« L'impersonnelle beauté [de] l'être-foule » : Girls et cinéma dans la France de l'entre-deux-guerres

“The Impersonal Beauty [of] Being-Mass”: Girls and Cinema in France between the Wars

„Die unpersönliche Schönheit [des] Wesens in der Masse“: Girls und Film im Frankreich der Zwischenkriegszeit

“La bellezza impersonale [dell']être-foule”: Girls e cinema nella Francia tra le due guerre

“La belleza impersonal [del] ser-multitud”: Girls y el cine en la Francia del periodo de entreguerras

Laurent Guido

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspective/21397>

DOI : 10.4000/perspective.21397

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2020

Pagination : 219-236

ISBN : 978-2-917902-90-5

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Laurent Guido, « « L'impersonnelle beauté [de] l'être-foule » : Girls et cinéma dans la France de l'entre-deux-guerres », *Perspective* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 30 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/21397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.21397>

« L'impersonnelle beauté [de] l'être-foule » : Girls et cinéma dans la France de l'entre-deux-guerres

Laurent Guido

Parmi les principaux spectacles de music-hall qui ont marqué l'imaginaire social au début du XX^e siècle, les numéros des Girls revêtent un caractère particulier. Ils représentent en effet l'un des phénomènes emblématiques d'une période où s'accélérent les procès liés au capitalisme industriel, qu'il s'agisse de la diffusion des méthodes de fabrication rationalisée, de la technicisation de la vie quotidienne via l'irruption de nouveaux modes de transport et de communication, ou encore de l'internationalisation des échanges économiques et des pratiques sociales. S'inscrivant dans le sillage des troupes de danseuses ayant connu une vogue croissante dans la seconde moitié du XIX^e siècle (chœurs de ballet, de revues ou d'autres productions des scènes dites « populaires »), les Girls ont progressivement imposé leur présence tout en jambes dans les circuits de salles de variétés en offrant au public une formule bien réglée, essentiellement d'origine britannique (les influentes Tiller Girls, déclinées par la suite chez Ziegfeld, Hoffmann, Jackson, etc.). Leur spécificité consiste à accentuer leur degré de cohésion collective en effaçant au maximum les différences entre les danseuses individuelles, au niveau de leur apparence physique, de leur costume comme de leurs postures chorégraphiques. Les mouvements conjoints qu'elles exécutent avec une rigueur métronomique visent à produire un effet de synchronisme rythmique absolu avec la musique d'accompagnement¹.

Une fantasmagorie tayloriste

Comme l'ont montré de nombreux travaux ancrés dans les *cultural studies*, la dimension explicitement mécanique de cette danse groupée n'a pas manqué de frapper l'attention ni de titiller la fibre théoricienne de nombreux intellectuels, plus particulièrement dans l'Allemagne de Weimar (HACKE, 1987 ; BERGHAUS, 1988 ; JELAVICH, 1994 ; DONALD, 2007 ; YOUNG, 2011). Ainsi le psychologue Fritz Giese, auteur d'un ouvrage spécialement consacré à cette question, forge-t-il en 1925 le concept de *Girl Kultur* pour qualifier un processus d'américanisation impliquant des manières inédites de se comporter et de se mouvoir (GIESE, 1925, p. 19-36). Se répand alors l'idée selon laquelle les gestes

1. « Le gracieux bataillon si minutieusement dressé des "Plaza Tiller Girls" », photographie parue dans « À la mémoire de Jules Marey – Le Film et la danse », dans *Pour Vous*, n° 8, 10 janvier 1929, p. 11.

cadencés des Girls reformuleraient les modes de production technico-scientifiques propres à l'industrialisation. Cette perspective est notamment développée par Siegfried Kracauer dans quelques-unes des chroniques qu'il signe pour la *Frankfurter Zeitung* entre 1925 et 1931. Dans la plus commentée d'entre elles, en 1927, ce

critique acéré de la culture de masse émergente rapporte les chorégraphies des Tiller Girls (**fig. 1**), qui bénéficient alors d'une « reconnaissance internationale », à l'expression iconique du corps-fétiche rationalisé et machinique promu par la modernité industrielle. Elles résultent à son sens d'un processus brutalement révolutionnaire de dépersonnalisation tayloriste : « Ces produits des usines de distraction américaines ne sont plus des jeunes filles individuelles, mais des groupes indissolubles de jeunes filles dont les mouvements sont des démonstrations mathématiques². » Pour Kracauer, les gestes schématiques des Girls ne possèdent aucune valeur expressive autonome, dans la mesure où la singularité de chacune des participantes est annulée au profit du motif ornemental que dessine l'ensemble de la troupe. Leurs alignements méthodiques renvoient, d'après l'écrivain, à de nouveaux canons érotiques répondant aux exigences d'une économie libidinale ancrée dans la marchandisation et la standardisation des corps, plus particulièrement féminins. Cette logique est en effet l'un des traits marquants des spectacles de variétés et de music-hall, dont l'objectif est de catégoriser en « numéros » bien identifiés les différentes performances proposées sur scène. Les danseuses traduiraient, dès lors, un déplacement du désir sexuel³ vers une forme d'appréciation morbide des battements isochrones, des rangements systématiques et symétriques, des lignes géométriques qui, tous, signalent un monde gouverné par la rationalisation scientifique. Selon Kracauer, les gestes qui se déploient sur scène font écho à l'application de telles règles dans l'industrie capitaliste, c'est-à-dire à la production en chaîne fondée sur les principes du fordisme : « Aux jambes des Tiller Girls correspondent les mains dans les usines⁴. »

En insistant sur le fait que les formes abstraites proposées par les agencements de Girls ne renferment aucune signification précise (en dehors de leur autocélébration en tant que produit d'une cadence mécanique envisagée sur un mode entraînant et séducteur : « L'ornement est à soi-même sa propre fin »), Kracauer participe à la réflexion menée par ses amis philosophes et chroniqueurs associés au courant de la théorie critique. L'idée qu'une marchandise spectaculaire puisse substituer à la réalité sociale une image fallacieuse et illusoire se situe en effet au cœur du concept de « fantasmagorie », extrapolation du fétichisme marxien que Theodor Adorno et Walter Benjamin explorent au cours des années 1930. Si l'on appréhende les Girls à l'aune de ce contexte théorique, elles renvoient moins au versant idéalisé de la fantasmagorie – où les soubassements matériels du monde bourgeois se voient occultés et refoulés afin de promouvoir une représentation pseudo-naturelle (de l'opéra wagnérien à Hollywood) – qu'à sa facette plus réflexive, où les produits de l'univers technico-scientifique sont certes ouvertement exhibés, mais de sorte qu'ils puissent susciter l'admiration et l'adoration en tant que composantes féeriques et sensuelles d'un nouveau monde magique (les machines merveilleuses présentées dans les grandes expositions)⁵. C'est bien ainsi que Kracauer perçoit les groupes de danseuses des salles de variétés dans les premiers textes qu'il leur consacre. Dans une chronique de 1925 portant sur les revues scéniques, Kracauer établit déjà un lien entre les évolutions métronomiques des troupes féminines et les cadences de travail qu'adoptent alors les usines allemandes sous l'influence du modèle américain. Comme « inventées par Ford », les pulsations dynamiques propres aux *chorus girls* contribuent à l'assimilation graduelle des rythmes tayloristes par un public fasciné. L'attraction irrésistible qu'elles entraînent est d'autant plus efficace qu'elle éloigne les spectateurs de la réalité des rapports de force sociaux au sein de la société capitaliste, en faisant converger leurs regards vers un passe-temps à valeur de « distraction⁶ » (*Zertreuung*, à prendre dans le sens de « diversion » ou de « dispersion »). Malgré l'excès de sensorialité joyeuse qui déborde de ces numéros, et bien qu'ils assument sur un mode purement formel leur caractère technique, mécanique et répétitif, Kracauer estime qu'ils n'en demeurent pas moins muets et implicites quant à leurs références réelles, qui ne parviennent pas, selon lui, à atteindre la conscience du public : « Les revues pointent tout ce qui n'est pas là, avec un sens merveilleux de l'étalage⁷. »

Formulée dans un contexte particulier, cette analyse va se nuancer au fil des années en suivant l'aggravation dramatique de la situation économique. Revenant sur la question dans un bref article de 1931, « Girls und Krise », Siegfried Kracauer constate en effet l'épuisement d'une formule. Si les mouvements collectifs des filles de revues pouvaient, au milieu des années 1920, exprimer le triomphe sans limite d'un modèle de production standardisé, ils ont désormais pris une allure fantomatique, tant leur caractère prétendument enjoué tranche avec la faillite généralisée du moment. Ces shows extravertis n'apparaissent donc plus tant comme les rouages bien huilés d'une machine spectaculaire que comme les signes avant-coureurs d'une catastrophe inévitable, celle du système industriel qu'ils évoquent d'une manière à la fois exacerbée et indirecte⁸. Les positions de Kracauer sur les Girls s'accordent donc partiellement avec celles de Walter Benjamin – qui repère, à l'instar de nombreux artistes d'avant-garde de l'époque, le « dynamitage de l'inconscient » qui se manifeste dans les productions de masse les moins légitimées, telles que le cinéma comique de type *slapstick* –, mais sans aller jusqu'à attribuer à ces formes révélatrices un véritable pouvoir révolutionnaire⁹. D'après le critique de la *Frankfurter Zeitung*, il y a certes, dans les figures décoratives que proposent ces spectacles à succès, une dimension spontanément « mythologique », mais cette potentialité, réservée au « peuple », ne peut s'exprimer, lorsque celui-ci est réduit au statut de « masse », que sous une forme désespérément silencieuse et abstraite. Kracauer

juge malgré tout qu'en renvoyant à la réalité sociale, même sur un mode secondaire et implicite, le caractère industrialisé de telles productions les rend préférables aux œuvres prétentieuses, empreintes de « sublime » que prisent les classes bourgeoises dominantes et cultivées, peu soucieuses de se confronter aux fondements technico-scientifiques sur lesquels elles assoient pourtant leur domination réelle¹⁰.

Cette vue selon laquelle le lien entre les Girls et la rationalisation industrielle serait un symptôme inconscient, dans la mesure où il ne relèverait pas d'une stratégie délibérée, reste évidemment spéculative en l'absence d'une prise en compte plus systématique des dispositifs qui ont pu encadrer la présentation publique de tels numéros. Rappelons, par exemple, que les spectacles des Girls ont été explicitement pensés, dans leurs premières formulations, en référence au modèle de l'industrialisation. Issu d'une famille de commerçants, le Britannique John Tiller (1854-1925) s'est en effet ouvertement inspiré, dans l'élaboration de sa méthode pédagogique de danse groupée, des configurations rythmées caractéristiques de la division du travail en usine et de la dynamique cadencée des machines (VERNON, 1988).

Rythmes et proportions photogéniques

L'étude de la réception des Girls dans le contexte allemand permet, on le voit, de dégager un ensemble de problématiques et de questionnements importants pour saisir les tensions et les contradictions qui traversent le champ culturel de l'entre-deux-guerres. Si l'on envisage la manière dont ce même phénomène a été perçu en France, à la même époque, on constate qu'il a été également associé aux procès de mécanisation et d'industrialisation, et qu'il a fait l'objet d'une fascination complètement assumée et revendiquée. Celle-ci s'est traduite de deux manières contrastées. D'un côté, plusieurs artistes ont salué, sur un ton désinhibé et excessif, la profondeur et la brutalité de la rupture introduite par l'avènement de la machine au sein de la vie quotidienne. De l'autre, des chroniqueurs se sont faits les défenseurs de l'approche relativiste qui a prévalu dans certaines conceptions esthétiques des premières années du XX^e siècle, en vertu desquelles le surgissement des rythmes corporels propres à la modernité industrielle – et les images inédites qui les accompagnent – entraîne moins un bouleversement total qu'ils ne signalent le retour à certains fondements archaïques, voire classiques de l'expressivité gestuelle¹¹. Par ailleurs, le dispositif cinématographique se voit accorder un rôle central dans l'approche française des filles de revues¹² – et ce, quelques années avant que les *musicals* hollywoodiens n'en popularisent les formes caractéristiques via leur remédiation massive des Ziegfeld Girls, notamment à travers les ballets cinématographiques réglés par Busby Berkeley¹³.

Dès le milieu des années 1920, la presse cinématographique française a régulièrement fait état de la présence remarquable des Girls sur les scènes – pas seulement dans les théâtres spécialisés¹⁴ mais aussi dans les salles de cinéma, où elles apparaissent en tant qu'attraction *live*, parallèlement aux projections de films. Dans *Cinémagazine*, on célèbre ainsi, en 1926, le « rôle capital » que jouent ces « *girls* photogéniques » qui extériorisent, au même titre que le cinéma, l'énergie débordante d'une culture moderne où s'enchevêtrent « jazz » et « mathématique » (C.-A., 1926). La référence à la « photogénie » – terme fétiche des premières théories du cinéma¹⁵ – situe d'emblée ces troupes de danseuses parmi les sujets de premier plan, ceux qui se révèlent particulièrement aptes à être photographiés et filmés en raison de leurs qualités plastiques et de leurs affinités avec le nouveau médium. Au sein de la critique cinématographique, l'emploi de ce qualificatif sert à valoriser les modèles de corporéité façonnés par le sport et les exercices physiques. Leur relation

au cinéma est d'un ordre fondamental puisque leur émergence, à la fin du XIX^e siècle, a été pour une large part conditionnée par le développement des photographies animées dans le cadre de l'étude scientifique et rationnelle du mouvement humain.

Dès la fin de la Première Guerre mondiale, l'arrivée sur les écrans de films en provenance des États-Unis familiarise le public hexagonal avec la présence de nouveaux corps athlétiques, conformes à des canons de beauté précisément définis en termes de proportions et de mensurations. En témoignent notamment les *bathing girls* mises en avant dans les films comiques de Mack Sennett, qui représentent pour Louis Delluc des parangons de « photogénie » ou de « photoplastie¹⁶ ». Cette standardisation physique s'impose progressivement comme l'indice d'un processus de désindividualisation, dont les principes semblent retranscrits dans les chorégraphies groupées des artistes féminines de music-hall. Grand observateur des formes plurielles de la culture de son temps (avant tout la danse, mais aussi le cinéma), le critique André Levinson souligne ainsi, en 1925, le surgissement de cette figure stylisée : « L'Ève future, la sportive anonyme, l'impersonnelle beauté, l'être-foule : la *girl*¹⁷ » (LEVINSON, 1925). En citant le titre d'un célèbre roman d'anticipation (Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *L'Ève Future*, 1886) mettant en scène Thomas Edison, Levinson fait référence à la culture « frankensteinienne » (BURCH, 1990, p. 11-13) qui a marqué les débuts du cinéma comme, plus largement, l'apparition des médias de communication modernes. Il introduit par ce biais l'idée selon laquelle l'être artificiel promu par l'imaginaire fantastique a pris une valeur exemplaire pour les masses modernes s'adonnant au sport et à la gymnastique. Un idéal de beauté, certes, mais qui abandonne toute prétention à la singularité : les numéros millimétrés des *Girls* visent à déployer l'unité la plus parfaite possible d'un « organisme collectif » dont l'origine, au-delà du *drill* militaire, se trouve dans la chaîne de montage industrielle : « La simultanéité absolue du mouvement accentue la quasi-identité physique de ces êtres débités en série. » Graduellement, nous dit encore Levinson, la « personnalité » s'efface au profit du « type général », d'un « modèle unique multiplié à volonté » : « On ne sait pas leurs noms ; on ne connaît que la marque de fabrique : les Fisher, les Tiller, les Jackson » (LEVINSON, 1925).

Cette vision d'une jeunesse aux allures robotiques est partagée la même année par l'écrivain Albert Valentin qui tire, dans *L'Art cinématographique*, un portrait cinglant et chargé d'ironie de cette mécanisation en provenance des États-Unis : « L'Amérique nous a envoyé l'effigie de ses filles et de ses garçons, issus des prospectus qu'éditent les instituts de beauté et les cours d'éducation physique. On les prendrait, tant le jeu de leurs articulations semble commandé par un système de moteurs, pour de brillants automates, de nickel ou d'acier, dont on prévoit aisément tous les déclics » (VALENTIN, 1927, p. 113). Malgré son ton cruellement humoristique, cette description ne doit pas être interprétée comme la condamnation unilatérale d'une aliénation physique, mais au contraire comme le signe de la vive exaltation que les productions industrialisées suscitent alors chez les tenants des mouvances artistiques les plus provocatrices et contestataires. C'est notamment la position adoptée par les Surréalistes, dont est proche Albert Valentin. La figure du corps mécanique est, à leurs yeux, un moyen de rompre avec le bon goût et les modes dominants de légitimation artistique. Ainsi le poète Philippe Soupault (SOUPAULT, 1928, p. 64-65) ne contient-il pas son enthousiasme pour la « danse automatique » des *girls*, cet « ornement obligatoire de toutes les revues dites à grand spectacle ». Il ne s'offusque aucunement du fait que les pulsations répétitives qu'adoptent ces « jeunes filles indifférentes », concentrées sur « le charme de leur sourire et la beauté de leurs jambes », les rapprochent inexorablement de « mécaniques bien réglées ».

PORTRAIT
D'UNE JEUNE FILLE AMERICAINE
DANS L'ÉTAT DE NUDITÉ

F. Picabia
5 Juillet 1915
New York

Visions modernistes du corps-machine

La mise en rapport de la plastique féminine et de l'outil mécanique est un motif récurrent de la culture moderniste dans les premières années du XX^e siècle¹⁸. En témoignent nombre d'œuvres futuristes et dadaïstes, parmi lesquelles une série d'images que Francis Picabia réalise au milieu des années 1910, et où il campe la femme moderne sous la forme exclusive de rouages ou de schémas machiniques¹⁹ (**fig. 2**). Cet imaginaire est prolongé sur les écrans par le biais des expérimentations cinématographiques d'avant-garde, comme l'indique Fernand Léger lui-même dans un texte consacré à son film *Ballet mécanique* (1924). Il y souligne la « valeur plastique » des troupes de danseuses lorsqu'elles sont représentées par les moyens du cinéma : « 50 cuisses de *girls* roulant avec discipline, projetées en gros plan, c'est beau et c'est cela l'*objectivité*²⁰. » Dans un document préparatoire pour son film, Léger avait d'ailleurs prévu de démarrer sur l'irruption d'une « petite danseuse [...] absorbée par élément mécanique ». Si cette figure a été finalement remplacée par une marionnette de Charlot, l'artiste a respecté d'autres indications de ce même croquis initial, à savoir le désir de produire « une opposition constante de contrastes violents²¹ ». Cette expression s'inscrit dans une démarche esthétique radicale qui attribue une valeur primordiale au travail structural du montage. Les performances de music-hall constituent dans ce cadre une source majeure d'inspiration, non seulement par leur puissance expressive capable de toucher immédiatement le public, mais aussi par la manière dont les différents numéros s'agencent au sein d'un même programme.

C'est le point de vue que Sergueï M. Eisenstein développe à la même époque dans ses écrits autour de la productivité du modèle des « attractions » (1923-1924). En juxtaposant, comme dans les salles de variétés, des éléments *a priori* hétérogènes et discontinus, mais en les dosant savamment et en hiérarchisant leurs valeurs rythmiques, dynamiques et sensorielles, les œuvres d'art résolument modernes se proposent de provoquer, de la façon la plus directe et précise possible, les réactions émotionnelles des spectateurs²². Cette double relation au show de music-hall – comme sujet et comme modèle – se retrouve dans un projet inabouti d'Eisenstein faisant notamment référence au *Ballet mécanique*. Il s'agit de *Glass House* (1926-1930), qui accorde une place de choix aux filles de revues, parmi divers personnages tirés de l'univers du cabaret. Dans ses esquisses et synopsis, le cinéaste les relie régulièrement aux êtres artificiels, en insistant sur leurs prouesses dans le cadre des salles où l'on projette des films. Ainsi est-il amené à évoquer, dans le cadre d'une séquence donnée, le surgissement d'une « Robot Parade (comme les legs dans des cinémas)²³ ». L'androïde comme la *girl* y

2. Francis Picabia, *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, 1915.

3. Fernand Léger et Dudley Murphy, *Ballet mécanique*, 1924.

THEME & VARIATIONS.

- 1 Le photographe
- 2 Le tour (Lepaute) *
- 3 Le régulateur (P.O.X)
- 4 La jupe machine prise par le dessous (Marly).
- 5 La jupe blanche & la danseuse (prise par le dessous)
- 6 Le buste de la danseuse.
- 7 Les bras de la danseuse.
- 8 Le pivot Marly avec la jupe en dessous (Marly).
- 9 La jupe de la danseuse en dessous.
- 10 La tête.
- 11 Les bras qui vont à droite - gauche.
- 12 Jeu du pivot Marly, en 2 positions en oblique (marly).
- 13 Les jambes de la danseuse oblique s'arrêtent la jupe tournée
- 14 La roue de Marly (marly)
- 15 La danseuse après des mouvements de bras.
- 16 Jeu des biselles de Marly (Marly en long)
- 17 Jeu des biselles de Marly (marly en haut).
- 18 La danseuse les bras seuls
- 19 Jeu des pistons (Marly)
- 20 La danseuse se relève à moitié
- 21 Le piston Marly (glissé) Marly
- 22 La biselle se relève (Marly)
- 23 La danseuse mouvements de bras

13 Mouvements rapides

10 Mouvements lents

00327

signalent l'ambivalence pathétique des corps prolétaires modernes, dont l'aliénation à la machine ne fait paradoxalement que renforcer la douloureuse et vibrante part d'humanité. Cet intérêt pour les contradictions qu'implique la mécanisation de la vie quotidienne à l'âge industriel nourrit en profondeur les réflexions de Fernand Léger alors qu'il réalise son *Ballet mécanique*, où il vise à célébrer une nouvelle « valeur-spectacle » du corps humain²⁴. Le film fait ainsi se succéder sur l'écran des jambes de mannequins séparées de leurs corps, dont l'alternance ultra-rapide et l'animation image par image crée une danse brutalement élémentaire, à l'instar de celle des Girls (**fig. 3**).

Loin d'être singulière, cette rythmisation fantasque de fragments corporels répond à l'esprit mécaniciste qui guide le groupe de cinéastes alors associés à l'« avant-garde » cinématographique et que la postérité a notamment regroupés sous l'étiquette d'« impressionnistes » : Abel Gance (les accélérations ferroviaires de *La Roue*, en 1922, qui ont largement influencé Fernand Léger²⁵) ; Jean Epstein (la fête foraine de *Cœur fidèle*, en 1923) ou Marcel L'Herbier (la voiture lancée à pleine vitesse et, surtout, la « Symphonie du travail » en laboratoire de *L'Inhumaine*, en 1924, sur laquelle a travaillé Léger). Dans ces morceaux de bravoure qui représentent leurs expérimentations visuelles les plus audacieuses, les réalisateurs français inféodent les figures humaines à la cadence implacable d'un montage rapide qui rejoue lui aussi, au même titre que les spectacles métronomiques des Girls de revues, les principes fondamentaux de la motricité technico-industrielle. La confrontation du corps dansant avec la pulsation mécanique apparaît notamment dans un court métrage de Germaine Dulac. Dans *Thèmes et variations* (1928, **fig. 4 et 5**), elle réduit en effet les attitudes conventionnelles d'une ballerine romantique à une série de vues fragmentées qu'elle met en parallèle avec des plans de machines en rotation. Cette alternance est régie par des variations rythmiques que Dulac a voulu définir le plus précisément possible. Le découpage du film l'atteste, où elle spécifie à l'aide d'annotations minutieuses la durée des différentes images composant la séquence²⁶. Par ce biais, elle semble en quelque sorte vouloir réaliser le projet initial de Fernand Léger, qui cherchait à représenter par l'intermédiaire du montage une « danseuse absorbée par l'élément mécanique », mais sur un mode nettement moins déshumanisant (elle dévoile pour sa part le visage, et dès lors, l'expressivité faciale de la ballerine).

Ces différents cinéastes attachés à une certaine conception traditionnelle de la légitimité artistique n'insistent donc pas particulièrement sur la dimension érotique qu'implique l'objectivation industrielle du corps féminin. Chez Léger, au contraire, l'animation

4. Découpage technique de *Thèmes et variations*, Paris, Cinémathèque française, bibliothèque du Film, fonds Germaine Dulac.

5. Germaine Dulac, *Thèmes et variations*, 1928.

métronomique de jambes dénudées de vie insiste sans détour sur l'attrait que peut susciter le corps réifié et fragmenté de la danseuse de cabaret. On retrouve cette perception ouvertement fétichiste dans la production cinématographique d'un autre plasticien, Man Ray. Dans une séquence d'*Emak Bakia* (1926, **fig. 6**), le photographe travaille une boucle visuelle constituée de la vision réitérée de jambes féminines sortant d'une automobile. Évoquant l'image publicitaire par sa reprise des inévitables marqueurs « sexy » propres à une certaine conception de la féminité moderne (robes courtes, collants, chaussures à talons...) et prolongeant le caractère mécanique du véhicule dont elle est rapprochée, cette série de « pièces détachées » subit une variation à travers l'ajout d'un effet de surimpression. À cette juxtaposition des phases décomposées d'un même mouvement – qui rappelle la composition d'une plaque chronophotographique – succède le geste chorégraphique d'une paire de chevilles similaires à celles qui s'extrayaient de la voiture : un simple mouvement de charleston, alterné avec un plan sur les mains d'un musicien jouant du banjo, dont l'imperturbable répétition fait écho au trémoussement burlesque des mannequins du *Ballet mécanique*.

Pulsion scopique et géométrie corporelle

Sur un mode radical et outrancier, Léger et Man Ray confrontent leur public avec l'image d'une corporéité réduite au statut de marchandise érotique, tout en pointant par leur travail photographique et de montage le pouvoir d'animation rythmique propre au film.

6. Man Ray, *Emak Bakia*, 1926.

Ces deux dimensions se situent en fait aux sources du dispositif cinématographique. Dès les premières bandes fondées sur la monstration frontale et continue d'attractions gestuelles, situées dans le sillage des expériences fondatrices des chronophotographes sur l'enregistrement comme sur la reproduction du mouvement humain, la figure rituelle de la danseuse s'est imposée comme l'un des motifs emblématiques d'une expression corporelle cadrée, contrôlée et reformulée par le biais de la caméra et des divers procédés filmiques (WILLIAMS 1981, DOANE 1993). Lors de la phase d'institutionnalisation du cinéma narratif qui a rapidement suivi l'émergence du nouveau médium, ces mêmes performances saltatoires se sont souvent vues rapportées aux regards de désir et de fascination que portent sur elles des spectateurs également présents dans l'image et, la plupart du temps, masculins. Le découpage par alternance qui s'est alors systématisé pour servir les objectifs de la continuité spatio-temporelle a précisément pris appui sur de telles hiérarchies entre, d'un côté, le sujet percevant et, de l'autre, le corps qui s'exhibe. D'abord réunis dans un même « tableau », ces deux pôles ont dès lors fait l'objet d'une présentation en des plans distincts²⁷.

Au cours des années 1920, cette mise en scène conventionnelle du spectacle chorégraphique, et de la pulsion scopique et libidinale qu'il peut engendrer, apparaît dans de nombreuses séquences de danse au sein de la production cinématographique française²⁸. Elles reviennent notamment dans un film consacré à l'univers du music-hall parisien, *La Revue des revues* (Joe Francis, 1927, **fig. 7**). Alors que ce long métrage s'organise essentiellement autour d'une série de captations de numéros théâtraux, les moments plus particulièrement dédiés aux Girls se singularisent par un traitement visuel

7. Joe Francis, *La Revue des revues*, 1927.

qui fait appel aux procédés d'avant-garde mentionnés plus hauts, tels que la fragmentation du corps, le montage rapide et les surimpressions. Des plans rapprochés permettent par exemple de ne retenir, de l'alignement rectiligne et symétrique des danseuses, que le seul motif ornemental des jambes, et la signification érotique qu'il recouvre. Dans le même ordre d'idées, le visage d'un spectateur conquis par les prouesses scéniques des jeunes femmes se retrouve encore encerclé par l'insert des jambes démultipliées, juxtaposées et tournoyantes des John Tiller Girls.

Courant dans les séquences chorégraphiques des années 1920, ce recours à des effets de rythmisation visuelle – qui exploitent les propriétés spécifiquement filmiques de la prise de vue et du montage – a notamment été promu par le cinéaste-théoricien Jean Epstein dans son essai *Bonjour cinéma* (1921), où il appelle de ses vœux l'émergence d'une pratique du cinéma en tant que « danse photogénique ». Le vertige extatique des personnages, qui justifie des visions délirantes et mouvementées, s'apparente au fond à un modèle de réception pour l'ensemble du public cinématographique. Chez Epstein, cette idée s'adosse à sa propre définition de la photogénie comme exploration de toutes les variables rythmiques de l'espace-temps, telle que formulée dans « Le regard du verre » (1925), un récit allégorique où un homme descendant un escalier est confronté à une succession de miroirs qui lui renvoient des images mobiles et démultipliées de lui-même²⁹. Plus largement, les tenants de cette perspective visent à souligner le caractère éclaté et discontinu des nouvelles modalités perceptives propres à un paradigme moderne qui saisisait le vivant à partir de principes industriels, techniques et scientifiques. Le morcellement du corps signale dès lors une nature fondamentalement géométrique, à savoir que l'image du mouvement résulte d'un calcul ininterrompu capable de produire une infinité de coupes successives – celles que révèle notamment la suite de photogrammes sur la bande-film. Dans les pages qu'il dédiera à cette « école » française de la photogénie, pour laquelle « la danse serait une machine dont les pièces seraient des danseurs », Gilles Deleuze insiste sur la dimension mathématique et mécanique d'une telle obsession de la rythmicité :

[L]e cinéma français se sert de la machine pour obtenir une composition mécanique des images-mouvements. Un premier type de machine est l'automate, machine simple ou mécanisme d'horlogerie, configuration géométrique de parties qui combinent, superposent ou transforment des mouvements dans l'espace homogène, suivant les rapports par lesquels elles passent. L'automate [...] témoigne [...] d'un clair mouvement mécanique comme loi de maximum pour un ensemble d'images qui réunit en les homogénéisant les choses et les vivants, l'animé et l'inanimé³⁰.

On comprend mieux, à la lecture de ce commentaire, les implications de la notion de « danse photogénique » avancée par Epstein : l'art chorégraphique est à la fois un modèle pour le dispositif cinématographique et un objet privilégié de sa représentation. L'automate qu'évoque Deleuze exprime parfaitement ce double aspect puisqu'il tient, d'une part, de la machine qui génère et organise les déplacements, de l'autre, du corps mis en mouvement par ce même appareillage mécanique. Les Girls de revue apparaissent dans ce contexte comme l'une des actualisations les plus affirmées de l'entité automatique, qui séduit précisément par la façon spectaculaire dont elle expose les rouages d'une forme moderne de corporéité désormais indissociable des processus techniques et industriels. Cette vision est celle que propose l'un des principaux critiques de cinéma de l'entre-deux-guerres, Émile Vuillermoz. Au début des années 1930, il n'hésite pas, en effet, à relier les spectacles de Girls – que l'on offre alors en guise d'entractes dans certaines salles de cinéma parisiennes, comme le Rex ou le Paramount – au processus de synchronisation audiovisuelle accompli par le film sonore :

Malgré leur grâce personnelle, ces charmantes exécutantes ne sont plus que des cellules anonymes dans le corps d'un animal fabuleux, d'une sorte de gigantesque mille-pattes en folie. On regarde avec satisfaction fonctionner cette machine de précision avec ses leviers, ses volants, ses pistons et ses bielles si parfaitement réglés, avec ses articulations si bien huilées. C'est, transfigurée, exaltée et idéalisée par le décor, le costume, la lumière et la musique, la griserie hallucinante qui émane de certaines machines en pleine action, dont il est impossible de détacher les yeux lorsqu'on a eu l'imprudence d'observer leurs geste délicats et précis.

Telle est la discipline supérieure des lignes, des volumes et des sons que nous apporte la pellicule sonore dans tous les domaines du spectacle³¹.

« Impossible de détacher [s]es yeux » : Vuillermoz pointe l'attraction irrésistible que procure, d'un côté, la symbiose technique réalisée par la géométrie en mouvement des *Girls* et, de l'autre, la machine cinématographique ayant réussi à synchroniser les rythmes auditifs et visuels. La relation entre les deux spectacles est d'ordre métonymique dans la mesure où les danseuses évoluent devant l'écran même où, en parallèle, l'on projette des films sonores. La description qu'en donne le chroniqueur s'inscrit pleinement dans les termes de la « fantasmagorie » qu'a cherché à définir la théorie critique, c'est-à-dire une illusion chatoyante fondée sur la célébration fétichiste de la marchandise. Dans son appréhension du phénomène, Vuillermoz ne rejoint pourtant pas, en dépit de son credo moderniste, la tendance avant-gardiste qui prône la revendication outrancière et provocatrice de la rupture brutale introduite par l'industrialisation et la technicisation de la vie quotidienne. Loin de valoriser la discontinuité et la fragmentation du show mécanique des *Girls*, le critique y discerne au contraire un fonctionnement harmonieux et complet, le dévoilement d'un univers d'ordre naturel. Il associe en effet les dimensions mécaniques et organiques en comparant le dispositif technico-chorégraphique au mouvement d'un gigantesque insecte. Cette position n'est pas anecdotique, dans la mesure où elle peut être rapprochée des postulats empreints de néo-classicisme auxquels se sont référés la plupart des cinéastes et critiques français dans leur conception des nouveaux rythmes mis à jour et produits par les techniques de prise de vue cinématographiques.

Une perception néo-classique

Cette lecture ambivalente est présente dès l'apparition des images photographiques animées. À partir des années 1880, ces séries de clichés issus des techniques scientifiques modernes ont effectivement été régulièrement interprétées comme le moyen de vérifier et de confirmer des schèmes rythmiques, gestuels et culturels hérités du passé, tels que les redécouvrent alors les sciences humaines comme l'anthropologie ou l'archéologie. Ceci explique pourquoi les premières vues filmiques ont fourni l'occasion, du point de vue de nombreux commentateurs de leur époque, de renouer avec certains fondements de l'expressivité humaine. Ainsi un chronophotographe comme Georges Dmenÿ était-il non seulement un pionnier du cinéma, mais aussi le théoricien d'une rationalisation du geste qu'il concevait aussi bien sous l'angle de la science et de l'ingénierie que sous celui de modèles hérités de l'Antiquité (MANNONI, FERRIÈRE, DEMENÿ, 1997 ; DIQUET 2017).

La réaction enjouée d'Émile Vuillermoz face aux évolutions groupées des *Girls* de cinéma se situe donc dans le sillage de l'appréciation nuancée que nombre de ses contemporains formulent vis-à-vis des productions culturelles les plus saillantes de la modernité technico-scientifique. De l'avis d'André Levinson, les spectacles de music-hall reflètent certes les rythmes gestuels caractéristiques du monde industriel, mais ils expriment également

sur la « Géométrie du *sex appeal* », les rapproche de l'action d'une véritable « mécanique des formes vivantes [...] qui nous ramène à l'harmonie et à l'équilibre ». D'après lui, les danseuses de music-hall extériorisent une « géométrie qui répond à nos aspirations intérieures », c'est-à-dire celle qui prend place dans un « rythme général » (VIDAL, 1935, **fig. 8**). Cette proposition qui revient à identifier, au sein des rituels cadencés de la modernité, la continuité de formes gestuelles anciennes, a été formulée de la manière la plus approfondie par l'historien d'art Élie Faure. Dans *L'Esprit des formes* (1927, volume conclusif de sa monumentale *Histoire de l'art*), Faure dégage en effet l'existence d'un « Grand Rythme » traversant les époques et les civilisations, qui lui permet d'esquisser des rapprochements entre des formes aussi variées que celles relevant respectivement des univers biologique et machinique. Ainsi la danse et le cinéma participeraient-ils d'un même élan de révélation des structures rythmiques de l'univers : « Le cinéma et la danse pourraient nous livrer le secret des rapports de tous les arts plastiques avec l'espace et les figures géométriques qui nous en donnent à la fois la mesure et le symbole³³. » D'après Faure, le « mouvement rythmique universel [va] retrouver la géométrie, mesure de l'espace, dans l'ordre et le mouvement des machines et dans l'ordre et le mouvement même de l'univers³⁴ ». Une telle affirmation nous permet de mieux comprendre, au-delà de leur seule dimension fantasmagorique, l'attrait phénoménal qu'ont pu susciter dans l'entre-deux-guerres les spectacles des Girls de music-hall : elles incarnent, mieux que toute autre expression corporelle, la connexion d'ordre rythmique qui relie en fin de compte le geste archaïque, supposément premier, de la danse, et ceux que génère le monde mécanique moderne.

Laurent Guido

Laurent Guido est professeur au département Arts de l'université de Lille. Il a été invité pour des séjours de recherche à Paris 1 – Panthéon-Sorbonne et à Chicago, puis d'enseignement à Montréal, Paris-Nanterre, Bruxelles et Lausanne. Il a récemment publié *Mythologies du film musical* (Dijon, Les Presses du réel, 2016, avec M. Chabrol) ; *De Wagner au cinéma* (Paris, Éditions Mimésis, 2019) et *Cinéma, mythe et idéologie* (Paris, Hermann, 2020).

NOTES

1. Pour un survol historique général, voir VERNON, 1988 ; REILLY, 2013.
2. « Das Ornament der Masse », dans *Frankfurter Zeitung* [désormais FZ], 9 et 10 juin 1927, repris dans KRACAUER, 1990b, p. 57-67 et (citations françaises qui suivent) KRACAUER, 1996, p. 70-73.
3. Pour Kracauer (*ibid.*, p. 71), l'ornement des Girls est « un système de lignes qui ne veut rien exprimer d'érotique, mais tout au plus désigne le lieu de l'érotique ».
4. *Ibid.*, p. 73.
5. Notamment avancées dans les années 1930 par Adorno (alors qu'il rédige son *Essai sur Wagner*) et par Benjamin dans les différents écrits liés à son *Passagen-Werk*, ces idées ont notamment été discutées et synthétisées par différents auteurs, parmi lesquels Marc Berdet et Matthew Wilson Smith. Les termes de la distinction que je souligne sont précisés dans mon ouvrage *Cinéma, mythe et idéologie* (GUIDO, 2020, p. 37-40).
6. « Die Revuen », dans FZ, 11 décembre 1925, repris dans KRACAUER, 1990a, p. 338-342.
7. « Die Revuen zeigen alles, was es nicht gibt, in wunderbarer Ausstattung » (*ibid.*, p. 339).
8. « Girls und Krise », FZ, 27.5. Siegfried Kracauer, « Girls und Krise », repris dans KRACAUER, 1990b, p. 320-322.
9. Pour une discussion historiographique de cette question, voir HACKE, 1987 et GUIDO, 2019a, p. 14-22.
10. « Das Ornament... », cité n. 2, p. 73-74 et p. 78.
11. Sur cette hypothèse, voir GUIDO, 2014.
12. Pour le cas allemand, lire GIESE, 1925, p. 51-61 (chap. « Filmkultur »).
13. Sur l'art ornemental de Busby Berkeley, voir FISCHER, 2003, p. 122-149. Le lien entre Kracauer et Berkeley a notamment été avancé par HANSEN, 1992 et CASTRO, 2011 (chap. III).
14. Le dépouillement des programmes des grands music-halls de Paris – tel l'Olympia, qui accorde d'ailleurs une place importante au cinéma – révèle une présence régulière des Tiller Girls dès la première décennie du siècle.
15. Voir notamment GHALI, 1995, p. 127-136.
16. Louis Delluc, « La photoplastie à l'écran », dans *Paris-Midi*, 6 juillet 1918, repris dans Delluc, 1986, p. 210-213. Pour plus d'exemples, voir GUIDO, 2014, p. 309-314.
17. Levinson reviendra sur les Girls dans sa somme *La Danse d'aujourd'hui* (LEVINSON, 1929, p. 349-370).
18. Pour une vue générale, lire WOSK, 2003. Sur la figure de la danseuse mécanique, voir MCCARREN, 2003.
19. Chez Picabia, voir également *Voilà la femme*, 1915 ; *Parade amoureuse*, 1917 ; *Portrait de Marie Laurencin*, 1916-1917. Voir PIERRE, 2001.
20. Fernand Léger, « Autour du Ballet mécanique » [s. d.], repris dans LÉGER, 1965, p. 167.
21. Reproduit dans LAWDER, 1994, p. 106-107.
22. « ... le film ne peut simplement se contenter de présenter, de montrer les événements, il est aussi une sélection tendancieuse de ces événements, leur confrontation, affranchies de tâches étroitement liées au sujet... » (EISENSTEIN, 1974, p. 128-129).
23. Sergueï M. Eisenstein, *Projet Glass House*, dans EISENSTEIN, 2009, p. 64 (f60).
24. Sur cette idée, voir LÉGER, 1924, repris dans LÉGER, 1965, p. 131-143.
25. Voir LÉGER, 1922.
26. Découpage technique de *Thèmes et variations*, Cinémathèque française, bibliothèque du Film, fonds Germaine Dulac, DULAC80-B8, GD 327.
27. J'ai abordé cette question dans divers articles, parmi lesquels GUIDO, 2019b. C'est ce même dispositif, fondé sur une organisation hiérarchique des regards, que mettra en lumière Laura Mulvey dans sa célèbre déconstruction du *male gaze*, en 1975.
28. La ronde dans *Kean* (Alexandre Volkoff, 1924), la farandole dans *Maldone* (Jean Grémillon, 1926), le flamenco de *La Femme et le pantin* (Jacques de Baroncelli, 1928).
29. Jean Epstein, « Le regard du verre », dans *Les cahiers du mois*, n° 16-17, 1925, repris dans EPSTEIN, 1974, p. 135-136.
30. DELEUZE, 1983, p. 62-63.
31. VUILLERMOZ, 1933.
32. Stéphane Mallarmé, « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », dans *The National Observer*, 13 mai 1896, repris dans MALLARMÉ, 2003, p. 314.
33. Élie Faure, « La danse et le cinéma » [1924], repris dans FAURE, 1927, puis dans FAURE, 2015, p. 235.
34. *Ibid.*, p. 236.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- ADORNO, 1966 : Theodor W. Adorno, *Essai sur Wagner* (1962), Paris, Gallimard, 1966 [trad. de Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg].
- ASKARI, CURTIS, GRAY, PELLETIER, WILLIAMS, YUMIBE, 2015 : Kaveh Askari, Scott Curtis, Frank Gray, Louis Pelletier, Tami Williams, Joshua Yumibe (dir.), *Performing New Media, 1890-1915*, Bloomington / Barnet, Indiana University Press / John Libbey Publishing, 2015.
-
- BENJAMIN, 1989 : Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Jean Lacoste (trad. fr.), Paris, Cerf, 1989.
- BERDET, 2013 : Marc Berdet, *Fantasmagorie du capital. L'invention de la ville-marchandise*, Paris, Zones, 2013.
- BERGHAUS, 1988 : Günter Berghaus, « Girlkultur: Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany », dans *Journal of Design History*, vol. 1, n° 3-4, 1988, p. 193-219.
- BURCH, 1990 : Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1990.
-
- C.-A., 1926 : J. C.-A., « Les girls photogéniques », dans *Cinémagazine*, n° 36, 3 septembre 1926, p. 424.
- CASTRO, 2011 : Teresa Castro, *La Pensée cartographique des images*, Lyon, Aléas, 2011.
-
- DAHLQUIST, GALILI, OLSSON, ROBERT, 2018 : Marina Dahlquist, Doron Galili, Jan Olsson, Valentine Robert (dir.), *Corporeality in Early Cinema: Viscera, Skin, and Physical Form*, Bloomington, Indiana University Press, 2018.
- DELEUZE, 1983 : Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- DELLUC, 1918 : Louis Delluc, « La photoplastie à l'écran », dans *Paris-Midi*, 6 juillet 1918, repris dans Delluc, 1986, p. 210-213.
- DELLUC, 1986 : Louis Delluc, *Écrits cinématographiques*, vol. 2, Paris, Cinémathèque française / Éditions de l'Étoile, 1986.
- DIQUET, 2017 : Patrick Diquet, *Georges Demeny, les origines sportives du cinéma*, Paris, Somogy / Éditions d'Art / INSEP, 2017.
- DOANE, 1993 : Marie Ann Doane, « Technology's Body: Cinematic Vision in Modernity », dans *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 5, n° 2, 1993, p. 1-23.
- DONALD, 2007 : James Donald, « Kracauer and the Dancing Girls », dans *New Formations: A Journal of Culture, Theory, Politics*, n° 61, été 2007, p. 49-63.
-
- EISENSTEIN, 1974 : Sergueï M. Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 1974.
- EISENSTEIN, 2009 : Sergueï M. Eisenstein, *Glass House*, Paris, Kargo / Les Presses du réel, 2009.
- EPSTEIN, 1974 : Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, t. I, Paris, Cinéma club / Seghers, 1974.
-
- FAURE, 1927 : Élie Faure, *L'Esprit des formes*, Paris, Crès, 1927.
- FAURE, 2015 : Élie Faure, *Pour le septième art*, Jean-Paul Morel (éd.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015.
- FISCHER, 2003 : Lucy Fischer, *Designing Women. Cinema, Art Deco, and the Female Form*, New York, Columbia University Press, 2003.
- FRANK, 1932 : Nino Frank, « Girls de cinéma », dans *Pour Vous*, n° 199, 8 septembre 1932, p. 8-9.
-
- GHALI, 1995 : Noureddine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Paris Expérimental, 1995.
- GIESE, 1925 : Fritz Giese, *Girl-Kultur*, Munich, Delphin Verlag, 1925.
- GORDON, 2011 : Rae Beth Gordon, *Why the French Love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*, Palo Alto, Stanford University Press, 2011.
- GORDON, 2013 : Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot, mises en scènes du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- GUIDO, 2014 : Laurent Guido, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les années 1900-1930*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014 [1^{re} éd. Payot, 2007].
- GUIDO, 2019a : Laurent Guido, « Adorno à Malibu : les enjeux critiques du slapstick, entre modernité technologique et résurgence "grotesque" », dans *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n° 88, automne-hiver 2019, p. 14-22.
- GUIDO, 2019b : « Corps, scènes, machines : premières figures d'hybridation entre danse et cinéma », dans Térésa Faucon et Caroline San Martin, *Chorégrapheur le film. Gestes, caméra, montage*, Paris, Éditions Mimésis, 2019, p. 49-70.
- GUIDO, 2020 : Laurent Guido, *Cinéma, mythe et idéologie. Échos de Wagner chez Hans-Jürgen Syberberg et Werner Herzog*, Paris, Hermann, 2020.
-
- HACKE, 1987 : Sabine Hacke, « Girls and Crisis – The Other Side of Diversion », dans *New German Critique*, n° 40, hiver 1987, p. 147-164.
- HANSEN, 1992 : Miriam Hansen, « Ambivalences of the "Mass Ornament": King Vidor's The Crowd Author(s) », dans *Qui Parle*, printemps-été 1992, vol. 5, n° 2, p. 102-119.
-
- JELAVICH, 1994 : Peter Jelavich, « "Girls and Crisis": The Political Aesthetics of the Kickline in Weimar Berlin », dans Michael S. Roth (dir.), *Rediscovering History. Culture, Politics, and the Psyche*, Stanford, Stanford University Press, 1994, p. 224-239.
-
- KÖHLER, 2017 : Kristina Köhler, *Der tanzerische Film. Frühe Filmkultur und moderne Tanz*, Marburg, Schüren Verlag, 2017.
- KRACAUER, 1925 : Siegfried Kracauer, « Die Revuen », dans *Frankfurter Zeitung*, 11 décembre 1925, repris dans Kracauer, 1990a, p. 338-342.
- KRACAUER, 1927 : Siegfried Kracauer, « Das Ornament der Masse », dans *Frankfurter Zeitung*, 9 et 10 juin 1927, repris dans Kracauer 1990b, p. 57-67 et Kracauer 1996, p. 70-73.
- KRACAUER, 1931 : Siegfried Kracauer, « Girls und Krise », dans *Frankfurter Zeitung*, 27 mai 1931, repris dans Kracauer, 1990b, p. 320-322.
- KRACAUER, 1990a : Siegfried Kracauer, *Aufsätze 1915-1926 (Schriften, 5.1)*, Francfort, Suhrkamp, 1990.

- KRACAUER, 1990b : Siegfried Kracauer, *Aufsätze 1927-1931 (Schriften, 5.2)*, Francfort, Suhrkamp, 1990.
- KRACAUER, 1996 : Siegfried Kracauer, *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996 [textes choisis par Philippe Dexpoix, trad. Sabine Cornille].
-
- LAWDER, 1994 : Standish D. Lawder, *Le Cinéma cubiste*, Paris, Paris Expérimental, 1994.
- LÉGER, 1922 : Fernand Léger, « La Roue. Sa valeur plastique », dans *Comœdia*, 16 décembre 1922, p. 5.
- LÉGER, 1924 : Fernand Léger, « Le spectacle. Lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », dans *Bulletin de l'Effort moderne*, n° 7, juillet 1924, p. 7-11 et n° 8, octobre 1924, p. 5-9, repris dans LÉGER, 1965, p. 131-143.
- LÉGER, 1965 : Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965.
- LEVINSON, 1925 : André Levinson, « Les girls », dans *L'Art vivant*, n° 10, 15 mai 1925, p. 26-28.
- LEVINSON, 1929 : André Levinson, *La Danse d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929.
-
- MCCARREN, 2003 : Felicia McCarren, *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- MALLARMÉ, 2003 : Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 2003.
- MANNONI, FERRIÈRE, DEMENÏ, 1997 : Laurent Mannoni, Marc de Ferrière et Paul DemenÏ, *Georges DemenÏ, Pionnier du cinéma*, Paris / Douai / Lille, Cinémathèque française / Pagine / Université de Lille 3, 1997.
- MULVEY, 2017 : Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Teresa Castro (éd.), Paris, Éditions Mimésis, 2017.
-
- PIERRE, 2001 : Arnauld Pierre, « Picabia, danse, musique : une clé pour Udnie », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 75, printemps 2001, p. 67-71.
-
- REILLY, 2013 : Kara Reilly, « The Tiller Girls: Mass Ornament and Modern Girl », dans *Idem* (dir.), *Theatre, Performance, and Analogue Technology: Historical Interfaces and Intermedialities*, Basingstoke / New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 117-132.
-
- SIMONSON, 2013 : Mary Simonson, *Body Knowledge. Performance, Intermediality, and American Entertainment at the Turn of the Twentieth Century*, New York, Oxford University Press, 2013.
- SMITH, 2007 : Matthew Wilson Smith, *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York / Londres, Routledge, 2007.
- SOUPAULT, 1928 : Philippe Soupault, « Les girls ou la danse automatique », *Terpsichore*, Paris, Émile Hazan & Cie, 1928.
-
- UFFREDUZZI, 2017 : Elisa Uffreduzzi, *La danza nel cinema muto italiano*, Canterano, Aracne, 2017.
-
- VALENTIN, 1927 : Albert Valentin, « Introduction à la magie blanche et noire », *L'Art cinématographique*, t. IV, Paris, Alcan, 1927, p. 89-116.
- VERNON, 1988 : Doremy Vernon, *Tiller's Girls*, Londres, Robson Books, 1988.
- VIDAL, 1935 : Jean Vidal, « Géométrie du sex-appeal », dans *Pour Vous*, n° 326, 14 février 1935, p. 8-9.
- VUILLERMOZ, 1933 : Émile Vuillermoz, « Le cinéma et la musique », dans *Le Temps*, 27 mai 1933, p. 5.
-
- WILLIAMS, 1981 : Linda Williams, « Film Body: An Implantation of Perversions », dans *Ciné-Tracts. A Journal of Film and Cultural Studies*, vol. 3, n° 4, hiver 1981, p. 19-35.
- WOSK, 2003 : Julie Wosk, *Women and the Machine. Representations from the Spinning Wheel to the Electronic Age*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2003.
-
- YOUNG, 2011 : Lisa Jaye Young, « Girls and Goods: Amerikanismus and the Tiller-Effect », dans Elizabeth Otto and Vanessa Rocco (dir.), *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011, p. 251-268.