

cés comme dans une description à la Prévert – que l'arrivée du sonore viendrait confirmer. Pinel décrit ensuite, de façon fort heureuse, comment le montage classique hollywoodien fut remis en question, notamment par Welles et le cinéma moderne, en particulier dans son arbitraire trop codifié (par exemple, le poncif du champ-contrechamp) et sa sacro-sainte transparence (avec quelques bémols cependant: on ne voit pas en quoi Welles et Hitchcock auraient méprisé la transparence, comme l'affirme l'auteur (p. 50). Il nous semble que l'on ne peut, de façon aussi simple, renvoyer dos à dos transparence et écriture personnelle, comme les grands cinéastes classiques, ou encore des modernes comme Rossellini, nous le confirment dans leurs œuvres).

Pour finir, l'ouvrage est complété par des extraits de deux textes célèbres, le "Montage interdit" de Bazin et le *Temps scellé* de Tarkovski, des analyses de séquences de Méliès, Eisenstein et Hitchcock, ainsi que de plusieurs résumés synthétiques de considérations pratiques (sur le montage du son, par exemple).

Malgré certains raccourcis inévitables, et malgré plusieurs points discutables, *Le Montage* offre pourtant un bon compendium de l'évolution du montage. Écrit dans un style clair et élégant, l'ouvrage n'est pas à déconseiller, même si l'on prescrirait peut-être des nourritures plus solides pour les néophytes. On peut d'ailleurs se demander pourquoi les petits Cahiers n'ont pas privilégié un premier bouquin sur l'histoire du cinéma, où l'on n'aurait pas fait l'impasse sur des mouvements (comme l'expressionnisme, le néoréalisme ou le cinéma direct) où le montage ne semble pas à première vue aussi important (quoique...) et un deuxième, précisément sur le montage, dans lequel on aurait pu expliquer les divers procédés formels du langage (comme l'ellipse, le fondu ou le flash-back), qui sont ici à peine énumérés, sans guère d'explications. Seule la règle de 180° est développée en détails par Pinel, mais de façon si

confuse que l'on se demande bien ce que pourront en comprendre des lycéens. Pour ceux qui rechercheraient une initiation au langage du cinéma qui allierait un souci pédagogique jamais démenti à la volonté de faire un tour non normatif des possibilités d'expression du montage, nous conseillerions davantage le (gros) bouquin de Bordwell et Thompson, *L'Art du film, une introduction* (Bruxelles: De Boeck Université, 1999). Cela dit, la différence de prix, argument qui peut compter pour les étudiants, fait peut-être de cet ouvrage des petits Cahiers, très bien illustré, un premier abordage, exigeant et profitable, sur la question fondamentale du montage au cinéma.

- 1 Les autres ouvrages de la collection, parus jusqu'à présent, sont: J. Magny, *Le Point de vue. De la vision du cinéaste au regard du spectateur* (Paris: Cahiers du cinéma/CNDP, 2001) et *Le Plan. Au commencement du cinéma*, d'Emmanuel Siety (Paris: Cahiers du cinéma/CNDP, 2001), tous deux sortis en 2001.
- 2 Bien mauvais service à rendre au cinéma, comme on sait: les adaptations de grands romans sont le plus souvent mauvaises, entre autres parce qu'elles sont souvent réalisées pour de mauvaises raisons (alibi culturel), ce qui en retour renforce le préjugé des littéraires contre le cinéma...
- 3 V. Pinel, *op. cit.*, p. 6.
- 4 *Ibid.*, pp. 8 et 9.
- 5 *Ibid.*, p. 12.
- 6 *Ibid.*, p. 67.

SELECTED BY: TOM GUNNING

Rachel O. Moore, *Savage Theory: Cinema as Modern Magic* (Durham: Duke University Press, 2000)

This major recent work of film theory has a number of purposes and part of its success comes from the intricate way it makes dis-

parate strands converge and yet not lose their rich variety, producing a multicolored braid that delights as much by its array of colors as the coherence of its weave. It truly lives up to its own citation of Gaston Bachelard's description of the star pattern at the core of fire's invitation to reverie. Moore takes the idea of cinema as modern magic seriously, accenting both terms of the phrase and dealing with their paradoxical conjunction as well as mutual implication. Magic is approached anthropologically, as an effective ritual action that implies a community of participants. Modernity is approached not only in terms of the historical period of cinema and its technological bases, but as a position from which magic appears as a "primitive" practice, in a fundamental sense alien to modern experience, but also haunting modern conscious with a fullness of experience it inherently lacks.

Moore sees the first theorists of cinema (those which are now classed as Classical, psychoanalytical, pre-semiotic, pre-feminist) as understanding cinema as supplying a modern form of magic, an art form that, while the product of technology and industrial capitalism, nonetheless giving access a sort of immediacy of experience that modern man seems to lack. Cinema supplies this, although its relation to the "primitive" communal ritual of magic remains fraught with modern contradiction. Therefore one of the major threads of this work, and possibly the most successful, is a rereading of earlier film theorists, Vachel Lindsay, Jean Epstein, Sergei Eisenstein, Bela Balazs, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, and André Bazin in terms of this thematic. This would be an important work simply as a cogent rereading of these theorists, fresh and original, renewing all of them and engaging them in a powerful dialogue with each other. But beyond this re-interpretation of these theorists, Moore sketches a truly unique and powerful mythology of cinema as the conjunction of modernity and magic, focusing particularly on a number of themes in early theory.

Eisenstein's concept of "sensual thinking,"

Benjamin's concept of the "optical unconscious," and Epstein's concepts of *photogénie* all conjure cinema as a medium that can renew modern man's contact with the vitality and expansive perception of the "primitive," and therefore play a redemptive role. Cinema provides a new sort of language, one avoiding the abstraction of actual language and drawing on the concepts of the gestural (Balazs), inner speech (Eisenstein), or non-sensual correspondences (Benjamin), all of which are explained by these theorist by analogy with "primitive" practices: myths, rituals or children's play. In a terrific analysis of sequences from Eisenstein's *Staroe i novoe*, Moore shows how these ideas are carried out in film form as well as theory. The primitive power of cinema is also understood in terms of a primal fascination it exerts. Instead of approaching this fascination as a complicit ideological regression as Seventies apparatus theory did, Moore understands it as new (and old) relation to the world and its objects, in which objects themselves are endowed with life.

In the cinema things become physiognomic, revealing hidden truths within them, according to Balazs. In perhaps the most closely argued and complex argument of the work, Moore relates this secret life of objects to Marx's analysis of the commodity fetish, and what Lukacs would call the reification of modern life. The question, as she puts it, is whether cinema can "induce transformative meaning rather than merely perpetuate reification and further mystification." Anger's *Scorpio Rising* is discussed as an attempt to create such transformative meaning. Drawing on anthropological discussions of the original meaning of the fetish as a material thing rather a transcendent signifier, Moore sees the nature of cinema, its impassive, non-human ability to image things as defined by Bazin, Benjamin, Kracauer and Epstein (and I would add Ernst Junger) as creating a new modern perception of the place of objects in the world. New modern contexts of reception, a distracted awareness on the edge of fatigue, seem to both allow new modes of

perception and demand the rejuvenating magic of the cinema.

The nature of the fascination of the cinema is further described in terms of its relation to the fascination of fire. Relating fire's provocation of reverie as described by Gaston Bachelard to Eisenstein's sense of the protean power of the animated film's "plasmaticness," Moore provides a new model for film spectatorship unrelated to cognitive narrative drives or ideological misrecognitions of wholeness and one which I feel not only shows the richness of classical film theory but gives an insight into the redemptive potential of cinema that has been disavowed for the last few decades by the very people who claim to love cinema. Bresson's *L'Argent* provides an instance in which the peculiar cinematic contemplation of objects, and the modern states of fatigue are evoked by a unique style of filmmaking. Bresson's repetitive rehearsal and performance technique evokes the sense of modern exhausted repetition, and the treatment of object evokes the power of the fetish. Frampton's *nostalgia's* structure of burning photographs and staggered narration is seen as the cinematic equivalent of a healing ritual, as its use of themes basic to Moore's work of fire, photography, the relation between language and image, and new structures of temporality evokes both the mourning for the limitations of modern experience, and a redemptive potential.

SELECTED BY: FRANÇOIS JOST

Gérard Genette, *Figures IV* (Paris: Seuil, 1999)

Dans la quatrième de couverture anonyme de *Figures IV*, l'éditeur, frère jumeau de l'auteur, présente l'ouvrage comme une "mosaïque" de pages "aussi diverses par leur âge que par leurs thèmes", qui ne se recommande que par cette diversité. Pourtant, se reprend-il, leur

"disposition" n'est "nullement aléatoire". On peut voir dans cet aveu rectifié par une mise en garde gentiment paradoxale les traces de modestie désabusée et d'humour si caractéristiques de Genette. En ce qui me concerne, face à cet exercice délicat de la recension, que je n'affectionne guère, surtout s'agissant de l'un de mes maîtres (j'ai fait ma thèse sous sa direction et, comme on sait peut-être, mon parcours lui doit beaucoup), je prendrai la plaisanterie au sérieux.

Suivant la lettre de la leçon genettienne, je m'aiderai donc du paratexte (plus précisément le *péri-texte*) pour pénétrer le texte. D'où vient l'unité de ce quatrième recueil de textes paru dans la collection "Poétique"? Et si la réponse, véritable image dans le tapis, se trouvait à l'exact hémistiche de *Figures IV*, à la page 182 de cet ouvrage qui en compte 364? S'interrogeant sur la spécificité d'un "recueil poétique" comme *Les Fêtes galantes* (Verlaine), Genette tranche "Les Fêtes galantes forment une suite poétique". Pourquoi? Parce que la pièce liminaire ("Clair de lune") présente "les acteurs d'une comédie [...] dont la suite du recueil nous retracera les épisodes successifs", "comme dans un opéra dont l'ouverture annonce et résume d'avance, par la succession et l'entrelacement de ses thèmes, l'intrigue à venir" (p. 190). Les acteurs étant, en l'occurrence, incarnés par ce "je lyrique", "dont l'origine reste essentiellement indécidable, c'est-à-dire impossible à assigner à un sujet réel (le poète) ou fictif (un locuteur imaginaire)" (p. 327).

C'est bien à un spectacle du même genre que nous invite la lecture de *Figures IV*. Le parcours ne doit rien ici à la chronologie, comme en convainquent les dates des premiers textes du volume (1997, 1961, 1968, 1997); leur répartition relève plutôt d'une partition déjà jouée par le premier texte (conférence à la Maison française de New York), où sont introduits les thèmes sur lesquels *Figures IV* va broder de minutieuses et indéfinies variations.

De la musique, le parcours de Genette emprunte l'arbitraire et la nécessité. Le point