1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

43 | 2004

Varia

Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le « septième art »

Nathalie Coutelet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/288>

DOI : 10.4000/1895.288

ISBN : 978-2-8218-1016-7

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2004

Pagination : 19-43

ISBN : 2-913758-43-6

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Nathalie Coutelet, « Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le « septième art » », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 43 | 2004, mis en ligne le 09 janvier 2008, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/288> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.288>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Du théâtre au cinéma, des planches à la caméra : les incursions de Gémier dans le « septième art »

Nathalie Coutelet

- 1 Le nom de Firmin Gémier (1869-1933) est surtout attaché à ses rôles dramatiques, comme à la fondation du Théâtre National Populaire en 1920. Cependant, à l'instar de ses contemporains, il ne demeura pas étranger à la révolution cinématographique et participa aux heures héroïques du « septième art ». Les polémiques, alors, allaient bon train, les querelles d'écoles enflammaient le Landernau théâtral et opposaient les Anciens – réfractaires au cinéma – et les Modernes – attirés par la nouveauté. Résolument, il s'est placé aux côtés des seconds, sans craindre que l'art dramatique ne perde son public ou son essence en concurrence avec ce jeune rival. Le cabaret, le music-hall et le café-concert inquiétaient déjà beaucoup certains puristes par leur extraordinaire succès populaire et l'arrivée du cinéma ne fit que développer la crainte d'une mort programmée du théâtre. Gémier, au contraire, en perçut les richesses inédites ; peut-être aussi, avec opportunisme, jugea-t-il une collaboration préférable à un affrontement.
- 2 Certes, ses contributions sont moins nombreuses que celles d'un Louis Jouvet, mais il a interprété plusieurs rôles, à une époque où la parenté entre les deux esthétiques était manifeste. Itinéraire classique de la plupart des « théâtraux » à cette époque, il collabora aux interprétations de succès de théâtre et utilisa les techniques en usage sur les planches, faute d'une formation spécifique au jeu cinématographique. Tout était à inventer en ce domaine et chaque réalisation comportait la perspective d'un apprentissage, nécessaire en raison de la rapide évolution du septième art. Reconnu comme un comédien de premier plan, il mit au service du cinéma sa popularité et son expérience, mais le jeu à l'écran exigeait des méthodes différentes de celles des planches. Plusieurs rôles de théâtre furent adaptés pour des films, soulignant les particularités de chaque art et les failles de cette parenté considérée, au départ, comme une évidence. Il interpréta également certaines créations, davantage détachées du

théâtre, ce qui lui permit peut-être de réfléchir sur les possibilités offertes par cette nouvelle forme de jeu pour la rénovation de l'art du comédien, en général, et du comédien de théâtre, en particulier.

Jeu scénique et jeu cinématographique

- 3 Au début du cinéma, la parenté avec le théâtre est tout à fait patente ; les acteurs sont les mêmes, les textes sont tirés des romans ou des spectacles à succès. Pierre Frondaie, Maurice Dekobra, Pierre Benoît etc. prêtent ainsi leur plume aux scénarios ; Gémier, l'un des derniers « monstres sacrés » du théâtre est à ce titre, comme ses confrères, très vite sollicité par le cinéma. La collaboration de comédiens célèbres apporte en effet une publicité importante aux productions cinématographiques et il est évident que cet art naissant ne peut que recourir au réservoir constitué par les acteurs de théâtre, faute de comédiens spécialisés. Gémier ne connaîtra pas au cinéma, néanmoins, une gloire comme d'autres confrères et inaugure assez tardivement sa carrière le 19 septembre 1913, avec *l'Homme qui assassina*, d'Henri Andréani. Il y incarne le rôle créé au théâtre, puisque le roman de Claude Farrère avait déjà été adapté pour la scène par Pierre Frondaie :

Dans le personnage du colonel de Sévigné, « l'homme qui assassina », M. Gémier, avec ce réalisme stylisé qui me semble la caractéristique de son art, a exprimé toute l'élégance discrète, la vigoureuse sobriété, la contention ardente de ce beau caractère.¹

- 4 Ce rôle prit rapidement place au sein du répertoire, marqué par la composition de Gémier. À cette époque, il dirige le Théâtre Antoine et il n'est pas plus étonnant de voir un directeur du boulevard se produire au cinéma que les sociétaires de la Comédie-Française, temple du classicisme, qui participent aussi à certains tournages. Il recourt d'ailleurs aux membres de sa troupe (Toulout, Candé, M^{mes} Michelle et Massart), ainsi qu'aux décors, costumes et accessoires de son établissement, comme le précise le programme. Ce détail nous permet de déduire une implication importante dans cette réalisation, au-delà de sa participation comme acteur. La question soulevée par cette expérience est également celle de l'adaptation, cruciale et récurrente en ce qui concerne l'esthétique cinématographique². Charles Dullin, qui passa également des planches aux caméras, évoqua la difficulté pour l'acteur d'interpréter au cinéma un rôle déjà joué au théâtre³. La façon dont, représentation après représentation, les expressions s'incrustent fortement dans le jeu du comédien, entravent selon lui la création proprement cinématographique. Il soulignait d'ailleurs aussi l'application des principes dramatiques au cinéma et les médiocres prestations des vedettes engagées pour les films muets. C'est bien là l'enjeu primordial : réussir à exprimer devant la caméra un personnage, ses sentiments, ses émotions, sans recourir aux procédés ordinaires du théâtre. Épineuse question s'il en est lorsque les pièces sont reprises à l'écran, puisque la confusion entre les deux prestations s'en trouve facilitée.
- 5 Gémier est encore à l'affiche de *la Branche morte*, mise en scène par Jean Guarino d'après la pièce d'Arquillière⁴, le 13 août 1926. Arquillière est un des vieux compagnons de Gémier et sa pièce a été créée au Théâtre Antoine ; aux commandes d'un établissement national, l'Odéon, Gémier ne dédaigne pas de paraître dans ce film, aux côtés de Dolly Davis et de Richard⁵. Au théâtre, l'adaptation de romans était devenue une pratique courante ; la transposition cinématographique le devint rapidement. La pièce et le rôle tenu par Gémier ayant connu le succès, il semblait logique, selon les usages contemporains, de les adapter à l'écran :

Rappelez-vous le farouche Félix de *la Branche morte*, au Théâtre Antoine. Un déchu, un garçon de bonne famille devenu vagabond, voisin du crime ; il a gardé au fond de son cœur on ne sait quoi de meilleur que ses vices. Il a perdu la notion du mal et du bien. Il n'a plus de raison, mais de l'instinct ; plus d'intelligence, mais de la malice ; plus de vol, mais de l'entêtement. Il y a en lui de la supercherie et de la sincérité qu'on ne démêle pas : mais lui, dans les moments qu'il s'aperçoit qu'il est sincère, en conçoit une fierté quasi extravagante. Voilà ce que révélait M. Gémier, par les mines et le regard, les intonations, l'air et par tous les signes les plus variés d'un esprit en remuement. Il n'avait point cherché le pittoresque, mais la justesse, et l'avait trouvée : il la vivait. Son personnage se manifestait, pour parler ainsi, du dedans vers le dehors ; au lieu de le peindre, il l'animait.⁶

- 6 Les caractéristiques du jeu de Gémier, la sincérité, l'émotion et la vie, proviennent incontestablement de sa double formation. De ses débuts au sein des théâtres de boulevard, il a conservé la puissance émotionnelle dégagée par les acteurs romantiques ; de son apprentissage au Théâtre Libre, le souci de réalisme dans la composition, de naturel. Les histrions déclamant à l'avant-scène avec grandiloquence, dénoncés par Antoine comme par Gémier, sont remplacés par des acteurs en mouvement, préférant la sobriété à l'emphase, la sensibilité retenue à l'exubérance. Gémier fit donc siennes les théories de Constantin Stanislavski et prôna l'incarnation des rôles ; loin du jeu mécanique, producteur de stéréotypes, il opta pour le recours à la mémoire affective et sensorielle, le célèbre « revivre » énoncé par le metteur en scène russe. Comme lui, il espérait ainsi composer un personnage plus authentique et plus humain. En passant devant les caméras, Gémier appliqua donc ces principes à son jeu :

Le rôle de Félix est tenu avec autorité par le puissant comédien Firmin Gémier. Sa composition douloureusement exacte devant l'objectif fait regretter de ne pas l'applaudir plus souvent à l'écran.⁷

- 7 Le critique souligne la réalité et l'émotion du jeu de Gémier, qui avait une prédilection pour les rôles forts et excellait dans l'interprétation de sentiments intériorisés, dans la pantomime tragique. Cette « marque de fabrique » de son jeu au théâtre se retrouvait donc apparemment au cinéma ; quelques détails mimiques lui suffisaient pour exprimer la psychologie complexe du personnage, pour signifier, clairement mais sans outrance, les sentiments. Par opposition à ce qu'il appelait l'époque « des bras en l'air », il cherche à promouvoir le jeu des « mains dans les poches »⁸, c'est-à-dire une simplicité décontractée, non une emphase gestuelle ou vocale. Le jeu facial prit une importance grandissante au cours du xx^e siècle et le cinéma accentua le phénomène ; la caméra permettait de révéler la sincérité et la finesse, l'intériorisation du rôle, la multiplicité des nuances de sentiments, par l'effet de grossissement inhérent à l'image. Gémier possédait l'art de communiquer les réactions internes du personnage au moyen d'expressions dégagées des routines interprétatives et des ficelles en usage. On admira régulièrement sa capacité de simplification des caractères, au moyen de procédés aussi sobres qu'explicites :

Il était le thème, la forme et savait, par un tic, un rien, évoquer le héros, au moyen d'une seule touche caractéristique transposant, aux yeux du spectateur, en raccourci, l'essentiel du rôle⁹.

- 8 Acteur de composition, au sens noble du terme, il savait se plier aux formes extérieures du personnage et communiquer au public, très clairement, la psychologie du rôle, sans se perdre dans un déploiement de détails, gestes ou mimiques. Il fit usage, au cinéma, de la même économie des moyens expressifs, par exemple dans le premier *Mater Dolorosa* d'Abel Gance, en 1917, puisque les comptes rendus évoquèrent :

Le talent puissant et nuancé de Gémier, quintessencié en simples jeux de physionomie, en froncements de sourcils, en crispations des lèvres ; une véritable langue psychologique inédite, assez éloquente et assez puissante pour varier à l'infini le dialogue de deux cœurs torturés.¹⁰

- 9 Afin d'exprimer des sentiments intenses, il recourait assez souvent à une mimique significative, plus sobre que la gesticulation exubérante et codifiée habituelle. L'expressivité du geste, du visage avait été organisée selon une typologie au cours de l'histoire, mais Gémier, dans la lignée de Stanislavski, préféra composer pour chaque personnage un système unique, afin de transmettre les émotions, les agitations intérieures. Son masque se pliait volontiers à tous les types de rôles, non seulement grâce au grimage, qu'il soigna toujours particulièrement afin de se métamorphoser, mais encore grâce à la finesse de son jeu facial. La caméra et ses gros plans purent mettre en exergue cette éloquence discrète. Support essentiel du jeu psychologique, le visage manifeste les affects, les sentiments. Lors d'une rétrospective en 1926, les critiques mesurent la distance qui les sépare de la création de *Mater Dolorosa*, mais approuvent la prestation du comédien :

Si certaines parties de ce drame datent, le jeu de Firmin Gémier est si vrai, si humain, si sobre dans son émotion, d'une telle intensité, que la figure de Gilles Berliac demeure parfaite dans le temps.¹¹

- 10 Son jeu est détaché de l'ensemble du film, considéré comme valeur sûre en dépit des évolutions techniques qui éloignaient le public de ces œuvres déjà anciennes. Il est peut-être nécessaire de relativiser l'éloge en précisant que son statut de vedette, mais aussi de directeur prestigieux, influencent, au moins partiellement, la critique. Les caractéristiques de son interprétation sont celles qui ont établi sa réputation, le naturel, la sensibilité et la retenue. La pantomime, qui permet de traduire les émotions les plus vives de façon dépouillée, constitue enfin l'une de ses spécialités de comédien. Au temps du muet, il possédait donc les atouts gestuels et mimiques pour exprimer pleinement la psychologie des personnages, les sentiments créés par les diverses situations. Sur les planches, il aimait remplacer les dialogues par quelques scènes mimées, plus aptes à communiquer directement au public selon lui les émotions ressenties par le personnage. À l'écran, il put pleinement exploiter ce don qui avait étonné la critique, ravi le public, en particulier pour les rôles tragiques tels qu'*Œdipe* :

Chaque incident mimique aboutissait en arêtes vives, en angles, entre lesquelles se creusaient de véritables cavités. La tête cherchait à se protéger de la lumière impitoyable derrière des coudes aigus. Le corps se rétractait, s'évidait comme l'intérieur d'une coupe de souffrance [...]. Comment nommer cet élément vague et cependant précis, tout ensemble enfoui dans l'être et réparti à la surface du personnage ? Pourquoi la présence de cet élément mystérieux avait-elle pour effet de doubler l'action du personnage sur le spectateur ?¹²

- 11 La faculté de transmettre les émotions, la présence scénique, l'intensité des sentiments exprimés par des gestes ou des mimiques paraissent d'une puissance particulière. Cette scène mimée rapportée par le critique est le symbole de l'incarnation du rôle, de l'implication physique et mentale du comédien, qui rentre littéralement dans la peau du personnage. Comme Stanislavski, Gémier refuse la distance et ne peut jouer qu'en faisant siens la vie et les sentiments du protagoniste. De tels éléments s'apparentent pour nous au mélodrame exubérant plus qu'à la réserve, ainsi que le souligne un article écrit lors de la reprise de *Mater Dolorosa*, signifiant que l'époque avait changé et que les données esthétiques étaient différentes :

Ce fut à l'époque, une sorte de chef-d'œuvre qui innovait par sa puissance romantique, sa véhémence lyrique [...]. Les interprètes, parmi lesquels il y a M. Gémier, M. Tallier et M^{me} Emmy Lynn, jouent encore selon une formule de théâtre dont le cinéma s'est, depuis, de plus en plus affranchi, du moins dans ses expressions supérieures. Mais on sent déjà se dessiner, surtout chez M. Gémier, des indications, dont on a beaucoup profité depuis, vers la sobriété et le jeu intérieur.¹³

- 12 Le jeu de Gémier s'est-il réellement mieux adapté que d'autres à l'esthétique cinématographique ? Sa brève expérience en ce domaine ne justifie pas une telle distinction, mais ses qualités propres de comédien, appréciées lors de ses créations dramatiques, la légitiment plus ou moins. Les cabots de banlieue, en effet, sont encore légion et les cours de théâtre transmettent toujours la déclamation ampoulée et les ficelles du métier, tandis que Gémier milite pour des interprétations vivantes et vraisemblables. Ces notions sont relatives selon les époques, mais il œuvra personnellement, comme chef de troupe, en faveur d'un jeu plus retenu, une expression plus discrète, non figée en quelques gestes ou mimiques codifiés. La typologie des émotions est véhiculée par le Conservatoire comme par les établissements du boulevard. Il refuse cette sclérose des ficelles et opte pour l'identification au personnage, le recours à la propre émotivité, ainsi qu'à la mémoire affective et sensorielle du comédien, sous l'influence, là encore, des théories de Stanislavski. Cependant, ses prestations ne firent pas l'unanimité ; le comble du naturel et de la sincérité – notions certes toujours relatives et subjectives – évoqué par certains, fut apprécié comme une exagération de mauvais goût par d'autres :

C'est pour le théâtre que ce pauvre grand Gémier avait du talent. Avez-vous remarqué que le faux romantisme de la fin du siècle dernier achève de pourrir à notre époque ? En voilà un joli spécimen.¹⁴

- 13 Formé aux théâtres de Belleville, du Château-d'Eau, des Bouffes du Nord et de l'Ambigu, il avait côtoyé les représentants du style romantique et les ténors des mélodrames, pièces à spectacle et fresques historiques. Lui-même créa le rôle de Robert d'Alboize dans l'un des plus grands succès de l'époque, *les Deux Gosses*, de Pierre Decourcelle, mélodrame larmoyant¹⁵. L'influence de ce type de jeu sur ces compositions cinématographiques semble par conséquent vraisemblable. Il ne faut pas pour autant oublier ses expériences avant-gardistes, auprès d'Antoine, à l'Œuvre de Lugné-Poe, où il crée le Père Ubu, ou au Cercle des Escholiers de Georges Bourdon. Doté d'une grande souplesse de composition, il était capable d'un jeu stylisé, voire expressionniste, comme le prouve sa participation dans *le Magicien*, film de Rex Ingram, d'après un roman de Somerset Maugham¹⁶, produit par Metro-Goldwyn en 1927. L'intrigue, inspirée de la vie du mage Aleister Crowley, tient du romantisme noir et a une certaine familiarité avec le style du Grand-Guignol, que connaît Gémier ; on reconnaît dans l'alternance de l'amour et de l'horreur la marque de fabrique de l'impasse Chaptal, recette infaillible reposant sur le rythme pulsion-détente, qui réussit également au cinéma. Paul Wegener, acteur issu du théâtre allemand qui interprète le rôle d'Olivier Haddo, s'était produit dans des longs métrages tirés de la littérature fantastique allemande du XIX^e siècle et possède donc également l'expérience de ces scénarios dans lesquels le surnaturel, le dément jouent une fonction essentielle. Le cinéma expressionniste, caractérisé par le refus du réalisme et de la psychologie, accentua l'intensité expressive de la pantomime, le jeu violent et excessif.
- 14 L'avènement du parlant comporte un problème nouveau pour les acteurs ; de prime abord, on pensa que la filiation avec le théâtre rendrait les dialogues

cinématographiques aisés pour les comédiens habitués à faire usage de leur voix. Néanmoins, l'acoustique était différente et il s'avéra rapidement impossible de dire le texte comme sur les planches, ce dont s'aperçut Gémier lors du tournage du *Simoun*¹⁷.

Que dire de Firmin Gémier ? Ce rôle, au théâtre, était pour lui un magnifique tremplin. Son émotion retenue, sa voix étouffée, ses gestes saccadés, tout lui servait. Le cinéma a une autre optique et le micro n'entend pas comme les hommes. Aussi est-il, à l'écran, inférieur à ce qu'il fut sur scène.¹⁸

- 15 En adaptant au cinéma un pilier de son répertoire, Gémier escomptait vraisemblablement un succès similaire, mais la comparaison rendit médiocre sa prestation à l'écran. L'adaptation des techniques scéniques au fonctionnement cinématographique constitue l'une des difficultés majeures pour les artistes passant des unes à l'autre. Tenu pour un comédien de talent, Gémier a indéniablement bénéficié au cinéma de sa légende. Ses débuts à l'écran sont entourés du prestige de l'artiste de renom, à tel point que l'examen de ses prestations s'avère assez délicat, d'autant plus que les critiques – eux non plus – n'étaient guère formés à l'analyse des films et du jeu cinématographique au début du xx^e siècle. Face au concert de louanges saluant ses compositions, cette critique pointe la différence fondamentale existant entre le jeu théâtral et le jeu cinématographique, d'autant plus flagrante lorsque le rôle était passé des planches aux caméras. Pourtant, lorsqu'il collabore, en 1932, à une production parlante de l'Alliance Cinématographique Européenne, *Un homme sans nom*, réalisée par Gustav Ucicky¹⁹, son jeu fut jugé avec beaucoup moins de sévérité :

L'interprétation française est excellente avec, en tête, Firmin Gémier, dont ce sont les débuts au cinéma parlant [...]. Avec le « parlant », Gémier peut donner enfin sa mesure et son Heinrich Martin d'*Un homme sans nom* constitue une création vraiment intéressante.²⁰

- 16 Cette coproduction franco-germanique, ordinaire dans les premières années du parlant afin de résoudre les difficultés liées à la langue, offrait deux interprétations, deux prestations différentes. La UFA fut la principale société de production de ces versions multiples et elle recourait en général à des noms familiers au public français, qui permettaient de trouver une audience immédiate. Choisir un acteur français célèbre, apprécié par la foule, devait faciliter la pénétration du marché francophone. Les qualificatifs, élogieux, ne sont cependant guère explicites ; les qualités déployées par le comédien semblent liées à la voix et à la composition du personnage. La diction naturelle transmise par Antoine et cultivée par Gémier se rapprochait en effet du ton familier exigé au cinéma, mais la technique de prise de son, l'usage du micro constituaient des contraintes nouvelles pour les acteurs de théâtre. Le rôle, particulièrement émouvant, permet à Gémier d'exprimer toutes les nuances psychologiques du personnage, de composer des scènes d'une vérité poignante, ce qui constitue ses points forts de comédien au théâtre.
- 17 Il choisit donc des incarnations proches de celles qu'il maîtrise, des personnages caractérisés par des tempéraments intérieurs, tout en retenue et en émotion. L'apparition du parlant semble, en effet, convenir davantage à ses capacités, même si la pantomime est l'une de ses particularités de comédien ; les perspectives de jeu sont plus riches et plus ouvertes, les situations plus complexes. Il appliquait, au théâtre, l'esthétique naturaliste et refusait la déclamation ampoulée ; on peut donc raisonnablement penser qu'il transposa ce procédé au cinéma, dans la mouvance du mimétisme, de l'oralité pittoresques qui étaient alors exploitées. Néanmoins, il dut apprendre à plier son jeu aux exigences cinématographiques et admettre qu'il était

impossible de recourir aux mêmes formules de composition. Les conceptions de ce nouvel art du comédien sont tout à fait étranges pour nous, tant elles semblent en contradiction avec l'esthétique contemporaine ; ainsi Albert Flament, auteur du scénario français d'*Un homme sans nom*, déclarait-il :

À l'écran, le visage seul compte, et, dans le visage, le seul regard : Tenez, la première scène qu'on a tournée – une scène de commissariat de police – nous fut, le lendemain, présentée [...]. Et Gémier [...] se voit sur l'écran, levant un bras pour un geste théâtral. Quel cri il a poussé : — Ah ! quelle horreur !

M. Ucicky, le metteur en scène, lui explique alors qu'il ne faut faire aucun geste, tandis qu'un des chefs de la production, M. Gunther Stapenhorst décide de recommencer la scène. Gémier a tout de suite compris que le cinéma était le domaine de la synthèse et de l'immobilité. Et il n'a plus remué ses mains que lorsque ce fut indispensable²¹.

- 18 Indéniablement, on a commencé à faire du cinéma en recourant aux ficelles habituelles des plateaux de théâtre, mais progressivement, avec l'enrichissement et le perfectionnement de cet art, les différences sont devenues plus flagrantes. L'auteur relate l'intelligence du jeu de Gémier, sa capacité à se plier aux exigences cinématographiques, mais il sous-entend également que dans cette production parlante, le geste – ou plutôt en l'occurrence, l'absence de geste – prime la parole. Ce paradoxe est d'ailleurs repris au sujet du *Simoun* par un autre critique :

Le dernier rôle qu'il remplit, Firmin Gémier l'a joué avec toute sa foi et son autorité. Certes il paraît plus âgé que son personnage, mais ne représente-t-il pas un être déprimé, presque déchu, et ses rares propos énergiques, il sait les exprimer avec cette articulation martelée qui faisait partie de sa personnalité. Aux moments où il doit mimer, il se montre supérieur. Le cinéma pouvait lui accorder encore plus de silences éloquents²².

- 19 Le silence et le mime, à l'heure du parlant, sont considérés comme des valeurs expressives, non seulement parce qu'ils constituent des points forts du jeu de Gémier, mais encore parce qu'ils occupent une place originale dans une production sonore. Ici, néanmoins, la voix du comédien est jugée et la diction, caractéristique des techniques forgées au théâtre, est considérée comme adéquate. Dans les rôles dramatiques, cette intonation typique avait déjà été remarquée, comme dans *la Rabouilleuse*, où il fit usage d'une « voix cravachante » et de « grondements martelés²³ ». Ceux qui l'ont entendue qualifiaient sa voix de « brève », « un peu cassante », « métallique », « sèche, découpant chaque syllabe avec une précision rigide et un étonnant relief²⁴ », ce qui pouvait devenir un atout au cinéma parlant, avide de ce type d'originalité vocale ; la gouaille d'Arletty, la diction très détachée de Jouvet n'ont-ils pas fortement contribué à leur succès ? Encore fallait-il que l'élocution particulière de Gémier correspondît aux exigences de l'écran, ce qui ne semble pas avoir créé l'unanimité au sein de la critique. Il eut plus d'intuition avec Charpin, engagé à l'Odéon par Gémier et qui passa des utilités aux premiers rôles grâce à son directeur. La pièce *Chotard et Cie*, de Roger Ferdinand, présente dans le rôle titre un acteur jugé très mauvais par Gémier, qui donne sa chance à Charpin, l'écoute dans une scène, puis, s'adressant à l'auteur :

Dites-donc, Ferdinand, cela vous serait-il égal que votre pièce, au lieu de se passer à Angers, comme le porte votre manuscrit, se passe à Aix ou à Arles ?... Ça vous est indifférent. Bon... Charpin, vous êtes Marseillais, n'est-ce pas ?... Oui... Alors, jouez le rôle avec l'accent. Cela vous donnera de l'aisance, plus de rondeur, plus de naturel.²⁵

- 20 Charpin fera la carrière que l'on sait au cinéma et s'illustrera notamment dans le rôle méridional de Panisse, dans le *Marius* de Marcel Pagnol. Gémier, avec beaucoup de flair,

ainsi que l'expérience d'un chef de troupe, avait trouvé une solution très simple pour mettre en valeur le talent et la voix de l'acteur, en utilisant pleinement sa particularité, au lieu de tenter de la gommer. Les accents, pourtant, ne réussirent pas toujours au cinéma et certains comédiens ne résistèrent pas à la révélation de leur voix ; celle de Greta Garbo par exemple, rauque et teintée d'accent suédois, inquiéta d'abord les producteurs. La caméra imposait encore d'autres contraintes et si elles réussirent à Charpin, Gémier en fit la douloureuse expérience lors du tournage du *Simoun*, ainsi que le rapporte Henri-René Lenormand, le dramaturge associé à la réalisation :

Les velléités réformatrices de Gémier qui voulait innover, humaniser, purifier, s'étaient tout de suite heurtées au *non possumus* des techniciens. La première fois qu'il s'entendit répondre : « Vous ne pouvez pas faire cela, monsieur Gémier... Cela ne donnera rien, monsieur Gémier... » il se révolta, injuriant en bloc l'opérateur, le photographe, le régisseur et leur « ferblanterie ». Puis, devant l'impitoyable souveraineté des micros et de la caméra, il abdiqua, se laissant placer, diriger, manier comme un enfant par les serviteurs de la machine. Il se contentait de m'adresser un clin d'œil ironique du captif, quand les indications traduisant les nécessités de la prise de vue lui parvenaient sous une forme par trop offensante pour l'intelligence. Là, *monsieur Gémier*, disait le régisseur, je vous vois assis dans votre pensée. Et Gémier, marmottant, les dents serrées : « C... ! C... ! Bougre de c... ! » s'essayait docilement dans sa pensée. La forme dansante d'un subalterne s'agitait-elle devant lui, implorant, les mains ondoyantes : « Sur l'épaule gauche, votre émotion, monsieur Gémier ! Bien à gauche, pour le projecteur ! » Gémier penchait vers la gauche un visage contracté de dégoût.²⁶

- 21 L'évocation de Lenormand souligne l'aveuglement de l'acteur face aux contraintes techniques ; certes, il savait orchestrer une représentation dans un lieu théâtral, orienter son jeu en fonction du personnage et de l'intrigue, mais il devait ici se plier à des obligations encore inconnues. Les critiques dithyrambiques sont contrebalancées par ce témoignage, qui stigmatise, non sans humour, le difficile passage des planches à la caméra pour le comédien. Le cinéma se contenta tout d'abord de reprendre les schémas habituels, mais avec l'évolution des techniques, on abandonna le jeu frontal et statique, le déplacement latéral des acteurs, pour multiplier les plans, exploiter le rythme et le mouvement. Reconnu comme un maître de la mimique, un comédien puissant et sensible, Gémier ne parvenait pas à transmettre les émotions selon les codes auxquels il recourait ordinairement au théâtre. La typologie admise sur les planches ne fonctionnait plus sur l'écran, il était temps de couper le cordon ombilical reliant les deux arts.
- 22 Que retenir des expériences cinématographiques de Gémier ? Faut-il croire ses détracteurs, qui pointent ses défaillances ou ses admirateurs, toujours plus ou moins suspects de flagornerie ? Sa participation à *la Fusée*, de Jacques Natanson, en mai 1933²⁷, offre une vision assez représentative de son jeu cinématographique. Marcelle Géniat, comédienne du film et membre de la troupe de l'Odéon, réitère l'admiration enthousiaste pour la prestation du « patron » :

Ah ! quel plaisir fou j'ai eu de tourner avec Gémier, ce grand, cet immense artiste ! Quelle souveraine autorité ! [...]. Et comme il a joué magistralement ! Comme sa figure demeure puissante à l'écran ! C'est là un encouragement de premier ordre, (pour nous autres – venus tard au septième art) le fait que Gémier, grand acteur de théâtre, se soit affirmé également d'emblée grand acteur de cinéma...²⁸
- 23 La permanence de ses qualités de comédien du théâtre au cinéma – qui sous-entend bien entendu la permanence de ses défauts –, la continuité de son jeu et l'absence de techniques spécifiques, la sensibilité et la puissance expressives, telles semblent être les

caractéristiques des prestations de Gémier à l'écran. À la fois victime des erreurs communes aux acteurs enrôlés par le cinéma et fort de son expérience et de ses talents, il se présente comme un symbole des pratiques artistiques en cette période de polyvalence. La remarque de Marcelle Géniat atteste aussi le besoin de précédents, la nécessité de l'exemplarité fournie par l'un des derniers « monstres sacrés » du théâtre, pour la jeune génération. À la veille de sa mort, Gémier travaillait le scénario du *Marchand de Venise*, qui lui avait apporté la consécration comme metteur en scène et comme acteur, dans le rôle de Shylock. Le cinéma représentait donc, à ses yeux d'artiste, une perspective excitante, mais aussi un défi à relever pour les comédiens. Chef de troupe, metteur en scène, il ne pouvait demeurer insensible aux possibilités de jeu dévoilées par le cinéma ; sa pratique, certes épisodique, lui fournit néanmoins des matériaux afin d'alimenter la création de principes purement cinématographiques.

Une nouvelle théorie de l'acteur ?

- 24 Comme Antoine avant lui, Gémier réfléchit au jeu cinématographique et à ses particularités par rapport à celui du théâtre. Son « patron » réclama une formation spécifique pour les acteurs de cinéma, mais Gémier, soucieux de ne pas écarter le cinéma de l'art, ainsi que le faisaient certains spécialistes réfractaires à l'avant-garde, manifesta cependant un aveuglement typique de l'époque. Le cinéma, alors, n'avait pas encore coupé le cordon ombilical qui le liait au théâtre, y compris pour ceux qui le réalisaient :

Pourquoi je fais du cinéma ? Mais c'est bien simple : parce que la séparation qu'on a voulu établir entre le cinéma et le théâtre est purement artificielle.

On parle de créer une classe de cinéma au Conservatoire. S'il existait dans cette maison des classes de jeu dramatique au lieu de classes de déclamation, cette création serait inutile [...].

Cinématographe ou théâtre, c'est le même art : un art d'expression. Peu importent les nécessités techniques particulières. Elles varient, du reste, au théâtre même, selon les genres et les scènes à faire.²⁹

- 25 La filiation théâtre-cinéma paraît évidente aux yeux de Gémier et elle l'empêche de percevoir les divergences, notamment en matière de jeu. Il répondait certes ainsi aux détracteurs du cinéma et affirmait la valeur artistique de cette invention encore décriée parfois au sein des lettrés. Néanmoins, il occulte le problème de la spécificité de l'écran et de la nécessité d'un jeu adapté à l'objectif de la caméra. De même qu'Antoine, il tentait de remplacer la formation académique officielle afin de pallier l'absence de naturel de la plupart des interprétations. Lui-même refusé trois fois au Conservatoire, comme l'avait été son maître, Gémier se plaisait à répéter : « Il ne faut pas *réciter*, il faut *jouer* »³⁰. Il signifiait alors le désir d'une élocution plus conforme à la réalité, proche du ton de la conversation plus que de la diction ampoulée, qui sévissait encore sur les planches et qui fut souvent reprise au cinéma, à l'instar des autres procédés.
- 26 L'arrivée du parlant, en effet, posait le problème de la voix avec une acuité particulière. Les artifices traditionnels paraissaient encore plus faux au cinéma, puisqu'ils ne dépendaient plus de l'architecture théâtrale et de son acoustique spécifique. La projection de la voix, sa portée, la variété de ses inflexions, facteurs déterminants de la présence scénique, prenaient une autre dimension à l'écran. Le micro offrait la possibilité de saisir les soupirs, les moindres balbutiements, ce qui comble le vœu de Gémier au sujet d'une plus grande sobriété. Les tragédiens, principalement, faisaient les frais de ses critiques acerbes :

Ce qui est extraordinaire, c'est qu'à notre époque des jeunes gens, normalement constitués, semblent, lorsqu'ils sont sur scène, des échappés d'un asile d'aliénés. Leur façon de parler s'appelle déclamation. Et ce mot désuet se lit sur le fronton du Conservatoire national.

Et il y a des classes où l'on enseigne à crier faux, à faire des gestes démesurés et inutiles. Les professeurs, qui tiennent des propos raisonnables, qui paient leur terme, qui sont décorés, apprennent à leurs élèves la manière de ne pas marcher, de ne pas s'asseoir comme une personne naturelle.³¹

- 27 Le Conservatoire, dont le fonctionnement fut fort bien dépeint par *Entrée des artistes*, de Marc Allégret (1938), fut un fournisseur prodigue de comédiens de cinéma. Les sociétaires de la Comédie-Française trouvent, avec le parlant, un espace neuf pour déployer leur talent oratoire. Pourtant, l'école ne les avait pas préparés aux spécificités du dialogue cinématographique, mais plutôt à la déclamation, à l'escrime, à l'histoire du théâtre ou encore au maintien. De plus, l'institution affichait un dédain marqué envers le septième art ; Juvet incarnant le professeur Lambertin dans *Entrée des artistes*, évoque ainsi le destin de sa promotion, dont les plus doués feront carrière à la Comédie-Française, les autres sur les boulevards, et « Ceux qui n'ont pas de talent iront au cinéma ». L'appât du gain, néanmoins, fit taire bien des scrupules et des acteurs prestigieux prêtaient volontiers leur concours aux productions cinématographiques.

- 28 Petit à petit, la volonté de renouveler le jeu scénique rejoignit chez Gémier le principe d'un enseignement réservé au cinéma, dans des classes spécialisées. Il prit conscience qu'un jeu libéré des routines et des ficelles, nécessaire au théâtre, ne répondait pas totalement aux besoins spécifiques de l'écran. Antoine avant lui avait réclamé l'instauration d'une telle formation, notamment avec l'avènement du parlant, qui rendait les techniques dramatiques définitivement obsolètes au cinéma :

Ces nouveaux sujets deviendront exclusivement plastiques, leur sélection sera tout à fait spéciale, car ils ne pourront plus agir que par des qualités et des moyens extérieurs ; leur enveloppe sera soumise à une culture leur rendant aussi aisée la traduction du drame que les intonations parlées et les artifices de la diction qui constituent le clavier de l'acteur parlant. Les conventions actuelles, réglant le jeu du comédien fourvoyé au Cinéma, ses puissances d'expression par le geste, paraissent d'une fausseté et d'une raideur insupportables.³²

- 29 Antoine, au Théâtre Libre, avait transmis à ses élèves le sens d'un jeu naturel, au besoin dos au public, le refus du jeu à l'avant-scène, déclamatoire et grandiloquent. Il leur demandait de ne plus « dire », mais de « causer » et supprima l'articulation exagérée, les hurlements hystériques de la tragédie et du drame romantique. Au cinéma, il réaffirma ses principes, tout en mettant en avant l'impossibilité de transposer telles quelles les techniques forgées pour la scène. Le grossissement nécessaire au théâtre afin que les dialogues et les expressions puissent être saisis par le public, en dépit de la distance, devenaient grotesques à l'écran. Le parlant mit en valeur la diction et fit de la prestation vocale de l'interprète l'un des éléments essentiels du film. En outre, le cabotinage, contre lequel il lutta farouchement, semblait s'épanouir généreusement devant les caméras, qui engendraient les nouveaux « monstres sacrés », en remplacement des anciennes divinités théâtrales. Le réalisateur, dont le rôle essentiel est reconnu par la critique, ne parvient pas à supplanter, dans l'esprit du public, les têtes d'affiche. Cette tendance à mettre en valeur la plastique, au détriment des qualités proprement artistiques des comédiens, fut également perçue par Gémier :

On a choisi de beaux gosses là où il faudrait des acteurs sensibles ; on apprend à cultiver la mémoire au lieu de développer la sensibilité, et les textes remplacent l'expression. Impossible dans ces conditions de susciter l'émotion.³³

- 30 La photogénie, qui fut le critère principal des films muets, est stigmatisée par Gémier, qui l'oppose au talent dramatique. Il continue aussi à déplorer l'enseignement fourni au comédien, celui du Conservatoire, qui fige l'expression et entrave la sensibilité qui est la clef, selon lui, de l'interprétation, au théâtre comme au cinéma. L'attachement au jeu émotif, hérité de ses débuts sur les boulevards, aux accents du mélodrame, constitue un leitmotiv du chef de troupe. Sa remarque concernant le physique des interprètes – qui a pour nous une résonance tout à fait contemporaine – est à rapprocher de son sens de la métamorphose, du grimage et de la volonté de lutter contre les types et les emplois. Acteur de composition, au sens fort du terme, il rejette la codification usuelle des plastiques qui empêchent certains comédiens de se produire dans des rôles, sous prétexte qu'ils n'en ont pas le profil. Il égratigne au passage cette tradition ancienne plaçant la beauté au-dessus du talent, le physique au-dessus de l'intelligence du rôle. Dullin émet d'ailleurs la même critique au sujet de néophytes choisis par les producteurs ou les metteurs en scène uniquement pour leur plastique avantageuse.
- 31 Pour résoudre la difficulté du passage d'un art à un autre, Gémier se proposait d'encourager la polyvalence, qui aurait préparé les artistes à s'adapter à chaque type de performance. Il espérait aussi puiser au sein de chaque spécialité – cinéma, théâtre, music-hall, etc. – les outils les plus performants, les techniques les plus intéressantes, afin de renouveler l'art du comédien et d'assouplir le talent à d'autres prestations :
- Je rêve de Charlie Chaplin dans *Roméo et Juliette*.
J'objectai :
Je ne vois pas très bien Charlot en Roméo.
Oui, mais dans Juliette ! Il y sera d'une douceur et d'une tendresse adorables.
D'ailleurs, en distribuant des personnages féminins à des hommes, je renouerais la tradition shakespearienne. Tenez, je regretterai, toute mon histrionne de vie, de n'avoir pas eu le temps de confier Desdémone à Footit. Chocolat eût été un More de Venise surprenant. Pour ma rénovation de Shakespeare, je me rabattrais sur les Fratellini, les clowns de Médrano [...].
Je suis, en bon républicain, en fanatique de l'épopée révolutionnaire, pour l'égalité entre les arts. Chacun offre des avantages et des lacunes. À la pantomime comme au cinéma, qui sur certains points l'emporte, manquent le cri et le sanglot de l'individu, la rumeur ou la clameur des masses.³⁴
- 32 Gémier, en effet, poursuivit la tradition odéonienne inaugurée par son prédécesseur Antoine, en conviant des artistes de music-hall à se produire dans le répertoire classique. Il espérait, en échange, envoyer les membres de sa troupe profiter des leçons des cabarets et cafés-concerts. La pluridisciplinarité lui semblait indispensable quant à la perfection de l'art du comédien. De nombreuses vedettes du music-hall, comme Florelle, Maurice Chevalier ou encore Joséphine Baker furent enrôlés par le cinéma et des acteurs rendus célèbres par l'écran y avaient débuté, Fernandel, Raimu et Jean Gabin par exemple. L'ambition d'une complémentarité des disciplines artistiques n'était donc pas utopique, même si les prestations cinématographiques n'étaient pas toujours à la hauteur des numéros habituels. Avec l'arrivée du parlant, les films musicaux eurent rapidement la faveur du public et la participation de chansonniers, meneuses de revues, éléments du café-concert fut indispensable à ce type de production. Gémier fut d'ailleurs lui-même le superviseur d'une comédie musicale, *Bariolle*, avec des lyrics de Charles Trénet³⁵. L'idéal de fusion des arts sous-tend chez lui non seulement ses mises en scène, mais encore sa conception du jeu. Cinéma, music-hall, café-concert, danse, chant, théâtre offraient une gamme étendue de registres, de performances, de techniques susceptibles d'étoffer et d'assouplir le jeu.

- 33 Le « projet » concernant Chaplin en Juliette s'apparente à cette volonté de rajeunissement des classiques, mais aussi à la rénovation du jeu. De plus, le sens de la métamorphose, qui contribua à établir la réputation de Gémier, est perceptible dans le travestissement de Charlot en Juliette. Dullin fut également un admirateur des prestations de Chaplin, qu'il considère comme le « maître incontestable de l'art muet » et qu'il prend comme modèle du jeu, cinématographique ou théâtral :

C'est l'acteur type de notre temps. Chaplin porte en lui toutes nos théories modernes [...]. Oui, je tiens Chaplin pour un acteur de génie. Il est moderne sans être d'aucune école. Il est humain, son comique est émouvant. Derrière ses cabrioles, il y a toujours quelque chose qui vient du cœur et qui s'adresse au cœur [...].

Chaplin a apporté au cinéma l'ironie sans la cruauté, sans amertume [...]. On a dit de lui avec raison que c'est un poète. C'est pourquoi il me paraît très difficile d'analyser son jeu, sa technique. Il y a dans son cas tout cet impondérable que le cinéma exprime avec des nuances infinies. L'objectif perce les cœurs et dépouille les âmes [...] et une image fugitive nous en dit tout à coup plus long que des pages et des pages...

Regardez la diversité des effets obtenus par Chaplin avec une même expression ! Enfermé dans un caractère fixe, à la façon des grands improvisateurs italiens, il semble avoir réduit son personnage à quelques grands traits essentiels, à quelques expressions typiques, et cependant il exprime tout.³⁶

- 34 Dullin, avant de fonder sa propre école, fut le directeur artistique de celle que Gémier avait ouverte à la Comédie-Montaigne, lors de la saison 1920-1921. Tous deux accordaient une grande importance à l'improvisation et à la plastique dans la formation du comédien et c'est pourquoi ils admirèrent tant les scènes jouées par Chaplin. D'ailleurs, Sacha Guitry lui-même, si ambigu et si critique dans ses rapports au cinéma, fit l'éloge du jeu de Chaplin, regrettant qu'aucun metteur en scène n'ait exploité son génie pour le théâtre³⁷. Néanmoins, il envisageait surtout, comme Gémier, des rôles dramatiques, dans lesquels il aurait pu donner, selon eux, sa pleine mesure. C'est donc plus ou moins l'aveu d'une supériorité du théâtre sur le cinéma, assumé pleinement dans le cas de Guitry – qui ne fut certes pas exempt de contradictions à ce sujet au cours de sa carrière – et dissimulé sous des enthousiasmes pour l'art nouveau dans celui de Gémier. Il demeure que l'objectif peut saisir le moment le plus expressif du visage, le langage corporel inédit favorisé par les techniques d'improvisation, l'adéquation entre geste et mimique. La force de Chaplin est d'avoir créé un type, immuable, tout en variant ses expressions selon une gamme restreinte, immédiatement accessible au public. Gémier, à la fin de sa carrière, se détachait de plus en plus des interprétations purement mimétiques et tentait de les enrichir de stylisation, de symbolisme ; un tel exemple au cinéma lui fournissait la preuve que le jeu de l'avenir serait moins naturaliste, même s'il manifestait, par la volonté de mélanger les arts, une tendance à l'expressivité libérée des traditions. Parfaite synthèse entre la vie authentique et la simplification extérieure d'un rôle complexe, le Charlot forgé par Chaplin montrait la voie au jeu du futur :

Notre art, comme tout autre, est une sorte d'exagération. De même que les peintres forcent instinctivement les lignes et les couleurs qui s'associent le mieux avec leurs sentiments, de même nous mettons l'accent sur les gestes et les mots qui révèlent le mieux l'âme de nos personnages.

Nous stylisons aussi. C'est-à-dire que nous transformons en types les rôles qui réclament cet agrandissement. Shylock, par exemple, n'est pas seulement un Juif, c'est le Juif.³⁸

- 35 Gémier transposait ses conceptions en matière de jeu du théâtre au cinéma, ainsi que le démontre ce rapprochement entre Charlot et le Shylock du *Marchand de Venise*. La stylisation prenait le pas sur l'illusion, le mimétisme avec le courant symboliste, puis la connaissance des théories d'Appia et de Craig, et enfin l'impulsion de jeunes metteurs en scène comme Copeau et les membres du Cartel. Cette tendance de l'art dramatique pouvait s'épanouir à l'écran et évitait les écueils de ce grossissement cité par Gémier comme l'une des contraintes majeures du jeu théâtral. Les troupes de Jouvet ou Dullin fournirent des acteurs au cinéma, ce qui propulsa dans le domaine de la réalisation et du jeu les méthodes et les concepts du Cartel, né sous les auspices de la Société Universelle du Théâtre fondée par Gémier. Les films accueillaient Madeleine Ozeray, Pierre Renoir, Valentine Tessier, Michel Simon, Orane Demazis ou encore Jean-Louis Barrault, c'est-à-dire des comédiens formés selon des techniques neuves, rompus à l'improvisation et à la simplification du jeu, destiné à mettre un texte – dialogues dramatiques ou cinématographiques – en valeur. Ils amènent sur les plateaux de tournage l'esprit de troupe qui régnait dans les coulisses de théâtre et qui faisait, depuis Antoine, le point d'orgue de la cohésion d'une représentation.
- 36 Gémier qui avait vécu l'aventure du Théâtre Libre, du Théâtre Antoine, puis dirigé ses propres troupes, croyait fermement en la nécessité d'une complicité dans le travail, d'une union solide des participants, afin de créer l'œuvre d'art. Cette idée, reprise par Jacques Copeau et les membres du Cartel, s'appliqua au cinéma, qui permettait la constitution d'équipes semblables à celles qui parcouraient les routes et en subissaient les aléas lors des tournées. Gémier évoque la réalisation en Allemagne d'*Un homme sans nom* et l'ambiance régnant entre les différents membres, français et germaniques, qualifiée de « chaude cordialité ». Les studios de Neubabelsberg étaient en effet réputés pour leur convivialité et les équipes françaises recevaient un accueil chaleureux au sein de la « Pension impériale ». Gémier se souvient de « Goupil et Fernandel qui ont égayé [les] heures de travail et d'apéritif » et termine, non sans emphase, par déclarer :
- Après neuf semaines d'une vie commune et journalière passées dans une entente parfaite entre Allemands et Français que l'Art et le Travail, déjouant les forces surnoises, nous unissent dans une paix bienfaisante pour nos deux pays et l'Europe et le Monde sont sauvés.³⁹
- 37 Le ton est grandiloquent, le propos démagogique et utopique, mais il faut les mettre en rapport avec le contexte. Gémier est alors président de la Société Universelle du Théâtre, qui se donne pour mission d'unir les différents pays membres pour échanger les techniques et répertoires et contribuer au rapprochement des peuples. De plus, les tensions politiques avec l'Allemagne – nous sommes en 1932 – éclairent d'un jour particulier cette volonté d'affirmer le pacifisme, au moins artistique. Certes, l'arrivée au pouvoir de Hitler et la censure de Goebbels n'entravèrent pas alors la fructueuse collaboration franco-allemande, mais le climat troublé ne pouvait laisser indifférent un artiste et citoyen engagé comme Gémier. La profession avait parfois quelques accents de germanophobie depuis la première guerre mondiale et les rapprochements étaient considérés, à ce titre, comme de honteuses trahisons. La critique des années vingt n'hésitait pas à éreinter les films allemands, comme *Caligari*, que certains producteurs tentaient de présenter en France. L'acteur se voit donc investi d'une nouvelle mission, il devient un instrument de liaison entre les communautés, un agent de la paix. C'est que, pour Gémier, le rôle social était inséparable des activités proprement artistiques. Au théâtre comme au cinéma, le comédien n'est jamais qu'un simple exécutant, mais toujours le membre d'une humanité qu'il convient de souder, de faire communier,

grâce à l'émotion esthétique. La réforme de l'art de l'acteur selon Gémier peut se résumer à ce principe, qui régit l'ensemble de ses réalisations et synthétise ses ambitions pour le spectacle. La « religion civique » qu'il tenta de créer, éducation et communion de la nation autour de l'art dramatique, trouva peu d'applications au cinéma ; les principes dégagés quant au jeu s'appliquaient davantage au théâtre et échouèrent à renouveler totalement les compositions à l'écran. Ils témoignent cependant de cette persistance à penser le cinéma et le théâtre comme jumeaux, les rôles scéniques et cinématographiques comme similaires : en repensant le jeu théâtral, puis en cherchant à transposer la méthode devant les caméras, Gémier occultait l'essence spécifique du cinéma. Sa préoccupation majeure restera avant tout l'univers des planches et elle lui masqua vraisemblablement les originalités du jeu cinématographique.

- 38 Gémier, tout comme il ne fut jamais un acteur classique en dépit des quelques rôles du répertoire qu'il interpréta, demeura un comédien de théâtre plus que de cinéma. Ses expériences attestent la continuité de son jeu à l'écran, la négation des obligations liées à la caméra, bref l'inadaptation de sa technique. Néanmoins, les propriétés de son jeu, développées tant sur les scènes de boulevard qu'aux côtés des avant-gardistes, lui apportaient de sérieux atouts : le naturel, la vie, un don pour la pantomime, une puissance expressive, qui formaient des qualités importantes pour l'optique cinématographique. Il n'a pas tourné pour l'avant-garde française et a collaboré à un type de cinéma plus proche du boulevard que des recherches menées à l'époque par Louis Delluc ou Germaine Dulac. On lui a souvent reproché, au cours de sa carrière, d'être un acteur populaire plus qu'un serviteur de l'avant-garde au théâtre et, de même, il est resté à l'écart des tentatives de création d'un nouveau langage cinématographique.

- 39 Le muet semble lui avoir davantage convenu que le parlant, en soulignant ses qualités de comédien, même si sa voix ne semble pas, au regard des critiques, avoir desservi ses prestations. Une hypothèse peut être émise quant aux difficultés qu'il rencontra au cinéma ; l'absence physique du public, du troisième créateur de l'événement dramatique, rendait peut-être pour lui toute incarnation plus délicate :

Si je voulais adopter de parti pris certaines inflexions de voix, certaines poses, je n'y parviendrais jamais et je paraîtrais détestable.

Je tâche donc de m'halluciner. Ma grande sensibilité me le permet [...].

Je suis stimulé aussi, cela va sans dire, par la sympathie des spectateurs. Mais je le suis peut-être plus encore par leur indifférence. Car, lorsque le public est froid, on cherche à le conquérir, à « l'avoir » [...].

Quand j'arrive à me suggestionner, je « vis » la situation. Je ne suis plus moi-même, je suis l'autre [...]. Les mots que je prononce ne sont plus sortis de l'encrier de l'auteur, ils sont à moi depuis toujours, de même que les sentiments du personnage. Tout est facile à l'acteur qui se trouve dans cet état. Il est porté par la pièce. Il joue dans l'enchantement. Aucune salle ne lui résiste. Dans un silence impressionnant, haletant, le public le regarde, l'écoute, le suit comme un caniche passionné suit son maître.⁴⁰

- 40 La présence physique ou virtuelle du spectateur, n'est-ce pas la clef de la réussite de Gémier au théâtre et l'explication de ses succès mitigés au cinéma ? L'éloignement du public semble avoir perturbé son jeu, dépendant des réactions de la salle, de l'interaction avec l'auditoire. Dès lors, il est aisé de comprendre qu'en studio, face aux techniciens et aux confrères, le comédien ne peut plus bénéficier de ce formidable stimulant que constitue le regard extérieur. De plus, l'incarnation, l'immersion totale

de l'acteur dans son personnage, est facilitée par la présence du public, ce qui la rend plus délicate face à des caméras. Le défi représenté par la réception d'une œuvre au théâtre, où il doit être relevé soir après soir, constitue moins un critère prégnant au cinéma, en raison de l'éloignement temporel et spatial de l'assistance. Certes, de nombreux acteurs ont su interpréter leur rôle au cinéma sans cette confrontation réelle avec les spectateurs, mais Gémier fit de la communion avec le parterre la pierre de touche de sa conception du jeu. L'acteur, selon lui, se devait d'être l'officiant, investi d'une mission civique et éducatrice auprès de la nation, en transmettant le message poétique.

- 41 La réforme du jeu, entreprise au théâtre, fournissait donc également des bases pour la reconsidération du jeu au cinéma. De même, les techniques nouvelles forgées progressivement sur les tournages conféraient-elles des éléments originaux destinés à nourrir le jeu dramatique. La polyvalence de l'artiste, inaugurée par les échanges entre théâtre, music-hall, cabaret et café-concert, pouvait s'enrichir des procédés cinématographiques. Cependant, tout comme Wagner appuya sa théorie de fusion des arts sur la musique, Gémier opta pour le spectacle total en conservant la première place au théâtre. Pour lui, l'art dramatique demeure prépondérant, tout en s'alimentant aux différentes sources que représentent le cinéma, la danse, le chant, le mime ou encore le cirque.

NOTES

1. Gaston Sorbets, « Revue de la critique », *la Petite Illustration*, n° 4, 22 mars 1913. L'adaptation, de Pierre Frondaie, fut créée le 19 décembre 1912, au Théâtre Antoine. Henri Andréani (1872-1936), secrétaire de Charles Pathé, puis acteur dans les scènes à trucages de Gaston Velle, collabore avec Zecca, puis devient producteur et réalise des films d'inspiration biblique, comme *Moïse sauvé des eaux* (1911). Son film *le Siège de Calais* (1911) fait forte impression pour le décor et les mouvements de figuration ; il adapta ensuite des romans et drames d'espionnage.
2. Le Film d'Art, en particulier, se spécialisa dans ce genre, qui eut une grande faveur au début du xx^e siècle. Une trame sur laquelle il est possible de broder indéfiniment – ou presque – voilà déjà ce qu'offre une histoire à succès au cinéma, comme cela se pratiquait d'ailleurs aussi au théâtre.
3. C. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Librairie théâtrale, 1985, chapitre III : « Réflexions sur l'art cinématographique ».
4. La pièce est créée le 9 octobre 1920, au Théâtre Antoine. Alexandre Arquillière (1870-1953) a débuté au Théâtre Libre d'André Antoine en 1888. Il est le créateur du rôle de Brisquet dans l'une des pièces les plus célèbres de la fin du xix^e siècle, les *Deux Gosses*, de Pierre Decourcelle, le 19 février 1896, à l'Ambigu ; Gémier y incarne quant à lui Robert d'Alboize. Ils travaillent tous deux au Théâtre Antoine, direction Antoine, puis partent au Gymnase. Arquillière retrouve les planches du boulevard de Strasbourg lorsque son ami en prend la direction et le suit ensuite à l'Odéon, où il assume la

fonction de directeur de scène, à partir de 1928. Arquillière avait à cette époque rejoint l'équipe des studios Éclair, de même qu'Emmy Lynn ; il tourna la série des *Zigomar*, mise en scène par Jasset, à partir de 1911.

5. Dolly Davis (1900-1962) a incarné le type même de l'ingénue dans les films muets. Elle tourne notamment dans les comédies de Pierre Colombier, comme *Paris en cinq jours* (1926), dans *Mademoiselle Josette, ma femme*, de Gaston Ravel (1926), ou encore dans le *Voyage imaginaire*, de René Clair (1926).

6. André Beaunier, « Le cas Gémier », *l'Écho de Paris*, 9 novembre 1921. L'intrigue s'articule en effet autour du banquier Gems, auquel tout semble réussir : riche, aimé par sa femme et sa fille Lucie, qui doit épouser Maurice Symon, fils d'un gros industriel. Soudain réapparaît son frère, Félix, dévoyé, misérable, qui sollicite son aide afin de refaire sa vie. La métaphore du titre s'éclaire : la « branche morte », c'est lui, Félix, négligé par ses parents, de santé fragile et malchanceux. Gems ne croit pas son frère capable de s'amender et de travailler, refuse de lui porter secours, si bien que Félix le menace d'un cambriolage, avec ses sinistres complices. Le soir, au moment de la signature du contrat de mariage, il veut mettre son projet à exécution, mais Lucie le reconnaît avec joie, pleure d'apprendre ses malheurs. Félix brûle ses papiers d'identité afin que personne ne puisse savoir qu'il est le frère du richissime banquier et va se livrer à la police.

7. Fortuné Paillot, « Mater Dolorosa », *la Volonté*, 4 mars 1926.

8. F. Gémier, interrogé par Gabriel Reuillard, « Les heures romantiques. Quand Gémier jouait avec Tailhade », *Candide*, 20 octobre 1921.

9. Henri Dhuy, « Firmin Gémier caricaturiste », *la Volonté*, 4 décembre 1933.

10. Émile Vuillermoz, « Devant l'écran », *Le Temps*, 10 mars 1917. Dans cette « comédie dramatique en quatre parties », Gémier incarne Gilles Berliac, aux côtés d'Emmy Lynn, Tallier et Gildès. Le héros découvre la trahison de sa femme et de son ami Claude Rolland, au moment où leur enfant est malade.

11. Fortuné Paillot, *op. cit.*

12. Pierre Abraham, *Le Physique au théâtre*, Paris, Éditions Coutan-Lambert, coll. « Masques. Cahiers d'art dramatique », 1933, p. 1-2. *Ædipe, roi de Thèbes*, adapté de Sophocle par Saint-Georges de Bouhélier, fut mis en scène par Gémier au Cirque d'Hiver le 17 décembre 1919.

13. R.B., « Mater Dolorosa, d'Abel Gance », *le Film complet du dimanche*, n° 274, 5 septembre 1926, 5^e année. Emmy Lynn a débuté au théâtre à Paris en 1910, jouant par exemple avec Réjane, puis au Théâtre des Arts ou à l'Ambigu. Elle connut un grand succès avec Kit, pièce jouée 250 fois avec Max Dearly. Après 1914, elle se consacra essentiellement au cinéma ; elle joue pour les studios Éclair, par exemple *Un Homme passa*, d'Henry Roussel, en 1918.

14. Jean Prévost, *Marianne*, 10 janvier 1934.

15. La pièce fut créée à l'Ambigu, le 19 février 1896.

16. Rex Ingram (1893-1950), d'abord directeur artistique et scénariste à l'Edison Company (1913), entre à la Metro ; il quitte Hollywood pour fonder, en 1924, son propre studio, sur la Côte d'Azur. Les films qu'il y dirige, comme *le Magicien*, sont co-produits et distribués par la Metro-Goldwyn-Mayer, trust fondé en 1924. Les Studios de la Victorine, fondés par Serge Sandberg en 1919, sont loués à R. Ingram entre 1925 et 1927. Quelques années auparavant, Sandberg fut le mécène de la fastueuse mise en scène d'*Ædipe, roi de Thèbes* réalisée par Gémier au Cirque d'Hiver. La troupe du *Magicien* est cosmopolite : Gémier (docteur Porboët), Alice Terry (Margaret Dauncey), Gladys

Hamer (Suzie Boyd), Ivan Petrovitch (Arthur Burdon), Paul Wegener (Olivier Haddo). Victime d'un accident, Margaret est guérie par le génial praticien Arthur Burdon. Ils tombent follement amoureux, sont sur le point de se marier, quand Olivier Haddo, étrange docteur, envoûte, enlève et épouse Margaret. Il cherche en elle, non pas l'amour, mais un sujet pour ses expériences, désireux de tester sa formule pour créer scientifiquement la vie. Arthur, après de longues recherches, la retrouve. Dément, Haddo est prêt à la découper au scalpel, lorsque Arthur arrive. Suit une lutte acharnée, qui se termine par la mort d'Haddo dans sa fournaise d'alchimiste.

17. La pièce fut mise en scène par Gaston Baty et Gémier à la Comédie-Montaigne, dirigée par Gémier, le 21 décembre 1920. Le film, tourné en 1933, sera projeté après la mort de Gémier. Laurency, le héros incarné par Gémier, est un père qui réfrène à grand-peine l'attirance éprouvée envers sa fille, Clotilde. Cet amour incestueux le torture, mais il ne peut s'empêcher de voir en elle l'image de la femme qu'il a adorée, une métisse. Sa maîtresse, Aïcha, jalouse de cette relation trop fusionnelle, le trompe avec un jeune nomade poète, qui finalement la dédaigne. Ali a rencontré Clotilde, qui se rend progressivement compte de l'affection contre-nature que lui voue son père. Elle s'apprête à fuir avec son amant, lorsque Aïcha la poignarde.

18. Jean-Pierre Liausu, « Le Simoun, un film de Firmin Gémier d'après le drame de René Lenormand », *Comœdia*, n° 7228, jeudi 28 décembre 1933, 27^e année.

19. Le scénario est de Robert Liebmman, qui travaille pour l'UFA. (Universum Film Aktien Gesellschaft, société de production et de distribution allemande fondée en novembre 1917). L'adaptation française est d'Albert Flament, la supervision d'André Daven, les prises de vues de Carl Hoffmann, les prises de sons d'Erich Leistner, et les décors de Herlth et Röhrig. Gustav Ucicky (1899-1961) fut d'abord directeur de la photographie, puis passe à la réalisation en 1927. Dans *l'Esclave reine*, de Curtiz (1924) ou *Hokuspokus*, de Lilian Harvey (1930), il apporte un certain fini technique et devient un des piliers de l'industrie cinématographique nazie. Heinrich Martin, « l'homme sans nom », devenu amnésique sur le champ de bataille, oubliant qui il était et qu'il avait dirigé une usine d'automobiles très fructueuse. Lorsque la mémoire lui revient, il tente de se faire reconnaître par ses amis, par sa femme Ève-Marie, mais tous lui ferment la porte. Avec l'aide de Grete, dactylo, il dépose un brevet pour son invention, qui doit révolutionner la fabrication des voitures et fait fortune. Il préfère abandonner sa quête identitaire et prend un autre état-civil, avant d'épouser Grete. Ce film est tourné en deux versions, l'une allemande et l'autre française, avec des acteurs différents pour chacune ; il ne s'agit donc pas de doublage, mais de réalisations parallèles, avec d'un côté les acteurs du Deutsches Theater de Max Reinhardt (Werner Krauss, Hélène Thimig, Maria Bard et Fritz Grünbaum), de l'autre Gémier, France Ellys, Yvonne Hebert, Paul Amiot, Goupil et Fernandel.

20. *Mon Film*, n° 254, 14 octobre 1932, 9^e année.

21. Pierre Lagarde, « Le Cinéma serait-il devenu le domaine de l'immobilité ? Un entretien avec M. Albert Flament », *Comœdia*, n° 7060, mardi 7 juin 1932, 26^e année.

22. *L'Intransigeant*, 30 décembre 1933.

23. Édouard Conte, « Hommes et choses. Gémier », in *la Dépêche de Toulouse*, 8 décembre 1933. La pièce d'Émile Fabre d'après Balzac fut créée par Gémier à l'Odéon, le 11 mars 1903.

24. J. Kessel, « Entretiens dramatiques. À l'Odéon, avec M. Firmin Gémier », in *les Nouvelles littéraires*, 24 novembre 1923.

25. Paul Abram, « Vingt ans d'Odéon », in *Arts*, n° 127, vendredi 8 août 1947. Pierre Richard-Willm, autre acteur de l'Odéon, faisait partie de cette pièce, jouée le 19 octobre 1928 et passa ensuite au cinéma.
26. H.-R. Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 165-166.
27. Le scénario et les dialogues sont d'Henry Erlanger, la musique d'Henry Forterre. Ce film Pathé-Consortium-Cinéma a également pour interprètes Marcelle Géniat, Pasquali, Édith Méra, Lucien Galas, Jeanine Crispin, Simone Lencret, Micheline Bernard et William Aguet. Gémier interprète Étienne Girbal, heureux fabricant de conserves à Massepuis. Baltan, placier de banque et ancien camarade de tranchées, le pousse à profiter de crédits pour développer son affaire à Paris. Certes, il fait fortune, mais l'atmosphère familiale s'est métamorphosée : sa femme, isolée, s'étiole, sa fille mène une vie consacrée aux plaisirs et son fils, fiancé avec une jeune fille de sa région natale, refuse de rentrer à Paris et rompt toute relation avec son père. Girbal, victime de la crise et de son ambition démesurée, perd sa femme, avant d'être ruiné. Sa fille, habituée au luxe, accepte de se faire entretenir par le commanditaire de son père et seul son fils l'accueille à Massepuis. Embarqué comme simple matelot sur le bateau de pêche de son fils, il termine sa vie : la « fusée » a accompli sa trajectoire.
28. M. Géniat, interviewée par Fernand Lot, « Marcelle Géniat dans le cercle magique du cinéma », *l'Image*, n° 64, 2 juin 1933, 2^e année.
29. F. Gémier, « Pourquoi je fais du cinéma », le *Petit Journal*, 24 janvier 1922.
30. F. Gémier, interviewé par André Rigaud, « L'école professionnelle syndicale », *Comœdia*, 14 mars 1920.
31. F. Gémier, « Le tragédien », *Excelsior*, 28 décembre 1921.
32. Antoine, « Propos sur le cinématographe », le *Film*, n° 166, décembre 1919.
33. F. Gémier, interviewé par Alexandra Pecker, « Firmin Gémier nous parle de son dernier film « Le Simoun », *Comœdia*, 6 juin 1933.
34. F. Gémier, interrogé par Maurice Duplay et Gaston Moussé, « Gémier entre deux rôles », *Comœdia*, 7 juin 1922. Il évoque la famille Fratellini, Louis, Paul et François, clowns acrobates qui inaugurèrent le trio du clown blanc et des deux augustes. Footit et Chocolat constituent également un duo de clowns.
35. Film mis en scène par Benno Vigny (beau-père de Trénet) sur un scénario de Jean Clerval et une musique de Jane Bos, avec Robert Burnier, Germaine Roger, Henri Laverne, Édith Manet, Pierre Juvenet et Paule Andral. Il sortit en octobre 1932.
36. Dullin, *op. cit.*, p. 138.
37. Sacha Guitry, « J'adore Charlot ! », *Candide*, 26 mars 1925.
38. F. Gémier, *Le Théâtre*, Paris, Bernard Grasset, 1925, p. 43.
39. F. Gémier, « Mes débuts au film parlant », le *Lyon républicain*, 29 juillet 1932.
40. F. Gémier, *Le Théâtre*, *op. cit.*, pp. 44-45.

RÉSUMÉS

Firmin Gémier (1869-1933), acteur célèbre et fondateur du Théâtre National Populaire, est le symbole du passage au cinéma effectué par la plupart des artistes de théâtre au début du XX^e siècle. Il participa à des films muets, puis parlants, reprit certains de ses rôles à succès. Figure emblématique de l'adaptation du jeu théâtral au cinéma, il recourut à ses techniques habituelles de composition : sincérité, émotion, intériorité, naturel. La parenté du cinéma et du théâtre se donnait pour lui comme une évidence, mais il conçut l'interprétation cinématographique comme une possibilité de renouveau du jeu et de la formation du comédien, mais aussi de la polyvalence de l'artiste et de la collaboration internationale.

From Theater to Cinema, from Stage to Camera: Gémier's Forays in the "Seventh Art".

Firmin Gémier (1869-1933), famous actor and founder of the *Théâtre National Populaire*, exemplifies the transition made by most theater artists to cinema at the beginning of the 20th century. He participated in silent films, then talkies... taking up certain of his former roles with success. An emblematic figure in adapting theater acting to the cinema, he turned to his usual creative techniques: sincerity, emotion, interiority, naturalness. The close relationship between the cinema and theater was evident for Gémier. Yet, he conceived of cinematographic interpretation as a potential means for modernizing acting and actor training, as well as a means for artistic polyvalence and international collaboration.

AUTEUR

NATHALIE COUTELET

Titulaire d'un doctorat en Esthétique, sciences et technologie des arts de l'Université Paris VIII (thèse sur « L'évolution du concept de théâtre populaire à travers l'itinéraire de Firmin Gémier » en 2000). Chargée de cours à l'Université Paris VIII, en Histoire de la mise en scène (XIX^e - XX^e siècles) Travaux portant sur l'utilisation des livrets de régie, le Grand-Guignol, la réforme scénique et esthétique de Gémier, le théâtre ambulant, etc. Recherches actuelles sur les comédiens noirs au théâtre, dans la première moitié du XX^e siècle. / Doctor in Esthetics, Science and Technology of the Arts from the University of Paris VIII (dissertation on "The Evolution of the Concept of Popular Theater in the Programs of Firmin Gémier" in 2000.) Instructor at the University of Paris VIII in the history of mise-en-scène (19th-20th centuries.) Works on the utilization of administrative registers, Gémier's scenic and aesthetic reforms, the Grand-Guignol theater, ambulant theater, etc. Current research concerns black actors in the theater of the first half of the 20th century.