

Il cinema ritrovato 2000: De la star féminine dans les années vingt

Le *star system* a été et demeure dans une certaine mesure aujourd'hui encore un des moyens par lesquels l'industrie du cinéma, en particulier celle des Etats-Unis, s'assure la fidélité de la clientèle. La présence des stars en tête d'affiche, l'exposition publique de leur vie privée et une intense promotion constituent les recettes les plus sûres pour attirer les spectateurs en masse.

Il *Cinema ritrovato* organise depuis maintenant cinq ans des rétrospectives sur le thème du *star system* (1). Suite à un hommage à Greta Garbo, la star par excellence, cette investigation sur un des phénomènes majeurs du cinéma s'est achevée, cette année, par la présentation d'une série de films américains des années vingt mettant en scène des stars féminines. Enrichie de deux publications –un numéro de la revue publiée par la *Cineteca del Comune di Bologna*, *Cinegrafie* n° 13 et du livre *Stars au féminin* (2)– cette édition a donné un nouvel éclairage sur l'une des périodes les plus riches de l'histoire du cinéma.

L'élaboration d'une telle rétrospective nécessite la sélection tant de stars que de films illustrant au mieux les rôles qui étaient assignés à celles-ci. Plutôt que de rechercher une exhaustivité, les programmeurs ont retenu des figures emblématiques. En effet, chacune des stars de cette édition illustre une situation particulière: Pauline Frederick (née en 1883) incarne souvent une femme plus toute jeune, alors que Clara Bow personnalise la jeunesse moderne. Lillian Gish débute dans les années dix auprès du réalisateur David W. Griffith, considéré déjà comme le «père du cinéma américain», alors que Pola Negri était appelée à Hollywood suite au succès de *Carmen* et *Madame Dubarry* (deux films de Lubitsch de 1919). Enfin, certains films ont été retenus parce qu'ils prennent le contre-pied de l'image associée à une star.

La présence de films d'auteurs renommés a certainement influencé le choix des organisateurs. On a ainsi pu voir deux Lubitsch (*Three Women*, 1924; *The Marriage Circle*, 1924). Ce réalisateur est considéré comme l'exemple type du cinéaste qui sut s'adapter au système hollywoodien tout en y réalisant des œuvres personnelles (d'où aussi la sempiternelle affirmation de sa fameuse 'touch') au contraire d'un Mauritz Stiller qui aurait quitté Hollywood dépité et aigri après avoir signé des films indignes de sa carrière suédoise. Le film *Hotel Imperial* (1927, avec Pola Negri) démontre au contraire une adaptation parfaite au canon et, sans faire preuve d'une grande originalité, ne dépare pas sa filmographie. Malcolm Saint-Clair est considéré quant à lui comme un maître du mélo (*A Woman of the World*, 1925; *The Grand Duchess and the Waiter*, 1926). La

présentation de films signés Allan Dwan (*Zaza*; *Stage Struck*) découle du regain d'intérêt dont jouit ce réalisateur considéré

Pola Negri (*A woman of the world*, Malcolm Saint-Clair, 1925)



comme un des meilleurs artisans d'Hollywood.

Enfin, comme toujours, la disponibilité des copies a joué un rôle important. La mise sur pied d'une telle rétrospective nécessite l'obtention de copies projetables, tâche ardue. Quand on sait le taux de disparition, si élevé, du cinéma muet et le nombre encore tellement important de films à transférer sur un nouveau support (3), on ne peut qu'applaudir à la sélection opérée cette année. Et, ce qui ne peut que consterner le spectateur, on découvre que certains titres importants, comme *The Scarlett Letter* (1926, Victor Sjöström), n'existent aujourd'hui plus que sous une forme altérée!

Naissance du *star system*

La question du *star system* féminin génère, entre autres, deux types d'interrogations. La première consiste à étudier la place des comédiennes dans l'industrie du cinéma, la deuxième à analyser les modalités textuelles d'intégration d'une star au sein du film. La première démarche se base avant tout sur des données extra-filmiques et pose la question du rôle des femmes dans l'industrie du cinéma américain, alors que la seconde, qui consiste en une lecture de films particuliers, interroge l'image des femmes diffusée par l'industrie du cinéma. Dans une étude récente, Richard de Cordova a analysé les débuts du *star system* (4). Il établit que, contrairement à ce qui a été soutenu pendant longtemps, l'industrie du cinéma a misé très tôt sur la faveur dont jouissaient certains comédiens et comédiennes pour fidéliser la clientèle. Moyen publicitaire efficace, la présence d'une star permet d'identifier directement un film en l'intégrant à une série (les films avec x ou y) et en le différenciant des autres productions. L'instauration du *star system* participe d'une nouvelle conception du cinéma. Selon de Cordova, c'est en effet entre 1907 et 1912 que l'intérêt pour le cinéma comme moyen de reproduction fidèle et mécanique cède le pas à la reconnaissance de son aptitude fictionnalisante. Les spectateurs se concentreraient alors sur l'histoire et plus particulièrement sur le comédien et la comédienne qui sont identifiés comme étant à la base de celle-ci.

Cet argument est d'autant plus convaincant que d'importantes transformations structurelles s'accomplissent parallèlement. Le cinéma devient à proprement parler un art de masse suite à l'explosion du nombre de salles de cinéma. Ce qui eut pour corollaire le passage d'un système où l'on achetait les copies à un régime de location qui permet le renouvellement fréquent des programmes. C'est aussi pendant cette période que les films s'allongent peu à peu pour aboutir au format du long-métrage.

Les premières stars se nomment Florence Lawrence et Mary Pickford. Toutes deux apparurent dans de nombreux films de David W. Griffith. Vers 1913-14, selon de Cordova, le public commence à éprouver de l'intérêt pour la vie des stars et en

premier lieu au récit, souvent mythique, de l'ascension à leur statut. Au début, les informations concernant les stars étaient relativement limitées et d'un moralisme certain. Petit à petit, c'est la sphère privée, la vie amoureuse notamment, qui devint prédominante, particulièrement lors des scandales qui éclaboussèrent certaines stars pendant les années vingt. Apparaît alors une continuité, relative, entre la vie et les rôles incarnés par les stars, tendant à faire équivaloir le monde de la fiction à leur univers.

La place des femmes dans l'industrie cinématographique

Si l'on tente une évaluation de la place des femmes dans le cinéma américain, on est frappé par l'importance de leur présence. Giuliana Muscio insiste sur ce point, tout en reconnaissant qu'au vu de leur nombre et de leurs fonctions, elles n'ont pas joui de la considération qui leur aurait été due (5). En effet, à part ce firmament occupé par le seul monde des stars, ce sont plutôt des tâches tenues pour subalternes qui étaient confiées aux femmes. Les fonctions principales qui leur sont assignées sont le montage et le scénario. Moins en vue, ces deux activités représentent cependant des phases essentielles dans l'élaboration d'un film en égard à la primauté accordée à l'histoire et au système de la continuité dans le cinéma classique hollywoodien. Or, dans les années vingt, un tiers des films américains est 'scénarisé' par des femmes. Les salaires et les contrats qui liaient les scénaristes aux principaux studios (Métro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros,...) en attestent l'importance. Frances Marion et Anita Loos, deux des plus importantes scénaristes de cette époque, touchaient en effet des salaires qui, sans atteindre ceux des stars, représentaient des sommes très coquettes, souvent plus élevées que celles de leurs collègues hommes.

L'implication de ces scénaristes au sein du système hollywoodien s'observe aussi par le pouvoir qui leur était attribué. Elles pouvaient intervenir, souvent avec plus d'influence que les réalisateurs eux-mêmes, sur les films auxquels elles participaient, au point de pouvoir imposer certains réalisateurs plutôt que d'autres, choisir le casting, etc. Certaines associations sont d'ailleurs restées célèbres: c'est Frances Marion qui a écrit les scénarios des films *The Scarlett Letter* et *The Wind* (1928), tous deux avec Lillian Gish dans le rôle principal et réalisés par Victor Sjöström (rebaptisé Seastrom à Hollywood).

Mais dans cet univers très masculin de la production des films, ce sont les stars qui surent s'assurer la place la plus solide. Ainsi Mary Pickford a été l'égal de Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin et David W. Griffith au sein de la *United Artists*; Gloria Swanson put fonder sa propre unité de production (où elle n'eut malheureusement pas le succès escompté, comme lorsqu'elle engagea Stroheim pour *Queen Kelly*, film qui ne vit le jour que récemment).

Mais leur carrière dépendait du succès de leurs films. Quelques échecs successifs pouvaient avoir de fâcheuses conséquences... De nombreuses comédiennes se virent contraintes de quitter le métier suite au passage au sonore. Il suffit de penser au nombre important d'actrices ou de figurantes qui tentèrent leur chance et disparurent des écrans prématurément. Enfin, certaines personnalités remarquables eurent une triste fin, comme Clara Bow qui, suite à un mariage et à son retrait d'Hollywood en 1931, tenta un malheureux *come back* avant de devoir subir de nombreux traitements psychiatriques. Mais il faut reconnaître que, sous des modalités particulières, l'industrie du cinéma est l'une des premières branches à s'être ouverte aux femmes.

La 'staritude'

Grâce à cette rétrospective, on a pu saisir comment les films s'organisaient autour de la star en cherchant à faire apparaître clairement son caractère exceptionnel. Ce ne sont pas les seules données extra-filmiques (la publicité, les pré-connaissances du public), ni les génériques qui permettent au spectateur-trice de déterminer s'il a affaire à une star ou non. En effet, en plus de la place centrale qu'elle occupe au sein de l'histoire, qui se traduit par un temps de présence à l'écran dépassant celui des autres protagonistes, la star est désignée comme telle par le film selon deux modalités principales.

La première concerne le costume et la transformation physique. La star se définit en effet par le costume et le maquillage. Dans *It*, Clara Bow, pour approcher son patron, se crée des habits qui correspondent à ceux de la classe sociale élevée. Dans *The Grand Duchess and the Waiter*, Florence Vidor passe de longs moments à se maquiller et à enfiler ses bijoux, les seuls biens qu'elle a pu emporter de son pays livré à la révolution. Dans *Hotel Imperial*, le général Juschkiwitsch veut forcer Anna Sedlak (Pola Negri), une bonne, à enfiler des habits plus chics, mettant en valeur sa beauté. Dans *Three Women* (Lubitsch), la manière de se mettre en scène prend une valeur exceptionnelle: Pauline Frederick invite chez elle l'homme qu'elle aime. Avant son arrivée, elle se maquille et teste l'éclairage. Le plafonnier diffuse une lumière trop crue, ce qui a pour conséquence d'accroître ses rides, les attaques de l'âge. Elle choisit donc des éclairages non directionnels et diffus qui estompent les contours et atténuent la précision des traits. Une telle scène est révélatrice à différents niveaux. Par rapport au personnage, elle attire l'attention sur sa construction par les maquillages, les éclairages et le costume qui complètent sa

gestualité. Par rapport à l'actrice, on réalise que son âge correspond à celui du personnage incarné et qu'elle ne craint pas de l'exposer. Quant au spectateur, il réalise alors que le film est une construction qui unit actrice et personnage, mise en scène et fiction. Ces moments réflexifs, qui insistent sur le caractère fabriqué du film, voire qui suspendent la fiction, sont en fait relativement nombreux: chaque fois que la star se maquille, se recoiffe ou se prépare, elle le fait dans le but de s'offrir à la vision d'un personnage, mais aussi à celle du spectateur. La star joue ainsi avec son apparence générale en insistant sur son visage, en recourant à diverses modalités d'éclairage, notamment devant de grands miroirs, ce qui est souligné par la variation de la taille des plans.

La seconde modalité, qui est en fait le corollaire de la première, se traduit par une insistance sur la vue et le regard. Dans de nombreux films, la star est désignée dans la fiction comme objet à regarder, qu'elle soit le jeu du regard-désir des hommes ou que sa fonction justifie qu'on la regarde –si elle est comédienne, cantatrice, etc. C'est ainsi que Zaza se déroule dans le monde du théâtre, que *Tonight or Never* (1931, Mervyn LeRoy) dans celui de l'opéra et *Show People* (1928, King Vidor) dans celui du cinéma. Cette importance du regard crée un niveau de réflexivité qui, tout en renforçant la position de la star au sein de la diégèse, peut par moment suspendre la fiction. Ainsi *Stage Struck* s'ouvre par un prologue (en couleurs!) dans lequel Gloria Swanson incarne une sorte de Salomé dans une reconstitution 'historique'. Le film révèle qu'en fait ce n'était que le rêve d'une simple serveuse né de la vision de péplums. C'est dans un esprit similaire qu'ont été tournés *Show People* et *Going Hollywood* (1933, Raoul Walsh), tous deux avec Marion Davies. En effet, le premier relate la transformation d'une actrice qui, après des débuts dans le burlesque, renie cette origine. Le second montre les

Florence Vidor et Adolphe Menjou (*The Grand Duchess and the Waiter*, Malcolm Saint-Clair, 1926)





Marion Davies (*The Patsy*, King Vidor, 1928)

coulisses d'un *musical* en préparation. Cette mise à distance se trouve également dans un autre film interprété par Marion Davies, *The Patsy*, où elle fait d'hilarantes imitations de Lillian Gish, Pola Negri et Mae Marsh (6).

La star, une figure qui évolue historiquement

Point focal du discours promotionnel, située au cœur de récits qui la mettent en valeur, la star retient l'attention comme figure centrale tant dans le circuit économique que symbolique du cinéma, circuit qui évolue et exige une perpétuelle adaptation au standard du moment. C'est ainsi que, grâce à la présentation de quatre films avec Pola Negri, il a été possible de voir les transformations que dut effectuer cette star pour conserver son statut. Dans *Madame Dubarry* (1919), elle démontre une vivacité rare, minaudes, use de son charme pour graver les échelons, avant de finir sur l'échafaud. Pour une large part, le jeu penche vers l'extériorisation, le mouvement. Dans la comédie *Die Bergkatze* (E. Lubitsch, 1921), Pola Negri tire parti de la stylisation des décors et des outrances de l'histoire pour développer un jeu stylisé, quasi mécanique, qui se donne comme tel. Elle ne craint pas de se tourner vers le spectateur et de l'interpeller. Dans cette farce, il y a une évidente distance entre l'histoire et la narration, sorte de second degré perceptible jusque dans l'interprétation. A Hollywood, Pola Negri intégra les règles du jeu 'vérisimilaire' et psychologique. Dans *A Woman of the World* et dans *Hotel Imperial*, elle fait preuve de retenue en intériorisant les conflits et les épreuves qui l'accab-

lent plutôt qu'en laissant éclater physiquement sa colère et sa passion.

Les films programmés à Bologne révèlent que les stars féminines s'illustrèrent dans tous les genres avec cependant un accent particulier sur le mélodrame et la comédie. Le mélodrame nécessite de rendre évident la force des conflits qui écrasent les personnages, alors que la comédie permet de prendre de la distance par rapport aux conventions gestuelles. C'est le lieu de la grimace, de la parodie, voire de l'outrance. Mais, lorsqu'il voit ces films sur un laps de temps relativement court, le spectateur peut ressentir une certaine impression de déjà vu. En effet, les mêmes situations donnent lieu à des attitudes similaires et à une gestualité figée. Trop souvent les studios reprisent telles quelles les recettes qui avaient assuré le succès d'un film pour en réaliser une nouvelle mouture.

Un discours féministe?

La présence de femmes à Hollywood provoqua-t-elle un discours féministe avant l'heure? Molly Haskell et Marjorie Rosen, dans deux études pionnières, analysent l'image des femmes divulguée par le cinéma (7). Cherchant à déterminer quels sont les différents types féminins véhiculés par les films, elles identifient quelle est l'image dominante de la 'femme' à une époque donnée. Voyant avant tout l'expression de valeurs victoriennes dans les films américains des années vingt, elles affirment que, si l'image de la 'femme' a évolué avec l'arrivée de Clara Bow et de Joan Crawford par exemple, elle est cepen-

dant restée associée aux rôles traditionnellement assignés aux femmes et a cherché à exciter les pulsions voyeuristes des hommes et à prolonger des leurres. Marjorie Rosen résume ainsi la situation des stars: «Ombres sur pellicule d'une société en pleine métamorphose, les brillantes héroïnes furent à la fois portées aux nues par les fantasmes des hommes et brimées par leurs préjugés.» (8)

Ces analyses apparaissent pour une large part comme trop unilatérales. Elles appliquent souvent des constatations actuelles à des films produits dans un contexte particulier et la recherche de types dominants mène à des conclusions souvent réductrices. De nouvelles conceptions sont alors apparues dans les études historiques portant sur le cinéma qui, sans rejeter pour autant toute revendication féministe, assurent des lectures plus nuancées et plus précises. Janet Staiger, par exemple, s'est donné comme objet, à travers l'étude de quelques films considérés comme significatifs, l'étude de la moralité féminine et du comportement sexuel dans le cinéma entre 1907 et 1915 (9). Il s'agit de voir si, dans des films produits à cette époque, il existe des consignes de lecture et par conséquent de comportement pour les spectatrices féminines avant tout, qui constituaient une proportion importante, voire la majorité du public. Janet Staiger confronte des films aux conceptions sociales et idéologiques de l'époque, identifiables dans les discours tenus par les élites, notamment les réformateurs sociaux, et dans la littérature contemporaine. Il s'agit donc de savoir dans quelle mesure les films peuvent en être rapprochés et sur quel mode. Janet Staiger avance l'hypothèse que les films retenus proposent une transcription, une traduction, des conceptions hygiénistes et sociales dominantes. Il convient alors de se demander comment les films s'approprient ce discours et le divulguent. J. Staiger s'appuie sur les transformations filmiques en cours pendant la période considérée pour justifier une lecture des films basée sur l'analyse des structures narratives. En observant les motivations des personnages et les sanctions qui closent les récits, il est possible de mettre en évidence quelles sont les attitudes convenables promues par la société. Elle a sélectionné une série de films en fonction de leur relief particulier concernant la problématique du sexe ainsi que du comportement social et familial. Elle analyse ainsi *A Fool There Was* (1914) avec Theda Bara, la vamp par excellence. Les hommes tombent à ses pieds, elle les ruine et les détruit. Elle examine aussi *The Cheat* (1915, *Forfaiture*) de Cecil B. De Mille. L'héroïne, exemple type de la *New Woman*, consciente et exigeante - son mari ne la satisfait pas, ce qui explique

son désir d'aller voir ailleurs - incarne «*The Butterfly*», selon le qualificatif du film, c'est-à-dire la femme indépendante.

Ces films sont symptomatiques, à au moins deux niveaux, des conceptions nouvelles associées aux femmes et à la famille. Ils se font l'écho de règles sociales, intégrées à l'histoire en montrant des femmes actives et qui expriment notamment un désir sexuel conscient et une frustration certaine. Les deux films analysés lient argent et consommation au désir sexuel et indiquent que le cadre marital reste le lieu conçu comme le plus adapté à la 'femme moderne'. Mais, dans *A Fool There Was*, le fait que l'épouse d'une 'victime' de la vamp puisse envisager le divorce est justifié, parce que son mari dilapide la fortune familiale. Sa décision est donc reconnue comme juste et marque un changement du statut du mariage. Et le spectateur moderne reste surpris devant ce film où la vamp destructrice ne se voit ni sanctionnée, ni punie. On peut émettre l'hypothèse que son caractère exceptionnel ne nécessite pas un jugement: elle est en fait exclue de la communauté sociale, ce que marque son maquillage, son attitude et sa gestualité qui la différencient fondamentalement des autres protagonistes. Dans *The Cheat*, c'est la femme seule qui agit, prend les décisions. Mais cette liberté a des limites dictées par l'intériorisation des règles sociales et morales. Réalisant qu'elle s'apprête à enfreindre celles-ci, elle adopte un comportement 'juste', à savoir regagner son foyer. C'est grâce à son éducation, à sa conscience éclairée du monde qu'elle peut adopter ce comportement donné comme adéquat. Le film milite donc pour des femmes conscientes et éduquées, selon les conventions de l'époque naturellement!

Les années vingt

Voit-on ce même type de comportement et d'intrigue dans le cinéma américain des années vingt? Dans la majorité des films

Gloria Swanson (Zaza, Allan Dwan, 1923)



montrés à Bologne, ce sont effectivement des personnages féminins conscients et actifs qui occupent le devant de l'histoire, et pour une large part, ce sont des femmes frustrées et désirant des hommes qui constituent les héroïnes de ces films. La plus représentative s'est avérée être Clara Bow, *the It Girl*, comme elle fut surnommée après le succès retentissant qu'elle connut dans *It* (1927, Clarence Badger). Dotée de ce *it*, un attrait particulier qu'elle exerce sur les hommes, la *flapper* (10) par excellence joue de son sex-appeal pour amener le patron du grand magasin dans lequel elle travaille à la demander en mariage. On voit donc un personnage féminin sûr de soi faire 'tomber' un homme. La conclusion reste tout ce qu'il y a de plus traditionnelle, mais le film insiste sur l'indépendance et le rôle actif de cette femme.

Dans *Mantrap* (1926, Victor Fleming), Clara Bow, en fille moderne et urbaine, fait tourner la tête à tous les hommes, épouse un garde-chasse et part avec un autre homme, pour finir par revenir. Mais le film suggère que le cycle ne s'arrête pas là. Son mari a l'air résigné. Heureux de son retour, il est enchanté de sa présence (jusqu'à son prochain départ?).

Les figures féminines fortes abondent et l'on est souvent surpris par l'absence de sanction négative. Dans *The Marriage Circle* (1924, Ernst Lubitsch), une des héroïnes drague le mari d'une de ses meilleures amies, se fait abandonner par son

propre mari, se retrouve seule, mais fait preuve d'un solide optimisme et d'une énergie constante. C'est en vain qu'on chercherait un jugement moral. C'est donc face à une image beaucoup plus riche, plus contrastée que celle proposée par Molly Haskell et Marjorie Rosen que nous nous trouvons. Ce qui explique les interventions répétées de ligues bien-pensantes et autres associations morales qui exigeaient l'élimination de films aussi peu moraux et demandaient un renforcement de la censure, contraignant ainsi les producteurs à créer en 1922 une instance d'autorégulation, la *Motion Picture Producers and Distributors of America* avec à sa tête Will Hays, issu lui-même de ces milieux. Des règles de conduite furent alors établies aboutissant au fameux *Production Code* en 1934, qui visait l'élimination de tout ce qui était contraire à la morale.

Pierre-Emmanuel Jaques

Notes

1) Elle est accompagnée de la présentation de nombreux autres films. Cette année, en plus de la présentation de restaurations récentes, deux autres 'thèmes' ont fait l'objet de sections au sein du festival: le scénariste Rodolfo Sonego et un ensemble de *B-movies* en provenance de la Cinémathèque royale de Belgique.

2) Gian Luca Farinelli & Jean-Loup Passek (éd.), *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*, Paris, Centre Pompidou, 2000.

3) Parallèlement au festival à proprement parler se tenait le séminaire Archimedia II, sur le syndrome du vinaigre, altération qui touche les pellicules d'acétate de cellulose. Ce support, dit de sécurité, s'avère en fait, au point de vue chimique, être bien moins stable que ce que l'on imaginait, au point que certains conservateurs affirment que le nitrate a certainement une durée de vie supérieure. Quand on sait, en plus, que Kodak prévoit la fin de la production de pellicule dans un futur proche, on ne peut que se demander ce qu'il restera de cette période, voire de l'intégralité du cinéma dans les temps à venir.

4) Richard de Cordova, *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1990.

5) «Girls, Ladies, Stars. Stars and Women Screenwriters in Twenties' America», in *Cinegrafie* n° 13, pp. 177-220.

6) Il est à parier qu'une volonté de réhabilitation a poussé les organisateurs à retenir trois films avec Marion Davies. 'Protégée' de W.

R. Hearst, elle jouit d'une réputation de comédienne moyenne qui n'aurait dû sa carrière qu'au soutien de son mentor. Au vu des trois films présentés lors du *Cinema ritrovato* (*The Patsy*, *Show People*, *Going Hollywood*), il apparaît, au contraire, qu'elle disposait d'un talent et d'une légèreté étonnants.

7) Molly Haskell, *La Femme à l'écran de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977 (*From Reverence to Rape, The Treatment of Women in Movies*, 1973); Marjorie Rosen, *Vénus à la chaîne*, [Paris], Ed. des femmes, 1976 (*Popcorn-Venus*, 1973).

8) Op. cit., p. 102.

9) *Bad Women, Regulating Sexuality in Early American Cinema*, University of Minnesota Press, 1995. Voir aussi: Sumiko Higashi, *Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era*, University of California Press, 1994.

10) Par *flapper*, on entend une jeune fille libérée, vive, représentative du *Jazz age*. Clara Bow a une coiffure à la garçonne, elle fume et choisit des habits simples qui lui assurent une liberté de mouvement totale. Elle fréquente des hommes et adopte des comportements jusqu'alors réservés à la gente masculine.