

## Héritage et transformation du jeu mélodramatique au cinéma

Jean-Marc Leveratto. 2L2S

[paru dans la *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 274, 2<sup>ème</sup> semestre 2017] .

À la différence des recherches récentes qui ont renouvelé notre compréhension de la naissance et l'évolution du mélodrame théâtral en France<sup>1</sup>, cet article privilégie le cadre d'observation que constitue la mise en place, à partir du XIXe siècle d'un marché européen des biens culturels — romans, opéras, musiques, drames — et le développement technologique qu'il a favorisé par le biais de la circulation géographique et de l'appropriation des savoir-faire littéraires et artistiques par chaque pays<sup>2</sup>. Du même coup, et même si le rôle moteur qu'a joué le mélodrame français, par le biais du plagiat des pièces de Pixérécourt notamment, dans l'évolution de l'industrie mondiale du spectacle est avéré, c'est le mélodrame en tant que type de spectacle transnational, et non en tant que corpus de textes dramatiques caractérisant une époque déterminée de l'industrie théâtrale parisienne, qui est ici considéré. Si le mélodrame est bien une forme technique de spectacle inventée en France au début du XIXe siècle, il n'est réductible ni à un goût localisé géographiquement et limité dans le temps<sup>3</sup>, ni à une technique de représentation, comme le signale la nature mélodramatique de l'opéra italien du XIXe siècle. La possibilité d'exploiter l'efficacité du roman mélodramatique au théâtre puis au cinéma<sup>4</sup> ou de tirer profit, en sens inverse, de son efficacité dramatique par le biais de la novellisation<sup>5</sup> confirme l'impossibilité d'attacher la qualité de mélodrame exclusivement à un type de produit, considéré qui plus est indépendamment de sa réussite effective. Conformément au point de vue défendu par les formalistes russes, c'est l'expérience par le spectateur d'une efficacité émotionnelle singulière du récit, conjuguée à sa visée morale explicite, qui définit le mieux le spectacle mélodramatique<sup>6</sup>. C'est ce qui en fait une forme potentiellement transversale non seulement aux différentes techniques de représentation — théâtre et cinéma — mais aux différents genres de fiction théâtrale ou cinématographique. C'est cette approche de l'histoire du mélodrame par le biais de

---

<sup>1</sup> Roxane MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 257.

<sup>2</sup> Donald SASSOON, *The Culture of the Europeans. From 1880 to the Present*, London, Harper Press, 2006.

<sup>3</sup> *L'Anthologie du mélodrame classique* publiée chez Garnier en 2011 justifie cette approche du « mélodrame » d'un point de vue historique. La sélection proposée par ses auteurs, Peter Brooks et Myriam Faten-Sfar va de 1791 à 1874 et montre au lecteur comment le mélodrame « est une forme ductile et efficace, qui s'est renouvelée tout au long du XIXe siècle pour servir des propos variés » (Emilie Pézard, « Lire le mélodrame » in *Acta Fabula*, Octobre 2013, volume 14, n° 71)

<sup>4</sup> *La dame aux camélias* en est, comme le souligne Donald Sassoon, l'exemple paradigmatique.

<sup>5</sup> *Les deux orphelines*, d'Adolphe Tenny et Eugène Common, créé le 27 janvier 1874 au théâtre de la Porte-Saint-Martin, et converti en roman dès 1877 par les auteurs eux-mêmes constitue évidemment le modèle de cette intermédialité. Ce mélodrame qui a connu depuis 4 rééditions littéraires, 16 adaptations théâtrales dont une à l'opéra, et 15 cinématographiques (de 1906 à 1981) a obtenu un succès mondial en tant que feature film — « grand film » — réalisé par David Wark Griffith en 1921, avec **Lillian** et Dorothy Gish.

<sup>6</sup> Daniel Gerould, « Russian Formalist Theories of Melodrama », *American Journal of Culture*, 1.1, (1978), p. 152-68. Sergei Balukhatyi propose une modélisation du mélodrame comme une combinaison de « téléologie émotionnelle » et de « téléologie morale » ; Boris Tomashevsky, une interprétation « organique » de son histoire comme processus d'hybridation de techniques du corps héritées du théâtre de Foire avec la formule du drame bourgeois.

l'histoire de la qualité mélodramatique que notre exploration de la formation de la technique du jeu de l'acteur au cinéma entend valoriser.

### La qualité mélodramatique, du théâtre au cinéma

Outre qu'elle éclaire les différences d'appréhension de l'histoire du mélodrame selon les pays, l'approche du mélodrame par le biais de la catégorisation pratique d'un spectacle, de sa qualification par celui qui vient d'en éprouver sur lui-même l'efficacité émotionnelle permet de concilier l'usage négatif et l'usage positif du terme de mélodrame. La qualité mélodramatique est, en effet, une question de seuil dans la recherche de l'efficacité émotionnelle, comme le souligne excellemment la langue française. Au delà d'un certain seuil d'affectivité, le drame extrêmement poignant devient un « épouvantable mélodrame ». En deçà, le caractère trop retenu de l'action s'avère incapable de toucher le spectateur et réduit l'intérêt dramatique au spectacle. La qualité de mélodrame s'attribue *a posteriori*, dans ce sens, à un spectacle qui possède une véritable qualité émotionnelle. Elle peut donc être accordée à un spectacle qui n'a pas été pensé initialement ni classé commercialement comme un mélodrame, et refusée à un mélodrame peu touchant ou trop mélodramatique, au point d'en devenir ridicule.

La leçon de Marcel Mauss, la nécessité de reconnaître le spectacle comme un « fait social total », de ne pas séparer son expérience subjective de sa réalité objective, s'applique donc particulièrement à l'étude du jeu mélodramatique. Elle nous alerte sur les conséquences négatives pour le chercheur de s'abstraire de sa condition sociale de spectateur au nom de l'effort d'objectivation scientifique auquel il est tenu. Dès lors que « la pensée objective ignore le sujet de la perception »<sup>7</sup>, cette posture cognitive transforme le cadre de l'expérience étudiée, et favorise la focalisation, au plan phénoménologique, sur le « corps » de l'acteur au détriment de la « chair » du spectateur. La nécessaire coopération du spectateur, par son engagement corporel, à l'efficacité émotionnelle du mélodrame est ainsi facilement oubliée.

Un enjeu central de l'observation du mélodrame réside, en ce sens, dans l'ontologie du jeu d'acteur mobilisé par le chercheur. Selon qu'il réduit les techniques du corps du mélodrame au jeu de l'acteur ou qu'il intègre dans ces techniques du corps l'engagement corporel du spectateur, sa participation émotionnelle au spectacle, il construira une vision différente de l'histoire du jeu mélodramatique, de sa naissance et de ses transformations. Le problème est complexe puisque la valorisation du corps de l'acteur en tant qu'objet technique est une manière de réintroduire la matérialité de la représentation dans l'histoire littéraire du théâtre, d'en corriger la centration exclusive sur le texte et, donc, de redonner sa place au regard du spectateur. Mais cette promotion de l'efficacité visuelle du spectacle, théâtral et cinématographique, a aussi comme limite, dès lors qu'elle se désintéresse de l'enjeu émotionnel du spectacle, la réduction de l'interaction entre l'acteur et le spectateur à la production d'une pure *image*.

C'est en ce sens que les études américaines qui, dès les années 1950, mettent l'accent sur la continuité technique observable entre l'industrie théâtrale et l'industrie cinématographique inaugurent un traitement asymétrique de l'efficacité technique du spectacle cinématographique qui persiste encore aujourd'hui. Bien que valorisant la manière dont les techniques modernes de la scène théâtrale mises au point au XIXe siècle — et particulièrement celle du mélodrame comme prototype du spectacle moderne — ont été adaptées à la fabrication du spectacle cinématographique, elles ont

---

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, réédition TEL, p. 240.

pourtant contribué à neutraliser la manière dont les comédiens ont contribué en personne, en s'adaptant à la technique cinématographique, à sa mise au point. Il faut attendre la vogue récente des *gender studies* dans les études cinématographiques pour que, à rebours du privilège technique conféré à l'image par l'*Auteur Theory*, l'efficacité émotionnelle propre de l'acteur de cinéma soit prise en compte.

L'essai de Ben Singer, *Melodrama and modernity*, publié en 2001, se distingue ainsi du livre pionnier de Nicholas Vardac, *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*, publié en 1950, par la valorisation du rôle jouée par les jeunes stars féminines — aujourd'hui complètement oubliées, à l'exception de Pearl White — dans la formation technique du spectacle cinématographique.

Si les deux auteurs s'accordent pour étudier la contribution du mélodrame à cette formation, Ben Singer reproche en effet à Nicholas Vardac « une vision simpliste des fondements esthétiques du mélodrame et de la conduite du spectateur qu'il suscitait ». La reconstitution par Vardac de l'équipement scénographique et de l'expérience visuelle ordinaire du mélodrame du XIXe siècle aux USA, par le biais du dépouillement systématique de cahiers de régie (prompt books), mémoires d'acteurs et revues critiques est, certes, impressionnante de précision. Le parallèle qu'il établit entre les mises en scène et les tableaux au théâtre et les réalisations cinématographiques est précisément documenté au plan visuel (il est l'un des premiers à avoir systématiquement exploré et utilisé les fonds du MOMA). Il reste vrai cependant que — tout à son souci de faire reconnaître l'« idéal photographique » qui guide la mise en scène au XIXe siècle — Vardac n'accorde aucun développement à la question de l'évolution du jeu des acteurs, la pantomime et la physionomie des acteurs n'étant étudiés que sous l'angle du réalisme des tableaux qu'ils permettent de composer. Henry Irving et Steele MacKaye ne sont convoqués par Vardac qu'en tant que producteurs et metteurs en scène, composant leur mise en scène avec des acteurs.

Pour Ben Singer, Vardac sacrifie ainsi la compétence du spectateur à une conception illusionniste du mélodrame, qui fait disparaître le plaisir pris à l'artifice esthétique constitué par le spectacle, et ignore les différents cadres de perception mobilisés par le spectateur. Un point de vue pictorialiste comme celui de Vardac interdit en effet de prendre en compte le plaisir de sympathiser avec la jeune femme s'appropriant des rôles masculins qu'apportaient au spectateur les héroïnes des premiers *serials* américains. C'est ce plaisir qui explique, selon Ben Singer, leur succès commercial en relation avec le processus de féminisation du public et le développement de l'urbanisation. Cette perspective sociotechnique éclaire le succès du *serial*, en tant qu'adaptation à l'écran du mélodrame dit "Blood and Thunder" : son efficacité émotionnelle, renforcée et sublimée par la technique cinématographique, ne pouvait qu'intéresser un public jeune et féminin.

Si Singer ne réduit pas le succès du mélodrame cinématographique à des facteurs économiques et culturels — l'urbanisation, l'évolution du salariat, la conquête par les femmes du droit de travailler, la transformation du public des spectacles — sa valorisation exclusive de l'expérience de la modernité que le mélodrame cinématographique permet de satisfaire neutralise l'efficacité de la technique du jeu de l'acteur de cinéma. La qualité mélodramatique devient ainsi un problème de catégorisation pratique a priori ou a posteriori d'un objet — partagé par le chercheur et les professionnels du cinéma — plutôt que d'expérience — au sens de l'épreuve — de la qualité d'un événement cinématographique. Or cette prise en compte de l'expérience corporelle du spectateur en situation s'impose si nous voulons comprendre effectivement la conquête par le cinéma muet d'un public mélangeant des générations,

des sexes et des classes différentes, et pas uniquement la manière dont il a su s'attacher le jeune public féminin dont Singer rétablit la présence dans la salle.

### Histoire et expérience du jeu d'acteur : la question de l'emploi

L'histoire de la qualité mélodramatique est compliquée non seulement par l'impossibilité de faire l'expérience du spectacle théâtral du XIXe siècle, mais par notre propre expérience cinématographique. C'est à partir du cinéma parlant que nous appréhendons le jeu de l'acteur du muet<sup>8</sup>, situation qui explique notre compréhension spontanée de l'emploi comme ressemblance visuelle de l'acteur au personnage qu'il doit interpréter. Le « physique de l'emploi » est ainsi réduit à la seule dimension du casting, à la formule personne-rôle<sup>9</sup>, et se trouve opposé à la construction psychologique du personnage par le travail sur soi, caractéristique de l'*Actors Studio*.

Or l'emploi compris comme médiation technique entre le spectateur et le personnage constitue la catégorie d'observation adéquate d'un point de vue empirique non seulement des différences, mais de l'analogie entre le jeu de l'acteur de théâtre et celui de l'acteur du cinéma muet. La nécessité d'« exprimer leurs sentiments avec tout leur corps » tout à la fois rapproche les acteurs du cinéma muet des acteurs du théâtre et les en distingue, dans la mesure « où la mimique est discontinue » sur la scène du théâtre<sup>10</sup>. C'est ce qui justifie la célébration publiée en 1927 par Jean Prévost du « renouveau de la mimique » qu'a apporté le cinéma muet. Ecrite par un passionné de cinéma, elle adopte « le point de vue des meilleurs » interprètes de l'écran, des « initiateurs de ce renouveau de l'art mimique » qui caractérise le cinéma de qualité<sup>11</sup>. Grâce à des acteurs comme Charlie Chaplin et Sessue Hayakawa, l'« imitation des passions » s'y est imposée contre le « mouvement grossi de la fausse mimique » caractéristique du genre comique des premiers temps. « Front », « joues », « yeux, nez, bouche », « cheveux, nuque et cou », « main » enfin, ils ont su tirer profit de toutes les ressources d'expression constituées par « la face humaine à l'écran »<sup>12</sup>. C'est ce qui permet à Prévost de définir positivement le savoir-faire physique de l'acteur du muet. « Le progrès de l'expression humaine au cinéma a été de rendre expressifs des mouvements de plus en plus petits »<sup>13</sup>. Or, pour Prévost, ce progrès de l'expression de l'acteur est inséparable de l'ajustement de la perception du spectateur. En effet, les capacités d'expression de l'acteur dépendent des mouvements qu'il peut provoquer chez le spectateur : « le mérite du mime c'est d'être expressif et fidèle. Son succès, c'est d'être imité par les spectateurs, de produire en eux qui les regardent des mouvements sourds intérieurs à la ressemblance des siens. De ces mouvements du spectateur naîtra une émotion et selon la qualité de cette émotion il jugera le mime »<sup>14</sup>.

Cette coproduction de l'émotion par le spectateur, par les signes du mouvement qu'il perçoit intuitivement, interdit d'objectiver la perception du jeu de l'acteur sans tenir

---

<sup>8</sup> Comme le souligne Michaël PODRO, *Les historiens de l'art* (1982), Saint-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort éditeur, 1990, p. 9, « nous utilisons un ensemble de présuppositions et d'hypothèses formées lors de l'observation d'un type d'œuvres, pour étudier un autre type d'œuvres. Par exemple, nous contemplons un tableau de Rembrandt à travers notre expérience d'un tableau de Titien... »

<sup>9</sup> Soit le fait que « l'apparence naturelle [d'un individu] permet sur scène [ou à l'écran] d'avoir l'impression qu'il a les traits voulus » (Erving GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991, p. 273, note 40)

<sup>10</sup> Jean PREVOST, *Polymnie ou les arts mimiques*, Paris, Hazan, 1929, p. 53.

<sup>11</sup> Ibid., p. 50-51

<sup>12</sup> Ibid., p. 54, p. 67, p. 79, p. 92.

<sup>13</sup> Ibid., p. 53.

<sup>14</sup> Ibid., p. 11.

compte de l'activité d'imitation du spectateur. La limite objective de la célébration par Prévost d'un art de l'acteur muet, qui neutralise évidemment la participation du texte (l'intertitre), de la lumière, du décor et de la musique, à la production de l'émotion, ne réduit pas sa valeur phénoménologique. Le savoir faire de l'acteur en matière d'imitation d'un personnage est inséparable de l'effort d'incorporation des émotions qu'il exprime par le spectateur en situation. La qualité mélodramatique ne peut donc être réduite à une codification rationnelle de l'expression faciale et gestuelle.

C'est ce présupposé qui limite l'étude par Roberta Pearson — dans *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biographic Films*, 1992 — de la genèse du savoir-faire de l'acteur de cinéma. La localisation de l'émotion dans le corps de l'acteur conduit à faire de celui-ci la seule source de cette émotion, et à définir par la négative son savoir-faire cinématographique, en distinguant le style de jeu « histrionique » des premières fictions cinématographiques du style de jeu « vérisimilaire » qui lui a été rapidement substitué<sup>15</sup>.

Pour Ben Brewster and Léa Jakobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, 1997, il s'agit d'une vision simpliste du spectacle tant théâtral que cinématographique. Ils opposent à Roberta Pearson que « l'affectation par l'acteur de poses et d'attitudes fut beaucoup plus importante et dura beaucoup plus longtemps » dans le jeu cinématographique qu'elle ne l'affirme. C'est qu'elle méconnaît, en se centrant sur le jeu de l'acteur, le cadre technique qui a donné naissance à une mimique propre au film muet.

Brewster et Jakobs réactivent la démonstration par Vardac du caractère "proto-cinematic" [proto-cinématographique] du théâtre du XIXe (s'efforçant de produire des effets spectaculaires sans disposer des moyens technologiques du cinéma). Ils soulignent la contribution technique du pictorialisme élaboré au XIXe siècle par les grands directeurs de théâtre à la formation du savoir-faire cinématographe. Et, corrigeant la focalisation exclusive de Vardac sur la scénographie, ils donnent un contenu positif — qu'ils documentent visuellement par la comparaison, notamment, entre le jeu de Lydia Borelli et celui d'Asta Nielsen —, à l'effort d'ajustement de l'acteur européen à la technique cinématographique. Il consiste dans un contrôle intuitif de la distance à la caméra et dans l'élaboration sur le tas, par les acteurs et les actrices, de *Pathosformen* — des formes d'expression émotionnelle —, pour parler comme Warburg, adaptées à leur emploi et à leur sensibilité. Ces formes d'expression émotionnelle évoluent en fonction des contraintes objectives — le maquillage imposé par la pellicule orthochromatique jusqu'au milieu des années 20, l'obligation de lisibilité du personnage, la recherche de la transparence du montage — mais ne cessent pas d'exiger, pour être convaincantes, l'investissement personnel de l'acteur. C'est ce qui explique non seulement la pérennisation d'une gestuelle « mélodramatique » bien au delà de l'invention du langage cinématographique des années 10, jusqu'à la fin de l'exploitation du film muet, mais aussi le phénomène d'incorporation de l'emploi qu'établira définitivement la seconde théâtralisation, celle entraînée par le passage au film parlant, et qui justifiera la reconnaissance de l'*Actors Studio*.

### Le mélodrame, de l'emploi théâtral à l'emploi cinématographique

L'approche de Ben Brewster et Lea Jakobs offre le grand mérite de rappeler que le jeu de l'acteur n'est qu'un élément de la technique du récit cinématographique, qu'un des savoir-faire dont l'articulation permet de générer des émotions chez les spectateurs et

---

<sup>15</sup> Pamela ROBERTSON WOJCIK (dir), *Movie Acting, the Film Reader*, London, Routledge, 2004, p. 50.

les satisfaire esthétiquement. Elle permet également de corriger une approche historique du mélodrame qui fige la tension entre codification technique du jeu d'acteur et expression personnelle de ses émotions, et transforme un compromis en une alternative. Or, comme le suggère la lecture des feuilletons contemporains de la constitution du jeu mélodramatique au début du XIXe siècle, c'est la continuité entre le jeu « classique » et le jeu innovant qui permettait alors d'apprécier tout à la fois la singularité et l'apport du jeu mélodramatique, le savoir-faire qu'il permettait au comédien de faire ressentir et par là-même de visualiser. Les « critères de jugement sur lesquels se fonde son appréciation par les critiques et le public » évoluent alors significativement. Une tendance « à appréhender l'acteur et l'actrice dans sa singularité, conduit à isoler la performance de tel acteur ou telle actrice des autres éléments de la représentation théâtrale, ouvrant ainsi la voie au système du vedettariat »<sup>16</sup>. Ceci se traduit « par l'importance progressive prise par la description du jeu des acteurs : les annotations lapidaires font place à la fin des années 20 à des paragraphes qui leurs sont entièrement consacrés. Les gestes et les expressions des acteurs sont commentés et les critiques insistent du même coup sur la manière dont sont rendues les émotions qui affectent leur personnage »<sup>17</sup>. Du même coup, c'est en compromis entre « l'acteur d'imitation » et « l'acteur de nature » qui caractérise la nouvelle technique du jeu mélodramatique : « l'acteur doit avoir la pleine possession de sa gestuelle et des intonations de sa voix et laisser libre cours aux élans de son intériorité ». L'appropriation technique de l'emploi, défini, depuis le théâtre classique, comme un « composé de poète et de comédien »<sup>18</sup> passe ainsi de la maîtrise d'une « déclamation codifiée » et d'un « répertoire de gestes limités en accord avec la grandeur supposée des personnages (bras tendus pour implorer, bras levés pour invoquer les dieux, etc » à la capacité d'interpréter « la gestuelle et les expressions des personnages qui doivent figurer dans le texte » du fait de l'importance nouvelle concédée à la pantomime<sup>19</sup>. Les gestes ne disparaissent pas, mais leur individualisation par l'acteur authentifie leur authenticité. Les descriptions font désormais, du même coup, « la part belle aux signes d'émotion que manifestent acteurs et surtout actrices dans leur jeu de scène »<sup>20</sup>. Cette évolution des critères de qualité mis en avant par les critiques est attestée par les tensions techniques introduites dans les emplois principaux par les œuvres de qualité qui documentent l'histoire du public du XIXe siècle<sup>21</sup>, le décalage entre la codification traditionnelle des emplois pérennisée par la Comédie Française et leur usage pratique par les auteurs et les acteurs innovants. Florence Naugrette diagnostique ainsi chez Victor Hugo une opération de « brouillage des emplois non seulement dans son écriture, mais aussi dans son art de mettre en scène. Le spectateur, comblé dans son attente, croit d'abord reconnaître l'emploi de l'acteur, puis il est progressivement dérouteré par le glissement d'emploi qui s'opère à son insu, et qui l'oblige bientôt à accommoder

---

<sup>16</sup> Julie DE FARAMOND, « Le genre des émotions. La réception des performances scéniques à l'époque du mélodrame », in Anne-Claude AMBROISE-RENDU, Anne-Emmanuelle DEMARTINI, Hélène ECK, Nicole EDELMAN, *Emotions contemporaines, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 243

<sup>17</sup> Ibid., p. 245

<sup>18</sup> Selon la formule de Samuel CHAPPUZEAU dans sa description célèbre des théâtres parisiens qui date de 1674. Cf. *Le théâtre français*. Michel Mayer, Lyon, rééd. 1985, Plan de La Tour, Éditions d'aujourd'hui.

<sup>19</sup> Julie DE FARAMOND op. cit., p. 244.

<sup>20</sup> Ibid., p. 243

<sup>21</sup> Soit, selon Maurice DESCOTES, les œuvres dont le succès n'est pas dépendant de la seule performance de l'acteur ni de leur relation avec un contexte politique, « celles qui n'ont été rien d'autre qu'un triomphe d'acteurs et celles qui ont frappé l'opinion pour les seules allusions politiques qu'elles contenaient ». Cf. *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1966, p. 20.

différemment sa vision s'il veut continuer à y comprendre quelque chose ». La valorisation de l'implication émotionnelle de l'interprète qui résulte de ce brouillage est, comme elle le souligne elle-même, est bien illustrée par la réussite professionnelle de Frédérick Lemaître lorsqu'il transforme « son personnage de traître dans *L'Auberge des Adrets* » en « une espèce de justicier paradoxal » par la combinaison d'un « costume original [...] et par un jeu parodique »<sup>22</sup>.

Le succès durable remporte par cet « emploi oxymorique » — une formule heureuse pour désigner la complexification psychologique qui résulte de la mise en tension du jeu de l'acteur et du texte — s'explique certes d'abord par la prise de distance qu'il affirme vis-à-vis des codes du « mélodrame conservateur » et la connivence personnelle qu'il instaure avec le public<sup>23</sup>. Mais il est exemplaire de la personnalisation de l'emploi qui garantit la qualité du jeu mélodramatique et qui a fait la réussite sans précédent du premier grand acteur du cinéma muet, Charlie Chaplin.

Le premier grand emploi comique produit par le cinéma, Charlot, au succès tel qu'il a longtemps symbolisé l'art cinématographique, reproduit ce caractère oxymorique, complexe, du personnage à la fois misérable, et forcé souvent d'être malhonnête pour survivre, et triomphateur et dominateur, généreux pour les faibles et impitoyables pour les adversaires vaincus.

La dimension poétique du masque de Charlot, constitué par le costume et le maquillage et son réinvestissement d'un savoir-faire du mime acquis dans le cadre du music-hall a contribué à durablement neutraliser, dans les discours de célébration de l'art cinématographique, le réinvestissement du savoir-faire théâtral de l'emploi au fondement de l'invention du *feature film*, en tant que standard de qualité du spectacle cinématographique. Pourtant, la lecture de la critique cinématographique qui accompagne ce passage nous confronte à la même attention « aux signes d'émotion que manifestent acteurs et surtout actrices dans leur jeu de scène »<sup>24</sup> que celle observée dans le feuilleton théâtral du début du XIXe siècle.

Les critiques de Colette sont extrêmement, à cet égard, précieuses en tant qu'elles témoignent tout à la fois de l'instrument de mesure de la de qualité du spectacle qu'apporte dans le moment de transition de l'industrie mondiale du cinéma le *feature film* américain, de la place centrale qu'y joue le mélodrame, et de l'importance du système des emplois dans la production cinématographique. Sa célébration de la qualité cinématographique de *La mauvaise étoile* (*Civilization's Child*), un "quality film" de la Triangle, distribué en France en 1917<sup>25</sup> est à cet égard très symptomatique. Elle attire l'attention de ses lecteurs sur ce film, « rencontré par hasard, un jour d'averse, dans le quartier Maillot » et dont elle « n'a jamais entendu parler » mais qui « mérite, en raison d'une interprétation exceptionnelle, l'étonnement et la considération ». Elle doute, certes, qu'il puisse susciter l'engouement durable du public, en raison de son caractère exagérément mélodramatique. Ainsi :

« c'est trop, évidemment, que sur cinq personnages principaux l'on compte quatre crapules, quand le cinquième — une fille séduite, abandonnée à qui l'on arrache plus tard son pauvre bonheur péniblement reconstruit, son mari et son enfant — succombe sous leurs coups, au lieu de triompher à la fin, vers onze heures moins dix »

---

<sup>22</sup> « Florence NAUGRETTE : Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », consultable sur <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/01-03-31naugrette.htm>

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Julie DE FARAMOND, op. cit., p. 243

<sup>25</sup> *Civilisation's Child*, 1916, de Reginald Barker, avec William Thompson et Anna Lehr.

Mais ceci ne réduit par l'efficacité émotionnelle du spectacle auquel elle a assisté et qui l'a conduit à revoir le film le lendemain. En effet :

« [...] à partir du moment où le drame intime appelle et rassemble, sur un champ étroit, l'innocence humiliée, la convoitise féroce et la douleur, tout est à admirer, à étudier et à retenir.

Rustique, belle comme toutes les femmes dont l'âme abondante déborde en magnifiques regards, Mme Anna Lehr procède de Suzanne Desprès dans *La Robe rouge* et dans *La Fille Elisa*, c'est assez dire. Et de quels bras amoureux et forts, elle sait porter un petit enfant endormi...

Le "patron exploiteur" n'est pas indigne d'elle — gros, mou, avec des joues ballantes de mastiff, un petit œil bouillant, agile, habile aux nuances rapides, des mains de monstre caressant, ni le long juif, lent, hésitant, dont les doigts désossés, les épaules basses et les pieds trainants parlent autant que le visage. Il y a aussi une méchante fille aux coins de bouche rusés, il y a un musicien slave aux yeux de velours, parfait mélange de tzigane veule et de coureur de dot. Vous les verrez, je l'espère. Vous noterez la justesse d'un geste peuple, la façon de manger, de boire, de s'essuyer la bouche, de manière la serviette, de fumer, d'ôter des chaussures. Vous approuverez que la pauvre fille enivrée de vin se comporte en pauvre fille ivre et vous ne nierez pas que son hébétude, le chavirement de son regard valent l'évanouissement d'Hayakawa blessé »<sup>26</sup>

Ce témoignage de Colette, on le voit, restitue l'impact du *feature film* américain — et notamment de *Forfaiture* (1916), qui révéla Sessue Hayakawa aux européens — sur le public français des années 10 et la force émotionnelle que lui confère le jeu d'acteurs de qualité, corroborant ainsi les souvenirs des pionniers de l'histoire du cinéma, George Sadoul et Henri Langlois. Il confirme et l'importation du mélodrame théâtral au cinéma — ici le mélodrame social d'Eugène Brieux et d'Edmond de Goncourt<sup>27</sup> —, et l'instrument de mesure de la qualité d'acteur que constitue alors le jeu du « genre Antoine » créé par Suzanne Desprès<sup>28</sup>, et le modèle d'excellence qu'apportent les jeunes acteurs américains, et notamment Sessue Hayakawa, sachant combiner « l'acteur d'imitation » et « l'acteur de nature ». Le propos de Colette acquiert, à la lumière des travaux contemporains sur l'histoire du mélodrame, une valeur indicielle qu'interdisait de lui attribuer tant la vulgate cinématographique que la vulgate théâtrale pour lesquelles il n'est que symptôme d'un goût archaïque ou de l'ignorance du travail sur soi de l'acteur. Il s'accorde également avec les rares travaux sur l'histoire de l'organisation du travail théâtral qui, telle l'étude de l'américain James Burge, soulignent le caractère transnational de l'évolution, à partir de 1850, du système des emplois existant alors dans tous les théâtres professionnels européens<sup>29</sup>, et le phénomène de déconventionnement du jeu de l'acteur observable dès la fin du XIXe siècle dans les compagnies constituées pour produire des spectacles de qualité supérieure, « le passage du personnage bien défini possédé et exploité tout au long de sa carrière à un style d'interprétation convenant à une très grande variété de personnages dans beaucoup de pièces différentes »<sup>30</sup>. Bref il confirme l'intérêt d'une réévaluation, sur la base d'une appropriation et d'un dialogue critique avec les études américaines

---

<sup>26</sup> Odette et Alain VIRMAUX, *Colette et le cinéma*, Paris, Fayard, 2004, p. 509-510. Il s'agit d'une critique parue dans *Le Film*, 21 juillet 1917.

<sup>27</sup> *La robe rouge*, d'Eugène de Brieux a été créé au Vaudeville en 1900 ; *La fille Elisa*, roman naturaliste publié en 1877 par Edmond de Goncourt, a été adapté en 1890 au Théâtre Libre. Il s'agit, selon Odette et Jean Virmaux, de deux interprétations de Suzanne Desprès « les plus admirées à l'époque » (Odette et Alain Virmaux, op.cit., note 1, p. 510)

<sup>28</sup> « L'acteuse » in Georges MONTORGUEIL, *La Parisienne peinte par elle-même*, Paris, 1897, p. 149 « Elle joue sa grande scène d'émotion par tirades d'un débit saccadé. Elle déchire son mouchoir [...] Elle pleure, trépigne, avoue : avoue celui-là, les autres, tous, crâne, osée, très rosse, car le rosse est le dernier genre, le *genre Antoine*... ». Ses débuts chez Antoine ont, on le sait, lancé la carrière de Suzanne Desprès.

<sup>29</sup> James C. BURGE, *Lines of Business. Casting Practices and Policy in the American Theatre, 1752-1899*, Peter Lang, New York, 1986, p. 220

<sup>30</sup> Ibid., p. 245.



disponibles sur le sujet, de l'apport des techniques de jeu mélodramatique à l'industrie cinématographique.

## Résumé

L'article propose une réévaluation, sur la base d'un dialogue critique avec les études américaines disponibles sur le sujet, de l'apport des techniques de jeu mélodramatique à l'industrie cinématographique mondiale. En effet, la contribution du mélodrame du XIXe siècle, en tant que formule internationale de spectacle de qualité, à la formation du spectacle cinématographique a été soulignée, dès les années cinquante, par les chercheurs américains. Ces travaux pionniers, réactivés récemment, pèchent cependant par une vision purement instrumentale du jeu de l'acteur du cinéma muet, et ignorent, dans leur majorité, le phénomène de l'adaptation de l'emploi mélodramatique au spectacle cinématographique

## Abstract

Discussing the American studies about the melodrama of the XIXth century as « proto-cinematic », the paper explores the contribution of the melodramatic acting to the making of the international film industry. A vision of the film acting in the silent movie as a pure body technique is an obstacle to the recognition of this contribution, the theatrical training of the players of the silent film being generally understood as an obstacle to the genuine film acting, based on the personal involvement codified by the Actors studio. By emphasizing the emotional effectiveness required both of the players of the theatrical melodrama and of the feature film, the paper underlines the continuity between the interpretation of the stock characters of the melodrama and the film acting in the silent movies.