1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

79 | 2016
Varia

David Azoulay, *Hollywood, le prêtre et le Nabab. Cinéma et religion aux États-Unis de 1934 aux années 2000*

Levallois-Perret, Bréal

Frédéric Cavé et Damien Keller

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/1895/5195
DOI : 10.4000/1895.5195
ISSN : 1960-6176

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

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2016
Pagination : 188-194
ISBN : 9782370290793
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Frédéric Cavé et Damien Keller, « David Azoulay, *Hollywood, le prêtre et le Nabab. Cinéma et religion aux États-Unis de 1934 aux années 2000* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : http://journals.openedition.org/1895/5195 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.5195

© AFRHC

pouvons voir, toucher, entendre, mais s'étend au fonctionnement mental, s'étend à l'irrationnel, c'est-à-dire à ce qui n'est pas encore rationnel mais peut le devenir demain » (p. 122), car « le cinéma est l'art le moins réaliste, bien que les éléments de représentation dont il dispose soient plus réalistes. [...] [il] nous a donné des rêves sans le savoir » (p. 146). On devine sans peine que *Caligari*, *le Chien andalou*, *l'Atalante*, le cinéma de Chaplin et, *in fine*, *l'Année dernière à Marienbad* – « le film que j'attendais depuis 30 ans » – répondent à ce programme.

François Albera

David Azoulay, *Hollywood, le prêtre et le Nabab. Cinéma et religion aux États-Unis de 1934 aux années 2000*, Levallois-Perret, Bréal, 490 p.

L'ouvrage de David Azoulay – issu d'un travail universitaire en histoire contemporaine – manifeste une ambition louable mais soulève, immédiatement, une interrogation quant à la pertinence d'une étude si opulente. Le titre donne pourtant des indications précises en vue d'une histoire culturelle ciblée : le milieu analysé (Hollywood), la religion (catholique) et la période (« le nabab » renvoyant a priori à l'ère du *studio system* des années 1920 à 1960). Cependant, l'auteur élargit considérablement ce spectre initial : l'étude d'une religion confrontée à un système cinématographique singulier devient l'analyse de plusieurs tendances religieuses (catholiques et protestantes principalement sans omettre des considérations sur celles juives et musulmanes, sur la nébuleuse évangéliste ou encore sur l'Église de scientologie) non plus à l'échelle d'une industrie circonstanciée (« Nous incluons aussi la production, l'exploitation et la diffusion de films par des entreprises indépendantes des grands studios [...] [et] les productions cinématographiques destinées à la télévision ou à la diffusion par DVD et par internet » (p. 11)) mais étendue sur l'ensemble du territoire jusqu'à l'époque contemporaine comme en témoigne le sous-titre de l'ouvrage. Cet appétit masque provisoirement les insuffisances d'une recherche qui, sous les oripeaux de l'exigence et de la profusion, s'avère mal assurée.

Il est d'ailleurs possible de lire la préface, due à l'historienne Michelle Perrot, comme un avertissement avec un art consommé de la litote : « On peut distinguer plusieurs périodes *aux frontières un peu floues* tant les influences s'y combinent et s'y recoupent » ; « un retour actuel du religieux *difficile à analyser dans son contenu et sa portée* » (nous soulignons). On ne saurait mieux déguiser l'embarras provoqué par des considérations juxtaposées sans réelle cohérence, par le défaut d'une analyse cinématographique ténue ou bien par le lent effritement de la réflexion (la première partie faisant 207 pages quand la dernière en fait 19 ; les parties II et III étant sensiblement équivalentes – 80 p. environ). L'absence d'index, la présence d'annexes échevelées ou de notes de bas de page indigentes, le défaut de commentaires liés aux tableaux et autres schémas affaiblissent d'emblée le propos général. Ce manque de rigueur endommage également la filmographie où l'ordre alphabétique apparaît approximatif, à l'image du référencement (unique et parfois erroné) des numéros de page. Fort d'un corpus de 570 films, la justification des choix laisse songeur. Azoulay déclare avoir « exclu tous les films de science-fiction, d'horreur et d'épouvante pour adolescents (*teen-slasher movies*), tous les films d'animation et les *blockbusters* (succès commerciaux) ''galatico-futuristes'' des années 2000, dans lesquels il n'y a quasiment pas, ou pas du tout, de référence à la religion » (p. 451). Qu'un tri soit effectué n'est pas à remettre en cause mais l'affirmation demeure abusive et artificielle, d'une part car Azoulay inclut un film de chaque catégorie au moins (*2001*, *Carrie*, *Urban Legend*, *Aladdin*, *Avatar*) et d'autre part parce que ce parti-pris entre en contradiction avec d'autres formulations : « la religion est une caractéristique permanente et constante du cinéma américain » ou « tous les films exposent, montrent ou décrivent des signifiants religieux » (p. 425).

Nous aurons donc moins de mansuétude que Michelle Perrot lorsqu'elle évoque le visionnage

de centaines de films « pour une analyse systématique » (p. 13). Hélas, cette dernière se borne généralement à trois types d'informations diffusées par de courts paragraphes : l'histoire du scénario, un trait religieux saillant (*une* allusion à un texte sacré, *une* citation littérale, ou *une* iconographie particulière) et son succès commercial – associé aux réactions effarouchées, le cas échéant. Certains films sont néanmoins décrits plus longuement, sans pour autant inclure la moindre notion d'esthétique (*The Last Temptation of Christ*). Lorsque c'est le cas, la méthode peut s'avérer cavalière. Il en va ainsi d'une remarque sur *The Fugitive* (John Ford, 1947 ; p. 126) pour lequel est joint un croquis de photogrammes sans que le travail de Pierre Berthomieu dont il plagie l'illustration et son interprétation (*Hollywood classique, le temps des géants*, p. 222) ne soit mentionné... À cette faiblesse analytique s'ajoute, par endroits, la désagréable impression que les films ne sont pas vus lorsque ceux-ci sont évoqués au conditionnel à partir d'une source secondaire, ou bien parfois mal « catégorisés » comme la série télévisée *Dawson* associée aux *Teen Slashers* (sous prétexte que son créateur fut le scénariste de *Scream*) voire hallucinés comme ce fameux *Al Capone* de Brian de Palma tourné en 2007 qui apparaît à plusieurs reprises (la filmographie comporte toutefois peu de coquilles quant à l'attribution des films aux cinéastes).

Ce grand nombre de films nuit à la réflexion d'ensemble imposant au lecteur une sorte d'imbroglio tant historique qu'esthétique. Dans un passage consacré aux films de gangster des années 1930 représentant la prohibition de la décennie antérieure, Azoulay glisse doucement vers *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) avant de convoquer brutalement la figure de Jesse James comme exemple archétypal de tous « ces personnages victimes de la crise et cherchant à s'en sortir par la violence et le banditisme » (p. 39) ! Listant les versions de 1939, 1949 et 1957, il conclut son discours consacré à l'héroïsation de la figure du gangster par Hollywood (« des truands au bon cœur, des assassins généreux... Tel pourrait être le portrait du héros hollywoodien des films de gangsters et des westerns » p. 40) en associant à ce drôle de panégyrique en soit problématique la figure de Tom Joad, célèbre héros des *The Grapes of Wrath*. Cette concaténation cocasse culmine lorsque, dans le même chapitre, Azoulay sollicite des films (de 1944 à 1968) où les descendants de l'immigration irlandaise et italienne sont représentés « en faisant des gangsters des héros ; [...] en retraçant la vie des travailleurs modestes ; [...] en imposant la forte personnalité de la *mamma* italienne ; [...] en dépeignant la vie d'un prêtre chanteur ; [...] en s'épanchant sur une veuve à reconquérir ; [...] en décrivant des soldats contestataires » (pp. 45-47) ! Ces exemples, pris au hasard, sont symptomatiques d'un égarement constant. Le propos n'entrelace pas des notions variées dans une dynamique productive mais confond perpétuellement de nombreux enjeux théoriques, historiques, théologiques, quitte à annihiler toute démonstration.

Plus généralement, qu'elles soient filmiques ou non, les sources se révèlent problématiques. Celles de première main ne sont pas exploitées. Le chercheur valorise à plusieurs reprises son investissement dans les dossiers entreposés à la Margaret Herrick Library à Los Angeles, fondant ses opinions sur ce support au contenu hétérogène, extirpant la plupart du temps les seules coupures de presse (principalement sur le Nouvel Hollywood). Toujours en ce qui concerne le cinéma classique hollywoodien – partie de l'ouvrage la plus ouvertement historique –, Azoulay ne semble pas déterminé à consulter d'autres archives comme celles de la MPPDA (pourtant mises en ligne), de la presse d'époque (copieusement mise en ligne), ou encore, puisque l'auteur insiste sur ses voyages outre-Atlantique, des archives de Hays entretenues dans l'Indiana ou de Martin Quigley et Daniel Lord conservées à Washington. S'épargnant une impressionnante manne d'informations éclairantes, il se voit aveuglément contraint de réitérer les thèses de l'historiographie traditionnelle.

La situation bibliographique stimulant la recherche initiale souffre, elle aussi, d'un inventaire rudimentaire. Selon Azoulay, « la religion dans le cinéma américain a été très peu étudiée en

France » (p. 20) et, à la suite de Julien Welter (source de seconde main non assimilée semble-t-il), l'auteur évoque Amédée Ayfre et Henri Agel qui auraient commenté cette interaction dans *Un cinéma spiritualiste*. Ayfre et Agel ont coécrit *le Cinéma et le Sacré* (1953) ; Agel n'a fait que préfacer cette publication posthume dirigée par René Prédal dans laquelle on ne trouve guère une analyse particulière de la religiosité du cinéma hollywoodien, ni de surcroît dans les travaux de Pierre Prigent eux aussi signalés (contrairement à ce que la syntaxe laisser supposer). Azoulay omet par contre les récents travaux des universitaires français sur la représentation du sacré à Hollywood (*le Cinéma sacré hollywoodien* d'Olivier Legrain, 2014 ; les travaux sur Cecil B. DeMille, les ouvrages de Berthomieu, les recherches sur Terrence Malick, etc.). Si l'américanité de cette question semble effectivement délaissée dans le champ des études françaises, les aspects plus globaux des relations entre cinéma et religion ont été abondamment commentés. Une attention plus particulière à cette littérature ainsi qu'aux nombreux travaux outre-Atlantique aurait servi à mieux asseoir la réflexion. Nous pensons notamment au copieux travail méthodologique de Mélisande Leventopoulos (*les Catholiques et le Cinéma. La construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, 2014), à celui d'Anne Morey, laquelle étudie les actions menées par les catholiques et les protestants à l'encontre du cinéma dans *Hollywood Outsiders : the Adaptation of the Film Industry 1913-1934* (2003). La prise en compte de ces ouvrages auraient affiné les hypothèses soutenues ici, tout comme *The Routledge Companion to Religion and Film* dirigé par John Lyden (2009) ou *The Religion and Film Reader* (Jolyon Mitchell et S. Brent Plate, 2007) qui auscultent des thématiques voisines avec diversité. Au vu de la perspective envisagée – construire une histoire culturelle des interactions entre cinéma et religion – il est curieux que la bibliographie se dispense d'ouvrages canoniques qui interrogent les pratiques historiographiques en cinéma : pour s'en tenir à la partie consacrée au « Code Hays » ni Lea Jacobs, ni Ian Jarvie, ni Garth Jowett, ni Richard Maltby, ni Ruth Vasey ne sont conviés alors qu'il s'agit des principaux artisans de la rupture épistémologique opérée dans ce domaine. Concernant les études cinématographiques, l'auteur se satisfait la plupart du temps d'essais grand public parfois peu enclins aux méthodes universitaires (Peter Biskind, Patrick Brion, Michel Ciment, Laurent Pécha, Bertrand Tavernier) quand bien même ils croisent ceux de Pierre Berthomieu, Olivier Caïra, Francis Couvares ou Colleen McDannell.

La compulsation plus rigoureuse d'ouvrages théoriques aurait surtout permis de cerner un enjeu précis et circonscrit de l'étude à mener, car celle-ci reste obscure tout au long de la lecture. La confusion de la démarche se retrouve dans la constitution même du volume. L'auteur explicite clairement son projet dans l'introduction (p. 23-25 principalement), projet réaffirmé dans une quatrième partie à valeur conclusive (p. 434 notamment) : construire une « lecture chronologique des relations entre Hollywood et la religion [...] en trois temps » (p. 23). Ainsi, les discours et représentations véhiculés par les films américains produits entre 1934 et 1965 résulteraient d'une emprise forte de l'Église catholique sur l'industrie hollywoodienne du *studio system* corrélée à la perte d'influence des dirigeants protestants, explicable, selon l'auteur, par l'abandon de la Prohibition. Puis, avec l'effondrement de cette domination dans les années 1960, les films produits entre 1965 et 1985 (la période dite du « Nouvel Hollywood ») seraient construits selon des canevas scénaristiques brodés autour de la notion de sacré, du fait de l'éducation religieuse des cinéastes concernés, ou selon des intrigues anticléricales cherchant à brocarder les institutions religieuses. Enfin, de 1985 à aujourd'hui, la réappropriation de l'outil cinématographique par les protestants s'accompagnerait plus largement d'un « renouveau du cinéma ''religieux'' et familial » (p. 393). Cette trajectoire simplificatrice est contrariée car, loin d'approfondir un enjeu en croisant les approches (historiques, sociologiques, esthétiques...), Azoulay change singulièrement d'objet à chaque nouvelle

période rendant insaisissable le projet d'ensemble. Ainsi, si l'étude se porte tout d'abord sur le jeu entre les institutions religieuses et le *studio system* de 1934 à 1965, la période suivante est consacrée principalement aux représentations de la religion par certains cinéastes-auteurs. Azoulay infléchit encore sa démarche vers un autre objet au cours de sa troisième partie, à savoir les productions cinématographiques religieuses de courants minoritaires depuis 1985, avant de définir *in fine* la nature d'un film religieux (quatrième partie).

Ce découpage chronologique entrave la compréhension du phénomène à plusieurs égards et l'auteur lui-même ne cesse de contrevenir à cette logique intenable, recourant pour illustrer son argumentation à des films ne correspondant pas à la période censée être analysée au sein de chaque partie, forçant ainsi le jeu interprétatif. Sans débattre de chaque date retenue, nous questionnerons celle qui borne significativement l'étude. Opter pour 1934 comme point de bascule sur les relations capricieuses entre l'industrie cinématographique et les instances religieuses avec la mise en place la *Production Code Administration* sous la tutelle de Joseph Breen et la composition de la Legion of Decency (organisme catholique décidé à peser sur la fabrication des films par le recours aux boycotts et aux actions spectaculaires) réitère un lieu commun sans l'appui d'une justification plus argumentée. Selon la légende populaire, entretenue par les tenants de l'industrie eux-mêmes, le Code de production aurait été inopérant entre 1929 et 1934 (« Ce n'est qu'en 1934 que les systèmes de contrôle et de régulation conçus par Hollywood ont une réelle influence et un pouvoir de censure certain » p. 49). Cette idée reçue a été battue en brèche à l'orée des années 1990 : Lea Jacobs, par exemple, insiste sur la présence d'une autorégulation à partir de 1928 (*The Wages of Sin : Censorship and the Fallen Woman Films, 1928-1942*). Leonard Leff et Jerold Simmons – pourtant référencés dans la bibliographie – citent quant à eux Carl Laemmle, patron de la Universal, déclarant dès avril 1927 : « invariablement, [les films] sont trop propres, et [le public] en reste éloigné » et toujours 1927 : « je commence à croire que notre politique de films propres était une erreur » (*The Dame in the Kimono, Hollywood, Censorship and the Production Code from the 1920s to the 1960s*, p. 6) ! Après la rédaction du Code proprement dit, la correspondance de Martin Quigley recèle quant à elle une traduction d'un article italien paru dans *L'Observatore Romano* le 27 juin 1931 : « En fait, durant la première année de l'application du Code, même si le document n'était pas parfait, il y a eu en Amérique une amélioration notable dans le niveau moral des nouveaux films ». Si nous insistons sur ce point c'est que l'ensemble des propositions énoncées par Azoulay s'appuie sur une historiographie classique (ne tenant compte des apports novateurs anglo-saxons) et fausse indubitablement le crédit à accorder aux conclusions émises. Il en va de même sur la question religieuse avec l'apparition de la Legion of Decency (à laquelle aucun chapitre n'est consacré alors qu'elle paraît primordiale dans la thèse générale). Or, son importance a été questionnée par Clayton Koppes ou par Gregory Black – cité pourtant à maintes reprises – qui souligne le caractère limité de ses pouvoirs, au point de soutenir qu'en 1934 la Legion n'est qu'un « bluff » (*Hollywood Censored*, p. 190). Ce qui n'empêchera pas cet organe de *devenir* un acteur capital dans la régulation hollywoodienne.

Afin de réaffirmer la scission opérée en 1934 (omettant au passage la pression exercée par les protestants à la fin des années 1920), Azoulay choisit d'inclure dans son introduction un sous-chapitre dédié à l'évolution de la censure cinématographique entre 1915 et 1929. Ce passage soulève de nouvelles complications qui, peu ou prou, se retrouvent disséminées par ailleurs. Le texte est tout d'abord émaillé d'erreurs factuelles. L'auteur y indique (p. 29) que la MPPDA – organisme de développement des studios – créée en 1922 intègre uniquement les « grand studios » (ce que nous appelons les huit *Majors* aujourd'hui). Or, seule la Universal fait partie des membres initiaux. Les autres compagnies n'existent pas encore (la 20th Century Fox, créée après fusion en 1935 ; la RKO créée en 1928) ou du moins pas sous leur forme

« moderne » (la MGM, la Paramount). Certaines compagnies rejoindront la MPPDA un peu plus tard (la Warner par exemple). Cette indétermination tend à homogénéiser deux moments du cinéma américain – celui de la « dispersion » de multiples compagnies à travers le territoire à celui de la construction d'un oligopole dans la seconde partie des années 1920 et au cours des années 1930. Les erreurs proviennent également de lectures peu scrupuleuses. Azoulay cite par exemple l'anecdote impressionnante tirée de l'ouvrage de Mark Vieira *Sin in Soft Focus* : « Dans l'Ohio, John Leroy Clifton, censeur de l'État, a réécrit et refilmé une scène du film *The Magnificent Flirt* de Harry d'Abbadie d'Arrast (1928), dans lequel un homme dit à une femme : *"I show you a beautiful woman and you look at an airplane – you pervert"*. Ce dernier mot a été retiré ! » (p. 28). La puissance du censeur est pourtant bien plus modeste. Vieira indique originellement qu'il s'agit premièrement non d'une femme mais d'un jeune garçon (ce qui facilite la compréhension) et deuxièmement que Clifton sanctionna le juron et réécrivit *le carton-titre* qu'il fit refilmer (non la scène dans son ensemble). À ce type de travestissement malhabile (réitéré p. 54) s'ajoute la confusion dans l'indication des sources. Afin de s'épargner les notes de bas de page, Azoulay inclut, en fin de paragraphe, une parenthèse indiquant une source unique qui ne concerne parfois qu'une infime partie du développement en question et masque souvent la provenance de déclarations plus sujettes à discussion (des informations chiffrées notamment).

Le troisième manquement principal est la carence historiographique à l'égard du sujet évoqué malgré l'avalanche de précisions. En témoigne l'entière page 30 où sont présentées les grandes étapes de la mise en place de l'autorégulation entre 1922 et 1929 de la création du *Public Relations Committee* à la rédaction du Code de production. Le PRC, comptant une soixantaine d'associations, aurait eu pour rôle de faire remonter ses objections quant à la nature des films soumis à son appréciation. Certes. Mais l'auteur ne mentionne aucunement la nécessité de la création d'un tel groupe, ni de son fonctionnement interne ni même de son « utilisation » par la MPPDA (les archives apportent pourtant des éléments de réponse). Quoiqu'en pensent ses membres, le PRC ne fut pas un groupe de pression au sein du système mais au contraire un regroupement calculé d'institutions afin de *promouvoir* la respectabilité de l'industrie cinématographique. La remarque s'applique également lorsque Azoulay indique, sans lien de cause à effet, l'acceptation par la *Federal Trade Commission* de la liste des « Don'ts and Be Carefuls » – souvent considérée comme la première formalisation d'autocensure de la part de l'industrie – en 1927. Présenté ainsi, il s'agit uniquement d'un conglomérat de faits ne dispensant aucune conclusion. Quel lien peut-il y avoir entre une commission relevant du Ministère du commerce et une brève liste d'items ? Suite aux recherches de Garth Jowett, de Ruth Vasey ou de William D. Romanowski, nous savons que ce document fut spécialement préparé en vue d'être présenté à cette commission lors du congrès des pratiques commerciales se déroulant en octobre 1927 et au cours duquel les Studios furent reconnus coupables de conspiration oligarchique en violation avec les lois anti-trust. Les « Don'ts and Be Carefuls » sont, selon l'expression de Ruth Vasey, « apparus au congrès comme un lapin d'un chapeau en réponse aux accusations de grivoiserie et d'irresponsabilité, et furent intégrés dans le traité [titré] ''Industry Fair practices'' » (Ruth Vasey, *The World According to Hollywood, 1918-1939*, 1997, p. 48). Suite à la mention des « Don'ts and Be Carefuls » et de la *Federal Trade Commission*, Azoulay appuie ses effets rhétoriques : « dès lors, l'industrie cinématographique est ainsi dotée d'un véritable outil d'autorégulation. Mais en 1929, seuls 203 scénarios (sur 489 films réalisés cette année-là) ont été soumis au SRC. Donc tous les scénarios n'étaient pas vus et pouvaient être censurés par les bureaux de censure des différents États » (p. 30). À dire vrai, on ne voit pas comment un document ayant valeur de tour de passe-passe devient à lui seul un « véritable outil d'autorégulation » sans qu'une structure administrative et

une démarche quelque peu volontariste ne soient mises en place. Surtout quand à la page suivante, les systèmes de contrôle sont qualifiés de « pas trop contraignants » (p. 31) ou que les « Don'ts and Be Carefuls » sont jugés « insuffisants pour ralentir la course aux productions sulfureuses de Hollywood » (p. 54). De même, la démonstration chiffrée se discuterait (après tout il s'agit de 41 % des scénarios qui sont révisés alors que rien n'oblige les Studios à soumettre leurs documents préparatoires). Par ailleurs, la dernière affirmation est, quant à elle, erronée : ce n'est pas parce que les films ont été validés par l'autorégulation (avant ou après 1934) qu'ils ne peuvent pas être coupés au niveau local. Le filtre de la MPPDA n'engage en rien la retenue des censeurs. Ce type de raisonnement court du début à la fin de la démonstration, utilisant des occurrences qui s'apparentent à une argumentation pernicieuse.

Ces nombreuses insuffisances méthodologiques plus ou moins propres à l'historiographie du cinéma tentent d'être dépassées par la deuxième partie de l'ouvrage qui préfère une optique auteuriste pour aborder les liens qu'entretiennent des cinéastes prestigieux du Nouvel Hollywood à la représentation du religieux. Sont convoqués Altman, Cimino, De Palma, Ferrara, Lucas, Scorsese, Spielberg ou, plus étonnant, Jean-Jacques Annaud (pour *Seven Years in Tibet*) et Sam Mendes (*American Beauty*). Parmi leurs filmographies, il n'y a que *The Last Temptation of Christ* qui obtient un développement de plusieurs pages, les autres titres n'ayant droit qu'à des considérations superficielles. Cette partie ne vaut pas tant pour l'étude de ces individualités, menée avec plus de force et de vigueur par d'autres, que par l'originalité de son troisième chapitre intitulé « Hollywood mène la charge contre la religion ». Sortant des sentiers battus, Azoulay propose un contrechamp stimulant en donnant de la visibilité à de nombreux films peu connus aux réalisateurs anonymes (Cliff Osmond, Marty Feldman, Gary Weis, Michael Campus...) et aux représentations du religieux iconoclastes. On en retient autant la diversité des sujets traités que des formes envisagées (documentaires, comédies, westerns...), lesquelles appellent à une étude à part de ce pan marginalisé du cinéma américain. Cette curiosité novatrice est cependant parasitée par le manque, une nouvelle fois, de lisibilité, notamment vis-à-vis de l'objet privilégié de cette partie, à savoir les films du Nouvel Hollywood (1967-1980). Ce corpus peut à bon droit se voir élargi, mais intégrer à cette analyse sans jamais expliciter la présence de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958), *American Beauty* de Sam Mendes (1999), *Dogma* de Kevin Smith (1999), *Da Vinci Code* de Ron Howard (2006), *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick (1999), *Edward Scissorhands* de Tim Burton (1990), *Robin Hood, Prince of Thieves* de Kevin Reynolds (1991) ou encore *The Big Lebowski* des frères Coen (1998) contribue à diluer les remarques particulières dans une généralisation tous azimuts. Effectuer de tels rapprochements entre des films éloignés a priori, aussi bien esthétiquement qu'au niveau de leur contexte de production, peut être fructueux à condition de les soumettre à un projet adéquat. Or, cette partie intègre également des considérations sur la représentation des religions minoritaires en s'appuyant sur un corpus de films intégralement postérieur et étranger au Nouvel Hollywood. L'islam et le judaïsme se trouvent cantonnés à quelques pages (pp. 317-325) : le premier est réduit à la représentation terroriste (en privilégiant *Back to the Future* à *Team America...*) et le second à quelques propos sur le cinéma de Woody Allen et des frères Coen servant de conclusion abrupte.

Malgré les objections déjà relevées, la troisième partie, la plus riche d'enseignements, entend cartographier ce que l'auteur nomme des « "business" christo-cinématographiques » (p. 364), soit le développement à partir des années 1980 de festivals de films chrétiens, de sociétés de production à vocation religieuse intégrées dans les grands groupes hollywoodiens (Fox faith, filiale de la 20th Century Fox), des sociétés de production indépendantes à vocation religieuse (WWP, Christian Broadcasting Network, Gateway Films, Christiano Film Group., Pure Flix Entertainment) d'inspiration catholique, protestante, mormone, scientolo-

gue dont certaines vont coproduire des films avec les *Majors*. Dès les années 1970, des sociétés de production émergent, soutenues par des capitaux privés. Outre l'aspect proprement tentaculaire de leurs activités, souvent camouflées par des coopérations ou des rachats (Disney a racheté, sous le nom d'ABC Family, CBN, société historique tenue par « Pat » Robertson, télévangéliste), ces sociétés sont intégrées au système cinématographique contemporain d'abord par des réseaux de télévision, puis par le marché de la vidéo ou du DVD pour constituer des « Majors chrétiennes » (dont trois sont retenus ici). Fidèle à sa méthodologie, Azoulay pétrit un important volume d'informations fragmentaires, ici fascinantes parce que nouvelles dans le champ francophone, sur des structures inconnues (des recherches, de nouveau écartées de la bibliographie, ont couvert cette industrie parallèle : citons uniquement le travail de J. Parker Ryan sur la Sherwood Pictures, *Cinema as Pulpit*, 2012). Néanmoins, les sources internet (Wikipédia), la brièveté des paragraphes, la précipitation de la présentation des acteurs du secteur, des films ou des enjeux déçoivent quelque peu dans la mesure où il paraît évident qu'un domaine de recherche audacieux se présente.
Finalement, cette vaste recherche – dont nous n'avons pas creusé chaque facette – permet surtout de saisir, selon trois axes d'études et de méthodologies différents, la nécessité du travail de l'historien : les multiples apports archivistiques, les travaux effectués et les questionnements théoriques anglo-saxons doivent être mis à la disposition de la recherche au sein des études francophones. Il manque en France une analyse poussée de l'histoire institutionnelle d'Hollywood (ce qui demande une armada de chercheurs), autant qu'une compréhension précise des attitudes idéologiques et religieuses qui sous-tendent les productions contemporaines. Malgré ses lacunes, l'essai – isolé et donc salutaire – d'Azoulay permet d'identifier les chantiers à investir. En espérant que son enthousiasme, présent à chaque instant, encourage de nouveaux chercheurs à approfondir les enjeux posés ici.

Frédéric Cavé et Damien Keller

50 ans de cinéma de *l'Huma. La Terre refleurira* (1928-1981), Les Mutins de Pangée-Ciné-archives, 2015 ;
***La Vie est à nous*, *le Temps des cerises* et autres films du Front Populaire**, Ciné-archives, 2016

Les 1 200 titres de films de Ciné-Archives – dont 600 sont mis en ligne sur cinearchives.org – rassemblent les réalisations, productions et films distribués du Parti communiste français, de la CGT, des municipalités communistes et des organisations proches du PC comme la Fédération sportive et gymnique du travail, *l'Humanité*, le MRAP, le Secours populaire, le Mouvement de la Paix, etc. On puise désormais régulièrement dans ce corpus pour en extraire des films susceptibles de s'inscrire dans une thématique. Simultanément paraissent ainsi deux livres-DVD : *la Terre refleurira* qui comporte 10 titres autour du journal *l'Humanité*, ses fêtes ou ses tentatives de films d'actualités (chez les Mutins de Pangée et Ciné-archives) et *la Vie est à nous*, *le Temps des cerises et* 14 autres films autour du Front Populaire (chez Ciné-archives).
Ces deux ensembles fort variés, mais qui gagnent à être envisagés ensemble, reposent évidemment la question de l'utilisation du cinéma au sein du PC et des organisations de gauche, politiques, syndicales ou autres, et ils en donnent une image très inégale selon les époques. Bien que les contributions des historiens ou des archivistes et journalistes qui participent aux livres accompagnant ces quatre DVD soient plutôt consensuelles, il faudrait s'interroger avant tout sur les différentes doctrines qui ont prévalu en la matière et qui ont traversé ces organisations. La nature – et accessoirement la qualité – des documents filmés porte les traces de ces débats et de ces hésitations comme des obstacles matériels et économiques rencontrés pour les mener à bien. Le cinéma est-il un moyen de mobilisation, de propagande, de contre-information, doit-il être militant ou illustratif, qui peut ou doit s'en emparer et comment le diffuser ? Quel format utiliser (35mm, 16mm, 9,5mm) ? Diverses positions se sont faites jour et ont donné des résultats contrastés. Ces questions sont de grande actualité de nos jours quoique les partis de gauche,