

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

86 | 2018
Varia

Marion Polirsztok, *Action, Spectacle, Idée - Formes du cinéma muet américain*

Manon Billaut et Mélissa Gignac



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/7141>

DOI : 10.4000/1895.7141

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 180-183

ISBN : 978-2-37029-086-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Manon Billaut et Mélissa Gignac, « Marion Polirsztok, *Action, Spectacle, Idée - Formes du cinéma muet américain* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 86 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/7141> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.7141>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© AFRHC

Marion Polirsztok, *Action, Spectacle, Idée - Formes du cinéma muet américain*

Manon Billaut et Mélissa Gignac

RÉFÉRENCE

Marion Polirsztok, *Action, Spectacle, Idée - Formes du cinéma muet américain*, [s.l.], Mimésis, « Formes filmiques », 2017, 226 p.

- 1 L'ouvrage de Marion Polirsztok, publié aux éditions Mimésis dans la nouvelle collection dirigée par Teresa Castro et Térésa Faucon, condense une partie des réflexions que l'auteure a développée dans sa thèse, « Le Spectacle des Siècles dans le cinéma muet américain. D'*Intolerance* à *Noah's Ark* (1916-1928) », soutenue en 2015 à l'Université de Paris 8 (sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues) – une deuxième publication plus spécifique sur le « Spectacle des Siècles » est en cours. Le nouveau paradigme offert à l'analyse du cinéma américain des années 1910-1920 est posé dès le titre de l'ouvrage qui porte les trois notions clés autour desquelles s'articule et se développe ce cinéma selon elle : l'Action, le Spectacle et l'Idée. Même si l'auteure concentre son analyse sur un corpus de cinq films et se défend de refaire une histoire du cinéma muet américain – « bien qu'à l'occasion les découpes historiques habituelles soient interrogées » (p. 19) concède-t-elle – ces trois notions, et ce qu'elles véhiculent, invitent à repenser cette période charnière du cinéma américain, tant elles font parfois obstacle à la progression narrative à laquelle on a trop souvent réduit la force de cette production, selon les deux périodes définies notamment par André Gaudreault à la fin des années 1980, entre d'un côté le film d'attraction et de l'autre le film narratif.
- 2 Or, les canons des théories mais aussi des formes du cinéma ne sont pas encore bien établis à l'époque étudiée. C'est dans ce flottement, cet instant de tous les possibles esthétiques et théoriques qu'émergent des formes et des idées : des idées qui rendent

compte de formes spécifiques (ce que démontre l'analyse des discours), et des formes qui rendent compte d'idées, par le biais de ce que l'auteur nomme, en reprenant la terminologie de l'époque, « Spectacle » (qui présente l'avantage de penser l'industrie et l'esthétique du cinéma).

- 3 L'enquête menée par Polirsztok repose sur cinq titres – *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916), *Three Ages* (Buster Keaton, Eddie Cline, 1923), *Noah's Ark* (Michael Curtis, 1928), *Male and Female* (Cecil B. DeMille, 1919), *The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1923). Ces films ont l'ambition commune de proposer un cinéma d'Idée, non au sens d'un film-essai ou d'un film à thèse, mais parce qu'ils mettent cette Idée en Action et en Spectacle (selon la présentation de ce corpus par l'auteure en introduction). Par le terme d'« Idée », Polirsztok désigne « la grande vérité universelle » (p. 36), soit la recherche d'une abstraction et de procédés symboliques exprimant la pensée. « Ces cinéastes et ces films ont lancé de véritables défis au cinéma » résume-t-elle, en réalisant des œuvres « éblouissant[e]s pour l'œil mais déroutant[e]s pour l'esprit », selon l'expression du critique de *Motion Picture Magazine* en novembre 1916 à propos d'*Intolerance*. L'enjeu du livre est moins d'énoncer cette Idée, propre à chaque film, que de mettre en lumière les conditions de sa manifestation – par le biais de formes spécifiques et innovantes – et son efficacité dans le déploiement du cinéma américain. Polirsztok propose ainsi d'analyser ces formes nouvelles et les conditions de leur déploiement dans chacun des films, rassemblés en cinq chapitres. Si l'on peut regretter au premier abord ce chapitrage qui isole chacun des films, le déroulement rassure vite le lecteur : la progression de la réflexion est toujours entretenue par des références aux analyses passées qui enrichissent le propos et évitent un traitement isolé des œuvres.
- 4 La richesse et l'originalité de cette recherche réside dans l'ambition initiale de proposer une « archéologie des formes et des mots » comme l'indique Suzanne Liandrat-Guigues dans sa préface (p. 12). L'auteure analyse ces formes cinématographiques à la lumière du métalangage alors en construction à l'époque pour les décrire : la complexité lexicale est non seulement conservée mais analysée, même auscultée pour comprendre les raisons pour lesquelles ces formes « résistent » souvent aux observateurs de l'époque. Et c'est là que réside la force de ce livre : la mise en dialogue des formes et des mots dans une période labile, en construction, en recherches. À titre d'exemple, si le *flashback* existe dans les années 1910 – même si ce type de retour en arrière ne correspond pas exactement à ce que l'on conçoit aujourd'hui –, le lexique spécifique n'était pas encore apparu. On parlait alors de « vision ». Un changement de phénomène pourrait-il précéder la naissance d'un nouveau terme ? Assurément oui, comme l'a démontré Laurent Le Forestier, notamment à propos du découpage, pratiqué à la fin des années 1910 mais seulement identifié en ces termes dans les années 1920 (voir notamment son « Ar-Chaos-Logie du Découpage » dans Vincent Amiel, Gilles Mouëllic, José Moure, dir., *le Découpage au cinéma*, PUR, 2016). La sémantique historique permet d'enrichir ici l'analyse filmique et esthétique, avec beaucoup de pertinence.
- 5 Effet novateur des travaux promus par la collection Mimésis, les formes filmiques ne sont donc pas analysées uniquement de l'intérieur à partir de la matière elle-même et des théories adjacentes (ce à quoi se circonscrit parfois une approche esthétique du cinéma), mais à partir des discours critiques mobilisés et des « outils lexicaux en usage » (p. 10), relatifs aux œuvres étudiées. Dans l'ouvrage de Polirsztok en l'occurrence, la place donnée à l'analyse du matériel publicitaire, en plus des textes critiques, est à souligner. Un dépouillement quasi exhaustif de la presse de l'époque a

été nécessaire pour en extraire les termes clefs convoqués pour désigner ces objets et justifier la considération de ce cinéma sous un angle nouveau. Trois sources ont malgré tout été privilégiées en raison de la pertinence de leur contenu, *The Art of the Moving Picture* de Vachel Lindsay, *The Photoplay : A Psychological Study* d'Hugo Münsterberg ; et *The Art of Photoplay Making* de Victor Oscar Freeburg. À partir de l'analyse des discours de ces auteurs américains mais aussi des commentaires critiques des films de l'époque en France, comme ceux d'Émile Vuillermoz et de Robert Desnos, on voit que beaucoup partent d'un même constat, réduisant d'abord le spectacle à une idiotie, considérant le spectaculaire comme un « obstacle à l'expression de l'idée » (p. 17).

- 6 L'étude des manuels alors en usage pour l'apprentissage de la pratique scénaristique est aussi explicité par l'auteure qui précise qu'aux États-Unis et à la différence de la France, l'esthétique cinématographique fait moins l'objet « d'études ou de théories substantielles ». « Le Spectacle qui nous occupe est principalement décrit avec les superlatifs du commerce et de la publicité (*lavish, gorgeous...*) » (p. 181). Par exemple, pour *Three Ages* de Keaton – pour lequel Polirsztok confirme, d'après ses recherches, qu'il a bien été pensé comme un long métrage et non trois courts métrages comme il a parfois été rapporté par la suite dans les histoires du cinéma –, elle relève l'emploi du slogan « KKK », Keaton Kolossal Komedy, mauvais jeu de mots avec Ku Klux Klan, pour discuter l'application du genre colossal à la comédie. Keaton construit en effet son comique sur le croisement des époques : le passé est le lieu du travestissement et de la parodie tandis que le présent est celui du sérieux. Mais, contrairement à *Intolerance*, cette superposition n'est pas seulement un effet narratif. Comment donc nommer cette succession de plusieurs strates temporelles qui participe à la construction du gag et intensifie l'action ?
- 7 Ces cinq films visent à mettre en conversation les siècles, en produisant ce que Polirsztok qualifie de « fables parallèles » qui se font l'écho de divers espaces et temps par le biais de procédés cinématographiques. L'intention de vouloir appliquer ces formes particulières à l'ensemble du cinéma muet américain est parfaitement judicieuse mais reste assez peu suivie : il manque parfois quelques mises en relation avec des formes partagées par d'autres productions de la même époque. On aurait pourtant et justement envie d'ouvrir ces réflexions à d'autres corpus. Certes l'auteur démontre très bien que ces formes s'inscrivent déjà dans une tradition culturelle du cinéma, comme d'autres « séries culturelles antérieures » (l'acrobatie, l'attraction, la peinture, etc.) mais elle n'établit pas de rapport avec des formes similaires employées à l'époque dans d'autres productions pour répondre aux mêmes enjeux ou aux mêmes difficultés que pose le *Feature film*.
- 8 En effet, les formes et récurrences de formes à des moments clefs des films remplissent – entre autres choses – une fonction que l'on peut qualifier de mnésique permettant au spectateur, par leur répétition, de suivre l'intrigue sur la durée. Par exemple, selon l'auteure, le *flash* remplit une double fonction dans *Intolerance* : « une stabilisation et la fixation de l'idée (un flash-symbole), et d'autre part sa mise en mouvement incessante » (p. 83). Cela permettrait de « maintenir l'idée qui légitime qu'il n'y ait qu'un seul film » (p. 83) tout en facilitant la réception chez le spectateur. Or cette question se pose, quelle que soit l'intrigue, dès que le métrage s'allonge. Si elle se justifie par le biais des rapprochements d'espaces et de lieux très divers (poussés à l'extrême dans les films du corpus – dont *Intolerance* qui jongle avec les siècles), dès que les *feature films* s'étendent sur des durées plus longues, les intrigues secondaires et le récit nécessitent souvent de

juxtaposer par le biais du montage des espace-temps éloignés les uns des autres. Des objets (dont il est question dans l'ouvrage) et des formes (le fondu enchaîné notamment), relient les scènes et séquences entre elles, souvent par le biais de liens entre les personnages. C'est alors moins l'idée que le cœur qui permet l'intégrité du récit filmique dans la production courante, le cœur se comprenant à la fois « comme les émotions ressenties par le spectateur » et « les émotions dans le film, logées notamment dans les situations vécues par les personnages » (p. 40). Mais on voit bien de quelle manière, dans ce « Spectacle des siècles », l'idée se substitue au cœur au nom de cette « vérité universelle » que Polirsztok décrit dans le premier chapitre. Or, cœur et idée n'auraient-ils pas en commun la « grande vérité universelle » qui reposerait sur l'abstraction et sur des « procédés symboliques » associés à la pensée ou au sentiment, deux choses communément partagées par tous ? Pas de plus grande « vérité universelle » que le sentiment humain en effet.

- 9 L'auteure remarque avec justesse une critique récurrente qui va à l'encontre des films du corpus dès le premier chapitre, formulée ainsi : ces films ne « seraient pas faits pour toucher le cœur » (pp. 40-42). Paradoxalement, les procédés employés pour permettre au spectateur d'appréhender l'idée sont les mêmes que ceux mobilisés pour envisager le cœur. Et ce serait aller un peu vite en besogne (ce que ne fait jamais l'auteure au contraire des commentateurs de l'époque) que de scinder en deux ces productions filmiques. Il n'y aurait pas d'un côté les films d'idée et de l'autre les films de cœur. Les catégories sont perméables entre elles et jouent avec les mêmes formes. La théorie développée par l'auteure est effectivement applicable à d'autres films de la production américaine courante : le corpus permet d'en révéler les attraits et la mise en œuvre, de façon saillante.
- 10 À propos des films étudiés, la préfatière avance une idée qui aurait peut-être mérité d'être davantage explicitée ou nuancée : il s'agirait d'une production « en dehors du tout venant de l'époque », voire marginalisée (« telle mise en perspective marginalisa les films du corpus », p. 13). Or deux petites incohérences apparaissent sous cette idée de « marginalité » : d'une part, si cette production est marginalisée, pourquoi la prendre en exemple pour établir une généralité sur le cinéma muet américain, comme l'indique le titre de l'ouvrage (*Formes du cinéma muet américain*) ? D'autre part, pouvons-nous parler de production marginalisée dès lors que les réalisateurs sont tous des « peintures » du cinéma muet américain (Griffith, De Mille, Keaton, etc.) au sommet de leur carrière à l'époque ? Surtout, ces films hors-normes sont très remarqués par la critique comme le démontrent les riches sources qui les placent souvent au cœur de leur propos. Ils ne sont pas marginalisés au sens de « désocialisés » ; ils ne sont pas en retrait non plus puisqu'ils sont abondamment vus et commentés, comme le démontre l'auteure. Ils sont en revanche exceptionnels, hors-normes. Ce faisant, ils s'inscrivent déjà dans une « tradition » américaine – *Birth of a Nation* était déjà un film à part, par son financement, son exploitation, son esthétique – et, d'autre part, il ne sont pas en rupture totale avec les canons esthétiques et les formes filmiques de l'époque : le parallèle entre différentes temporalités permet de réunir en un seul récit différents genres (la comédie, le film historique, la peinture de mœurs, etc.) pour mieux intégrer, via les films, les programmes composites de la séance de cinéma de la période précédente. Ce choix relève aussi d'une stratégie commerciale autant que d'une ambition artistique. Car, comme l'a écrit Griffith, à l'initiative de ce type de récit, dès 1916 : le cinéma est soumis à un double détermination, artistique et économique, « qui travaille impitoyablement à la survie du plus apte » (*The Independant*, 11 décembre

1916). Penser ce type de formes à la fin des années 1910 et au début des années 1920 revient à penser le *feature film* comme un film long, voire exceptionnel, en raison « de son charme et de son intérêt » comme l'explique Lindsay à cette époque, judicieusement repris par l'auteur du présent ouvrage (p. 87). Celle-ci justifie d'ailleurs son choix de corpus par le biais exclusif des formes (comme fil rouge de l'ouvrage au cœur du titre comme de son propos) : « Ces « films à affabulations parallèles » sont porteurs d'une vision du monde visant à capter quelque chose de sa « profondeur ». Cette « signification profonde » comprend à la fois une conception de l'événement, du temps, et de l'Histoire, et une disposition des formes. Le parallèle exprime indissociablement les deux, forme et idée du monde » (p. 25).