

**UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
ECOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES**

**Doctorat
Etudes cinématographiques et audiovisuel**

FABRICE LYCZBA

**LA QUESTION DU RÉALISME DANS LE CINÉMA HOLLYWOODIEN
1917-1927**

Thèse dirigée par le Professeur Francis BORDAT.

Soutenue le 7 novembre 2011

Mention très honorable avec les félicitations du jury

Jury :

M. le Professeur Francis Bordat.

M. le Professeur Gilles Menegaldo.

Mme le Professeur Anne-Marie Paquet-Deyris.

M. le Professeur Melvyn Stokes.

M. le Professeur Christian Viviani.

REMERCIEMENTS

Sauf indications contraires, les textes cités dans ce travail ont tous été traduits par mes soins – mais ces traductions seraient bien barbares sans la relecture attentive de mon épouse, Diane, ni celle, tâtilleuse et sans pitié, de mon directeur de thèse, le Professeur Francis Bordat. Sans eux j’aurais aujourd’hui à beaucoup plus rougir de la qualité de ces traductions.

Le rôle de mon directeur de thèse ne s’est pas limité, bien entendu, à la relecture des traductions de ce travail. Sans son soutien constant, à la fois chaleureux et exigeant, il est certain que je n’aurais pas terminé cette étude. En fixant toujours plus loin le but à atteindre, avec un mélange bien particulier d’enthousiasme et de rigueur, il a su aider à la transformation de l’étudiant en chercheur. Si le terme d’inspiration à un sens, il doit décrire cette faculté de permettre chez autrui la lente maturation des idées en offrant l’audace d’une confiante remise en question. Je ne connais pas de meilleure définition de ce qui est pour moi le plus beau métier du monde, le métier d’enseignant.

RÉSUMÉ

Dans les années vingt, au moment de l'institutionnalisation du cinéma classique hollywoodien, discours critiques et pratiques publicitaires maintiennent actif un plaisir spectatorial lié à la présence sensationnelle de réel dans le film. La notion de « réalisme » que ces discours utilisent est un concept fragmenté qui vise d'une part à asseoir la légitimité du cinéma sur le sérieux des arts réalistes, et d'autre part à mettre l'accent sur les liens que le film entretient avec la réalité, dans son tournage, sa fabrication en studio, ou les techniques de l'illusion réaliste. Ces discours révèlent donc tout ce qu'il y a de réel dans le travail de la fiction des films. Il y a donc derrière ces discours un projet réaliste de construction d'un regard spectatorial anti-illusionniste et actif qui est invité à analyser le film comme une illusion artificielle. Ces discours sont étendus dans le quotidien des spectateurs par des pratiques publicitaires qui visent à créer un espace de réception ludique où réel et romanesque s'interpénètrent dans le *ballyhoo* aux accents forains, les décorations des entrées de salles de cinéma, et les prologues joués sur scène avant (ou pendant) le film. Ce regard réaliste que ces discours et pratiques développent nous permet d'analyser la réception des films muets hollywoodiens comme un moment ludique et participatif. En visant au réveil des sens et à l'acuité du regard chez le spectateur, ces discours et pratiques permettent de poser la question d'un réalisme hollywoodien dont l'objectif serait un jeu actif, conscient et critique avec l'illusion cinématographique.

TITLE

The question of realism in Hollywood cinema, 1917-1927

SUMMARY

In the 1920s, as Hollywood cinema is undergoing industrial institutionalization, critical and advertising discourses maintain active a spectatorial pleasure derived from the sensational presence of reality in fiction films. The notion of « realism » used in those discourses is a « cluster concept » aiming on the one hand to derive cinema's legitimacy from the serious purpose of realistic arts, and on the other to emphasize the relationship between film and the reality of on location or studio shooting, of the manufacturing of films, and of the tricks behind the realistic illusion. Those discourses therefore reveal all that is real in how fiction works in films and support a realistic project to construct an active and non-illusionistic spectatorial gaze that is invited to analyze film as an artificial illusion. These discourses are extended to spectators' daily life through advertising practices that aim to create a playful space of reception where reality and romance merge in circus-inspired *ballyhoo*, in lobby decorations, and in on-stage prologues before, or during, the film. This realistic gaze developed by such discourses and practices allows us to analyze the reception of Hollywood silent films as a playful and participative moment. Aiming to awaken spectators' senses and sharpen their attention, such discourses and practices allow us to raise the question of a Hollywood realism that would aim to create an active, conscious and critical game with the filmic illusion.

MOTS-CLEFS

Cinéma muet, Hollywood, réception, salles de cinéma, publicité, *ballyhoo*, publics de cinéma, réalisme, romanesque, illusion, absorption diégétique, effets spéciaux, tournage, voyage, cirque, Barnum, magie, exploitation commerciale

KEYWORDS

Silent movies, Hollywood, reception, movie theaters, advertising, *ballyhoo*, cinema audiences, realism, romance, illusion, diegetic absorption, special effects, shooting, travels, tourism, circus, Barnum, magic, commercial exploitation

GROUPE DE RECHERCHE ASSOCIÉ

CICLAHO, groupe de recherche sur le Cinéma Classique Hollywoodien (CREA 370)

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION	5
I. LA DISPERSION DE LA NOTION DE REALISME DANS LE DISCOURS	
JOURNALISTIQUE ET CRITIQUE DES ANNEES VINGT	46
A. LE FRISSON REALISTE : UNE ATTITUDE DE SPECTATEUR.....	47
B. L'ATTITUDE SPECTATORIELLE REALISTE : UN CONCEPT FRAGMENTE	59
C. HOMOGENEISER LE REALISME — OU QUELLE REALITE MONTRENT LES FILMS ?.....	76
D. LE REALISME, ENJEU DE LA LEGITIMITE SOCIALE ET ARTISTIQUE DU CINEMA	96
E. HIGHBROW/LOWBROW : CONNIVENCES REALISTES	127
II. LE REALISME COMME LIEU DE TRANSACTION ENTRE FILMS ET PUBLICS :	
FIGURES DU DISCOURS PUBLICITAIRE	137
A. DES DISCOURS PUBLICITAIRES EN TENSION.....	140
B. L'INVITATION AU VOYAGE	156
C. DEVOILER L'ARTIFICE.....	179
D. CREER UN ESPACE SPECTATORIEL : FILM ET COMMUNAUTE DES SPECTATEURS	215
III. LE REALISME COMME LIEU DE TRANSACTION ENTRE FILMS ET PUBLICS : POUR	
UNE CARTOGRAPHIE DE L'ESPACE SPECTATORIEL	234
A. « <i>BALLYHOO</i> » : LE FICTIF CINEMATOGRAPHIQUE FAIT SON CARNAVAL.....	241
B. LIMITES ET REUSSITES DE LA COMPLICITE SPECTATORIELLE.....	252
C. LE FOYER : ROMANESQUE DE L'OBJET ET <i>CONTINUUM</i> FICTION-REALITE.....	268
D. DANS LA SALLE : ESPACE DIEGETIQUE-ESPACE DE LA SALLE.....	277
CONCLUSION	306
ANNEXE 1 : DOCUMENTS JOURNALISTIQUES ET ILLUSTRATIONS	315
ANNEXE 2 : PHOTOGRAMMES	386
INDEX DES FILMS CITES	406
INDEX DES MAGAZINES UTILISES	409
INDEX GENERAL	411
BIBLIOGRAPHIE	416
TABLE DES MATIERES	443

INTRODUCTION

Quelques suggestions pour améliorer les scénarios des films hollywoodiens, en mars 1924, dans le magazine de cinéma grand public *Motion Picture Magazine* :

ON N'A ENCORE JAMAIS VU ÇA :

Un film où la cavalerie US arrive trop tard

Un héros, ou une héroïne, qui ne parvient pas à réformer les plus violents des malfrats simplement en jouant un air sentimental au violon

Un film où les vastes étendues de l'Ouest ne suffisent pas à rendre à un homme sa santé mentale.

*[SOME THINGS WE HAVE YET TO SEE. A picture wherein the U.S. Cavalry arrives too late. A movie hero or heroine who could not reform desperate crooks simply by fiddling a sentimental tune on a violin. A film wherein the great open spaces of the West failed to rehabilitate a man.]*¹

Hokum. Le film muet hollywoodien est empêtré dans des conventions narratives aux ficelles bien trop visibles, se complaît en situations irréalistes mélodramatiquement trop bien réglées. Son monde court parallèle au monde réel, qu'il imite sans le croiser :

DATES IMPORTANTES DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA

1^{er} avril 1908. Invention du revolver non-rechargeable, qui permet de tirer éternellement, et sans lequel aucune équipe de tournage de Western ne pourrait opérer.

*[FAMOUS DAYS IN FILM HISTORY. April 1st, 1908. On this day was invented the non-reloading revolver, which allows of perpetual firing, and without which no Western movie company could operate.]*²

Hokum. Tout est donc possible dans les films de fiction hollywoodiens, sauf la réalité.

A l'écran, la seule façon pour un individu d'être mis en état d'arrestation, c'est d'avoir un policier, ou un inspecteur de police, s'approcher du coupable, lui donner une bonne grosse tape sur l'épaule gauche, indiquer d'un hochement de tête la direction, dans les coulisses [*sic*], d'une prison imaginaire. Si cette méthode n'était pas suivie à la lettre, ce ne serait pas une vraie arrestation de cinéma et le coupable refuserait probablement d'être emmené.

*[On the screen, the only way an individual is ever placed under arrest is by having the policeman or detective walk up to the culprit, tap him roughly on the left shoulder, and nod his head off-stage in the direction of an imaginary jail. If this exact method were not followed, it would not be an official movie arrest and the culprit would probably refuse to be taken away.]*³

Ou encore :

ÇA ARRIVE AU CINÉMA !

La belle, jeune, et fort courtisée débutante abandonne complètement sa vie sociale et rejette tous ses riches courtisans pour pouvoir passer sa vie dans un petit cottage de campagne avec le garçon sans le sou qu'elle aime.

*[THEY DO IT IN THE MOVIES! The beautiful and much-sought-after young débutante gives up all her social life and spurns her many wealthy suitors so that she can live in a little country cottage with the poor boy that she loves.]*⁴

Tout au long des années vingt, la presse spécialisée ou générale américaine se plaît à recenser les recettes dramatiques, les clichés narratifs, les stéréotypes des mises en scène

1. LANE Tamar, « That's Out Timely Paragraphs, » *Motion Picture Magazine*, mars 1924, vol.27 n°2, p. 50.

2. LANE T., « That's Out Timely Paragraphs, » *Motion Picture Magazine*, avril 1924, vol.27 n°3, p. 46.

3. LANE T., « That's Out Timely Paragraphs, » *Motion Picture Magazine*, juillet 1924, vol.27 n°6, p. 82.

4. LANE T., « That's Out Timely Paragraphs, » *Motion Picture Magazine*, août 1924, vol.28 n° 7, p. 52.

auxquels ont recours les films hollywoodiens – tout ce que comprend le terme, alors largement employé, de *hokum*⁵. Souvent la critique est facétieuse, comme dans ces exemples de l'année 1924 sous la plume de Tamar Lane, par ailleurs rédacteur en chef du *Film Mercury*, une revue exigeante sur l'art du cinéma publiée depuis Hollywood où l'on retrouvera souvent cette critique amusée, parfois consternée, du « *hokum bucket* » hollywoodien. Tout au long des années vingt, et dans un peu toutes les publications, cette critique se déploie. En 1919, dans *Photoplay*, un « ancien dirigeant de Metro et Triangle » relève des incongruités dans les films qu'il n'arrive pas à expliquer : les femmes de chambre y sont « trop jeunes » et leurs jupes « trop courtes, » les femmes portent des hauts-talons jusqu'au fond de la jungle, les Anglais portent tous un monocle, et les Français une barbe « Empire ». ⁶ En 1923 Ralph Barton, critique chez *Photoplay*, relève les statistiques suivantes « compilées » pour l'année 1923 : sur les quelque 3140 héros condamnés pour crimes dans des drames en 1923, seulement 2 étaient vraiment coupables – et sur les 17 940 coups de revolver tirés au cours de l'année, seuls 16 ont atteint leur cible (mais 1873 ont traversé le chapeau de l'adversaire). ⁷ *Motion Picture Magazine* publie régulièrement des dessins humoristiques moquant la rigidité des conventions narratives du film hollywoodien : héroïnes qui préfèrent laisser leur amant mourir plutôt que faire une fausse promesse au méchant,

5. Selon le dictionnaire *Merriam-Webster*, le terme « *hokum* », est utilisé pour la 1^{ère} fois en 1908. Il apparaît fréquemment dans la presse des années vingt dans un contexte théâtral pour désigner un spectacle exagéré, à l'humour ou au pathos excessifs. L'écrivain et essayiste Katherine Fuller Gerould le définit ainsi en 1927 : « '*hokum*' is chiefly applied to sentimental and melodramatic platitudes as they are emphasized in motion pictures, drama, fiction, and verse. (...) The home-and-mother motive, the prodigal son, the poor-but-honest and the rich-but-wicked conventions, the girl who loved not wisely but too well, all belong, one imagines, to the great school of *hokum* », GEROULD Katharine Fullerton, « The Nature of Hokum », *Harper's Magazine*, vol.155, août 1927, p. 285-90, p. 285. « *Hokum is disproportion. But it is a careless disproportion, frankly conceded from the start* » note en 1924 le magazine *Theatre Magazine* (« Bunk and Hokum on the Stage, » *Theatre Magazine*, vol.39-40, 1924, p. 10) : un excès, donc, fait exprès, car il y a une part d'auto-dérision dans l'utilisation du *hokum*. Le « *hokum bucket* » désigne lui l'ensemble des conventions, clichés et stéréotypes dramatiques auxquels l'auteur de vaudeville n'hésitera pas à recourir pour « les faire pleurer et les faire rire » : « Give 'em (the) old *hokum bucket*, kid, if your act is floppin'. Make 'em cry, make 'em laugh and keep 'em guessing » est le conseil repris par le critique dramatique Wilbur Hindley encore en 1927 (« The Old Hockum Bucket, » *The Spokeman-Review*, 19 février 1927). L'origine de cette formule remonte au 19^e siècle, sous la forme « *Make them laugh. Make them cry. But, most of all, make them wait* », et c'est sous cette forme qu'on la retrouve dans tous les ouvrages de conseil aux dramaturges et écrivains de scénarios dans les années vingt (ainsi PATTERSON Frances Taylor, *Cinema Craftmanship: a book for photoplaywrights*, Harcourt, Brace et Howe, 1921, p. 32) – même si la formule est attribuée (des années dix jusqu'à aujourd'hui) parfois à Charles Read, parfois à Wilkie Collins, et parfois à Charles Dickens. Un exemple de critique féroce du *hokum* hollywoodien est le roman *Merton of the Movies* publié en 1922 (et adapté à l'écran dès 1924 par James Cruze sous le même titre), même si le roman en admet la puissance comique (le héros, Merton Gill, apprend qu'il peut mettre son talent – l'art *hokum* de surjouer – au profit d'une carrière de comique malgré lui), ou commerciale : « *They want hokum, and pay for it. (...) In Benson's next Western they'll cry they eyes out when he kisses his horse good-bye. See if they don't. Or see if they don't bawl at the next old gray-haired mother with a mop and a son that gets in bad. Why, if you give 'em hokum they don't even demand acting* ». WILSON Harry Leon, *Merton of the Movies*, Berkeley : California Legacy, 2004 [1^{ère} édition Garden City, N.Y. : Doubleday, Page & Co, 1922], p. 318.

6. McCASKILL R, « Why Will They Do It ? Here Are Blunders Made in Picture Taking That Even a Movie Authority Cannot Explain », *Photoplay*, vol.16 n°5, oct. 1919, p. 73, 111.

7. BARTON Ralph, « Motion Picture Statistics for 1923 », *Photoplay*, vol.25 n°2, janv. 1924, p. 36-37. Deux illustrations de ces « statistiques » sont données à titre d'exemple en annexe p. 316.

financiers « au visage sérieux »⁸; en novembre 1927 encore, le magazine se plaît à imaginer ce qui arriverait si les conventions n'étaient pas suivies (si, par exemple, un « six-coups » ne tirait vraiment que six coups, ou si le numéro des urgences était occupé au moment où l'héroïne appelle les secours)...⁹

La satire pourrait en rester à ce niveau de plaisanterie s'inscrivant dans un rapport complice du *fan* de cinéma avec les films, si elle ne trouvait un écho dans la critique *highbrow*. Une autre question, plus sérieuse, se joue autour du *hokum*, celle de savoir si le cinéma est (ou sera jamais) un art – et de quel art il peut bien s'agir. *The Living Age* se plaint ainsi en novembre 1920 : « Le cinéma sera bientôt étouffé par les conventions » (parmi lesquelles : « si l'héroïne est jeune, elle doit être blonde, » ou bien le père pauvre « doit être montré en train de perpétuellement remplir sa pipe qu'il ne fume apparemment jamais »).¹⁰ Alors qu'« il avait commencé comme miroir photographique de la nature », le cinéma attend maintenant son « Napoléon », ce réalisateur de film qui le « libèrera » et le fera sortir de « l'ornière » des conventions dans laquelle il est tombé, notamment dans le jeu des acteurs :

Un jour peut-être un Napoléon naîtra chez les producteurs [de film] and nous verrons alors à l'écran des héros ni grands ni beaux, sans menton fort ni sourcils exagérés, des héroïnes qui ne feront pas que sourire ou avoir l'air malheureuses, et des parents qui auront *l'air et le comportement de gens ordinaires*.

*[Some day perhaps a Napoleon among producers will arise and we shall see on the screen heroes who are not tall or handsome, and who have neither big chins or exaggerated eyebrows, heroines who do not always either smile or look miserable, and fathers and mothers who look and behave like ordinary folks.]*¹¹

En attendant ce retour à la pureté documentaire de ses origines, et à *la représentation de la vie ordinaire*, le cinéma restera toujours un art mineur—mineur au sens propre : non adulte.

Dis donc, Howard, c'est quand même un beau métier, tu ne trouves pas ? On commence avec le bon vieux Robinson Crusoe, ses chèvres, ses perroquets et son serviteur Vendredi, et après avoir rajouté la sœur de Vendredi, qui n'est autre que la Comtesse de Klieg, on finit avec un yacht et un majordome de comédie et on appelle le tout *Amour dans les Iles*. Qui a dit que l'art du cinéma était [encore] en enfance ? Dans notre cas c'est de la sénilité pure et simple.

*Say, Howard, it's a wonderful business, isn't it ? We start with poor old Robinson Crusoe and his goats and parrots and man Friday, and after dropping Friday's sister who would really be the Countess of Klieg, we wind up with a steam-yacht and a comic butler and call it Island Love. Who said the art of the motion picture is in its infancy ? In this case it's plumb senile.*¹²

8. Van VRANKEN Frederick: « The Film Drama Versus Life, » *Motion Picture Magazine*, vol.25, n°6, juillet 1923, p. 51-2, 107-111, *infra* annexe 1 p. 317.

9. *Infra* annexe 1 p. 319.

10. « *[The cinema is rapidly becoming hidebound with conventions. It started by holding the mirror photographically to nature. But it will soon be in as deep-set a groove as the stage was years ago when every play of Shakespeare had traditions from which no actor dared depart]* », « Convention and the Moving Picture », *The Living Age*, 20 novembre 1920, p. 466.

11. *Ibid.* C'est moi qui souligne.

12. WILSON Harry Leon, *Merton of the Movies*, Berkeley : California Legacy, 2004 [1^{ère} édition Garden City, N.Y. : Doubleday, Page & Co, 1922], p. 211. Le majordome et le yacht font penser à une satire de *Male*

Peter Kyne, auteur de romans sur l'Ouest (*The Three Godfathers*) ou les mœurs contemporaines (*The Go Getter*),¹³ se plaint lui-aussi en 1923 de cette infantilité du film hollywoodien, alors qu'il annonce son départ de Hollywood : le conventionnel, explique-t-il, y règne en maître car « les acteurs sont sots, les réalisateurs sont sots, et les marchands de vêtements d'occasion qui contrôlent les films sont toujours des marchands de vêtements d'occasion qui cherchent à vendre un mauvais produit au meilleur prix ».¹⁴ *Hokum*, donc, car le cinéma est une industrie, et non un art ! Tamar Lane en mai 1925 s'en prend à tous ceux qui voudraient limiter le cinéma « aux mentalités des idiots et des simples qui sont la majorité du public » — le réduisant ainsi à ce qu'il nomme « *hokum entertainment*, » un divertissement stéréotypé, au lieu de lui permettre d'atteindre à l'Art.¹⁵ Dans la revue très sérieuse *The Atlantic Monthly*, l'essayiste Agnes Repplier critique, en 1925, ces automatismes narratifs qui font du film un objet de ridicule intellectuel : ces héros de *The Lost World* qui échappent à des dangers terribles tout en « conservant une propreté parfaite de leurs habits (...) avec l'air reposé et jovial de campeurs qui ont passé une semaine de vacances à Margate »¹⁶. Ces clichés révèlent, selon elle, le « mépris pour l'intelligence du public » qu'ont les producteurs hollywoodiens, puisqu'aux stéréotypes de leurs films ils rajoutent la publicité criante, elle aussi pleine de mensonges spectaculaires et exagérés (*hokum* !).

D'autres voix *highbrow*, pourtant, plaident dans le même temps pour la tolérance des élites intellectuelles pour ce premier média de masse qu'est le cinéma. Ainsi Rupert Hughes, dans le *New York Times*, vient en 1924 à la défense du conventionnel :

and Female (Cecil B. DeMille, 1919), où Gloria Swanson sur son yacht faisait naufrage sur une île déserte. Crichton, son majordome, joué par Thomas Meighan, prenait alors le contrôle du groupe de survivants, tel un Robinson Crusoe des temps modernes.

13. *The Three Godfathers* (1913) est tournée chez Bluebird Photoplays en 1916, la nouvelle *The Go Getter* est, elle, adaptée pour Seena Owen en 1923 chez Cosmopolitan Pictures. Un autre roman de Kyne, *The Valley of the Giants*, au thème environnemental et anti-industrialiste (la protection des Redwoods du Nord de la Californie) est adapté par James Cruze en 1919 pour Wallace Reid.

14. « [The present pictures are built by dumbells to appeal to dumbells. The actors are dumb, the directors are dumb, the big second hand clothing merchants who control the films are still second hand clothing merchants out to sell a shoddy product for the highest price.] », « Peter B. Kyne Slams Movies », *The Fort Collins Courier*, vol.95, n°200, 19 février 1923. A l'occasion de son retour à Hollywood pour les studios Fox, en 1925, Kyne expliquera cette colère par le manque de considération des producteurs pour les écrivains. Pour son retour il fixe des conditions bien précises : il écrira tous les cartons-titres des films produits de ses œuvres, et relira les scénarios pour assurer le respect de ses romans. KYNE Peter B., « Why I Am Back in the Movies », *Photoplay*, vol.28 n°2, janvier 1925, p. 37, 116-7. Ainsi une de ses nouvelles à thème Western, *The Golden Strain*, est adaptée par la Fox en 1925, et bien d'autres adaptations suivront (dont deux nouvelles versions de *Valley of the Giants* – 1927 et 1938 – et deux nouvelles versions de *The Three Godfathers*, la plus connue étant celle tournée par John Ford en 1949). Près de 110 films hollywoodiens créditent la source de leur scénario à des œuvres de Peter Kyne.

15. « [The mentalities of the morons and nit-wits that make up most of our theatre audiences] », LANE Tamar, « Are the Movies Art or Entertainment ? » *The Film Mercury*, 22 mai 1925, vol.1 n°25: 3. Il répond à Martin J. Quigley, le rédacteur en chef du *Exhibitors' Herald* (et future figure clé du *Motion Picture Production Code* dans les années trente).

16. « [...Preserve an immaculate nattiness of costume (...) with the refreshed and hilarious air of excursionists who have been taking a week's holiday at Margate.] » REPPLIER Agnes, « The unconscious humor of the movies, » *The Atlantic Monthly*, nov. 1925, p. 601-8, p. 602.

Les critiques ne supportent pas le *hokum*. Mais les gens normaux, ceux qui paient pour voir des films plutôt que d'être payés pour ne pas les « voir », adorent cela.

[Critics (...) cannot endure hokum. But normal human beings who pay to see pictures instead of being paid to be unable to « see » them, love hokum]¹⁷

Rupert Hughes, écrivain populaire qui mais aussi réalisateur de films pour Goldwyn¹⁸ – dont le récent *Souls for Sale* (R. Hughes, 1923) adapté de son propre roman expose justement, mais avec bienveillance, nombre de clichés et stéréotypes des films hollywoodiens¹⁹ – défend lui le *hokum* au nom de la simplicité de la réalité humaine, puisqu'il le définit comme « un moyen de convoquer des émotions plus normales et plus simples en utilisant directement des incidents familiers et intéressants imités de la vie réelle et confirmés par l'expérience commun ». ²⁰ Le *hokum*, c'est l'univers émotionnel quotidien du commun des mortels, et si le public cultivé, *highbrow*, ne ressent pas ces émotions, cela ne fait « que prouver qu'[ils] se croient plus importants qu'ils ne devraient »²¹ :

Hokum est un terme méprisant qui désigne toutes les émotions sans lesquelles un personnage n'est pas un véritable être humain, et toutes les actions sans lesquelles la vie serait plus difficile à supporter. Les sentiments [des œuvres] classiques pourraient être définis comme du *hokum* de plus de cent ans. Ainsi on pourrait dire du *hokum* que c'est un sentiment classique qui a moins de cent ans – classique, en fait, et d'ici et maintenant.

[*Hokum* is a contemptuous term for all the emotions without which no character is really a decent human being, and all the deeds without which life would be more disgusting than it is. Classic emotion might be defined as hokum that is over a hundred years old. So hokum might be called classic emotion that is less than a hundred years old – of today and now, in fact.]

Par-delà critiques et moqueries perdure donc dans les années vingt une affection, populaire, mais que certains cherchent déjà à analyser, pour ce répertoire de grands sentiments sur lequel une définition du classicisme pourrait aussi s'appuyer. Autant dire qu'aucun art ne peut se passer de *hokum*. L'essayiste Katherine Fuller Gerould, en 1927, voit dans la critique contre l'exagération sentimentale qu'est le *hokum* une attitude « iconoclaste »

17. HUGHES Rupert, « Triumphant Hokum », *New York Times*, 24 fév. 1924. Se faisant devin, Rupert Hughes prévoit même le jour où, remplacé par la radio comme le dernier médium de masse à naître, le cinéma atteindra enfin une position respectable : « [Then what is called its hokum will be called its 'splendid conservatism'] » : son classicisme ?

18. Et oncle du plus célèbre Howard Hughes. Cf. James O. Kemm. *Rupert Hughes: A Hollywood Legend*, Beverly Hills : Pomegranate Press, 1997.

19. Ainsi l'introduction du film : l'héroïne, la nuit de ses noces, échappe à son mari (qu'elle soupçonne de vouloir l'assassiner, à juste titre d'ailleurs) en sautant du train à bord duquel ils se sont enfuis. Le lendemain elle se retrouve en plein désert, au milieu de dunes de sables sans fin. A bout de forces, elle est miraculeusement sauvée... par un Cheik à dos de chameaux – la star d'un film en plein tournage dans la Vallée de la Mort. Mirage, ou réalité ?

20. « [An appeal to the more simple and normal emotions by a direct use of familiar and attractive incidents taken from real life and verified by unfailing experience, » HUGHES Rupert, « Triumphant Hokum », *New York Times*, 24 fév. 1924. C'est moi qui souligne.

21. « If I were literary or highbrow or any of those wonderful things that only the few, the Few, can be, I should say, as they say : « You laugh and cry at what you laugh and cry at because you are stupid, unwashed, unintelligent and one of the masses. But I – I weep and smile at what moves me because I am intelligent, intellectual and exceedingly particular. » Yet, after all, that would only prove that I thought a lot more highly of myself than I needed to ». *Ibid.*

de la jeunesse, certes saine, mais irrespectueuse parfois de vérités plus profondes. Ceux dont l'expérience est plus longue et qui ont donc « plus vécu » savent qu'au contraire derrière ces situations mélodramatiques exagérées ces moments « de grand pardon, de réconciliation, de sacrifice, » il y a des sentiments vécus par tous, des peurs intimes, une expérience de la vie partagée par le grand public.

Tout art, plus ou moins consciemment, en appelle à l'expérience commune, et si le *hokum* marche, ce n'est peut-être pas toujours parce que les gens sont des simplets sans éducation, mais parfois aussi parce qu'ils ont vécu et que le geste vu sur scène ou à l'écran, ou lu dans un livre, évoque pour eux un souvenir enfoui. Ils savent que des vies peuvent être brisées, ou sauvées, dans des moments aussi simples que cela.

*[All art is, consciously or unconsciously, an appeal to experience, and hokum gets across, not always because people are untutored fools, but sometimes because they have lived and, therefore, can refer the gesture on stage or screen or in a printed book to some part of life which they themselves have darkly known. They are aware that lives are made or broken by just such simple facts as these.]*²²

Ces conventions narratives, ces exagérations sentimentales, permettent donc par leur puissance évocatrice le travail chez le public de toute œuvre d'art : la rencontre entre les émotions, les souvenirs, l'intimité de chacun et des formes qui les appellent et les mettent en jeu. Convoquant chez Margot des pleurs et des peurs qu'elle voulait peut-être oublier, faisant surgir chez les gens dits simples des sentiments complexes, le *hokum* permet au public de retrouver dans l'œuvre les émotions de la vie quotidienne, de *se* retrouver, peut-être se purger, dans la fiction. Il fonctionne donc comme *porte d'entrée dans la fiction* pour la masse des spectateurs : comme moyen d'effacer, le temps de la projection, la frontière entre fiction et réel en permettant de se retrouver dans ces grands sentiments exagérés – tout en reconnaissant, derrière les exagérations, la répétition et la mécanique de ces conventions et clichés narratifs, l'artifice de cette frontière, l'émotion « simple » derrière sa version grandiloquente. Selon cette perspective, si « les gens normaux » adorent le *hokum* du cinéma, c'est peut-être parce qu'ils en perçoivent non seulement la charge émotionnelle, mais aussi la distance auto-critique.

Moqueuses, critiques, dégoûtées ou au contraire sympathiques, ces opinions sur le côté conventionnel des films muets hollywoodiens dans les années vingt révèlent le premier débat de l'histoire des média de masse sur la *possibilité* d'un art de masse, sur sa légitimité artistique ou sociale. Derrière le *hokum* c'est le public et son « âge mental » que l'on vise, et

22. GEROULD Katharine Fullerton, « The Nature of Hokum », *Harper's Magazine*, vol.155, août 1927, p. 285-90, p. 289. « *Untutored* » désigne, dans les essais de l'élite, les masses inéduquées. Gerould critique ici plus précisément l'accueil moqueur fait par les élites à la nouvelle que 35 000 fans de boxe, au Yankee Stadium, auraient prié en silence pour le bien-être de Lindbergh la nuit de sa traversée en solo de l'océan atlantique. Si ce geste est décrié comme d'un sentimentalisme exagéré (*hokum*), c'est alors qu'il faut définir le *hokum* comme « quelque chose que 35 000 personnes peuvent ressentir en même temps [*something that thirty-five thousand people can simultaneously feel alike about*] » – et qu'il y a donc du snobisme social dans la critique anti-*hokum*.

donc la nature (infantile ou sérieuse) de l'art cinématographique. Or toutes ces attitudes partagent pourtant le même point de départ, ce que l'on pourrait appeler leur socle ontologique qui reste implicite mais informe tous les commentaires : qu'il soit dénoncé comme irréaliste parce qu'empêtré dans des conventions narratives ridicules et infantiles, ou qu'il soit célébré pour sa puissance d'évocation d'émotions quotidiennes et bien réelles, le film est pensé dans un rapport évident au monde réel, comme si la réalité en constituait l'horizon naturel, que sa vocation était d'évoquer, de reproduire, de convoquer la réalité. Cet horizon d'attente réaliste se lit dans le débat autour du conventionnel des films, mais aussi dans la chasse aux « erreurs » que promeuvent de nombreuses publications de la presse cinématographique des années vingt. « *Why Do They Do It ?* » se demandent en chœur critiques et publics – pourquoi donc les producteurs des films hollywoodiens se permettent-ils tant d' « erreurs » dans leurs films ? En 1917 le magazine *Photoplay* lance une rubrique où sous ce titre sont publiées les commentaires du public à propos des moments « stupides, non conformes à la réalité, ridicules ou simplement incongrus » vus dans les films du mois précédent.²³ Chaque mois les spectateurs dénonceront les erreurs de continuité, l'irréalisme des conventions, et plus généralement tout écart à la réalité comme travail mal fait – comme s'il allait de soi qu'un film *bien fait* était un film *conforme à la réalité*. Si ces témoignages reflètent un apprentissage rapide du code narratif classique et de ses règles de continuité, de l'interdiction du faux raccord et du montage invisible, ils montrent aussi une acuité du regard, une attention spectaculaire aux détails – un *regard spectatorial réaliste* pour lequel l'horizon d'excellence sera la réalité.²⁴ Sont ainsi désignés comme « erreurs » des détails qui semblent

23. « *[This is YOUR department. Jump right in with your contribution. What have you seen, in the past month, which was stupid, unlife-like, ridiculous or merely incongruous?]* » Le texte d'introduction à la rubrique reste inchangé jusqu'en 1925, date à laquelle la rubrique cesse d'être publiée.

24. Selon Kristin Thompson (BORDWELL David, STAIGER Janet, et THOMPSON Kristin. *The Classical Hollywood Cinema : Film Style and Production to 1960*. rééd. 1991. Londres : Routledge, 1985, p. 234-235), l'attention du public se porte dans cette rubrique plus sur les détails des décors, des costumes, des effets spéciaux, que vers le montage – mais cela révèle surtout un parti-pris encouragé par les magazines qui « soulignent le spectaculaire sans attirer l'attention sur le montage qui demeure invisible [*keep attention on spectacle while allowing editing to remain unobtrusive and unnoticed*] ». Cette attention sur le spectaculaire et sur les erreurs, précise Thompson, est parfois « un casse-tête pour les studios » mais les studios « avaient intérêt à promouvoir de telles activités » pour « augmenter la valeur publicitaire » des chefs-décorateurs et des films (« [*although fault-finding on the part of the audience sometimes appears to be a headache for the studios, (...) Hollywood has a stake in promoting such an activity. By focusing spectator attention on nitpicking, the industry could enhance the publicity value of the art director's work ; historical and geographical accuracy became a saleable aspect of the films*] »). Dans cette analyse où la chasse aux erreurs est vue comme une marque de plus de la manipulation par l'industrie du cinéma de ses publics, la question des conséquences de ce regard « tatillon [*nitpicking*] » sur la réception et le plaisir des films n'est donc jamais posée. Kathryn H. Fuller, plus récemment, présente cette rubrique comme au contraire une marque de l'interactivité de la culture de fan qui se met en place dans l'espace de réception des films muets hollywoodiens des années vingt. Voir sur ce point FULLER Kathryn H. *At the Picture Show: Small-Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. [1ère éd. 1996] Charlottesville et Londres : University of Virginia Press, 2001, pp. 152-153. Kevin Brownlow donne d'autres exemples de cette chasse aux erreurs, qu'il replace dans le contexte de la quête d'authenticité par les décorateurs des films muets hollywoodiens : « Ce qu'il y a d'extraordinaire à l'époque du cinéma muet c'est que tant de

impossibles dans la réalité, invraisemblables non seulement en fonction des conventions narratives (erreurs de continuité), mais en fonction de l'expérience commune de la réalité.²⁵ Ainsi, comment Fannie Ward, dans *Crystal Gazer*, peut-elle sauver les boucles de ses cheveux des flammes dans lesquelles elle se jette pour sauver sa sœur, se plaint une spectatrice de San Jose, Californie, en 1917 ?²⁶ Impossible, pour ce spectateur de Lexington dans le Kentucky, que Jack Pickford, en 1918, ait construit *d'une seule main* et seul sa cabine aux lourds rondins de bois.²⁷ Non seulement, pour cette spectatrice de New York, le testament du mari Peter est signé du nom de John (erreur de continuité), mais surtout ce testament n'a été signé qu'en présence *d'un seul* témoin (erreur réaliste), pourtant dans un film avec Ethel Barrymore.²⁸ Comment donc, en 1921, Monte Blue a-t-il pu faire pour ne pas se brûler les mains lorsqu'il « danse avec la cafetière » et que « quelques instants plus tôt, Gloria [Swanson] avait versé de l'eau bouillante dans cette même cafetière » ?²⁹ Même le travail pourtant pointilleux de Stroheim sur les décors de *Foolish Wives* (1922) n'est pas exempt de « fautes mineures [*trifling mistakes*] » que relève cette spectatrice de Pasadena, en Californie (« comme j'ai vécu un an à Monte Carlo, je suis bien placé pour savoir ! [*Having lived in Monte Carlo a year, I ought to know it !*] ») :

réalisateurs faisaient un vrai effort pour obtenir cette authenticité [*what was extraordinary about the silent days was that so many filmmakers sincerely tried to attain authenticity*] » (BROWNLOW Kevin. *The Parade's Gone By*. New York : Alfred A. Knopf, 1964, p. 244). Si cet effort d'authenticité n'est pas ici analysé plus en détail, du moins ici il est problématisé comme véritable obsession de toute l'industrie du cinéma, et n'est pas banalisé, comme dans l'analyse de Thompson, comme simple manipulation du public.

25. Dans les 155 exemples que nous avons analysés par ponctuation dans le magazine *Photoplay* entre fin 1917 et 1925, un peu plus de la moitié (54%) des courriers des lecteurs relèvent des erreurs de continuité – verre qui se remplit d'un plan à l'autre, robe qui change de couleur lors d'un trajet en taxi, Hart qui porte l'étoile du shériff de la police tantôt à droite, tantôt à gauche, etc. – mais 43% portent sur des erreurs irréalistes, impossibles dans la réalité, inauthentiques, etc. : mauvais uniformes de soldats, erreur dans l'organisation graphique d'un journal anglais, ministres du culte trop ridicules, etc. (3% des commentaires portent sur d'autres problèmes : un couple bruyant lors d'une projection en 1921, un reproche général sur toutes les adaptations de romans qui devraient n'adapter que des romans contemporains, etc.). Selon ces statistiques, si le regard spectatorial réaliste est plus fort dans les années 1917-1918, il est loin de disparaître de l'horizon d'attente des spectateurs des années vingt. Ces courriers concernent autant les films mineurs (*serials*) que les œuvres plus importantes (Hart, Talmadge, Clara Kimball Young, Griffith, voient leurs films apparaître dans cette rubrique).

26. « [*In the « Crystal Gazer » Fannie Ward is supposed to die from burns received about the face and arms when she saves her sister from the flames, but through some miracle her curls aren't even singed, and we see them as long and fluffy as before the fire (Marion E. Gamble, San Jose, Calif.)*] », « Why Do They Do It ? », *Photoplay*, décembre 1917, p. 70.

27. « [*In « Freckles » Jack Pickford as the one-armed boy erects a shack by himself, for the heroine, but the cabin which appeared in the picture could not have been built by a man with all of his members. Many of the logs in the cabin weighed three times as much as Jack (W. C. Kinnaird, Lexington, Ky.)*] », « Why Do They Do It », *Photoplay*, février 1918, p. 103.

28. « [*In « The American Widow, » with Ethel Barrymore, there is a subtitle, to the effect that Ethel is the widow of a Mr. Peter something-or-other. Then, later on, a will of the defunct Peter is flashed on the screen signed John. By the way, the will had but one witness (Laurence Cohen, New York City)*] », « Why Do They Do It », *Photoplay*, avril 1918, p. 89.

29. « [*Monte Blue, whom I like ever so much, was Gloria Swanson's husband in « Something to Think About ». Just after hearing good news, Monte picks up the coffee pot and dances around with it in his arms. A few minutes before, Gloria had poured boiling hot coffee from the same pot (H.A.S., Muncie, Indiana)*] », « Why Do They Do It », *Photoplay*, octobre 1921, p. 82.

Il y avait pourtant quelques erreurs. Le tramway n'était pas bien placé. L'endroit avec les bateaux recouverts de fleurs n'existe pas. Le hall d'entrée de l'hôtel ne fait pas du tout européen, et les joueurs au casino n'ont pas chacun un râteau de croupier.

*[There were however, a few mistakes. The street-car was not in quite the right position. There is no such place as in that scene showing the little flower-covered boats. The hall in the hotel was not at all European, and the people who play at the casino do not each have a rake.]*³⁰

Bref, réalisateurs et producteurs de films ne s'éloignent de la réalité en puisant dans le *hokum bucket*, le seau à clichés narratifs, qu'à leurs risques et périls. Que l'irréalisme soit dû à une « erreur » dans les décors et les accessoires ou à une coïncidence narrative de trop, le public saura manifester son mécontentement, dans le courrier des lecteurs des magazines, ou même dans la salle. Pour *The Splendid Sinner* (Edwin Carewe, 1918), Carewe et la Goldwyn accumulent les invraisemblances dramatiques : épouse d'un immigré allemand, Dolores, jouée par la star de l'opéra Mary Garden, voit son mari la quitter lorsque son passé de fille de mauvaise vie est révélé, et s'engager du côté allemand dans le conflit de la Première Guerre mondiale ; elle s'engage dans la Croix Rouge, le retrouve blessé dans un hôpital, et se sacrifie pour lui.

Le film était montré au Strand [à New York] la semaine dernière. Lorsqu'il fut finalement révélé que l'amant allemand était un général allemand, avec un maquillage qui en faisait le portrait craché de Von Hindenburg, il y eut un ricanement, suivi d'un grand rire.

*[The picture was shown at the Strand this week. When the German lover finally became revealed as a German general, with a make-up that made him a ringer for Von Hindenburg, there was a snicker and later a laugh.]*³¹

Pas de tolérance chez ce public, donc, pour du *hokum* mal pensé, car c'est là une particularité du public de cinéma, du regard qu'il porte sur les films hollywoodiens : s'il existe une licence dramatique au théâtre qui accepte les conventions artificielles, il n'existe en revanche pour le cinéma aucune « licence filmique » :

Tout doit être absolument parfait dans un film, sinon quatre mille individus en colère sautent sur leur plume et envoient des commentaires critiques dans la presse du genre « Pourquoi Le Font-Ils Donc ? » Le public s'est tellement habitué aux artifices du théâtre qu'il les considère normaux. [...] Au cinéma, en revanche, qu'un porte-parapluie ou un crachoir soient mal placés de cinquante centimètres et nous avons une armée d'experts auto-proclamés en décoration d'intérieur qui se lancent dans une tirade sur les vulgarités du cinéma. Improbabilités, incohérences, et le long bras de la coïncidence sont totalement acceptés au théâtre, même par messieurs les critiques. Mais au cinéma, c'est différent.

[Everything must be letter perfect in a film or four thousand irate individuals take their pens in hand to write critical essays to the press on « Why-do-They-do-it? » Audiences have become so used to the artificialities of the theatre that they take them for granted. [...] On the screen, however, the moment that an umbrella stand or a cuspidor is misplaced about three inches of where it should be, we find an army of self-appointed experts on interior decoration launching a tirade upon the vulgarisms of the moving picture. The improbabilities, the inconsistencies, and the long arm of coincidence on the stage

30. *Motion Picture Magazine*, vol.24 n°7, août 1922, p. 90. « Hormis ces quelques erreurs, c'était parfait – le jeu des acteurs, la photographie, tout *[with the exception of these few mistakes, it was perfect—the acting, the photography, everything]* » s'empresse de préciser cette spectatrice qui porte un regard technique résolument a-narratif sur le film.

31. *Variety*, 5 avril 1918.

*are completely overlooked, even by the gentlemen of the press. But with the films it is different.]*³²

Dans l'appréciation des films muets hollywoodiens, « parfait » voudrait donc dire conforme à la réalité (« un crachoir mal placé »). De ces débats et grands cris d'orfraie contre l'artificialité au cinéma dans les années vingt, un ouvrage récent de Lea Jacobs a conclu à la pénétration, lente, mais irrémédiable, d'une « esthétique réaliste » dans le cinéma hollywoodien à partir des années 1923-1924 et des tournants esthétiques que représentent le drame de Chaplin *A Woman of Paris* et *Greed*, l'adaptation par Stroheim du roman naturaliste de Frank Norris (*McTeague*, 1899). Ces critiques, note-t-elle, sont le signe d'une prise de conscience de l'artificialité des films muets hollywoodiens, et d'un rejet de cette artificialité par les publics, imposant par là-même un réaligement de l'esthétique du film muet hollywoodien au profit d'une attitude « sérieuse », d'un jeu d'acteur plus simple, d'une narration plus directe : une « simplicité sérieuse » devient, dès la fin des années vingt, un des traits essentiels du cinéma hollywoodien.³³

L'étude de Jacobs est d'une grande richesse documentaire et vient renouveler le regard critique sur les films muets américains en proposant une réévaluation esthétique de leur réalisme, mais elle ne questionne pas plus que critiques et publics des années vingt *pourquoi* cette lecture tatillonne des films à la recherche du détail réel, cette vocation qu'aurait le film de fiction hollywoodien à devoir se comporter comme la réalité, pourquoi ce regard « réaliste » porté dès les années vingt sur le film de fiction hollywoodien, fait partie de l'expérience commune – pourquoi, comme l'écrit en 1926 le rédacteur en chef de la revue *New Republic*, « nous devrions attendre des films [hollywoodiens] un portrait réaliste de l'Amérique »³⁴. Or c'est bien ce qui nous frappe à la lecture de ces témoignages, de la presse spécialisée, grand public, élitiste ou populaire, de la part de critiques ou de simples

32. LANE Tamar, « The Spoken versus the Silent Drama », *The Film Mercury*, vol.4 n°18, 1er oct. 1926, p. 13.

33. JACOBS Lea. *The Decline of Sentiment: American Film in the 1920s*. Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 2008.

34. « [Is there any good reason, really, why we should expect the movies to portray America realistically ?] », MERZ Charles, « When The Movies Go Abroad », *Harper's Magazine*, janvier 1926, p. 159-65, p. 163. Merz discute ici les films hollywoodiens dans le contexte de l'influence sur le reste du monde hors-USA qu'on leur prête. Nous revenons dans notre première partie sur ces débats autour de la définition de la « réalité » que montrent les films hollywoodiens aux autres cultures. Charles Merz est connu des études sur les média notamment pour être avec Walter Lippmann l'auteur d'une étude sur les *a priori* derrière les choix rédactionnels du *New York Times*, *A Test of the News* (paru dans *New Republic* le 7 août 1920). Merz répond à sa question par la négative : Hollywood ne montre guère que Hollywood. Son ouvrage sur la culture américaine, paru en 1928, précise la perspective *highbrow* qui est la sienne d'une critique de la culture de masse qui réduit le monde réel « à une scène qui peut être reproduite dans n'importe quel coin du pays : des gens qui font tous la même chose de la même façon (...) et pour les mêmes raisons [a scene which can be reproduced in any corner of the country : people doing the same thing in the same way...for the same purpose] », MERZ Charles. *The Great American Band Wagon*. John Day, 1928, p. 15. Les films hollywoodiens ne montrent pas la réalité car « les films ont une vision romantique de la vie » et les intrigues y sont réduites « à leurs plus simples éléments, à des unités faciles à utiliser [as simple terms as possible (...) to manageable units] », *Ibid.* p. 175-176.

spectateurs : *il existe un mode de lecture des films hollywoodiens puissamment a-narratif, qui va sonder l'image de fiction pour son rapport au monde de la réalité connue des spectateurs.* Ce mode de lecture semble tellement aller de soi qu'il n'est jamais explicité ou remis en question – pire, il est, même chez les critiques les plus sévères du *hokum* hollywoodien, comme Tamar Lane, la voie de salut et la garantie d'un « progrès » du cinéma hollywoodien. Comme l'écrit Adolph Zukor en janvier 1918 :

La critique honnête est bonne pour l'âme du producteur. Je crois en votre rubrique « Pourquoi Le font-Ils Donc ? » et j'ai ordonné que toute critique juste d'un film Paramount soit remontée jusqu'aux responsables.

*[Honest criticism is good for the soul of the producer. I believe in your "Why Do They Do It?" department and I have given instructions that each just criticism of any Paramount picture shall be brought to the attention of those responsible.]*³⁵

S'il y a, nous semble-t-il, question sur le « réalisme » des films muets hollywoodiens, elle porte aussi, et peut-être avant tout, sur ce regard spectatorial, cette attente d'une conformité du film au monde réel, cette façon de penser, manifestement évidente et appréciée de l'industrie hollywoodienne, que le film de fiction hollywoodien convoque du réel, qu'il doit notamment la vérité sur le monde des choses, qu'il est *bien évidemment* inscrit dans un rapport au réel qu'il doit représenter (entre autres et en même temps que les nécessités du spectacle, du mélodrame, du symbolisme, de l'esthétisme Art Déco, etc.) avec fidélité et authenticité – qu'il doit, donc, être compris, reçu par le public, notamment comme « réaliste ».

Notre objectif dans ce travail est le suivant : définir ce que pourrait être ce mode réaliste de réception des films muets hollywoodiens des années vingt, à travers l'étude du champ discursif couvert par la notion de réalisme dans les discours promotionnels et critiques de l'industrie du cinéma hollywoodien et dans ses pratiques d'organisation de la réception des films. Qu'est-ce qu'une *lecture réaliste* des films muets hollywoodiens des années vingt ? Qu'est-ce qu'un *regard spectatorial réaliste* dans ces films ? Comment s'établit-il ? Quels éléments filmiques ou extra-filmiques le rendent possible ? Sur quels modes opère-t-il ? Est-ce un regard marginal, en opposition au regard spectatorial classique, ou au contraire complémentaire ? Notre hypothèse est que la convocation dans les discours promotionnels et d'exploitation des films muets hollywoodiens, et dans une confusion sémantique certaine, de cette notion de réalisme, renvoie à un fonctionnement rhétorique des films muets hollywoodiens insuffisamment analysé jusqu'ici – un fonctionnement *ludique* où le spectateur occupe une place interactive dans l'élaboration du monde fictif filmique.

35. « Why Do You Do It ?, » *Photoplay*, janvier 1918, 79-81, 113, p. 79.