HAL
open science

# De l'industrie théâtrale à l'industrie cinématographique : la normalisation mondiale du " grand film " dans les années 1910

Jean-Marc Leveratto

▶ To cite this version:

Jean-Marc Leveratto. De l'industrie théâtrale à l'industrie cinématographique : la normalisation mondiale du " grand film " dans les années 1910. Pierre Stotzky. Le cinéma à Metz (1908-1919). Une histoire locale du cinéma mondial, Presses Universitaires Nancy, pp.85-113, 2021, 9782814306097. hal-03602286

HAL Id: hal-03602286
https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03602286

Submitted on 9 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# De l'industrie théâtrale à l'industrie cinématographique : la normalisation mondiale du « grand film » dans les années 1910.

Jean-Marc Leveratto, Université de Lorraine, 2L2S

[publié in Pierre Stotzky, *Le cinéma à Metz (1908-1919). Une histoire locale du cinéma mondial*, Nancy, PUN, 2021, p. 85-113]

Résumé
L'article s'appuie sur la reconstitution précise d'un marché cinématographique local — l'étude du marché des spectacles cinématographiques d'une ville moyenne allemande des années 10 réalisée par Pierre Stotzky — pour contester la compréhension historique courante, en France, de la genèse du spectacle cinématographique. Selon cette vision téléologique, le cinéma ne serait que le développement des potentialités expressives inhérentes à la technique révolutionnaire inventée par les Frères Lumière, la révélation progressive de la puissance artistique enfermée dans ce nouvel appareil. Cette vision du spectacle cinématographique comme une création *ex nihilo* et une forme totalement nouvelle de spectacle, sans commune mesure avec d'autres divertissements antérieurs ou contemporains, constitue un obstacle épistémologique. Elle interdit de reconnaître tant l'existence d'une continuité technique entre l''industrie théâtrale et l'industrie cinématographique — par le biais de l'adaptation à l'écran de savoirs, de personnes et d'objets à l'efficacité esthétique éprouvée par les générations antérieures — que la contribution active des consommateurs à l'évolution de la technique artistique, en l'occurrence à l'élaboration du "Feature Film". Ce sont en effet les consommateurs qui ont justifié, par leurs choix de fréquentation, la mise au point du « grand film » — le long métrage qui constitue une promesse de plaisir supérieur pour les spectateurs en raison de ses interprètes, du luxe et de l'excellence technique de sa réalisation — et sa constitution en norme de qualité du marché cinématographique mondial.

La célébration de la modernité radicale de la technique cinématographique a longtemps constitué un obstacle à la compréhension de la naissance du spectacle cinématographique. Jointe au souci de promouvoir la valeur éducative du cinéma, elle a conduit à confondre l'invention du dispositif de projection cinématographique et celle du spectacle cinématographique tel que nous le consommons encore aujourd'hui.

Selon ce paradigme de la modernité, la première projection organisée par les frères Lumière a révélé au monde la forme d'un type révolutionnaire de spectacle, fondé sur la reproduction photographique du mouvement. Le pur plaisir d'éprouver le pouvoir de l'image cinématographique constitue ainsi à la fois l'origine et la fin de l'art cinématographique. Il y a bien eu une évolution du spectacle cinématographique. Mais elle consiste uniquement dans la formalisation de la technique cinématographique, l'évolution du spectacle cinématographique n'étant que le développement des potentialités expressives inhérentes à cette technique, la révélation progressive d'un langage artistique propre au cinéma.

Cette vision du spectacle cinématographique comme une création *ex nihilo* et une forme totalement nouvelle de spectacle, sans commune mesure avec d'autres divertissements antérieurs ou contemporains, est aujourd'hui largement contestée par les chercheurs en études cinématographiques. Cependant, cette remise en cause se réduit le plus souvent à une simple [86] contextualisation du spectacle cinématographique visant à démontrer son appartenance à la « culture visuelle » d'une époque. Par le biais notamment des similitudes visuelles entre certaines images cinématographiques (corps, gestes, mouvements) et des attractions artistiques, techniques, scientifiques ou mondaines qui séduisaient, par leur nouveauté, le public de la Belle Epoque, c'est la modernité

technique du cinéma qu'il s'agit, encore et toujours, d'affirmer[1]. L'idée d'une rupture radicale, à la fois technique et esthétique, entre le spectacle cinématographique et le spectacle théâtral, reste une évidence incontestée : l'efficacité visuelle propre à la technique suffirait à expliquer l'attachement du public à cette technique et l'élaboration de l'art cinématographique, sans que celui-ci ne participe de quelque manière que ce soit à cette élaboration. Cette évidence interdit la production d'une véritable histoire du cinéma, sacrifiée à la simple reconstitution chronologique des étapes du développement, en germe dans l'appareil mis au point par les frères Lumière, de l'industrie cinématographique, et de la présentation, pour chaque étape, des producteurs et des productions exemplaires de ce développement[2].
Le travail d'archives effectué par Pierre Stotzky ouvre à une autre manière de faire l'histoire de la technique cinématographique. Il nous permet d'observer, à travers une reconstitution précise de l'apparition et de la stabilisation d'un marché du spectacle cinématographique à Metz, [87] l'évolution des caractéristiques techniques des films de toute nationalité proposés sur ce marché du fait de la transformation de la demande du public local qu'entraîne la qualité particulière de certains d'entre eux. Son étude constitue donc une contribution précieuse à la compréhension historique de la genèse du spectacle cinématographique, non seulement en France, mais dans le monde.

## *1. Industrie du cinéma et marché du spectacle cinématographique : les enjeux du regard historique*

Alors qu'elles peuvent sembler se confondre, l'histoire de l'industrie cinématographique et l'histoire du marché du spectacle cinématographique correspondent pratiquement à deux types d'enquête historique différentes, et à deux manières opposées d'appréhender le « cinéma ».
Les entreprises de production cinématographiques sont situées géographiquement, elles constituent une branche de l'économie nationale pour les pays qui ont les moyens économiques et les ressources techniques nécessaires à la production de films de fiction. Une histoire mondiale du cinéma, comme la synthèse pionnière réalisée en France par Georges Sadoul, consistera, en ce sens, dans la présentation en parallèle d'histoires indépendantes les unes des autres et obéissant au même modèle : la reconstitution de la

[1] L'essai de Ruth Bae Gordon, *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Paris, PUR, 2013 et son succès international (il s'agit de la valorisation éditoriale d'un article initialement publié par cette chercheuse américaine dans Mark S. Micale, *Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940,* Standford, Standford University Press, 2004) est exemplaire de cette mode intellectuelle.

[2] Ceci limite, d'un point de vue épistémologique, l'effort contemporain de certains chercheurs pour dissiper la confusion entre « l'invention du procédé » et « l'avènement de l'institution » (Cf. André Gaudreault, « Le cinéma dit des premiers temps. Un bouillon de culture » in André Gaudreault et Martin Lefebvre (dir) *Techniques et technologies du cinéma*, Rennes, PUR, 2015, p. 41-60, p. 49. Le rappel de la diversité des origines selon les « paradigmes d'interprétation » de la technique cinématographique et la diversité des « séries » de productions culturelles (illustration, music hall, photographie scientifique, etc) auxquelles on la rattache contribue, certes, à ouvrir le regard de l'historien. Mais elle ne rompt pas complètement avec une compréhension purement technique de son institutionnalisation : la « technique d'animation » serait ainsi une origine du cinéma qui prend, avec le numérique, sa revanche sur la « technique photographique »). L'histoire du cinéma reste un simple développement de « l'appareil que Lumière le premier saura mettre au point » (Edgar Morin, *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Médiations, 1965, p.12), compris comme la synthèse de plusieurs techniques.

naissance et du développement de chaque industrie nationale du cinéma et la présentation chronologique de films mémorables permettant de distinguer et de caractériser, au plan économique et stylistique, des périodes de production différentes.
Á la différence des entreprises de production cinématographique qui sont attachées à un lieu géographique, même si elles peuvent opérer ponctuellement à l'étranger, les films circulent, non seulement entre les régions, mais entre les nations. Cette circulation internationale des films est inséparable du lancement de l'invention, elle naît avec l'exploitation des premiers brevets commerciaux. Le déplacement des films d'un lieu à un autre permet ainsi aux frères Lumières d'intéresser, dans chaque nation traversée par ses opérateurs[3], de nouveaux acheteurs, tant des caméras [88] capables de produire ces films, que des franchises qui garantissent l'usage exclusif de ces caméras, que des films, enfin, qui permettent d'exploiter le plaisir procuré par le spectacle cinématographique. Cette circulation internationale des films qui ne s'est pas arrêtée depuis sa normalisation technique en 1909[4] — sauf à l'occasion des guerres — dans la plupart des pays industrialisés est le fondement du caractère cosmopolite de la consommation cinématographique de chaque nation démocratique. Si, tout comme l'entreprise cinématographique, le spectateur est attaché à un territoire national, sa consommation ne se laisse pas réduire à la production nationale du pays où il vit, sauf s'il y règne une dictature lui imposant cette limitation. Le marché local du spectacle cinématographique est, de ce fait, inséparablement local et global, puisque le spectateur y consomme régulièrement des productions étrangères tout autant que des films du cru. On ne peut donc caractériser légitimement, comme on le fait pour l'histoire de la production cinématographique, des époques de la consommation cinématographique en France par la seule remémoration des films français marquants qui ont été produits pendant la période concernée. Un travail d'identification de l'ensemble des films qui ont alimenté le marché local du spectacle cinématographique pendant la période étudiée s'impose à quiconque veut comprendre le plaisir pris par usagers de ce marché à cette époque et, surtout, son évolution.
Prendre au sérieux ce travail d'identification se justifie d'autant plus que toute production nationale — ce que ne cessent de rappeler, en France, les statistiques du CNC —, doit composer avec le pouvoir qu'ont des films étrangers à un pays de s'attacher, en raison de leur qualité supérieure, une partie de son public. La reconnaissance par les consommateurs de l'efficacité esthétique inégale des films de diverses nationalités qui leur sont proposés localement éclaire — bien mieux que le style des images de tels ou tels films choisis pour les besoins de la démonstration et les motivations inconscientes du public qu'ils révèleraient — la constitution et l'évolution du goût cinématographique. Du fait de la lutte que se livrent les exploitants pour s'attacher les consommateurs, l'épreuve faite par les spectateurs localisés des différences de qualité artistique entre les films [89] de factures très différentes circulant sur le marché international affectent nécessairement leur choix de programmation. Ce mécanisme permet de comprendre la

[3] On se souvient que la caméra inventée par les Lumières permettait à ses opérateurs tout à la fois d'enregistrer et de projeter les films, et donc d'intéresser le public de chaque ville traversée non seulement en le filmant mais en lui présentant les films réalisés avec un public étranger. Jean-Jacques Meusy nous rappelle cette polyvalence souvent oubliée. L'appareil « est une merveille de simplicité et d'ingéniosité : bien que ne pesant que quelques kilos, il sert à la fois de caméra, de tireuse et de projecteur ! Où que l'on se trouve dans le monde, on peut projeter, sinon le soir même, du moins dès le lendemain, les images que l'on a réalisées sur place ! », in *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918),* Paris, CNRS, 1995, p. 25.
[4] Par l'accord des producteurs et distributeurs réunis en congrès mondial à Paris en 1909 pour adopter le format de 75 mm comme norme internationale.

mise en forme mondiale du spectacle cinématographique et son évolution technique locale, notamment l'adoption progressive, à partir de 1910, du long-métrage — « feature film » en anglais — comme norme de programmation de la séance dans tous les pays. La mesure que le spectateur opère, à l'aide son corps, du plaisir pris au spectacle cinématographique explique l'évolution de la technique cinématographique et la manière dont la consommation régulière des films ordinaires, et non celle des seuls chefs d'œuvre, a contribué à son évolution.

La réussite d'un film est toujours singulière, du fait du caractère multidimensionnel du spectacle cinématographique, et de la coordination entre la technique cinématographique et le corps du spectateur qui explique son efficacité esthétique. L'expérience cinématographique résulte de la combinaison de l'action du spectateur sur son propre corps avec l'action exercée par les différents composants techniques du spectacle cinématographique. De ce point de vue, il est impossible de réduire le cinéma à l'« image », et le plaisir cinématographique au pur plaisir visuel comme le professent beaucoup de réalisateurs. Le plaisir de sympathiser avec les personnages et ce qui leur arrive, la musique en tant qu'outil d'identification et de stimulation de l'émotion suggérée par l'auteur et exprimée par les acteurs, font partie intégrante de l'expérience cinématographique comprise comme une technique du corps, une manière de se « créer des émotions », une forme d'« exercice de passions fictives »[5].

L'adoption de cette perspective technologique éclaire le rôle qu'a joué le corps du spectateur dans l'élaboration de la technique cinématographique, trop souvent créditée au seul génie des réalisateurs. Elle nous permet surtout de rétablir la continuité esthétique entre l'expérience théâtrale et l'expérience cinématographique, qui a autorisé la spécification progressive des normes de qualité du spectacle cinématographique en tant que technique du corps, en tant que loisir artistique comparable au loisir théâtral, mais proposant un autre type de modalisation — de fictionnalisation —de [90] l'action humaine[6]. Bref, d'identifier les différents aspects de la mise en forme du plaisir de la fiction cinématographique tel que nous l'éprouvons encore aujourd'hui.

## *2. Le mélodrame comme spectacle commercial : musique, public familial et sympathie émotionnelle.*

La particularité de l'industrie américaine du spectacle — elle s'est construite au XIXe siècle sur un territoire pratiquement vierge de tout équipement artistique et sans avoir à composer avec une tradition littéraire — éclaire certainement la facilité des chercheurs américains à reconnaître la continuité technique entre spectacle théâtral et spectacle cinématographique. Préservés du « mysticisme » de l'art cinématographique (des défenseurs d'une « essence » de la technique cinématographique), et peu enclins aux « beaux exercices d'esthétique comparée » auxquels la notion de « pré-cinéma » a donné lieu en France[7], ils ont, avec pragmatisme, étudié très tôt les modalités

[5] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

[6] Sur la notion de modalisation, c'est-à-dire de transformation d'une activité la retraduction d'une activité qui en conserve le scénario mais en modifie le sens , cf. Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1992, p. 52 : « Par mode, j'entends un ensemble de conventions par lequel une activité donnée, déjà pourvue d'un sens par l'application d'un cadre primaire, se transforme en une activité qui prend la première pour modèle mais que les participants considèrent comme sensiblement différentes. J'appelle modalisation ce processus de transcription... »

[7] Cf. Hassan El-Nouty, « Littérature et pré-cinéma au XIXe siècle », in *Cahiers de l'AIEF*, Année 1968, 20, p. 193-206, p. 195 et 196. L'auteur relève certaines « techniques matérielles » du théâtre du XIXe siècle qui

matérielles du transfert de personnes, de savoir-faire et d'objets techniques qui s'est opérée, dans les premières années du XXe siècle, entre l'industrie théâtrale et l'industrie cinématographique naissante.
C'est ainsi le propre de la littérature artistique américaine que de souligner l'appropriation par l'industrie cinématographique du mélodrame théâtral, au sens non seulement de l'importation d'un certain répertoire de textes dits mélodramatiques, mais au sens de l'adaptation à [91] la consommation cinématographique du format commercial du mélodrame en tant que spectacle grand public[8].
Le mélodrame, en effet, ne se réduit pas à un type de texte. En France, il désigne un format commercial de spectacle théâtral spécialement conçu, au début du XIXe siècle, pour intéresser et émouvoir un public familial, comme le rappelle son promoteur, Guilbert de Pixérécourt[9]. De ce fait, l'accompagnement musical continu de l'action qui caractérise le mélodrame est une particularité à la fois technique et sociale de ce spectacle. Il sert à favoriser l'implication émotionnelle du spectateur et l'aidant à sympathiser physiologiquement et psychologiquement avec les personnages. De même, la valeur morale du mélodrame ne désigne pas que le sens de l'action représentée, mais l'expérience collective vécue par les spectateurs. La qualité particulière du mélodrame réside dans la mobilisation du sens de la justice de ces spectateurs et la transmission des valeurs qu'il autorise entre parents et enfants que l'action fait communier émotionnellement. De façon analogue, la musique, enfin, qui accompagne le déroulement de l'action et renforce le caractère pathétique ou comique du jeu trouve dans la mémoire musicale partagée du public absorbé par cette action le principe de son efficacité singulière.
[92] Les témoins directs de la conversion de l'industrie cinématographique américaine dans les années 1910 à la production de longs métrages soulignent immédiatement, *de facto*, l'effort d'adaptation qu'elle constitue du format commercial du mélodrame théâtral. « Le cinéma a pris la place du vieux mélodrame » : ainsi s'ouvre l'essai de

---

anticipent sur le cinéma du XXe siècle Il rappelle le « trait commun à ces deux arts, celui d'être des spectacles » et la continuité qui s'établit, en matière de loisir, entre les deux industries. Mais un point de vue téléologique — l'idée que « le projet de cinéma » était en germe dans le théâtre du XIXe siècle— fait disparaître le rôle joué par la demande du public dans la mise en forme technique du spectacle cinématographique. consultable sur http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1968_num_20_1_909

[8] Cf. par exemple le manuel américain Oskar G. Brockett, Robert J. Ball, John Fleming, Andrew Carlson (ed)*The Essential Theatre*, 11t edition, Cencage Learning, Boston, 2017, p. 150. L'encadré « Le mélodrame et le film » est exemplaire : « Le mélodrame a produit (developed) le public et beaucoup des conventions que l'on peut trouver dans les films grand public (mainstream) […] Avec le temps, beaucoup des caractéristiques du mélodrame furent adoptés par les réalisateurs de films grand public, particulièrement dans les films d'action et d'aventure. *Les aventuriers de l'Arche perdue* (1981), *Lara Croft Tomb Raider : Le berceau de la vie* (2003) et beaucoup d'autres sont basés sur la formule de base du mélodrame ». Elle a simplement été adaptée d'un point de vue moral, « un héros qui a des défauts », technique « les chants et les danses sur la scène […] remplacés par la bande musicale du film », technologique « les effets numériques pour attirer les spectateurs » . Ils concluent : « Le divertissement populaire de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, particulièrement le mélodrame, a été le terrain d'échange (the meeting ground) pour le théâtre et le film et a joué un rôle crucial dans l'histoire ultérieure des deux ».

[9] Pour une étude pionnière — mais parfois simpliste — de l'industrie du mélodrame en France, Julia Pryzbos, *L'entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987. Pour une synthèse historique de référence , explicitant la signification artistique et sociale du succès du mélodrame théâtral en France et son évolution, cf. Roxane Martin, *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Montroses J. Moses, *The American Dramatist*[10], écrit en 1911. La conception "américaine" du théâtre qu'a son auteur — pour lequel « le théâtre est quelque chose joué devant les gens, et qui doit donc les émouvoir »[11], — justifie son attention à la manière dont, pour ce faire, « le kinétoscope s'est trouvé contraint d'adopter les méthodes du théâtre. Une des principales ressources, pour ce faire, est la dramatisation… ».

L'intérêt de cette remarque pour l'histoire du cinéma est technologique, au sens de Marcel Mauss qui définissait la technologie comme la science de la technique. Elle nous rappelle que ce qui est souvent compris comme une simple différence matérielle, la longueur du film commercialisé, recouvre une transformation du contenu et du sens de l'expérience du spectacle cinématographique qui s'est produite, dans tous les pays industrialisés, au début des années 10 du XXe siècle. La séance de cinéma ne consiste plus dans la vision d'une suite de court-métrages constituant autant de petits spectacles indépendants. Elle repose désormais sur la projection en continu de plusieurs bobines permettant de découvrir un film de longue durée, qui constitue l'intérêt majeur, le clou, du spectacle offert, contre de l'argent, au spectateur[12].

[93] Ce changement radical du contenu de l'expérience justifiant le prix de la séance de cinéma est oublié par tous ceux qui, le mysticisme de la technique aidant, date la naissance du spectacle cinématographique de la première projection des frères Lumière. Il est en effet mondial, et affecte rapidement tous les pays où le cinéma est exploité comme le signale l'éditorial du 14 décembre 1912, de *Ciné-Journal*. Intitulé « Les grandes bandes », il proteste contre la généralisation de la production de long-métrages en Europe : « Il y a d'excellents Films de long métrage… mais il y en a trop ! ». Constatant que ce format commercial est en train de s'imposer dans les salles françaises, à la suite du « vif succès » remporté, en 1911, par « la société des films Nordisk, de Copenhague, [qui] suivant un exemple venu de France – n'est-ce pas M. Méliès ? — jeta sur le marché des bandes de mille mètres », Georges Dureau, le rédacteur en chef de *Ciné-journal*, en résume les avantages esthétiques. Outre celui de « rappeler le théâtre et d'assimiler ainsi le cinéma à son grand rival », Dureau souligne qu' « au surplus, cette innovation tranchait avec le reste des œuvres cinématographiques qui n'excédaient guère les « 300 mètres » [*donc environ 10 minutes*] dont l'industrie avait créé le genre. Elles formaient spectacle. Elles offraient une émotion suivie que coupait habilement un « intermède » adroit et que corsait, si l'on peut dire, une attraction. L'attention du spectateur qui veut être soutenue se faisait ainsi carrière aimablement, tout heureuse d'être plus à l'aise dans les longueurs de films que dans les raccourcis parfois un peu brusques d'une bande de 200 mètres »[13]. Un siècle plus tard, l'énorme travail d'archives réalisé par l'historien Jean-Jacques Meusy sur l'évolution de du marché parisien dans les

---

[10] *The American Dramatist*, S.J. Parkhill & Co, Boston, USA, 1917 (1ère ed. 1911). L'essai inclut un chapitre : « Concerning Melodrama », qui retrace l'histoire du mélodrame de Pixérécourt jusqu'au « Kinetoscopic Theatre ».

[11] « The mistaken idea has long been held that the play is a thing governed wholly by the caprice of the dramatist. The theatre is always close to life and exists by way of communal sanction […] drama is something to be played before people and hence is something to move people », Ibid., p. 3 et p. 4.

[12] L'usage de deux projecteurs se relayant pour assurer la continuité du visionnement et assurer l'immersion du spectateur dans le spectacle s'impose progressivement en France à partir de 1911 : le « système du double poste, permettant de longues projections ininterrompues, va être mis en pratique à l'Hippodrome-Gaumont Palace dès son ouverture en 1911 et s'étendre à beaucoup d'autres salles, même de quartiers, au cours des années suivantes », in Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, CNRS Éditions/AFRHC, 1995, p. 248.

[13] Georges Dureau, « Les grandes bandes », *Ciné-Journal*, 14 décembre 1912.

années 10 confirme l'adoption définitive de l'innovation contestée par l'éditorialiste. Il souligne, en effet, que « l'allongement des films […] est sans doute le changement majeur intervenu dans le spectacle cinématographique [français], durant la période […] 1911-1914 »[14] et conclut : « En fait, on assiste en 1913 au début du clivage entre ce qu'on appellera plus tard « grand film » et les « compléments de programme » (ou « avant programme ») »[15]

[94] L'importance particulière du témoignage de Georges Dureau est son argumentation sociologique. Ce ne sont pas, en effet, les « habitués du Grand Guignol » auxquels il faut « beaucoup de sensations en peu de temps » qui ont fait selon lui bon accueil au long-métrage[16], mais « les habitués des scènes populaires [qui] adorent les grands mélos, comme les grands romans. Les longueurs ne les touchent pas [..] Ainsi le public populaire, ami des spectacles de longue durée au théâtre, se complût tout de suite aux grands films qui correspondent si bien à sa manière psychologique »[17]. Ce constat commercial explique la protestation qu'exprime Georges Dureau en tant que défenseur des intérêts de « l'industrie cinématographique » française face à cette concurrence étrangère. Il s'alarme de la pléthore d'invendus dans les petits films « de 150 m à 300 mètres qui sont notre meilleure matière de travail » à chaque fois que « de très bonnes bandes de 800 à 1000 mètres sont livrées » par la concurrence internationale. Les exploitants français, en effet, n'hésitent pas à sacrifier « de remarquables productions à court métrage, éditées dans la semaine, pour offrir à ses clients *une œuvre d'une heure, régulièrement, dans tous les programmes* [souligné par nous] »[18].

C'est ce changement artistique, fondamental pour notre interprétation de l'histoire du cinéma, que nous permet d'observer l'étude du marché du cinéma à Metz pendant ces années 10, réalisée par Pierre Stotzky. Elle témoigne d'une transformation locale de la morphologie tout à la fois technique et sociale du spectacle cinématographique. Un public de plus en plus mélangé socialement découvre le plaisir des émotions procurées par un récit long et attachant [95] psychologiquement, émotions soutenues et renforcées par un accompagnement musical plus ou moins élaboré. L'expérience aidant, ce public s'approprie rapidement l'instrument de mesure de la qualité artistique du spectacle que constitue la performance psychologique des acteurs, ce qui constitue le vecteur de développement du star system cinématographique.

## 3. Les années 1910, le long métrage et l'élaboration du jeu cinématographique

Appréhender l'invention de la caméra comme une origine de l'art cinématographique, alors que sa commercialisation ne constitue qu'un commencement de l'expérimentation

---

[14] Jean-Jacques Meusy, op. cit., p. 252

[15] Ibid., p. 255

[16] Georges Dureau, op. cit. Rappelons que « les habitués du Grand-Guignol » désigne l'élite intellectuelle parisienne, laquelle découvre avec du retard l'intérêt artistique de ce que Dureau appelait, en mai 1911, « le théâtre […] des petites bourses » (*Ciné-journal*, n° 143, 20 mai 1911). Notons l'association que fait Dureau des longues bandes avec les « mélos » et les « romans ».

[17] Ce public « populaire » — au sens des classes ouvrières urbaines — constitue alors la grande masse des habitués du cinéma, que commencent à fréquenter les classes supérieures, ce qui favorise la comparaison tant des salles que des goûts et des modes de fréquentation. C'est ce qui permet à l'acadRené Doumic de constater en 1913 que, « dès que l'on a quitté les quartiers élégants, les salles sont entièrement remplies par des ménages de petits bourgeois et d'ouvriers qui traînent une abondante marmaille. On m'assure que ce sont toujours les mêmes » (L'âge du cinéma, in la *Revue des deux mondes*, vol. 16, 15 août 1913, cité par Jean-Jacques Meusy, op. cit., p. 282).

[18] Georges Dureau, op. cit.

et de l'exploitation de ses différents usages possibles pour divertir le public fait disparaître les problèmes pratiques qu'a posés l'élaboration de la fiction cinématographique. La rhétorique professionnelle des réalisateurs, soucieux, à partir des années 20, de faire reconnaître au public l'importance cruciale de leur technique — au sens de leur savoir-faire de production et de manipulation des images du film —, constitue ainsi un obstacle majeur à la reconnaissance du rôle historique des acteurs et, surtout, des actrices dans l'élaboration du format commercial du film de fiction tel que nous le connaissons.

L'accent mis sur l'image cinématographique a fait oublier l'enjeu qu'a constitué l'interprétation dramatique, au sens de la capacité de l'acteur à exprimer les émotions intérieures ressenties par son personnage, dans la formation du langage cinématographique. La transmission du petit film burlesque des années 1910 jusqu'à nos jours, et la redécouverte périodique de la valeur poétique et de la portée éthique de l'emploi de Charlot, facilitent cet oubli. L'héroïsation artistique de la gestuelle du Charlie Chaplin dissimule ainsi à nos yeux aujourd'hui et le travail d'interprétation, et la pléiade d'acteurs et d'actrices de diverses nationalités qui ont contribué, au plan national et international, par leur jeu, à la mise en forme dans les années 10 du « drame cinégraphique »[19]. Paradoxalement, car c'est l'appropriation tardive de cet équivalent artistique du mélodrame théâtral qui a permis à [96] Charlie Chaplin de pérenniser sa carrière internationale et de confirmer son statut d'auteur[20].

Mais, formalisme artistique et critique marxiste de la star aidant, il est difficile aujourd'hui de faire reconnaître l'importance artistique qu'a eu, pour la conquête et la fidélisation du public, l'élaboration d'un jeu dramatique adapté à l'écran. Ce processus d'adaptation est complexe à analyser, car il a été accompli collectivement, s'est effectué par essais et erreurs, par ajustement progressif d'un savoir-faire acquis sur la scène mais aussi au gré du hasard de la réponse spontanée aux exigences de la caméra, le jeu d'acteurs sans expérience théâtrale s'étant révélé parfois particulièrement satisfaisant à l'épreuve de l'écran[21].

La difficulté de la reconnaissance de ce processus réside dans son caractère diffus et transnational, du fait du caractère cosmopolite de chaque consommation nationale. L'élaboration d'un jeu dramatique adapté à l'écran est le résultat de l'ajustement d'un ensemble de performances d'acteurs et d'actrices de nationalités et de degrés de formation technique très différents aux attentes des consommateurs et à l'élévation progressive du niveau de leurs exigences entraîné par certaines performances particulièrement réussies. Cette contribution du rôle des consommateurs, par leur sensibilité au jeu de l'acteur, à l'élaboration de la qualité artistique du cinéma est ce que fait disparaître systématiquement la rhétorique professionnelle et académique de l'image cinématographique en tant que secret de la valeur artistique du cinéma. Or, elle pèse fortement aujourd'hui sur la cinéphilie savante, par le biais des reconstructions rétrospectives, historiques, philosophiques ou sociologiques, du sens de la technique cinématographique.

Dès les années 30, par exemple, les jeunes réalisateurs contestataires du système capitaliste commencent à opposer la capacité de la caméra à nous rendre sensible aux gestes du personnage, et à produire le rire par une mécanique gestuelle, à l'expression

---

[19] La formule est de Louis Delluc, qui commence sa carrière de critique cinématographique en 1916.

[20] Cf. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les lumières de la ville*, Paris, Vrin, 2017.

[21] Parmi les milliers d'anecdotes disponibles, celle de la découverte par Raoul Walsh de John Wayne, alors accessoiriste et figurant à la Fox, pour incarner le premier rôle dans le premier western parlant, *The Big Trail* (1930), est un bel exemple de "serendipity", authentique ou inventée.

personnelle par l'acteur d'émotions [97] intérieures, en tant qu'héritage du vieux drame théâtral[22]. L'efficacité esthétique de la star est, dans cette optique, un outil de la dénaturation artistique du cinéma entraînée par l'adoption du long-métrage, puis du parlant : elle est un usage de la technique cinématographique pour attacher le consommateur à ce qui n'est qu'une image, pour tirer profit du « fétichisme de la marchandise ». Cette neutralisation de l'efficacité émotionnelle propre de l'acteur dans la performance cinématographique se retrouve dans le discours académique contemporain, comme l'illustre l'étude de Richard deCordova sur l'émergence du star-system hollywoodien. Il considère, en effet, la performance de l'acteur comme le seul effet du sens conféré par le spectateur à l'expérience qu'il vit, et le star system comme un « système de discours » qui structure notre perception de l'image d'un individu jusqu'au point où nous allons le traiter comme une personne réellement existante[23].

Ce point de vue fait disparaître la réalité physique de l'action que l'acteur de cinéma exerce, en situation, sur le corps du spectateur engagé dans le spectacle et du même coup l'enjeu crucial que constitue son interprétation, la justesse de son expression émotionnelle. Cet enjeu [98] est d'autant plus crucial que le récit cinématographique confère une consistance psychologique aux personnages et à la mise en intrigue de leur conduite. Le long-métrage exige des acteurs capables non seulement de figurer physiquement ses protagonistes, mais d'exprimer adéquatement, lorsqu'il y a lieu, les sentiments intérieurs des personnages, de telle sorte à permettre aux spectateurs de sympathiser avec eux, et de participer émotionnellement au déroulement de l'action. L'adoption du long métrage est incompréhensible si l'on ne prend pas en compte la réussite émotionnelle de la narration cinématographique, et la manière dont l'acteur contribue, tout autant que le réalisateur à cette réussite. Il en va de même du star system, qui trouve sa justification technique dans le talent particulier qu'un acteur va manifester, relativement à d'autres acteurs, dans ses interprétations, au fur et à mesure de ses apparitions.

C'est dire que l'émergence internationale du star-system n'est pas réductible à une stratégie commerciale et au simple effet d'un discours publicitaire. Il est le résultat de l'épreuve, dans chaque pays, par les consommateurs de la différence de capacité des acteurs à assurer la crédibilité psychologique et la force émotionnelle des personnages

---

[22] Le discours d'Alberto Cavalcanti, un jeune réalisateur d'avant-garde des années 30, en offre une illustration exemplaire : « Louis Delluc, un critique français de cinéma et l'inventeur du terme de « photogénie », avait bien remarqué l'importance sociale du film comique. Il a reconnu, en particulier, le génie de Chaplin, et lui a consacré une étude spéciale. Ainsi, c'est en France que Chaplin a conquis une grande réputation, avant que l'Amérique en vienne à penser grand bien de lui. Malheureusement, Chaplin en vint à s'apercevoir qu'il était grand. Il essaya d'imiter les grandes figures de l'écran dramatique. Il fit des longs-métrages, avec lui-même en tant que star, et oublia souvent d'être drôle [traduit par nous] » cf. A. Cavalcanti, « Comedies and Cartoons », in C. Davy (dir.), *Footnotes to the Film*, Londres, Lovat Dickson Ltd, Reader's Union Ltd, 1938, p. 71-86.

[23] « Si un individu apparaît comme un acteur dans un film, ce n'est pas à cause de son talent et de son expressivité, mais à cause des règles qui déterminent l'apparition d'un individu en tant que sujet dans un type particulier de pratique filmique […] Le corps de l'acteur apparaît certes dans la forme du film, et donc ses gestes et son expression peuvent être considérés comme des critères [markings] formels. Cependant, les gestes corporels qui apparaissent dans l'énoncé ne peuvent évidemment pas être appelés du jeu, ni ne peuvent être considérés, sur la seule évidence de la forme cinématographique, comme ceux d'un acteur. Un exemple permettra d'éclaircir ce point. On peut intégrer l'image de la même personne en train de pleurer dans un film documentaire et dans un film de fiction. Cependant la personne ne sera considérée comme un acteur que si elle ou il apparaît dans le film de fiction », in Richard deCordova, *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990, p. 19.

mis en scène par le long métrage. Le caractère localisé de cette épreuve explique le caractère tout à la fois local et global du star system, le mélange particulier de stars internationales et de stars du cru qui le caractérise dans chaque pays. La comparaison qu'a permis la consommation régulière de longs métrages de fiction a permis ainsi aux spectateurs d'identifier des interprètes hors du commun, du fait de la singularité physique de leur présence, de l'efficacité émotionnelle de leur interprétation, et de leur adaptation aux conditions et aux caractéristiques de la narration cinématographe d'un long métrage. Leurs noms sont devenus du même coup conjointement le signal d'un talent exceptionnel et un moyen d'anticiper partiellement sur le degré de réussite cinématographique du spectacle auquel ils participaient.
C'est ce que nous permet d'observer, dans le cas de la France, le témoin historique de l'adoption du long métrage qu'est Louis Delluc. Son témoignage est d'autant plus pertinent pour notre propos que ses écrits sont souvent convoqués, comme on l'a vu avec Cavalcanti, pour opposer l'ancien et le nouveau, la technique cinématographique et le [99] drame théâtral, le langage cinématographique et le spectacle à sensations, le cinéma d'auteur et le film-véhicule pour acteurs.

## *4. Le long-métrage et l'apparition du star-system en France*

La contextualisation des écrits de Louis Delluc ouvre à une autre compréhension de ses propos que celle qui valorise exclusivement sa célébration de la modernité de la technique cinématographique. Elle modifie également une vision courante du cinéma des années 10 en France, qui retient d'abord l'engouement du public de l'époque pour deux types d'exploitation commerciale du court-métrage, la série et le feuilleton. La première guerre mondiale voit naître en effet l'exploitation commerciale systématique par les distributeurs français de cet engouement, au moyen du signalement de l'emploi — de l'apparition du même acteur dans le même type de rôle : *Bébé*, *Rigadin*, etc — ou de la continuité narrative qui permet de le retrouver — *Les mystères de New York*, *Les vampires* — dont le spectacle offre l'occasion à ses consommateurs. C'est cette vision qui fait de « Charlot » — en tant que personnage dont l'efficacité comique et la valeur poétique dépassent le cadre du simple divertissement —, la révélation artistique emblématique de la contribution de cette époque, à travers le goût pour la mécanique du geste et le montage spectaculaire, à la formation du savoir-faire cinématographique[24].
La lecture suivie des critiques cinématographiques de Louis Delluc — qui s'étalent de 1916, l'année de sa découverte du spectacle cinématographique et de ses potentialités artistiques, à sa mort en 1923 — déstabilise cette vision simpliste[25]. Elles nous restituent l'expérience d'un consommateur assidu et exigeant, attentif de ce fait à signaler les réussites cinématographiques, les films capables de satisfaire esthétiquement le spectateur, et à valoriser les savoir-faire qui favorisent cette réussite. Le palmarès international des acteurs que [100] Louis Delluc propose, en novembre 1919, dans sa chronique cinématographique pour *Comoedia* constitue, en ce sens, son bilan personnel de trois années de consommation cinématographique régulière des programmes des salles parisiennes. Il possède, de ce fait, une valeur documentaire particulière.

---

[24] Cf. sur ce point Jean-Jacques Meusy, op. cit.
[25] Cf. l'édition complète de ses *Ecrits cinématographiques*, réunis par Pierre Lherminier, notamment le Tome 1, *Le cinéma et les cinéastes, Photogénie*, et le Tome 2, *Cinéma et Cie,* Paris, Cinémathèque française, 1985 et 1986.

Certes ce palmarès — puisque Louis Delluc doit sa découverte du cinéma au choc esthétique que Charlot lui a procuré — fait de Charlie Chaplin « le plus grand comédien du monde et de ce temps »[26], une superstar qui est « tout le cinéma, un génie comme Sarah Bernhardt ou Mounet Sully » mais qui « va plus loin dans l'expression »[27] (p. 50) ! Mais le palmarès frappe par le très grand nombre de noms retenus, d'acteurs et d'actrices s'illustrant dans une diversité de genres de performance et de types de films, série (comme *Rio Jim*), feuilleton (comme *Les mystères de Paris*), mais aussi et surtout grands films. Noms d'acteurs ou d'actrices, qui ont donné confirmation, par une suite de réussites dans un emploi important, de l'épanouissement d'un talent exceptionnel ou dont un film vient de révéler le talent prometteur, ce palmarès témoigne du rôle joué mondialement par les acteurs dans la « révélation de l'art du cinéma »[28] aux yeux de ce consommateur enthousiaste qu'est devenu Louis Delluc.

Il souligne, de fait, qu'ils sont bien le facteur principal de la qualité artistique que le spectacle cinématographique est en train de conquérir. Les réalisateurs, en effet, peinent à atteindre le même degré d'excellence : « En France, *comme en Amérique [souligné par nous]*, le metteur en scène ou superviseur ou compositeur du film n'est pas ce qu'il doit être […] Il est trop ou trop peu. C'est pourquoi, ici notamment [en France], il emploie encore mal les éléments dont il dispose »[29]. Á l'inverse, « il est étrange que le cinéma, art non cohérent et non résolu, possède un nombre incalculable d'interprètes supérieurs… »[30]. Ces interprètes de qualité sont d'abord les acteurs des productions américaines qui circulent en France. Supérieurs en nombre et en talent, ils s'accaparent la majorité des illustrations photographiques de l'article, qui présentent, [101] dans l'ordre, William Hart, « le magnifique tragédien de l'Ouest »[31] en costume de Rio Jim, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin en Charlot, Sessue Hayakawa, Pearl White, Fanny Ward. Et de fait, « ils sont venus mille ou dix mille, je n'ai pas compté ! ». Suit une liste interminable de noms d'acteurs associés à des films marquants[32] qui débouche sur une sélection à étudier et à mémoriser en 1919 : « je veux nommer Maë Murray (*Anice, fille de ferme*[33], *La bonté guérit*[34]), Marie Doro (*Oliver Twist*[35], *La perle sacrée*[36]), Mary Pickford (*Molly 0.*[37] et ses premiers films), Louise Glaum (*Pour sauver sa race*[38], *Entre deux amours*[39], *Tourmente d'amour*[40]), Mae Marsh (*Intolérance*[41], *Les cœurs du monde*[42]). Elles sont — puis-je le dire — vraiment du cinéma, comme Charlie Chaplin »[43].

---

[26] *Comoedia Illustré*, 9 novembre 1919, p. 47
[27] Ibid. p. 50
[28] Ibid. p. 46
[29] Ibid., p. 50
[30] Ibid.
[31] Ibid., p. 47
[32] Charles Ray, Bessie Barriscade, Howard Hickmann, Bessie Love, Harold Lloyd, « Pearl White, son "Chinois" Oland, ses partenaires », Antonio Moreno, Creighton Hale, Arnold Daly ; Mollie King, Julia Dean, Lilian Gish, Corinne Griffith, Scena Owen, Fannie Ward « qui vient tourner en France maintenant » ; Dorothy Dalton, Madge Kennedy, Gladys Brockwell, Ruth Clifford et Monroe Salisbury, H.W. Thompson, Anna Lërh, Louise Huff, Jewel Carmen, Sidney Chaplin, Vivian Martin, George Beeban, Frank Keenan et Dorothy Phillips .
[33] *The Plow Girl*, 1916, Paramount, Famous Players Co., Jesse L. Lasky, 5 bobines [soit 50 minutes]
[34] *The Big Sister*, 1916, Paramount, Famous Players Co., Adolph Zukor, 5 bobines, film disparu
[35] *Oliver Twist*, 1916, Paramount Famous Players Co., Jesse L. Lasky, 5 bobines
[36] *The White Pearl*, 1915, Paramount, Famous Players Co, 5 bobines, distribué en France le 1er novembre 1918
[37] *The Foundling*, 1916, Paramount, Famous Players Co., 5 bobines
[38] *The Aryan*, 1916, Kay-Be Pictures, 5 bobines
[39] *Love or Justice* [ ?], 1917, Kay-Be Pictures, 5 bobines
[40] *The Wolf Woman*, 1916, Kay-Be Pictures, 5 bobines

Le discours de Louis Delluc nous apporte ainsi une confirmation, celle de l'importance prise pour un consommateur régulier, par la qualité dramatique de l'interprétation cinématographique, en lien avec l'allongement de [102] la durée moyenne des films programmés et avec l'augmentation, à la fois qualitative et quantitative, de l'importance des rôles féminins. Les modèles d'interprétation cinématographiques signalés par Louis Delluc au lecteur sont toutes des actrices principales de grands films — 50 minutes — qui exigent d'elles la capacité d'exprimer les émotions intérieures d'héroïnes exposées à des épreuves, et de contribuer ainsi à la qualité mélodramatique, au sens du format commercial, du spectacle cinématographique.

La revue par Louis Delluc des interprètes européens qui ont contribué, au même titre mais dans une moindre mesure et plus discrètement[44], à ce que « le cinéma existe » valorisent principalement, en ce sens, les femmes révélées par les films européens. Ainsi, « le cinéma italien a eu Lyda Borelli (*La phallène, la marche nuptiale*), Elena Makowska (*Le fiacre 13*), Francesca Bertini (*Fedora, La dame aux camélias, les sept péchés capitaux*), Pina Menichelli (*Tigresse royale*)… »[45]. Le cinéma allemand, avant que la guerre n'interdise la distribution de ses films en France, a fait également découvrir des interprètes féminines hors du commun : « il n'y avait qu'une Asta Nielsen, il n'y a qu'une Hennie Porten »[46] .Enfin, des interprètes cinématographiques français de qualité se sont fait reconnaître, malgré le faible degré d'exigence du cinéma français d'avant-guerre, « qui était quelque chose qui faisait gagner de l'argent aux comédiens et qui amusait les familles de Ménilmontant »[47]. C'est ce qui justifie, outre une longue énumération des interprètes français méritants[48], des plus âgés aux [103] plus jeunes, les portraits photographiques de trois jeunes talents féminins, Emmy Linn, Eve Francis, Musidora[49].

Le bilan dressé par Louis Delluc offre un intérêt particulier par l'importance cruciale qu'il confère aux interprètes pour que « le cinéma existe », selon le titre-manifeste de son article. De fait, leur interprétation est, pour lui, une dimension essentielle de l'art cinématographique, quelle que soit leur formation technique. En effet, « nombre

---

[41] *Intolerance*, 1916, Triangle Film Corporation, 14 bobines, distribué en France le 12 mai 1919

[42] *Hearts of the World*, 1918, D.W. Griffith Production et Famous Payers Lasky, 8 ou 13 bobines [il s'agit d'une erreur. Mae Marsh ne figure pas dans le film, dont l'interprète principale est Lilian Gish]

[43] *Comœdia illustré*, op. cit., p. 51

[44] Les acteurs américains sont devenus des modèles d'excellence pour tous les pays occidentaux non parce qu'ils sont les seuls à savoir jouer à l'écran mais « parce qu'ils étaient les premiers, parce qu'ils étaient nombreux, parce qu'ils étaient mis en relief plus que tous autres », ibid., p. 50.

[45] Ibid., p. 51. Soit *La phallène*, 1916, Carmine Gallone, 6 bobines ; *La marche nuptiale*, 1915, 5 bobines ; *Le fiacre n° 13*, 11 bobines, 4 épisodes ; *Fedora*, 1916, 7 bobines ; *Les sept péchés capitaux* (d'après Eugène Sue), 1918-1919, 35 bobines, 7 épisodes ; *Tigresse royale*, 1916, Giovanni Pastrone, 6 bobines. NB : *La dame aux camélias*, 1915, 5 bobines est interprété en fait par Hespéria, une actrice italienne aujourd'hui oubliée.

[46] Ibid. p. 51

[47] p. 46. C'est ce qui fait qu'un pionnier, l'acteur Gabriel Signoret, formé par André Antoine, qui joue au cinéma depuis 1902 « n'a jamais eu le *film* qu'il doit avoir »

[48] Gabriel Signoret, Marcel Lévesque, Henri Roussel, J-G Catelain, Pierre Magnier, Suzanne Grandais, Max Linder, Suzie Prim, Marken, Andrée Brabant, Emmy Linn, Nelly Cormon, France Dhélia, Yvette Andreyor, Mathot, Modot, Desjardins, Séverin Mars, Jean Toulout, Grétillat, Musidora, Polonio, Dourga, Mary Harald, Leubas, Harry Baur, Jeanne Dirys, Henry Krauss, Stacia de Napierkowska, Eve Francis, Volnys, Brunelle, Gaby Morlay, Gémier, Clément.

[49] La première a été révélée par le succès de *Mater Dolorosa*, 1917, son premier grand film (80 minutes), dirigé par Abel Gance. Eve Francis s'est fait remarquée dans le long métrage de Jacques de Baroncelli, *Le roi de la mer* (1917). *Les Vampires* (1915, 9 épisodes d'environ 50 minutes) de Feuillade ont apporté la notoriété à son actrice principale, Musidora. Deux portraits de jeunes réalisateurs français de talent, Louis Nalpas et Jacques de Baroncelli, illustrent l'article.

d'excellents comédiens de théâtre se sont adaptés excellemment à la photogénie. D'autres sont nés d'eux-mêmes, si je puis dire, éduqués et crées par le cinéma ». Le problème de l'interprétation, dans ce qu'il considère comme une phase de transition, est l'incapacité de nombre de réalisateurs, notamment français, à reconnaître l'importance de leur médiation, à se désintéresser de leur efficacité émotionnelle, soit par manque de sérieux, soit par excès de technique cinématographique. Les seules expérimentations formelles ne permettent ni d'assurer la qualité cinématographique du spectacle, ni de l'augmenter, dès lors qu'elle repose, en situation, sur la justesse du jeu des acteurs et de l'efficacité émotionnelle du récit. La fascination pour la technique photographique et la manipulation de la caméra ne doivent pas faire oublier la nécessité de faire un spectacle qui se tient, une fiction qui fonctionne d'un point de vue émotionnel et pas seulement plastique, un produit capable de satisfaire les exigences de qualité du consommateur. C'est ce qui éclaire, pour Delluc, le succès obtenu à Paris par *Forfaiture* (The Cheat, 1915, de Cecil B. DeMille), avec Sessue Hayakawa et Fannie Ward, en 1916 et l'instrument de mesure qu'il est devenu pour les cinéphiles français. Il ne s'agit pas d'une œuvre de génie, mais tout simplement d'un bon film, ce qui oblige à tenir compte du progrès apporté par d'autres œuvres. En effet [104] :

> « *Forfaiture* a surtout le prix d'une chose complète. [...]Ici, pas de génie. Des éléments très judicieusement choisis et réunis, équilibrés avec une habileté infinie, qui ne fait rendre à chacun que ce qu'il peut — et pas tout ce qu'il peut, bien entendu.
> Pas un musicien ne criera au génie devant « La Tosca » de Puccini. Tous reconnaîtront cependant que c'est un tout complet, organisé avec une adresse et une maîtrise admirable. La synthèse d'un scénario bien composé, d'une musique sans discrétion inutile mais sans insolence caractérisée, d'une écriture telle qu'un interprète peut y suffire et qu'un interprète sublime y rayonnera étrangement — sans pour autant y gaspiller les trésors secrets de son génie — a fait ce résultat.
> *Forfaiture* est la Tosca du cinéma »[50]

On le voit : l'enjeu commercial majeur pour le cinéma français de la fin des années 10, pour le fin connaisseur qu'est devenu Louis Delluc, réside dans la capacité technique à produire un type de film, dans lequel la qualité de l'écriture, de la musique et de la réalisation photographique soutient la performance d'un interprète de grand talent. En la matière, les producteurs français n'arrivent pas encore à égaler la qualité des films étrangers. Le discours de Delluc signale ainsi le processus d'adaptation du format commercial du mélodrame théâtral à l'industrie cinématographique qui s'accomplit plus ou moins explicitement dans l'industrie cinématographique internationale. La base de données réalisée par Pierre Stotzky nous permet d'interroger et de vérifier, par le biais d'une comparaison internationale, la valeur heuristique de cette interprétation.

## *5. La normalisation du « grand film » à Metz : le succès du mélodrame cinématographique de qualité*

Jointe à la spécificité de chaque industrie cinématographique nationale, la continuité du fonctionnement des exploitations cinématographiques et leur diversité morphologique interdisent, on l'a compris, d'établir une césure chronologique précise, une date — l'année 1912 par exemple —, à partir de laquelle le grand film devient la norme commerciale de la séance de cinéma dans tous les pays occidentaux. Outre les différences de rythme dans l'adoption des innovations selon les exploitations

[50] in Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques II*, *Cinéma et Cie*, Paris, Cinémathèque française, 1986, p. 25. L'article date de 1917.

[105] cinématographiques, la pérennisation du court-métrage comme moyen d'ouverture de la séance et la capacité de la série et du feuilleton à fidéliser, au même titre que le grand film, une clientèle explique la décennie — les années 1910 — nécessaire pour que ce changement de normes commerciales se généralise. L'organisation propre de chaque marché national éclaire, par ailleurs, la perception plus ou moins vive par les contemporains de l'innovation commerciale constituée par le « grand film » et son interprétation

Les archives traitées par Pierre Stotzky nous confirment ainsi la spécificité de chaque consommation cinématographique nationale, en même temps que son interdépendance, via la circulation internationale des films, avec la consommation cinématographique des autres nations. Les données qu'il a réunies sur le marché local des films à Metz dans les années 10 nous donnent, en effet, accès à une autre expérience cinématographique que celle vécue par Delluc. Il s'agit de l'expérience cinématographique des spectateurs allemands des années 1910, Metz se situant dans la partie de la Lorraine annexée à l'Empire allemand en 1871. Elles confirment une évolution de la consommation cinématographique locale semblable à celle dont témoigne Louis Delluc, caractérisée par une normalisation du grand film. Mais celle-ci s'effectue de manière plus précoce et plus organique, du fait du succès remporté par les performances cinématographiques d'une actrice d'exception, Asta Nielsen.

Emilie Altenloh, dans son enquête sociologique sur la consommation cinématographique dans la ville allemande de Mannheim, réalisée en 1913, explicite le lien entre le succès remporté par cette actrice et l'évolution des goûts du public que lui signalent les exploitants. En effet, « la plupart des experts nous assurent que les goûts dominants (prevailing) vont à des pièces (dramas) qui sont long et présentés une fois par soirée à une heure déterminée »[51] Or, « si l'on considère les programmes [106] qui se sont avérés particulièrement populaires, ce succès peut être habituellement rapporté à certains films déterminés Par exemple, les films d'Asta Nielsen ont été sans exception les plus populaires projetés dans les meilleurs théâtres »[52]. Selon Altenloh, les succès au box office de Mannhein à partir du début des années 10 ont tous les mêmes caractéristiques. Il s'agit de « grands films », réalisés en Allemagne, ce qui favorise, puisqu' ils « permettent aux membres du public de faire un lien avec leur environnement social […] une identification émotionnelle supérieure ». Par ailleurs dans ces grands drames, « les questions sociales sont le point focal de l'attention. Ces drames décrivent habituellement la lutte d'une femme contre son naturel, ses instincts sensuels et les conditions sociales qu'elle affronte qui contredisent ces instincts. Ses options sont soit le célibat d'un côté, soit la possibilité d'un mariage avec quelqu'un qui vient d'un groupe social très supérieur ou très inférieur de l'autre. Les détails de l'action, tel que le fort contenu sensuel des scènes de face à face auxquelles le matériau se prête fréquemment ne ratent pas leur cible et sont la raison pour laquelle ces films sont particulièrement populaires »

Pierre Stotzky vérifie ce phénomène de normalisation commerciale du « grand drame » cinématographique à Metz, une ville moyenne comme Mannheim, mais de composition sociodémographique différente.

---

[51] Emilie Altenloh, *Zur Sociologie des Kino*, 1913, traduction partielle en anglais, « A Sociology of the Cinema : the Audience » in *Screen*, vol 42, n° 3, Autumn 2001, note 7, p. 257. Ce constat permet à Emilie Altenloh de relativiser l'idée que l'attrait particulier du cinéma résiderait uniquement dans le fait qu' « aller au cinéma est possible à n'importe quelle heure qu'on choisisse » (« going to the cinema is possible at any time one choses »).

[52] Ibid. p. 259.

« Entre 1910 et 1914, au moins 28 films d'Asta Nielsen films ont été projetés à Metz. Après les deux premières programmations, son nom commence à être intégré systématiquement par les exploitants aux annonces publiées dans la presse locale, souvent dans des caractères plus gros que le titre du film. 27 de ces films sont mis en vedette des plaquettes d'accompagnement. Ils éclipsent souvent le reste du programme, les titres des films de complément étant rarement mentionnés. De plus, le nom d'Asta Nielsen est mis en vedette très régulièrement dans la presse : elle est de loin l'actrice la plus souvent mentionnée dans les journaux locaux entre 1911 et 1914. La plupart des films dont elle est la vedette qui ont été distribués sur le territoire allemand avant et pendant la première guerre mondiale sont passés à Metz. Ces films étaient programmés à Metz peu après leurs sorties nationales, ce qui suggère que la star est devenue rapidement populaire au sein du public de cinéma messin »[53].

[107] L'intérêt de l'étude de Pierre Stotzky est qu'il reconstitue précisément la stratégie commerciale des distributeurs — le *block booking* — qui a contribué tout à la fois à la valorisation du talent cinématographique d'Asta Nielsen, à l'attachement du public à son emploi, et à l'allongement de la durée du « grand film ». Il est notable, en effet, qu'*Afgrunden*, 1910, d'Urban Gad, qui lance la carrière cinématographique d'Asta Nielsen, ne dure que 38 minutes, ce qui explique sa qualification par IMDB de court-métrage. Six ans plus tard, *Ashenbrödel*, 1916, un film fait sur mesure pour elle, réalisé par le même Urban Gad, atteindra les 49 minutes de projection soit, à une minute près, les 5 bobines qui caractérisent les « feature films » de la Famous Players Lasky produits la même année aux USA, et célébrés par Delluc pour les modèles d'interprétation dramatique, notamment féminine, qu'ils représentaient. Or, le mode de commercialisation des films d'Asta Nielsen observé par Pierre Stotzky à Metz est celui de la série, qui « oblige les exploitants à acheter les droits de projection d'une suite de films [interprétés par elle], ce qui implique un coût très important »[54].

De fait, son étude, par sa précision et son exhaustivité, éclaire les variations, en même temps que la convergence des conduites des consommateurs dans les différents pays, soit la constitution de critères de qualité cinématographiques communs aux différents publics nationaux et aux différents genres de films. Il en va ainsi des noms de certains interprètes qui deviennent, suite à l'impression marquante laissée par leurs prestations, des indicateurs d'un certain type de performance et la garantie d'un degré supérieur de qualité du spectacle cinématographique auxquels ils contribuent. La fixation de ces critères résulte des efforts conjugués de certains exploitants pour tirer profit de la qualité de certains interprètes en les programmant régulièrement et du choix des consommateurs expérimentés qui font confiance à ces interprètes et à leur emploi, c'est-à-dire à leur utilisation dans un certain genre de rôles, pour leur faire vivre un spectacle de qualité. L'émergence de la star de cinéma n'est pas séparable de la mise en forme du long métrage, ce que le terme anglais de *feature film* exprime bien mieux que le terme français de long-métrage. Le terme anglais évoque un film qui constitue l'attraction (feature) principale du programme proposé, et qui est lui-même rendu attractif par la figure (feature) qu'il présente (to feature) au public. Le lien pratique entre [107] l'expérience de la star et celle du « feature film » — au sens du "film vedette" du programme — explique l'évolution technique du spectacle cinématographique au plan

[53] Pierre Stotzky, «Screening Asta Nielsen Films in Metz before the First World War », in…

[54] Ibid. L'intérêt heuristique de cette observation sur le mode de commercialisation est très important. En confondant, en effet, film (le produit) et exploitation (la projection du film) on oublie le changement de nature de la norme du spectacle cinématographique, c'est-à-dire de la séance, que désigne le « grand film». Avant que cette norme ne s'impose, un récit cinématographique de plusieurs bobines pouvait être projeté à raison d'une bobine par semaine. La projection hebdomadaire d'épisodes d'une durée de plusieurs bobines d'un même feuilleton a ainsi contribué, comme la projection hebdomadaires de films de plusieurs bobines interprétés par les mêmes acteurs à gagner le public à cette innovation.

mondial dans les années 1910, même si les variations nationales des modalités et du rythme de cette évolution en brouillent la compréhension.
Le succès commercial aux USA de *Queen Elizabeth (Elisabeth, reine d'Angleterre,* Henri Desfonstaines et Louis Mercanton, 1912*)*, le *feature film* interprété par Sarah Bernhardt qui provoqua, selon Adolph Zukor, la conversion rapide de l'industrie américaine au long métrage à partir de 1912[55], illustre bien ce lien. Mais l'attribution du succès du film à la seule présence de Sarah Bernhardt fait disparaître l'efficacité psychologique du récit filmique, que la durée du spectacle, de 4 bobines, permet de ressentir. C'est un grand drame historique, qui met en scène une reine familière au public anglo-saxon — un personnage que Sarah Bernhardt incarne d'autant mieux qu'il correspond à son emploi — entourée de sa cour, jouée par la troupe de l'actrice, et avec un accompagnement musical spécialement conçu pour soutenir l'intensité dramatique de l'intrigue. L'expérience par les consommateurs des classes moyennes et supérieures de cet intérêt du mélodrame cinématographique bien interprété suffit à expliquer la conversion rapide de l'industrie américaine au long métrage, dans un contexte où « la prolifération des salles favorisait la demande [de la part des exploitants] d'un produit pouvant justifier des prix d'admission supérieurs à un nickel »[56].
Le fait que, même aux USA, « pendant au moins 4 ans, de 1912 à 1916 les longs métrages ont coexisté avec les courts-métrages »[57] [109] éclaire les différences des modalités et du rythme de la conversion des industries françaises et allemandes au long-métrage, dans un contexte économique difficile, caractérisé par la baisse du niveau de vie liée à la guerre. On l'a vu à travers les études historiques et le témoignage de Delluc. Au moment où l'industrie américaine est en train d'accomplir sa conversion au *feature film*, la série et le feuilleton rivalisent avec le *feature film* dans les stratégies d'exclusivité des cinémas des boulevards parisiens. C'est de façon plus lente et plus souterraine, comme en témoigne le palmarès réalisé par Delluc que s'impose graduellement le grand film en France. S'il est aussi lent en termes d'allongement de la durée des films, le passage au grand film et la réduction progressive du court-métrage à des compléments de programme, s'effectuent de façon beaucoup plus rapide et systématique au plan commercial en Allemagne. L'exploitation par les producteurs allemands du talent d'interprétation d'Asta Nielsen, révélée par le succès commercial massif d'*Afgrunden* en Allemagne, a été ainsi le vecteur de développement du star-system sur le marché allemand. L'exploitation de son talent justifiait, en effet, tant la familiarisation du public avec son nom que la réalisation de drames assez consistants, et donc assez longs pour permettre au public d'éprouver la grandeur de ce talent, qui faisait d'elle une « Bernhardt » germanique. Le cas allemand rend bien observable la manière dont l'interprète principal (« la star ») et le récit cinématographique (« le film ») « s'entre-définissent » dans le cadre du spectacle, de l'épreuve par les spectateurs de l'efficacité émotionnelle de la fiction cinématographique. La mise en forme de l'objet innovant, la

---

[55] En fait, comme le rappelle *Le livre Guiness du Cinéma*, Paris, 1987, p. 13, le premier long métrage exploité commercialement aux USA ne fut pas *Queen* Elizabeth (1912, 48 mn), dont la première eut lieu le 12 juillet 1912, mais le film italien *Dante's Inferno (*IT, 1911, 68 mn) sorti en salle en août 1911. Par ailleurs la sortie en salle d'*Oliver Twist* (USA, 1912, 50 mn), le 20 mai 1912, fait qu'il précède de facto *Queen Elizabeth.*
[56] Moya Luckett, *Cinema and Community : Progressivism, Exhibition and Film Culture in Chicago*, Wayne State University Press, 2013, p. 16. L'auteur fait cependant bon marché du rôle des consommateurs lorsqu'elle affirme que « les longs métrages s'imposèrent probablement parce qu'il était plus facile et plus profitable de rationaliser la production et la programmation sur la base du changement hebdomadaire plutôt que quotidien des films ».
[57] Ibid.

fiction cinématographique de longue durée, résulte de leur mise en relation, et de l'interaction des usagers, des consommateurs réguliers, avec cet objet.
La comparaison internationale nous confirme ainsi la communication entre théâtre et cinéma qui a permis, dans chaque pays occidental, la mise en forme du feature film. Cette communication nous est rendue particulièrement sensible par le rôle privilégié qu'ont joué les *jeunes actrices* issues du théâtre, telle Asta Nielsen, dans la constitution du star-system cinématographique du fait du poids tout à la fois des femmes et des jeunes générations dans le public cinématographique. D'origine [110] populaire, formée au conservatoire, Asta Nielsen a connu en effet une première carrière théâtrale (de 1902 à 1910) avant sa découverte par Urban Gad, le réalisateur de son premier film. Il en va de même des premières divas cinématographiques, aujourd'hui oubliées hors d'Italie, Lyda Borelli et Francesca Bertini notamment, qui ont donné, par la qualité de leur interprétation, une audience internationale aux mélodrames produits par les firmes italiennes dans les années 10. Une formation théâtrale caractérise également la jeune Pearl White qui a commencée à jouer à l'âge de six ans avant sa révélation internationale dans *The Perils of Pauline* (1914), comme en témoigne le palmarès de Delluc, qui signale son talent et celui de ses partenaires. La capacité du star system cinématographique, une fois qu'il s'est institutionnalisé, d'identifier et de d'employer des acteurs sans expérience théâtrale préalable, ne doit pas faire oublier le condition du succès d'un film que constitue le talent dramatique de ses acteurs. C'est l'importance de l'efficacité technique de ce talent dramatique que Richard deCordova fait disparaître lorsqu'il réduit le star system à un système de discours, et définit la star de cinéma par son apparition exclusive au cinéma et à la promotion de sa jeunesse par l'industrie cinématographique[58]. C'est le même oubli de l'efficacité technique propre de l'interprète qui caractérise l'explication "sociologique" proposée par Ben Singer du succès du mélodrame cinématographique dans les années 10. Dans son souci de confirmer la modernité de la technique cinématographique, il sacrifie en effet cette action propre de l'interprète au désir des jeunes spectatrices américaines de s'identifier au personnage de la jeune femme moderne[59].
[111] Dans les deux cas, ces interprétations font disparaître l'interaction dont le spectacle est l'occasion entre le film et le corps du spectateur et l'enjeu que constitue les émotions qu'elle permet, plus ou moins, de ressentir selon les performances des acteurs. Ce sont ces performances, lorsqu'elles nous marquent, que permettent de mémoriser les noms des acteurs. Comme le souligne le palmarès proposé par Delluc, les garder à l'esprit reste, hier comme aujourd'hui, le meilleur moyen de réduire l'incertitude inhérente au spectacle cinématographique tout en facilitant notre anticipation de la nature, sérieuse ou comique, du loisir proposé.

---

[58] Cf. Richard deCordova, op. cit. p. 52 : « La renommée (fame) de la personnalité cinématographique provient principalement de son apparition dans des films, non d'un travail théâtral antérieur (previous theater work) : la personnalité cinématographique était une star de cinéma, non une star théâtrale apparaissant dans des films ». Qu'il n'existe pas de stars de cinéma avant le cinéma est un truisme. Définir la star par l'absence d'expérience théâtrale antérieure est un paralogisme. Expliquer la star de cinéma par son apparition cinématographique revient à expliquer l'efficacité de l'opium par sa vertu dormitive.
[59] Cf. Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Contexts*, New York, University of Columbia Press, 2001, p. 231. Selon lui, les jeunes femmes salariées qui ont été, dans leur enfance, la proie du « mélodrame théâtral à 10, 20, 30 cents » vont devenir, dans les années 1910, celle du mélodrame cinématographique en tant que « stratégie commerciale pour intéresser (to engage) les spectateurs féminins ». Oubliant de distinguer le produit cinématographique et son mode de commercialisation, Ben Singer réduit ainsi le mélodrame cinématographique au serial, le feuilleton cinématographique ou film à épisodes.

## *Conclusion : Plasticité et actualité du mélodrame cinématographique*

Ce que l'on pourrait appeler l'histoire "multi-située" du cinéma mondial nous a permis de vérifier l'intérêt heuristique de la notion de mélodrame cinématographique. Elle ne désigne pas exclusivement, comme on l'a déjà dit, le type de films que l'on va identifier, souvent péjorativement, sous ce terme. Mais elle signale le caractère sérieux de la fiction cinématographique en tant qu'expérience vécue par le spectateur et occasion de sympathiser émotionnellement avec les protagonistes. Ce sérieux ne désignant pas nécessairement le caractère pathétique du récit ni n'excluant la possibilité de rire de certaines situations, le mélodrame cinématographique, s'il s'oppose à la comédie, est nécessairement transversal aux différents genres de récit cinématographique.

Le mélodrame cinématographique n'est pas seulement, en ce sens, le produit d'une hybridation entre interprétation dramatique et technique cinématographique. Il constitue, du fait de la circulation internationale des films, une synthèse des différentes caractérisations nationales du mélodrame en tant que spectacle, une différence que nous avons déjà constatée.

Comme le rappelle Littré en 1863, le terme « mélodrame » en France, d'abord utilisé pour caractériser un drame dans lequel « le dialogue était coupé par une musique instrumentale annonçant l'entrée ou la sortie des personnages importants » ou un passage musical par lequel l'orchestre [112] exprimait « les sentiments du personnage qui est en scène, pendant que celui-ci parle », a pris, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, un sens souvent péjoratif. Il sert alors à se moquer d'un spectacle qui se caractérise par l'emphase des personnages et l'exagération des sentiments, ce qu'on appelait au XIXe siècle un « succès de larmes ».

Aux USA, on l'a vu, l'appellation « melodrama », en revanche, n'est pas devenue péjorative. Elle sert encore aujourd'hui à désigner communément, nous rappelle le dictionnaire Webster, « une œuvre (comme un film ou une pièce de théâtre) caractérisée par la dépense scénique et par la prédominance de l'intrigue et de l'action physique sur la caractérisation ». De la même façon, même si l'adjectif « melodrammatico » peut servir, en Italie comme en France, à désigner le caractère « emphatique, exagéré ou théâtral » d'un geste, l'appellation « melodramma », en Italie, conserve le sens technique neutre d'une « composition dramatique, généralement en vers, mise en musique et chantée »[60], c'est-à-dire d'un « opéra » au sens français. C'est ce qui justifie pour certains critiques italiens de considérer « le cinéma (compris comme spectacle de masse, ce que Jean-Louis Comolli appelle le "dispositif cinématographique") comme le développement du mélodrame, dès lors que l'on a souvent interprété la complexité dramaturgique d'un musicien comme Giacomo Puccini comme un "pressentiment" des effets dramatiques propres à la narration cinématographique »[61].

La production cinématographique internationale des années 10 et ses différentes formes d'exploitation commerciale nationale nous permettent d'observer la fusion de ces différentes facettes du mélodrame théâtral dans la consommation cinématographique locale. Le modèle artistique de référence — le « mélodrame » capable d'intéresser émotionnellement le spectateur pendant 90 minutes environ — se

[60] Selon *Il Grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano, Garzanti 1994.

[61] Francesco Galuzzi, « Diletto ombre. Eschi del melodramme nel cinema italiano », in *La tempesta del mio cuore. Il gesto del melodrammo dalle arte figurative al cinema,* Parma, Mazotta, 2001, p. 193-198.

dégage progressivement du fonctionnement de marchés locaux où il s'impose sous des formes [113] diversifiées. C'est cette plasticité qu'illustrent bien les premiers succès de Cecil B. DeMille : Á son premier film, *The Squaw Man*, un western (1914, 74 minutes) succède une adaptation cinématographique de l'opéra de Bizet, *Carmen* (1915, 59 minutes) avec la diva Geraldine Farrar, suivie la même année de *The Cheat* (*Forfaiture,* 1915, 59 minutes) — le modèle du mélodrame de qualité pour Delluc et les jeunes cinéastes parisiens qui le découvre en 1916 sous le titre de *Forfaiture* — puis d'un film historique, *Joan The Woman* (*Jeanne d'Arc*, 1916) à nouveau avec Géraldine Farrar, d'une durée de 138 minutes. Á cette diversité des formes du mélodrame cinématographique correspond la diversité des performances cinématographiques de qualité mémorisées par les spectateurs, qu'il s'agisse, dans le cas des films américains visionnés en Europe, des exploits athlétiques et du sourire de Douglas Fairbanks, du naturel du jeu de Mary Pickford, de la crédibilité psychologique du masque de Sessue Hayakawa interprétant un homme frustré et décidé à se venger, ou de l'incarnation par Fannie Ward d'une femme du monde victime de sa coquetterie[62]. Prendre en compte l'enjeu que constitue la capacité d'implication émotionnelle du spectacle cinématographique, en même temps que son incertitude, oblige à reconnaître que le grand film de qualité, en tant que norme de fonctionnement de l'exploitation cinématographique, désigne plus un seuil de satisfaction esthétique du spectateur et un niveau de production technique qu'un genre précis de films. C'est ce qui a permis tout à la fois un alignement des différentes formes de consommation cinématographique locale et une différenciation en fonction des contextes nationaux, dont témoignent par exemple, la disparition complète du film à épisodes en France alors qu'il se pérennise aux USA pour le public enfantin jusqu'à l'invention de la télévision. C'est ce qui éclaire également le succès international contemporain de la série télévisée, en tant que forme actuelle du mélodrame cinématographique, du grand spectacle à domicile.

[62] Il s'agit des deux personnages principaux de Forfaiture, le film-modèle commenté par Delluc.