

Emmanuelle André  
***Le Choc du sujet, De l'hystérie au cinéma, XIX-XXI<sup>èmes</sup> siècles***  
 Presses Universitaires de Rennes,  
 Rennes 2011, pp. 204

L'ambitieux programme d'Emmanuelle André s'appuie sur la ressource que représente pour un nouveau média qui est aussi un art, le cinéma, une maladie qui n'en est pas une, l'hystérie, construite à partir des mises en scène que furent les « leçons » cliniques organisées par Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière dès 1866, visuellement révélées notamment par le tableau de Pierre-André Brouillet en 1887. Alors que très vite la valeur nosologique de ces expériences est récusée par la médecine, la mise en spectacle de cette pathologie, confirmée par toutes sortes d'albums photographiques des troubles comportementaux des patients, va constituer une véritable aubaine médiatique, non seulement pour romanciers et poètes, mais pour toutes les formes de la culture populaire dont le cinéma fait partie. L'importance du « visuel », aussi bien dans la pratique analytique que dans la diffusion des résultats, fait d'ailleurs de Charcot, aussi tenté par l'art et son étude que par la médecine expérimentale, un véritable « cinéaste » (titre de la conclusion).

Le livre étudie l'apport thématique et iconographique de l'hystérie au cinéma à travers la mise en relation de la « leçon » et de films aussi différents que le *Mystère des Roches de Kador* (Léonce Perret, 1912), *Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001) et un essai documentaire à partir d'un corpus photographique dû à Fieschi et Didi-Huberman, *L'Horreur de la lumière* (1982). Le premier suggère le rôle thérapeutique de la reconstitution cinématographique de la scène traumatique, qui permet la catharsis, le second montre dans l'expérience médicale un « mythe d'origine pour le personnage de cinéma », tandis que le dernier marque combien les images ont modelé, voire manipulé, la représentation des malades. En fait, après

sa dénégation par les scientifiques (dans une publication de 1909), c'est le cinéma qui a réinventé l'hystérie, en trouvant dans le comportement du malade une source pour son imaginaire et une justification des intermittences de son mode représentatif. Véritable répertoire thématique, la maladie devient un « outil d'écriture ». Ainsi l'analyse de la série de Feuillade (*Tih Minh*, 1918) montre comment les propositions de la Salpêtrière viennent nourrir les scénarios et surtout l'esthétique d'un montage qui s'interroge sur les rôles du rythme, du mouvement et de la vitesse, et va jusqu'à faire de l'hystérie un modèle poétique qui réfléchit l'impossibilité même de l'écriture, recherchée par les surréalistes dans « l'écriture automatique ». La temporalité filmique s'empare avec délectation de la « beauté convulsive » de l'hystérique qui, lorsqu'elle aboutit à la vision extatique a pour effet de mettre en évidence non seulement son propre « désir de voir » mais celui du cinéma lui-même, comme dans *King-Kong* (Ernest B. Schoedsack, 1933) ou *Les Anges exterminateurs* (Jean-Claude Brisseau, 2002).

De Méliès à l'agitation frénétique de certains films contemporains, en passant par le burlesque, on voit tout le parti que le cinéma peut tirer des manifestations hystériques (*Carrie*, Brian de Palma, 1976) et des conséquences que la maladie peut engager. Le « débordement social » que traduisent ses mouvements déconnectés est mis en évidence dès ses débuts, dans *Cunégonde ramoneur* (1912) qui trouble l'ordre bourgeois par diverses incongruités dues à des gestes inappropriés. Avec les règles scéniques de la comédie hollywoodienne, cette dimension contestataire s'assagit, sans vraiment disparaître, ou se parodie elle-même, par exemple avec Jerry Lewis. Ses formes épidémiques voire collectives, particulièrement spectaculaires (possessions), peuvent être utilisées par le politique comme dans le cas nazi dénoncé dans *L'Année des Treize lunes (In einem Jahr mit 13 Monden)*, Rainer Werner Fassbinder, 1973), dans un monde qui ne serait plus ni individuellement ni socialement maîtrisable.

C'est donc dans la perspective d'une histoire anthropologique que le livre traite du rapport entre les films et les hypothèses médicales. A partir des rapports entre le phénomène pathologique et l'art, l'auteur explore les possibilités esthétiques qu'offre ce trouble de la personnalité. La « force hallucinatoire » du cinéma est soulignée par « l'étude du geste et la leçon de mise en scène » qui, dans *The Ladies Man* de Jerry Lewis (1961), fait du cinéaste et de sa caméra, présents dans le film, les analystes des angoisses du mâle face au collectif féminin d'un pensionnat, dont la danse, d'abord gracieuse, devient aussi menaçante que celle de ménades affligées de spasmes et de tics, et provoque les cauchemars aussi bien que les fantasmes masculins. La réutilisation et les détournements actuels de films anciens par l'avant-garde de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle (*Cinemnesia*, avec *Pierre touchée*, de Martin Arnold, 1989) ou d'installations (*Hysterical* de Douglas Gordon en 1995), cherchent à traduire ce qui se cache sous le geste visible offert par la caméra,

non seulement « le non-représenté derrière le représenté », mais « la béance du regard ». L'hystérie, « modèle de la pensée », voire « de civilisation », deviendrait « l'emblème culturel » d'une époque qui fait du « choc la forme prépondérante de la sensation ».

Thèse audacieuse mais séduisante qui, poussée trop loin, engagerait un déterminisme un peu réducteur. Mais la démonstration est suffisamment étayée pour bien montrer comment et pourquoi, grâce à son « imperceptible différence dans la manière de mettre en scène des histoires et des émotions traditionnelles » (Jacques Rancière, *Les Ecarts du cinéma*, 2011), le cinéma se sert de cette « invention clinique » comme d'un révélateur. Véritable « outil critique » du XX<sup>ème</sup> siècle, il analyse son propre rôle et celui de l'art dans le déchiffrement de soi (le choc du sujet) comme de celui d'un monde traumatisé par la frénésie constitutive de la « modernité ».

[Michèle Lagny, Université Sorbonne  
Nouvelle – Paris 3]

Thomas Elsaesser  
***The Persistence of Hollywood***  
Routledge, New York 2012, pp. 400

*The Persistence of Hollywood* begins on an autobiographical note, which helps to contextualize the book in relation to the history of film studies – both outside and inside the university. The opening section begins on the micro level, with auteur studies (Minnelli, Fuller, Ray) and cinephilia, focused around a director's themes and style, on individual expression and subjective vision, and the critic's identification and celebration of “classical” Hollywood filmmaking. It charts the impact made by critics on the agenda of film studies in the 1960s and 1970s, and privileges the British version of cinephilia, centred around the BFI and SEFT in London. Elsaesser, based in Brighton, was positioned outside this tightly knit group. He was not, therefore, completely bound by its agenda.

Through his journal *Monogram*, he began to extend auteurism to include questions of genre and ideology. This broadened the agenda to include more general reflections on American cinema, focused on the issue of how Hollywood works and maintains its success. In an early formulation, we learn that Hollywood's success is partly based on its commitment to emotional and subjective realism – to “affective intensities and emotional energies” – and partly to its aesthetic and narrative unity, its “coherence, inner consistency and purpose.”

While this issue (Hollywood's success, its persistence) remains constant throughout the book, the theoretical paradigms to analyze that success shift. In line with the development of film studies generally, Elsaesser replaces auteurism and cinephilia with semiotics (the study of an impersonal system of underlying codes and structures, which reconfigures the