalité et la provenance des films diffusés en salles, et plus précisément de ceux qui ont remporté le plus grand succès auprès du public, pendant les années 1940-1955. En outre, nous examinerons la manière dont les modèles de fréquentation au sein de la population se modifient dans le temps. En relevant les symptômes récurrents, nous tracerons la continuité des logiques qui ressortent de cette interaction entre le local et le global. A travers cette étude, nous essaierons d'esquisser les permanences et les ruptures de cette internationalisation dans l'espace grec, afin de restituer sa place dans la situation actuelle des pratiques cinématographiques.

Au demeurant, selon Laurent Créton, quand on entreprend une analyse du box-office et des recettes, il est nécessaire de ne pas réduire plus ou moins explicitement le destinataire à un simple consommateur, et de poser la question du statut du spectateur. (Créton: 173) En effet, des problèmes assez complexes surviennent lorsqu'on essaie de définir le sujet de la praxis cinématographique: spectateur, consommateur, citoyen, cible, segment de marché, public... Comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi, les risques sont grands quand il s'agit de dresser le portrait d'un public particulier, car l'hétérogénéité semble le trait dominant de nombreux publics, ce qui fait que la définition des « publics » résulte en grande partie des choix théoriques du sociologue. (Esquenazi: 3-6) Or, les significations et attendus théoriques ne sont pas les mêmes. Le spectateur ne se fonde pas dans un public, sorte de méta-spectateur collectif. (Créton: 178)

La sociologie critique des industries culturelles semble apporter la meilleure réponse à nos propres questionnements, dans la mesure où elle met en place des outils d'observation stratégiques des industries culturelles, pour montrer comment des habitudes se sont créées dans le public. (Esquenazi : 41) Pourtant, la composition des publics de la culture ne dépend pas que de la structure économique des populations concernées, car les variations de comportements ne sont pas seulement dues à des différences économiques, mais aussi à des différences culturelles.

En matière de cinéma, cette différence se manifeste en Grèce par les salles en plein air, spécificité nationale enracinée dans les pratiques culturelles locales, et devenue une institution

inhérente à l'histoire du cinéma hellénique. L'une des raisons principales de cette pratique se trouve dans les conditions géopolitiques et climatiques du pays.¹ (Sifaki 2003 : 248) Un autre paramètre essentiel de cette pratique a ses racines dans l'histoire culturelle des fêtes et des spectacles grecs, qui se tiennent depuis des millénaires dans des lieux ouverts.

D'un autre côté, il est pertinent de signaler que devant la confrontation de l'offre et de la demande, la détermination de la valeur d'un film n'a pas toujours suivi la même logique. Jusqu'à il y a encore peu de temps, le prix d'une place de cinéma était lié à son lieu d'exploitation (à sa taille, son confort, sa situation géographique...), et de par là-même, au type de film projeté. (Moriset: 13) Durant toute la première moitié du vingtième siècle, un film à fort potentiel commercial était diffusé en exclusivité dans les plus belles salles, dans les plus beaux quartiers. Le spectateur devait alors acquitter le prix fort pour bénéficier de l'événement. En revanche, les films plus anciens ou de qualité jugée moindre étaient diffusés dans un réseau de salles plus vétustes, beaucoup moins prestigieuses, qui étaient appelées en Grèce « salles populaires » ou « salles de rediffusion ».

Pour en revenir à la question des spectateurs, le fait qu'il y ait eu à l'époque une distinction entre les salles « aristocratiques » et les salles populaires est sans doute un élément important. Pourtant, cette simple observation ne nous amène pas loin, car nous ne disposons pas de données exhaustives sur la constitution de ces publics, sur les films diffusés ou sur les entrées effectuées dans chaque salle. De plus, faire une catégorisation des publics en partant de la simple « appellation » d'une salle serait extrêmement réducteur, car l'historien ne dispose pas des outils d'observation nécessaires pour pouvoir tirer des conclusions sur la constitution des publics et même sur l'expérience cinématographique, c'est-à-dire la manière dont les spectateurs regardaient un film.

Ainsi, le but de cet article est de restituer historiquement les tendances commerciales et les modèles de fréquentation, plutôt que de fournir des assertions catégorielles sur les publics ou les groupes historiques. Quoique, inévitablement assez générale, notre analyse ait cependant pour points forts la méthode systématique utilisée, ainsi que l'insistance méticuleuse à corrélérer des données provenant de sources disparates².

En l'absence, jusqu'à nos jours, de recherches concernant le marché cinématographique de cette période, le principal outil méthodologique de cette recherche est la revue cinématographique *Kinimatographicos Astir*³. À propos de l'analyse de données que nous allons présenter par la suite, notons que, faute de sources pour le reste de la Grèce, le nombre des entrées mentionné concerne seulement celles effectuées à Athènes. Il faut également souligner que les données se rapportent seulement à la saison hivernale (d'octobre à mai). Par ailleurs, la collection de données sur la commercialité paraissait chaque année dans « *Kinimatographicos Astir* ». Y figuraient le titre grec de tous les films projetés, les salles où ces films avaient été projetés et les entrées effectuées pour chaque film. En croisant plusieurs sources, nous avons pu retrouver le titre initial de chaque film, le pays d'origine ainsi que le producteur et le distributeur en Grèce, pour les vingt premiers films qui ont dominé les préférences du public.

Quelques éléments historiques

Le cinéma en Grèce a eu, dès ses débuts, du mal à s'organiser et à édifier les bases d'une véritable industrie. Henri Langlois écrit de façon caractéristique à ce sujet : « *Dans certains pays, vers 1900, il y eut un cinéma, puis plus rien. En Grèce, il n'y avait que des salles. Le cinéma, c'était essentiellement les exploitants qui achetaient des films italiens, français, américains, et plus tard, germaniques.* » (Langlois in Mitropoulou: 5-6) Ce retard doit être surtout imputé à l'instabilité politique du pays et aux nombreuses guerres qui ont eu pour résultat d'affaiblir l'intérêt accordé au nouvel art et à ses problèmes. Une autre raison serait que

ni les investisseurs ni les intellectuels du pays n'ont entrevu les innombrables conséquences économiques et artistiques de ce nouveau média.

Juste avant la seconde guerre mondiale, la production cinématographique est presque inexistante. Le marché est caractérisé par une multitude d'entreprises qui font faillite après avoir tourné ou distribué quelques films. Nous constatons par ailleurs une « colonisation » du milieu par les studios américains (comme Fox Film, Metro Goldwyn Meyer, Warner Bros...) qui ont créé très tôt des filiales pour exploiter leurs films en Grèce.

En effet, cette augmentation de l'importation et de la distribution de films étrangers commence à accoutumer le public des grandes villes à des modèles de consommation occidentaux et surtout américains. (Sifaki 2002: 46) Il faut souligner qu'à cette époque, le public de cinéma se limitait aux bourgeois de la capitale et de deux ou trois autres grandes villes. Nourris de littérature grecque et familiarisés avec la littérature étrangère, ces derniers préféraient naturellement les films étrangers, lorsqu'ils avaient à choisir entre la production locale et les meilleurs films de la production mondiale (la plupart des classiques et des grands succès commerciaux de l'époque étant projetés en Grèce). Le public populaire, lui, n'avait pas encore été conquis, car le nombre restreint de spectateurs de l'époque ne permettait pas les grandes dépenses de doublage. (Mitropoulos : 22)

Ce pourrait être là la cause principale du retard du cinéma grec : comme dans presque tous les petits pays, le cinéma local doit affronter la production mondiale, et cette concurrence s'avère écrasante pour les petites entreprises cinématographiques grecques.

Le marché cinématographique pendant les années 40-55

1939-44 : le commerce cinématographique en temps de guerre

La déclaration de guerre en Europe inquiétait sérieusement les distributeurs, qui prévoyaient la diminution de leurs importations. Pendant la saison cinématographique 1939-40 et 1940-41, le *box office* grec est envahi par les films américains. La plupart d'entre eux proviennent de grands studios US comme Warner Bros, M.G.M. Parallèlement, le public montre sa préférence pour quelques films européens, en l'occurrence français comme *Battement de cœur* (10ème place) et *Retour à l'aube* (11ème), tous deux mis en scène par Henri Decoin, ou *Entente Cordiale* de Marcel L'Herbier (12ème place). Cette année-là, un seul film grec, *Le chant du départ*, premier film parlant réalisé par Filopoulin Finos, se classe parmi les 20 premiers (à la 17ème place).

Cependant, le paysage va changer radicalement après l'occupation de la Grèce par les nazis en 1941. Notons seulement que jusqu'en 1940-1941, les films allemands projetés en Grèce atteignaient à peine 8 à 12% du nombre total des films en salles. Parallèlement, les productions américaine et française représentaient respectivement 60-70% et 15-25% du marché. Pendant les cinq années précédant l'Occupation, parmi les dix films les plus rentables, les cinq premiers étaient toujours américains, tandis que les films allemands avaient grande peine à figurer au palmarès.⁴

La saison d'hiver 1940-41 s'achève avec l'Occupation et ses tragiques conséquences. Dans le tableau suivant, nous pouvons observer cette rupture survenue en 1941 en juxtaposant les deux saisons cinématographiques.

Saison hivernale	FILMS diffusés selon le pays d'origine						
	Allemands	Italiens	Hongrois	Espagnols	Français	Turcs	Anglo-américains
1940-41	17	0	3	2	22	0	94
1941-42	83	28	11	3	1	1	0

L'une des premières mesures prises par le gouvernement allemand du Troisième Reich en matière de cinéma fut d'interdire les films américains et de réquisitionner la plupart des bureaux des filiales américaines et des sociétés de distribution grecques. Par ailleurs, comme dans tous les pays occupés, les autorités allemandes réquisitionnèrent également plusieurs salles de cinéma qui deviennent alors *Soldatenkinos* et participent ainsi au repos du guerrier.

Les seuls films projetés sur les écrans grecs à partir de la saison 1941-42 provenaient alors d'Allemagne, d'Italie et de Hongrie. De plus, le ministère de la propagande du Troisième Reich fonde une société de distribution nommée « ironiquement » *Hellas films*, qui importait en exclusivité des films allemands, tout en exploitant parallèlement le cinéma d'exclusivités *Pallas*. Au cours du même mois, une deuxième société cinématographique anonyme est fondée sous le nom d'*Espéria Film*, avec des capitaux italiens, pour distribuer des films italiens.⁵ Contrairement à l'*Espéria* qui n'avait pas le monopole des productions italiennes, *Hellas* avait le monopole des films allemands. Et tandis qu'avec les films italiens beaucoup de distributeurs parvenaient à se tirer d'affaires, tous les films allemands furent rassemblés, c'est-à-dire saisis, par la société *Hellas*, avant même sa fondation officielle.

Pour la première fois, un gouvernement allemand mettait à l'épreuve une stratégie globale et intégrée dans les secteurs de la conduite de la guerre, de la manipulation idéologique des masses à l'aide des moyens de communication technique et des mesures de temps de guerre. (Kreimeier :455) Dans un article paru en 1944, Hans Richter, alors en exil, avait découvert une règle ahurissante dans la manière dont les « va-t-en-guerre » allemands maniaient ce média qu'était le cinéma. Selon ce texte, l'ambassade d'Allemagne à Vienne invita, au début de 1938, le gouvernement autrichien à une projection du *Triomphe de la volonté* : Quelques semaines plus tard, Schuschnigg faisait en toute hâte un voyage auprès de Hitler, et quelques jours après l'Autriche était occupée. (RICHTER, Hans, in Kreimeier: 455) L'Allemagne de Hitler suivit ce modèle jusque dans les années de guerre pour mener à bien la soumission de l'Europe sur la scène diplomatique. Quand, en 1941, ils décidèrent d'occuper la Grèce et la Yougoslavie, les Allemands pouvaient déjà utiliser comme instrument de menace et de chantage le film *Sieg im Westen*, (Victoire à l'Ouest) qui racontait la guerre en France. (Kreimeier :456) Le film en question fut projeté à Athènes pendant la saison hivernale 1940-41, dans les cinémas d'exclusivité Titania et Pallas où il effectua 43.187 entrées, ce qui le mettait à la 7ème place du box-office.

La politique cinématographique dans les territoires conquis fut un succès, pour autant qu'elle visait l'exploitation de l'infrastructure étrangère et l'expansion du marché intérieur allemand, mais elle ne pouvait qu'échouer dans ses prétentions à constituer une politique culturelle, c'est-à-dire à exercer une influence durable sur les populations soumises. (Kreimeier: 499) La faible fréquentation des films allemands en Grèce illustre la tendance générale à s'opposer à l'extension de l'influence allemande. Ainsi, ce furent des films italiens (associant des éléments dramatiques et musicaux) et hongrois (*Danko Pista*, n° 1 en 1941-1942, avec 96.605 entrées) qui remportèrent les suffrages du public grec.

Aucun film grec n'est tourné en 1940 ni en 1941. A la fin de 1942 apparaît dans le cinéma grec un nouveau réalisateur, Dimitris Ioannopoulos qui tourne alors *La voix du cœur*. Ce film ranima la production moribonde de l'époque avec une comédie sentimentale qui fut une heureuse surprise pour le public fatigué de l'occupation ; il effectua 102.237 entrées à Athènes, prenant ainsi la tête du box-office de l'année 1942-1943.

1944-49 : Période de modifications

A peine libérée du joug allemand (octobre 1944), la Grèce entre dans une longue période de guerre civile (1944-1945 et 1946-1949) qui va à nouveau retarder l'industrialisation et diviser la population. Les catastrophes matérielles et humaines sont très lourdes pour le pays et la crise politique et sociale s'aggrave. De ce fait, la Grèce dépend entièrement des pouvoirs

étrangers tant au niveau politique qu'économique.⁶ L'intervention des Anglais et des Américains étant fonction de leurs intérêts économiques dans le pays, ils se succèdent en Grèce, à la conquête du marché cinématographique.

Ainsi arrive à Athènes, au lendemain de la libération (fin novembre 1944) un représentant des sociétés américaines, nommé M. Childhouse. Il installe sa société au centre d'Athènes avec pour mission de répartir les films américains (des studios Metro, Warner, Fox, Paramount, R.K.O., United Artists, Universal, Columbia) entre diverses agences de distribution. Dès 1944, le paysage cinématographique retrouve les niveaux d'avant guerre. Pour la saison hivernale 1944-45, la répartition de films projetés selon le pays d'origine était la suivante : 75 étaient américains, 14 français, 8 russes, et 3 grecs.

Presque simultanément, le département cinématographique du quartier général anglais, appelé A.I.S, est chargé de la distribution des films britanniques provenant des sociétés de production British Lion, Ealing Angloamerican, Eagle lion. A la fin de la saison 1946, A.I.S est remplacé par Eagle Lion qui crée alors une filiale en Grèce pour assurer la distribution, dans toute l'Europe, des films britanniques et de quelques films des studios américains Universal et International

D'un autre côté, on assiste alors à la fondation, à Thessalonique, de la société *Sov*, qui distribue des films russes. Elle provient de la corporation soviétique *Sovexportfilms* qui est l'unique exportatrice de films russes dans le monde. (Slide : 326) Ainsi ont lieu en Grèce, pour la première fois en 1944-1945 et 1945-1946, des projections de films soviétiques qui remportent un grand succès commercial. Il s'agit, pour la plupart d'entre eux, de films héroïques ou de documentaires tournés pendant la guerre qui, selon Emile Breton, visaient à mobiliser toutes les énergies de la jeunesse dans la guerre patriotique en cours. (Breton in Passek: 75) Le film *Stalingrad*, par exemple, sortit en mars 1943, moins d'un mois après la libération de la ville et fut projeté en Grèce en 1944-1945, se classant 11^{ème} au box office. Durant la même année, le film *Rantuga (L'arc-en-ciel)* mis en scène par Mark Donskoï, se place premier, avec 154.998 entrées effectuées à Athènes. Au même moment, *Zoia*, d'Anrstam, qui puise directement son inspiration dans la guerre, parvient à la quatrième place. D'autres films, comme *Lenin v oktjabre (Lénine en Octobre)*, produit en 1937 et mis en scène par Mihail Romm et *A six heures du soir après la guerre*, d'Ivan Pyr'ev, produit en 1944 et projeté en 1945-46, ont respectivement conquis la troisième et la quinzième place. A partir de 1947, la *Sov* disparaît du milieu cinématographique, sans doute à cause du climat anticommuniste qui règne pendant la guerre civile.

Quant au cinéma grec, il commence petit à petit à avoir quelques films au box office. Achevée après la Libération par Filopimin Finos, *La Villa aux nénuphars* remporte un tel succès (70.224 entrées en 1944-45, 7^{ème} place au box office) qu'elle permettra alors à Finos de créer son propre studio, Finos Films. Quand la production cinématographique, en la personne de Filopimin Finos, recherche des scénarios à succès, elle s'adressa aux auteurs de théâtre Sakellarios et Yannakopoulos, qui recevaient un accueil enthousiaste du grand public au théâtre et monopolisèrent la scène pendant un quart de siècle. Le bilan de cette collaboration se traduit par le film *Les Allemands reviennent / « I Germani xanarchontai »*. Projeté en 1947-1948, à la tête du box office avec 136.033 entrées effectuées à Athènes, le film aborde sur le mode humoristique le thème de la Résistance et constitue une satire habile donnant une image pleine de verve de la répétition de l'occupation allemande. Avec lui commence une nouvelle ère pour le cinéma grec, car les nouveaux systèmes de synchronisation et de mixage y sont utilisés pour la première fois.

En ce qui concerne les tendances thématiques des films grecs après l'occupation, celles-ci sont liées aux vécus historiques et sociaux de l'époque. Ainsi, les premiers films sont des mélodrames (à titre d'exemple, *Ragisménés kardiés /Cœurs brisés*, d'Or. Laskos, sur la campagne d'Albanie, 10^{ème} place au box office en 1944-1945), des drames historiques et épiques inspirés de la Révolution de 1821 (ainsi, *Marinos Kontaras*, mis en scène par Yorgos Tzavellas, film épique adapté d'une nouvelle d'Eftaliotis, 12^{ème} place en 1947-1948), des

dramas de l'occupation allemande (comme *Téléftéa apostoli / La Dernière Mission*, de Tsiforos, 4^{ème} place en 1948-1949, *Anna Roditi*, de Gaziadis, 5^{ème} place en 1947-1948), des comédies (*Prends femme dans ton pays / Papoutsi apo ton topo sou*, de Sakellarios, 15^{ème} en 1946-1947, *Madame Sousou*, de Mouzénidis et Tsiforos, 6^{ème} place en 1947-1948), ainsi que des adaptations d'œuvres théâtrales et littéraires classiques (*Le Rocher rouge / O kokkinos vrachos* de Grigoriou, 4^{ème} place en 1948-1949, adapté d'une pièce de théâtre de Grigoris Xénopoulos).

1949-55: de la reconstruction - réorganisation du marché, à la formation d'une culture cinématographique nationale

Au début des années cinquante, le marché cinématographique grec commence à présenter une évolution importante. Même si la production reste au niveau de l'artisanat, la popularité des films grecs par rapport aux films étrangers augmente, ce qui engendre également l'augmentation du nombre des films réalisés. A partir de cette période, ce sont les sociétés grecques qui distribuent les films sur le marché, la plupart ayant des contrats exclusifs avec les studios américains. Les plus importantes sont *Skouras films* qui représente 20th Century Fox, R.K.O Radio et Paramount et *Damaskinos-Mihailidis* qui représentent Metro Goldwyn Mayer, Warner Bros et Universal. La plupart des entreprises sont aussi verticalement intégrées et possèdent plusieurs salles d'exclusivités à Athènes.

Malgré le contexte socio-politique⁷ hostile et l'absence d'une politique cinématographique, les premiers auteurs font leur apparition. Ils abordent la réalité d'un regard neuf, en se référant aux problèmes sociopolitiques de l'époque. Le film *L'ivrogne / O méthystakas*, mis en scène par Tzavellas, se place à la tête du box office en 1949-1950 avec 303.538 entrées effectuées à Athènes. La dimension sociale et le souci de décrire la réalité grecque de l'époque ont été à la base de cet immense succès. Par ailleurs, des films néoréalistes italiens comme *Riso Amaro*, de Giuseppe De Santis (4^{ème} place en 1949-1950) et *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica (16^{ème} place en 1950-1951) ont reçu du public un accueil chaleureux.

À cette époque, le cinéma de grande consommation se développe petit à petit pour arriver à son âge d'or, durant les années 60. Il s'agit, pour la plupart, de comédies légères, de farces, de sombres mélodrames ainsi que de comédies musicales. De la sorte, en 1950-1951, les quatre premiers films du box office sont grecs: *Les Quatre marches/ Ta tessera scalopatia*, (comédie sentimentale du réalisateur Georges Zervos qui avait travaillé en Angleterre auprès d'Alexander Korda), *Celles qui n'ont pas le droit d'aimer/ Ekeinés pou den prépei n'agapoun* (comédie réalisée par Alékos Sakélaris et produite par Finos Films), *Viens voir tonton / Ela sto thio*, (comédie de N. Tziforos, pour Finos Films) et *J'ai brisé ma vie une nuit / Katestrepsa mia nykta ti zoï mou* (drame sentimental mis en scène et produit par Mavrikios Novac).

Ainsi, malgré la grande qualité de divertissement des films étrangers et surtout américains, ce sont les films grecs qui ont remporté les « suffrages » du public. Les spectateurs se reconnaissaient dans ces films, mais surtout ils en comprenaient la langue, car les films étrangers ont été toujours sous-titrés, le coût du doublage étant trop élevé. Ainsi, le cinéma grec a pu conquérir un plus grand nombre de spectateurs qui avaient une éducation limitée et qui ne pouvaient pas voir les films étrangers.

Parallèlement, on observe, au niveau de la distribution, une certaine hétérogénéité pour les films des autres pays, comme le film mexicain *Maria Magdalena* (mis en scène par Miguel Conteras Torres, à la 2^{ème} place en 1949-1950) ainsi qu'un film autrichien et un suédois à la 10^{ème} et à la 17^{ème} place en 1951-1952. En même temps, des coproductions européennes commencent à voir le jour, comme *La chartreuse de Parme* (réalisée par Christian-Jaque, produite en France par A. Paulvé et en Italie par Scalera, 14^{ème} place en 1949-1950), *Singoalla*, coproduction franco-suédoise (drame romantique réalisé lui aussi par Christian Jaque et produit

par Terra films, 7^{ème} place en 1950-1951), *Les deux vérités* (coproduction franco-italienne mise en scène par Antonio Leonviola et produite par Caretta, à la 10^{ème} place en 1952-1953) et *Adorables créatures* (comédie franco-italienne mise en scène par Christian-Jaque, à la 14^{ème} place).

En ce qui concerne les films américains, ils ont toujours eu entre sept et neuf films parmi les vingt premiers de cette période. Il s'agit pour la plupart de superproductions historiques comme le *Prince of Foxes* (mis en scène par Henry King et produit par la 20th Century Fox, 6^{ème} place en 1949-1950) *The three musketeers* (mis en scène par George Sidney et produit par la M.G.M, 6^{ème} place en 1950-1951), *Joan of Arc* (mis en scène par Victor Fleming et produit par la R.K.O, 9^{ème} place en 1950-1951) *King Solomon's mines* (mis en scène par Compton Bennett et Andrew Marton, produit par la M.G.M, 5^{ème} en 1951-1952), *The Great Caruso* (comédie musicale de Richard Thorpe, produite par M.G.M, 6^{ème} place en 1951-1952), *Ivanhoe* (aventure historique mise en scène par Richard Thorpe et produite par la M.G.M, 7^{ème} place en 1952-1953), *Quo Vadis* (mis en scène par Mervyn LeRoy, produit par M.G.M, 2^{ème} place en 1953-1954), *Samson and Delidah* (mis en scène par Cecil B. De Mille Paramount, à la 4^{ème} place en 1953-1954) *The Egyptian* (mis en scène par Michael Curtiz pour la 20th Century Fox, à la 7^{ème} place en 1954-1955).

Dans le tableau qui suit, nous avons récapitulé les 20 films les plus populaires, selon le pays d'origine, de 1939 jusqu'en 1955.

BOX OFFICE (20 FILMS) SELON LE PAYS DE PRODUCTION															
SAISONS	US	AL	UK	FR	IT	ES	GR	HO	RU	TU	MX	SU	AU	Coprod.*	Inconnu
1939-40	11	2		4	1	1	1								
1940-41	11	3	1	1		1		3							
1941-42		9			5			5		1					
1942-43		4			13		1	2							
1943-44		8		1			3								8
1944-45	10		2		1		3		4						
1945-46	10	1	2				3		3						1
1946-47	16		1				1		2						
1947-48	16						4								
1948-49	10		3	1	2		4								
1949-50	7		1	1	4		5				1			1	
1950-51	9		2		1		7							1	
1951-52	8		2	1			7					1	1		
1952-53	7		1	1	1		7							3	
1953-54	9		1	1	1		6		1					1	
1954-55	9				3		5							3	
TOTAL	131	26	16	11	32	2	57	10	9	1	1	1	1	9	9

* 7 coproductions FR/IT, 1 coproduction FR/SU et 1 coproduction FR/IT/ES

Conclusion

L'examen de l'internationalisation du cinéma en Grèce dans cette période extrêmement turbulente de l'histoire met en lumière le fait que la structure politique des régimes qui se succèdent agit directement sur l'organisation du secteur cinématographique, ainsi que sur celle des autres secteurs de l'activité nationale, sur le plan idéologique comme sur le plan économique. Nous avons essayé de démontrer à travers cet article comment le marché cinématographique grec a toujours été assujéti aux stratégies et aux pouvoirs étrangers.

Bien évidemment, la seconde guerre mondiale présente une rupture considérable au niveau de la consommation des films, dans la mesure où ceux-ci sont imposés par les autorités allemandes de guerre. Pourtant, qu'elle s'explique par la guerre ou par un soi-disant protectionnisme, la logique qui en ressort demeure la même: ce sont toujours les industries étrangères qui tiennent les rênes et contrôlent le marché. Dans les deux premières périodes examinées, la cinématographie nationale étant presque inexistante, le box-office grec est dominé par les films étrangers. La politisation accrue de l'époque et la dépendance politique et économique se manifestent par ailleurs dans le box-office, car les films qui remportent les suffrages du public proviennent, selon les années, des pays qui ont un fort pouvoir en Grèce et contrôlent plus ou moins, ainsi que nous l'avons vu, le réseau de distribution.

A partir des années cinquante, la réorganisation du pays coïncide avec le développement du marché cinématographique. Les films grecs font ainsi une entrée dynamique dans le box-office et marquent le début du cinéma commercial à grande consommation qui va influencer des générations de spectateurs. Cependant, comme dans la majorité des marchés européens, la préférence du public pour les superproductions américaines demeure une caractéristique permanente des pratiques cinématographiques grecques.

Bibliographie

BRETON, Emile, « Années de guerre. Le pathétique et le quotidien », in PASSEK, Jean-Loup (sous la direction), *Le cinéma russe et soviétique*, Paris : L'Équerre/ Centre Georges Pompidou, 1981, pp. 73-78.

CRETON, Laurent, *Cinéma et marché*, Paris : Armand Colin, 1997.

DEMOPOULOS, Michel (éd), *Le cinéma grec*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1995. (Cinéma / pluriel)

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris: La Découverte, 2003. (Repères)

GOMERY, Douglas, *The Hollywood studio system*, New York: St Martin's Press, 1986.

HAKKE, Sabine, *Popular cinema of the Third Reich*, USA: University of Texas Press, 2001.

KOLOVOS, Nikos, *Cinéma : l'art de l'industrie*, Athènes : Kastaniotis, 1999. (en grec)

KREIMEIER, Klaus, *Une histoire du cinéma allemand: la UFA*, Paris: Flammarion, 1994.

MITROPOULOS, Aglaé, *Découverte du cinéma grec*, Paris: Seghers, 1968.

MORISSET, Claire, *L'industrialisation du cinéma ou l'émergence du triple marché*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

SIFAKI, Eirini, *Un siècle de cinéma grec : acteurs et enjeux* in Vovou Ioanna « Les Médias en Grèce », *Revue Mésogeios (Méditerranée)* n° 16, novembre 2002, Paris : éditions Hérodotos, pp 43 – 63.

SIFAKI, Eirini, « Global strategies and local practices in film consumption », *Journal for Cultural research*, N°7:3, London: Routledge, July 2003, pp. 243-257.

SLIDE, Anthony, *The International film industry: a historical dictionary*, London, New York: Greenwood Press, 1989.

SOLDATOS, Yannis, *Histoire du cinéma grec (1900-1967)*, Athènes : Aigokéros, 1999. - Vol. A. (en grec)

SVORONOS, Nicolas, *Histoire de la Grèce moderne*, Paris: PUF, 1953, (réédité 1980).

THUMIM, Janet, « The 'popular', cash and culture in the postwar British cinema industry », *Screen*, Vol. 32, n° 3, Oxford University Press: autumn 1991, pp. 245-271.

NOTES

¹ Située à l'extrémité sud de la péninsule des Balkans, la Grèce occupe une place stratégique entre l'Orient et l'Occident. La morphologie géographique du pays (9.841 îles), conjuguée au climat doux (plus de 3000 heures de soleil par an), entraîne des caractéristiques particulières en ce qui concerne les pratiques culturelles et en l'occurrence cinématographiques. Le chroniqueur cinématographique - *Kinimatographicos Astir*- de l'époque confirme, durant la première année de sa parution (en 1924) que « en raison de la situation géographique et climatique de la Grèce, le cinéma pendant les saisons estivales a toute une autre portée que dans les autres pays », VRATSANOS, Dimos, *Le bilan de l'année*, *Kinimatographicos Astir*, N°28, 28 décembre 1924, p. 30.

² FARINOTTI, Pino, *Dizionario di tutti i film*, Italia: ed: Esedra, 1996.; KREIMEIER, Klaus, *Une histoire du cinéma allemand*: la UFA, Paris: Flammarion, 1994 ; KING HANSON, Patricia (editor), *The American Film Institute Catalogue of motion Pictures in the United States, 1931-1940*, Volume F3 (Film entries A-L) and (Film entries M-Z), Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1993. ; MURPHY, Robert (editor), *The British cinema book*, London, British Film Institute, 1999; LAMY, Jean-Claude ; RAPP, Bernard (sous la direction de), *Dictionnaire mondial des films*, Paris: Larousse-Bordas, 2000 (première édition 1991) ; MURPHY, Robert, *Realism and Tinsel. Cinema and society in Britain 1939-1949*, London and New York : Routledge, 1989 ; PASSEK, Jean-Loup (sous la direction de), *Le cinéma russe et soviétique*, Paris: L'Equerre/ Centre Georges Pompidou, 1981. ; SLIDE, Anthony, *The International film industry: a historical dictionary*, London, New York: Greenwood Press, 1989. ; VALOUKOS, Stathis, *Filmographie du cinéma grec*, Athènes: Aigokéros, 1998.

³ Il s'agit d'une publication destinée aux professionnels du cinéma (sociétés de distribution et exploitants), créée en 1924 à Athènes par un ancien journaliste nommé Iraklis Ekonomou; même si cette revue avait la prétention de couvrir une vaste gamme de sujets, l'accent était mis sur l'aspect industriel du cinéma.

⁴ PLORITIS, Marios « Bilan de trois années mortes » *Kinimatographicos Astir*, N°16 (543), Athènes 30 novembre 1944, pp. 4-7.

⁵ *Kinimatographicos Astir*, N°1 (488), Athènes janvier 1942.

⁶ La conférence de Québec entre Roosevelt et Churchill autorise la Grande Bretagne à envoyer à Athènes, après la Libération, un corps expéditionnaire « pour sauver le pays de l'anarchie ». Les Anglais vont ainsi rester en Grèce jusqu'en 1947, où ils informent les Etats-Unis qu'ils ne sont plus en mesure de remplir leurs engagements envers la Grèce. Avec la déclaration de Truman selon laquelle l'Amérique doit aider la Grèce à sauvegarder son régime démocratique (12 mars 1947) commence l'intervention plus directe des Etats-Unis qui succèdent ainsi à la Grande Bretagne dans son rôle de protecteur. (Svoronos: 121)

⁷ Au niveau politique, les années cinquante sont marquées par la domination absolue des forces conservatrices et de la droite, ainsi que par la mainmise des Etats-Unis, tant sur la politique étrangère qu'intérieure. L'adhésion de la Grèce à l'OTAN et sa dépendance à l'égard du plan Marshall, le libéralisme économique pratiqué par les gouvernements de droite, l'anticommunisme effréné et la répression sociale présentée comme « politique de stabilisation » économique et sociale sont les éléments qui dominent cette période historique. Le cinéma ne peut que ressentir durement les conséquences de cette politique : d'un côté, il n'a pas la liberté d'exprimer la réalité et les vrais problèmes de la société grecque ; de l'autre, il ne reçoit aucun encouragement de la part de l'état, que ce soit sur le plan de la législation, des subventions ou de toute autre forme d'aide, contrairement au cinéma étranger - américain en particulier.