

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^{ème} 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^{ème} 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

Hollywood as a textual system), and then Marxism and psychoanalysis (he says, looking back: “We politicised pleasure and we psycho-analysed desire”). The “affective intensities and emotional energies” were relocated in the unconscious part of the split self. This relocation prompts Elsaesser to ask: “How does a film create the impression of a world ‘out there’ (of which we are merely the invisible witnesses) when all the while the film itself only exists for our benefit, ‘in here’ (in and for our minds)?” This relation between inside and outside becomes Elsaesser’s constant preoccupation. We can think of each space (interior and exterior), in itself, as empty, much like deictic markers; Elsaesser then fills them in according to the particular argument he is developing at the time. But whatever the content, the structural opposition remains the same, and is inflected through the concepts of *mise en abyme*/reflexivity/foregrounding and feedback loops.

This paradigm shift ends up deconstructing the pleasures of cinephilia, replacing them with an ideological critique of Hollywood. We discover that, in the age of the DVD and downloads, cinephilia has made a comeback, as the previously unattainable text – the director’s body of work – becomes accessible, obtainable, and open to repeated viewing and analysis. This creates its own dialectic of absence presence, desire and lack, plenitude and loss (the “uses of disenchantment”).

Nonetheless, Elsaesser does not feel bound by this psycho-semiotics; he also developed “Siegfried Kracauer’s socio-psychological model of ‘modernity and the mass-media’,” with which, he goes on to say, “I tried to combine with Edgar Morin’s more explicitly socio-anthropological model of the cinema.” This is evident, for example, in the essays devoted to Warner Bros in general, and to the biopics of William Dieterle in particular.

The book progresses to Hollywood’s shift from a classical to a post-classical (or New Hollywood) aesthetics, which Elsaesser analyzes within an increasingly broader framework, i.e. Hollywood’s socio-economic-tech-

nological infrastructure and its place within global capitalism. Elsaesser makes this paradigm shift in order to be able to explain Hollywood’s persistence, indeed its resurgence, in the 1980s and beyond. However, we are always drawn back to individual directors (Altman, Kubrick, Coppola), especially to their post-classical narrative and aesthetics. This is epitomised in the chapter on *Bram Stoker’s Dracula* (Francis Ford Coppola, 1992), which focuses on an individual director, his status as a business entrepreneur of (and mentor for) the New Hollywood, in combination with some textual analysis (the film’s baroque aesthetics, its formal excesses).

Key to the book are the various connections within and between levels – whether it is the thematic and stylistic similarities in twenty Nicholas Ray films, the connections and flows between Hitchcock and Lang, or the synergies between different entertainment industries, centred around the contemporary blockbuster. Crucially, however, the defining relation is between an inside and an outside.

These connections, not immediately visible, are represented metaphorically, in various concepts: *mise en abyme* and self-reference/foregrounding, pilot fish, the push me-pull-you text, Hollywood on the street, synergy, pinball machine, oedipal time (the anxiety of influence between “father” and “son”), cinema as time machine, the tail (marketing) wagging the dog (filmmaking)/logic of the supplement, the logic of desire, opening sequences of classical films are like manuals, and digitization. This series of metaphors aims to unearth the economic (money-generating) and psychic (pleasure-generating) appeal of Hollywood cinema, to explain, that is, the persistence of Hollywood filmmaking from its classical period to its post-classical incarnations.

However, it is the modernist concepts of *mise en abyme* and the several types of self-reference (from self-reflection and reduplication to self-regulation and feedback loops) that are the master tropes in Elsaesser’s work, where the inside the text mirrors the non-textual outside. The



importance of these metaphors is that they offer a way to conceptualize a formal link between text and context, while emphasizing their mutually implicating dynamics. This need to theorize reflexivity, and to explain how levels of meaning and reference – literal and symbolic, emblematic and allegorical – interact as well as exist side by side and on top of each other, or

how text and context reduplicate each other, with the inside in the outside (and vice versa), constitutes the originality and strength of *The Persistence of Hollywood*.

[Warren Buckland,
Oxford Brookes University]

Laurent Véray
Les Images d'archive face à l'histoire.
De la conservation à la création
Sérén CNDP-CRDP,
Patrimoine Références, 2011, pp. 315

Ce qui frappe de prime abord en voyant ce livre : l'élégance de la présentation et la qualité des images, le jeu de renvoi entre l'exhortation finale « Ne jetez pas vos films... » et l'exergue initiale « Le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés. » Il rend ainsi caduque la traditionnelle opposition entre historiens et esthéticiens ou autres théoriciens, en donnant au film à la fois toute sa valeur intrinsèque, celle d'un objet irremplaçable, et toute sa richesse de témoin, à décrypter dans un futur imprédictible. En effet, si les images devenues archives, sont essentielles pour l'histoire du XX^{ème} siècle, elles ne sont pas là pour faire preuve : elles agissent de telle manière que non seulement elles suscitent cette relation étroite entre passé et présent que suppose l'intelligence de l'histoire, mais engage l'affect au point d'en permettre une « expérience sensible ». C'est donc de l'émotion éprouvée que part l'auteur, de cette mélancolie ressentie devant le fantôme du passé emprisonné dans l'image. Sa question, cependant, concerne un usage spécifique : comment une image devient-elle archive, c'est à dire accède-t-elle à la dignité de source pour l'histoire ? Dans quelle mesure et avec quelles procédures peut-on l'utiliser « dans une perspective historique ou mémorielle »?

La première partie concerne le traitement du patrimoine conservé à cause de l'intérêt pour les « actualités » de guerre, qui ont rempli tout de suite une double mission d'information quotidienne et de documentation historique. L'accroissement des possibilités de diffusion de l'audiovisuel accentue l'urgence d'une réflexion appropriée à la spécificité de ces traces parfois dénaturées par des manipulations censées les rendre plus attrayantes pour le grand public. Le fait d'associer à une recherche sur la constitution et la conservation de collections documentaires une analyse de leur usage pédagogique et aux possibilités de création qu'elles offrent aux historiens comme aux cinéastes permet de sortir d'une simple description factuelle, fût-elle, comme c'est le cas, extrêmement documentée, précise et passionnante, pour rappeler que l'important est l'usage social qu'on peut en faire.

La nécessité de « faire parler » l'image entraîne à une partie consacrée au « réemploi ». Si on peut être tenté par le culte de « l'archive brute », dont le rapport direct au passé fait la valeur émotive et mémorielle, on ne saurait s'en contenter. D'abord parce que leur compréhension exige la connaissance de tout un contexte sans lequel elles ne peuvent plus être saisies. Ensuite parce que les images elles-mêmes ne sont que des points de vue sur des fragments de réel dont elles construiront la représentation : il n'y a pas plus d'archives brutes que de fait bruts. Dès qu'on veut communiquer un propos, informatif, mémoriel ou historique, il faut penser au mode d'emploi de l'archive dans une architecture discursive qui peut aller de « l'assemblage » d'images à leur utili-

