

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

50 | 2006
Varia

Rosanna Maule (dir.), Cinémas. Revue d'études
cinématographiques/Journal of Film Studies|
Callahan, Vicki, Zones of Anxiety : Movement,
Musidora and the Crime Serials of Louis Feuillade|
Jennifer Bean, Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader
in Early Cinema*

Jennifer Wild



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/504>

DOI : 10.4000/1895.504

ISBN : 978-2-8218-1002-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2006

Pagination : 156-164

ISBN : 978-2-913758-51-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Jennifer Wild, « Rosanna Maule (dir.), Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies| Callahan, Vicki, Zones of Anxiety : Movement, Musidora and the Crime Serials of Louis Feuillade| Jennifer Bean, Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 03 octobre 2011, consulté le 17 avril 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/504> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.504>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Rosanna Maule (dir.), Cinémas.
Revue d'études
cinématographiques/Journal of Film
Studies| Callahan, Vicki, Zones of
Anxiety : Movement, Musidora and
the Crime Serials of Louis Feuillade|
Jennifer Bean, Diane Negra (dir.), *A
Feminist Reader in Early Cinema*

Jennifer Wild

RÉFÉRENCE

Rosanna Maule (dir.), *Cinémas. Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*,
« Femmes et cinéma muet : nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies », vol. 16, n° 1,
Automne 2005, 181 p.

Callahan, Vicki, *Zones of Anxiety: Movement, Musidora and the Crime Serials of Louis
Feuillade*, Detroit, Wayne State University Press, 2005, 190 p.

Jennifer Bean, Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader in Early Cinema*, Durham et Londres,
Duke University Press, 2002. 584 p.

- 1 Évaluer ces trois publications n'est pas établir un bilan des études féministes actuelles : c'est pourtant examiner comment les chercheurs se sont servis récemment d'une approche féministe afin de mener la recherche historique du cinéma ; c'est estimer comment un tel projet enrichit l'historiographie d'une urgence politique qui nous

remet face à nos façons de penser, de concevoir l'acte historiographique ; c'est enfin affiner notre compréhension de la pratique de « l'historiographie féministe », courant pratiqué surtout en Amérique du Nord mais aussi en France, approche qui articule questions conceptuelles et méthodologiques et qui constitue aujourd'hui l'une des pistes les plus novatrices de la discipline « histoire du cinéma ».

- 2 Notre sélection, qui ne représente guère une bibliographie complète, nous fournit néanmoins un regard sur l'héritage des études théoriques féministes anglo-saxonnes qui ont transformé pendant les années 1970 la discipline des études cinématographiques. Les enjeux originaux de cette politique du regard s'expriment dans ces trois ouvrages sous la forme d'un « discours féministe ». Dans la mesure où la théorie féministe a permis aux chercheurs d'étudier dans un premier temps la représentation féminine à travers des approches socioculturelles autant que psychanalytiques, puis d'élaborer l'activité psychique de la spectatrice de cinéma, les approches historiques féministes « s'orient[ent] naturellement vers l'analyse de la réception filmique au féminin » écrit Rosana Maule, responsable du numéro spécial de *Cinémas*. Pourtant, l'historiographie féministe du cinéma muet s'inscrit, au sens le plus large, dans un vaste horizon théorique féministe hétérogène, défi aux modèles dominants de la « spectature » ou de l'historiographie – le modèle initial et dominant de la théorie féministe du cinéma y compris. Quant à la conception du sujet féminin, au rôle de la femme dans le cadre de la production cinématographique, à l'histoire des formes face à l'histoire de la culture cinématographique, l'historiographie féministe permet d'élargir le champ archivistique et méthodologique : les sources intra et extratextuelles (filmiques), les dispositifs interdisciplinaires, les perspectives diachroniques, les approches intégrant les courants philosophiques aux discours de la presse populaire ou corporative, ou celles qui analysent les diverses traditions innervant les contextes culturels du cinéma muet (le vaudeville, le music-hall, les arts plastiques et décoratifs, la danse, la littérature), celles des *gender studies* anglo-saxons qui ont pour objet l'analyse des techniques médiatiques dans la construction des identités sexuelles. L'historiographie féministe souligne l'importance de la politique de l'histoire et, du coup, la nécessité présente d'évaluer le désir historiographique, c'est-à-dire le désir d'écrire et de formuler un point de vue historique.
- 3 D'autre part, ces textes d'historiographie féministe soulignent jusqu'à quel point les bases de nos approches historiques sont parfois artificielles et réductrices, délimitées par une notion d'histoire « universelle » ou « naturelle » du cinéma muet. Selon les responsables de *A Feminist Reader in Early Cinema*, Jennifer Bean et Diane Negra, c'est le cas des rubriques « cinéma des premiers temps » contre « cinéma muet » ou « cinéma pré-standardisé » face au cinéma « classique » par exemple. Loin d'être de simples divisions de l'historien, ces catégories utiles et elles-mêmes standardisées, privilégient cependant les cinémas occidentaux et figent la production de nouveaux discours sur l'histoire du cinéma. Dans l'ensemble de l'entreprise historiographique féministe, l'intérêt, par exemple, pour la problématique de la périodisation pointe le désir de revoir les sources à partir desquelles nous continuons, d'un point de vue disciplinaire, à concevoir *une histoire* et non *des histoires* du cinéma : Bean note l'omniprésence de *Classical Hollywood Cinema* de David Bordwell, Kristin Thomson et Janet Staiger qui, en 1985, a gravé dans le marbre la date définitive de 1917 où le système narratif dominant et classique s'installerait de manière permanente. Revisiter, voir reformuler les problématiques de base de l'historiographie du cinéma muet revient à poursuivre la

création de modèles critiques susceptibles de traverser et interroger les contraintes et limitations du « national ». Le but est ainsi de concevoir des modèles « multiples » voire comparatifs et intermédiaires pouvant articuler le lexique international du « *early cinema* » en s'appuyant sur la pluralité des discours (psychiques, culturels, intermédiaires, nationaux) qui s'y croisent. En tant qu'enjeux de l'historiographie féministe, il s'agit d'un appel à remettre en question, interroger « l'herméneutique propre à notre entreprise critique » car les histoires de l'écran (*screen histories*) « concernent forcément les relations entre le présent et le passé avec un regard simultané vers l'avenir » (Bean, pp. 8, 9 ; « *Screen histories* » est le terme utilisé par Annette Kuhn et Jackie Stacey dans *Screen Histories : A Screen Reader*, Oxford, Clarendon Press, 1998. Le choix du terme « *early cinema* » est propre à Bean et Negra. C'est nous qui traduisons.)

- 4 Les articles réunis dans le numéro anglophone et francophone de *Cinémas* : « Femmes et cinéma muet : nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies », proviennent du 3^e colloque international « Femmes et cinéma muet » qui s'est tenu à Montréal du 2 au 6 juin 2004, dirigé par Rosanna Maule et Catherine Russell de Concordia University. Ce numéro a été précédé par *Framework. The Journal of Cinema and Media*, vol. 46, n° 1 (mars 2005), et son dossier sur « Cinéphilia and Women's 1920s Film » qui a réuni une autre sélection de textes anglophones venant du même colloque. Dans *Cinémas*, nous trouvons une sélection variée qui non seulement démontre l'hétérogénéité des approches de l'historiographie féministe, mais qui manifeste également la tension polémique qui se manifeste dès lors qu'il s'agit du « bilan » des études féministes cinématographiques, ou du rôle de l'histoire sociale et culturelle au service de l'histoire du cinéma. Nous trouvons ainsi une organisation dialectique des articles du numéro qui permet au lecteur une perspective multiple qu'il s'agisse d'approches européennes vs américaines du Nord ou des différentes visions possibles du même sujet de recherche.
- 5 À l'appel d'autres intellectuels, Lauren Rabinovitz répond qu'il faut, au XXI^e siècle, promouvoir une histoire sociale qui privilégierait l'étude des femmes en tant que productrices et consommatrices des films. Sa proposition est de réexaminer le contexte socioculturel de deux films qui avaient servi pendant les années 1980-1990 à d'autres auteurs à établir le cinéma des premiers temps comme site principal et source historique pour la construction du regard masculin du cinéma. Son analyse textuelle de *What Happened on West Twenty-third Street, New York City* (Edison, 1901) et *Laughing Gas* (Edwin S. Porter, 1907) la mène vers une analyse contextuelle historique des films et à son argument principal : c'est à l'extérieur des textes filmiques que l'historien trouve la signification du cinéma comme document social et par conséquent la place du cinéma par rapport aux sphères du pouvoir culturel qui constituent la politique de la connaissance (p. 32 ; « the politics of knowledge »).
- 6 Rosanna Maule reprend quant à elle une approche presque socioculturelle dans son regard sur la place et le rôle intellectuel historique de la « théorie des auteurs » et propose l'application de cette lignée théorique dans « l'étude des rôles des femmes pendant les premières décennies de l'histoire du cinéma ». Portant d'une part un regard attentif à l'évolution et l'application de la « politique des auteurs » des années 1950-1960 et de son jumeau nord-américain, l'« *author theory* » contemporaine, Maule enquête d'autre part sur le profil d'une historiographie matérialiste et anti-essentialiste de l'auteur du cinéma des premiers temps. Ce profil passerait par la définition des contextes extra-filmiques ou esthétiques et établirait les conditions de travail des

femmes dans l'industrie cinématographique et leurs propres formations discursives. L'utilité de l'article de Maule se trouve non seulement dans sa connaissance rigoureuse de la théorie de l'auteur et de son état actuel mais également dans la démarche d'appliquer cette tradition d'analyse au cinéma muet afin de renouveler « l'auteurisme » en tant que discours du pouvoir au sein de la politique identitaire du cinéma des premiers temps.

- 7 Alors que ce numéro met en évidence les pratiques archivistiques en direction d'une réhistorisation de la figure de la femme émergente dans une publication corporative canadienne (« Une excentrique au cœur de l'industrie : Ray Lewis et le *Canadian Moving Picture Digest* » par Louis Pelletier et Paul S. Moore), un autre article adopte un discours cognitiviste afin d'explorer comment le cinéma des « attractions » inscrit une figure de femme stéréotypée au profit de la logique narrative, approche qui cherche « un compromis entre une analyse textuelle et une analyse spectatorielle » (p. 144 ; « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions » par Pierre Chemartin et Nicolas Dulac). Ceci étant, la partie dialectique du numéro trouve place au carrefour d'approches figurant dans les contributions de Michèle Lagny (« Avec ou sans voix : la femme défaite ») et Angela Dalle Vacche (« Lyda Borelli's Satanic Rhapsody : The Cinema and the Occult ») sur « la diva » du cinéma italien. Tandis que Lagny s'intéresse au relais entre image muette, mémoire de la voix du rôle d'opéra et effet cinématographique sur le corps féminin de la diva filmée (« ...les figures de divas au cinéma renvoient davantage aux personnes qu'aux personnages... », p. 136), le texte de Dalle Vacche se préoccupe du contexte bergsonien et futuriste du film *Rapsodia Satanica* (Nino Oxilia, 1915) dans lequel les conventions traditionnelles de la diva du film, Lyda Borelli, deviennent plutôt le moyen de passer du XIX^e au XX^e siècles au niveau du style filmique et de l'identité de la figure de la femme.
- 8 Le projet de Vicki Callahan (Université du Wisconsin, Milwaukee) dans *Zones of Anxiety : Movement, Musidora and the Crime Serials of Louis Feuillade* est considérable et possède autant de couches historiques et théoriques que son titre en a lui-même. Callahan tente d'exposer les multiples fonctions d'un travail historiographique qui a pour base des matériaux primaires et l'analyse formelle des films et de leurs structures. Feuillade émerge ainsi comme figure du cinéma narratif de « transition » tandis que son style se trouve distinctivement au-delà de celui des « attractions » ou d'un « classicisme » historique. L'auteur nous montre les études possibles lors d'un agenda hétérogène qui relie les requêtes historiques à celles de la théorie féministe afin d'impliquer les conséquences politiques et révisionnistes d'une telle approche. De ce point de vue, les six films à épisodes de Feuillade entre 1913 et 1920 – *Fantômas* (1913-1914), *les Vampires* (1915-16), *Judex* (1917), *la Nouvelle Mission de Judex* (1918), *Tih Minh* (1919) et *Barrabas* (1920) – sont envisagés pour la manière dont ils expriment les modalités du « fantastique » dans leur organisation narrative et leur expression visuelle. Les motifs de la criminalité et du désordre dans le cinéma de Feuillade deviennent, dans ce schéma, la représentation des « crises » culturelles, perceptuelles et philosophiques de l'époque, et la femme criminelle l'expression d'« incertitude » et d'« instabilité » qui caractérise à la fois les films à épisodes de Feuillade dans l'histoire du cinéma et le rôle du cinéma lui-même dans une société pour qui le visible n'est plus le garant de la vérité mais un lieu de passage entre le familier et l'étrange, le « *unheimlich* ».
- 9 Se rattachant vigoureusement à la théorie d'Hélène Cixous, Callahan oriente sa recherche dans la lignée de l'écriture féminine afin d'effectuer une « transformation »

des structures idéologiques et historiographiques figées. En s'appuyant sur le radicalisme du domaine du « poétique » que l'on trouve chez Cixous et qui expose la nature à la fois arbitraire et privilégiée des termes « théorique » et « politique », Callahan explore ainsi le concept de « vérité » qui circule dans les films de Feuillade et par conséquent dans le discours historique. Tandis que sa démarche n'est ni simple ni fluide parfois, elle nous montre dans l'ensemble des quatre chapitres du livre une perspective d'évolution de la structure narrative de Feuillade. À travers la poétique de l'épaisseur de son cinéma, ce livre contribue à notre connaissance de Feuillade en réorientant sa place dans l'histoire de l'évolution des formes narratives. Loin d'une simple misogynie narrative, d'un cinéma dépendant de l'image sexuée de la femme, ou d'un cinéma qui élabore principalement soit la modalité primitive de la représentation (Burch), soit la narrativité linéaire classique, les films à épisodes de Feuillade démontrent la nécessité d'élargir notre logique historique afin de situer la fonction narrative des structures non-linéaires, celles du hasard ou de la récursivité – logiques qui permettent au corps masqué de Musidora de devenir le symbole non du cinéma de Feuillade tout court, mais de notre incertitude face aux lieux obscurs de l'image en mouvement du cinéma de transition.

- 10 Depuis sa parution en 2002, *A Feminist Reader in Early Cinema* est devenu une référence incontournable pour les historiens participant à l'historiographie féministe et pour ceux qui se rattachent à l'histoire du cinéma muet tout simplement. Jennifer Bean (Université de Washington) et Diane Negra (Université de East Anglia) ont conçu leur recueil d'articles en cinq parties qui articulent de manière critique les catégories persistantes de l'histoire du cinéma muet et du féminisme : l'auteur, le spectateur, les topiques historiques (« *historical topicality* »), la star, et la périodisation. Pourtant, les responsables de l'ouvrage soulignent la récurrence des thèmes et des catégories socio-culturelles au-delà de ces divisions. Ces points de référence partagés deviennent des « vecteurs de continuité et de changement » (p. 14) dans un dispositif d'organisation alternative qui fait de la multiplicité la caractéristique essentielle pour l'avenir de la recherche cinématographique et de l'historiographie féministe. Les éditeurs lancent un appel pour des méthodes équilibrées entre investissement idéologique et examen attentif historique, entre reconnaissance et attachement de l'historien, entre ce qui est à la fois « complet et inaugural » en ce qui concerne l'articulation historique rassemblée dans une telle collection d'articles.
- 11 Nous avons porté notre attention sur quelques contributions de ce recueil qui transcendent les divisions pragmatiques du livre et qui nous permettront de comprendre davantage comment, suivant les responsables de l'ouvrage, une nouvelle approche historiographique s'articule de manière « multiple ». Amelie Hastie, dans son article « Circuits of Memory and History : The Memoirs of Alice Guy-Blaché », nous met face au problème de la perte historique des films de cette metteuse en scène et par conséquent face à la question de la compréhension complète de la présence de Guy-Blaché dans l'ensemble des histoires du cinéma. Les mémoires de Guy-Blaché sont réenvisagés par Hastie dans l'optique d'une reconstruction de l'histoire à travers les processus du *souvenir*, un projet qui mène non seulement du côté de la « mémoire », de l'« autobiographie » et de l'« histoire », mais aussi conduit à une analyse du rôle des *mots* dans la formation d'une histoire des images et de la forme cinématographique. Les conventions de la tradition littéraire du XIX^e siècle présentes dans les mémoires de Guy-Blaché sont repérées afin de rendre visible à nouveau ce qui a été rendu invisible : son statut *d'auteure*. Dans la mesure où Hastie place notre lecture des mémoires de Guy-

Blaché dans l'ensemble de textes classiques et théoriques sur les processus du souvenir ou de la présence subjective devant l'image cinématographique (Sigmund Freud, Henri Bergson, Hugo Münsterberg, Christian Metz), Hastie nous conduit à une lecture rigoureuse et novatrice des souvenirs de cette femme pionnière. Cette lecture ne néglige jamais la tension entre le fait et la fiction, catégories essentielles à une évaluation freudienne de l'authenticité, mais met en évidence le relais entre des domaines du public et du privé ou du professionnel et du personnel qui structurent non seulement les éléments problématiques de la « mémoire » dans tous les sens du terme, mais aussi la manière dont « le privé » est devenu explicitement politique dans le discours féministe, dans une histoire féministe.

- 12 Les études sur la réception des « *flappers* » devant des films du « *jazz age* » et l'esthétique de la comédie et du mouvement (« *The Flapper Film : Comedy, Danse, and Jazz Age Kinaesthetics* » par Lori Landay), ou des lectrices de la presse spécialisée corporative et cinéphilique, *Variety*, *Moving Picture World*, *Motion Picture News* et *Photoplay* (« *“So Real as to Seem Like Life Itself” : The Photoplay Fiction of Adela Rogers St. John* » par Anne Morey) nous montrent les possibilités de la recherche parafilmiques qui relie l'intérêt de l'auteur à celui du regardeur/lecteur. Les responsables positionnent ensuite d'autres études qui fournissent des nouvelles étapes de négociation et médiation historique dans l'usage des oppositions binaires classiques : ancien/nouveau, modernité/tradition, femelle/mâle, blanc/noir, Culture/culture populaire (« *The Queer Career of Jim Crow : Racial and Sexual Transformation in A Florida Enchantment* » par Siobhan B. Somerville, ou « *Parallax Historiography : The Flâneuse as Cyberfeminist* » par Catherine Russell). Pourtant, *A Feminist Reader in Early Cinema* trouve sa pleine originalité dans les articles où la star est retranscrite comme un champ de recherche alternatif, une technologie du pouvoir ou de signifiante ayant été « perdue », désormais retrouvée en tant qu'articulation historique majeure.
- 13 Entre l'étude de Gaylyn Studlar sur l'image infantilisée de Mary Pickford dans son contexte culturel et juridique s'exprimant contre la représentation explicite des enfants (« *“Oh Doll Divine” : Mary Pickford, Masquerade, and the Pedophilic Gaze* »), au lexique de l'immigration dans la typologie de Pola Negri dans le contexte américain (« *Immigrant Stardom in Imperial America : Pola Negri and the Problem of Typology* » par Diane Negra), au rôle de l'actrice chinoise dans l'expression de l'expérience de la modernité en Chine pendant les premières décennies du XX^e siècle – *A Feminist Reader in Early Cinema* ouvre l'étude de la représentation de la femme-star vers une autre interprétation. Pour sa part Jennifer Bean, dans « *Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body* », récupère ce qui a été perdu dans les premières études féministes dans l'analyse de l'image de la femme et les implications pour une théorie du spectateur sexué. Le « corps extraordinaire » en question et celui de Pearl White, héroïne, entre autres, de deux cents films entre 1914 et 1924. Les modalités de fabrication du statut de la star par l'industrie cinématographique américaine sont étudiées pour leurs façons de fournir une phénoménologie de la performance basée sur l'improvisation et l'imprévisibilité, plutôt que sur le réalisme ou la faculté mimétique de l'image photographique. C'est finalement un révisionisme de la théorie du sujet féminin cinématographique que l'on trouve chez Bean : « Les technologies des premiers temps des stars nous invitent à nous demander si les relations du sujet avec autrui, de sa relation à l'écran et sa position dans le monde moderne ne seraient pas mieux comprises en termes *corporels* qu'en termes de conscience. En même temps qu'une telle réorientation historique, [l'auteur] travaille à transformer une politique féministe qui

avait jusqu'à maintenant cru devoir sauver "la femme" de l'incontrôlabilité du corps » (p. 408)¹. Ce souhait de Bean résume bien l'esprit de l'entreprise historiographique féministe, qui n'est pas d'ancrer la femme, ni sa représentation, ni son lecteur ou spectateur dans une position contrôlée ou définie, mais d'instaurer chez « elle », ainsi que dans l'ensemble de l'histoire, son mouvement perpétuel, la multiplicité de ses significations et de ses traces historiques.

NOTES

1. « *The technologies of early stardom invite us to ask whether the subject's relations with others, its encounter with the screen, and its position in the modern world may be better understood in corporeal rather than conscious terms. Concurrent with such a historical reorientation is my investment in altering a feminist politics that up to now has presumed the need to rescue « woman » from the intractability of the body* ».