

FILMER LE THÉÂTRE COMME UN SUJET DE CINÉMA :
LE POINT DE VUE DU SPECTATEUR DANS *MAX JOUE LE DRAME* (PATHÉ, 1914)
Sophie Rabouh, Université de Montréal et Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Abstract

The principal interest of the Pathé comic film *Max joue le drame* (*Max Plays at Drama*, 1914) lies in the direct way it confronts theatre and cinema in the early years of the 20th century. In the film, Max gives a theatrical performance on a private stage to his friends. A distinction between the diegetic point of view of the theatre spectators and that of the film viewers is clearly established. By making techniques of distancing (in time and space), shifting and contrast (specific to the comic genre) its subject, the theatre is reshaped in various ways and takes on a whole new aspect. This re-appropriation of the theatre by cinema is run through dynamically by a vector, Max Linder, whose central action and interaction with the theatre cast as a subject creates a point of view for the film viewer that is both inside and outside the film and in this way is truly cinematic. It thus becomes possible to propose the hypothesis that Pathé was contributing indirectly to the development of cinema as an institution by encouraging, through a mode of production which privileges characters typical of the cinema, the emergence of new points of view for the viewer.

L'intrigue de *Max joue le drame* est simple : suite à la piètre démonstration qu'il donne à ses amis de ses grands talents de tragédien classique, et ceux-ci se montrant à cette occasion ouvertement sceptiques quant à ses aptitudes au jeu théâtral, Max décide de donner sur scène une pièce de sa façon, dans le but avoué de les détromper de leur première impression. La représentation est à cet égard un succès et tel est pris qui croyait prendre : le public, tout d'abord moqueur, puis subjugué par l'horreur de la scène à laquelle il assiste, s'évanouit enfin de terreur avant d'être promptement ranimé par Max, qui triomphe¹.

Le film se divise en deux parties inégales et distinctes : Max apparaît tout d'abord au premier plan dans un salon, entouré de ses amis qui assistent à sa démonstration. Puis deux mêmes types de plans se succèdent en s'alternant jusqu'à la fin : l'un de Max en costume sur une scène de théâtre, l'autre de la salle où se tient assis les spectateurs qui assistent à la représentation². L'intérêt principal de ce court film comique d'environ six minutes, et qui lui permet de prendre une valeur exemplaire, réside dans la confrontation directe qu'il propose en ce début de siècle entre deux modes de dispositif, et donc deux modes de représentation, différents : entre d'une part le théâtre et d'autre part le cinéma dont Max Linder, l'une des premières stars de cinéma et

vedette des productions Pathé, est le plus brillant représentant. On sait la richesse et la complexité des nombreuses associations bien souvent malaisées et contraintes auxquelles ont donné lieu au début du siècle les multiples rencontres entre théâtre et cinéma. Or le théâtre n'est pas un art tout à fait étranger à Max Linder, c'était même sa première vocation, avant que Pathé ne le « mette en boîte »³. Il s'agit ici de s'interroger sur la façon dont dans *Max joue le drame*, le théâtre ne fait pas l'objet d'une transposition pure et simple de son dispositif à celui du cinéma, mais comment pris en charge au contraire par l'un des acteurs comiques les plus prolifiques et inventifs de son temps, il fait l'objet de l'exercice d'un nouveau point de vue qui l'érige véritablement en sujet de cinéma. Sans qu'il soit permis d'apporter une réponse nette et définitive à cette question de la différenciation entre théâtre et cinéma des premiers temps à travers l'étude d'un seul et unique film, il est en revanche possible de dégager de façon sommaire quelques pistes de réflexion résultant de leur confrontation.

Afin de permettre au point de vue d'émerger, il convient au préalable de lui ménager un espace qui lui soit propre et à partir duquel il puisse pleinement s'exercer par rapport à un objet déterminé. Durant ses premières années, le cinéma est conçu tout d'abord comme appareil enregistreur et son dispositif, dans sa capacité à circonscrire une scène dans un cadre unique, semble adhérer de façon tout à fait adéquate à celui du théâtre. Cette adhérence, pour ne pas dire soudure, qui opère une superposition essentiellement illusoire des moyens de mise en représentation, n'est pas propice à l'émergence d'un point de vue à proprement parler cinématographique, car elle ne permet pas de « laisser du jeu » entre un éventuel discours et l'objet auquel se rapporte ce discours. Afin de pleinement user des moyens propres au cinématographe, et d'évoquer par là-même le théâtre dans toute sa singularité, il s'agit alors d'effectuer par rapport à celui-ci une « opération » de prise de distance, qui par le détachement qu'elle provoque, favorise l'émergence d'un regard critique et la constitution de l'objet, sur lequel il s'applique, en sujet. Dans *Max joue le drame*, l'exemplarité de cette prise de recul réside dans la richesse des moyens qui sont mis en œuvre afin de l'effectuer. Étant véritablement d'une certaine manière une mise « hors-cadre », elle s'effectue tout d'abord dans le *temps* quand il est fait ouvertement référence dans sa pratique de jeu à un théâtre datant d'une trentaine d'années auparavant⁴ et qui se révèle vite « dépassé ». Elle s'effectue également dans l'*espace* puisque la représentation théâtrale prend place « hors » la salle de spectacle publique, dans un salon privé.

Ainsi cette première prise de distance qui s'effectue dans le *temps* est-elle perceptible à travers la pratique qu'il est fait du théâtre, telle qu'évoquée par la démonstration de jeu de Max et la représentation de la pièce dont il assure le rôle principal, et qui ne correspond pas tout à fait à celle qui prédomine alors à l'époque. Max apparaît, dans le premier plan du film, debout au milieu de ses amis⁵, dans le salon bourgeois d'un intérieur privé. Très inspiré, il leur fait la démonstration d'un jeu théâtral outrancier, qui se caractérise par de grands mouvements grandiloquents et d'amples effets de voix qu'on ne peut entendre, mais qu'on devine à la façon grotesque dont sa bouche se tord. L'abus d'effets que Max donne à son interprétation la fait irrémédiablement basculer dans le comique. Son jeu semble accorder une importance toute particulière aux moyens qui lui permettent d'indiquer clairement le caractère dramatique de son rôle par une « attitude », c'est-à-dire une certaine position raide et maniérée du corps, de la voix et du geste. Ce type d'interprétation rappelle le jeu conventionnel et normé tel qu'il a pu subsister et être inculqué au Conservatoire à la fin du siècle précédent et perpétué sur scène à la Comédie française. Max est à

ce titre un double « poseur » : par son jeu théâtral, il « pose », voire s'expose, artificiellement pour la caméra comme les acteurs de théâtre qui n'ont pas su s'adapter et passer de la scène de théâtre à celle du cinéma, et, par le décalage qui apparaît entre prétention affichée et résultat effectif, il joue également aux authentiques « poseurs », dans le sens d'être un être fat et artificiel. En tant que véritable acteur de cinéma, et comédien intermittent de Revues vaudevillesques⁶, c'est-à-dire en tant qu'acteur résolument moderne, Max Linder ne peut que « jouer » au tragédien de théâtre « à la manière de », offrant ainsi une véritable caricature de ce à quoi son personnage de Max prétend. Paradoxalement, il démontre ici par son incapacité feinte à concilier dans une seule interprétation harmonieuse les exigences de deux pratiques divergentes, une réelle maîtrise des subtilités propres à chacune. Ayant été refusé par trois fois, en 1904, 1905 et 1906, au Conservatoire de Paris⁷, Max Linder connaissait bien les contraintes que ses conditions d'admission imposaient à la pratique du théâtre. Mais la caricature qu'il se permet de donner de cette forme désuète de théâtre est sans doute moins à mettre au compte d'un dépit qui s'exercerait rétrospectivement que d'une certaine forme de retour personnel et critique sur un enseignement qui s'est avéré inadapté pour lui, le « Roi du Cinéma », et par conséquent s'il l'incarne lui-même, pour le cinéma tout court. Ainsi le caractère excessif de ce jeu tout « théâtral », s'il peut desservir la justesse de l'interprétation d'un rôle quant exécuté sur scène, permet dès lors qu'il s'inscrit dans un film, l'expression d'un point de vue cinématographique sur une certaine forme de théâtre.

Une deuxième prise de distance s'effectue, cette fois-ci dans l'*espace*, avec le choix qui a été fait de situer la représentation théâtrale que Max donne à ses amis sur une scène amateur et provisoire, dans un appartement privé. Il s'agit ici d'un type particulier de théâtre, du « théâtre de société » ou de la « comédie de salon »⁸, qui tire une grande liberté de la spontanéité et de la créativité résultant naturellement de son amateurisme et à qui peut être attribué de ce fait bien justement le qualificatif de théâtre « à côté »⁹. Bien que ce type de théâtre amateur et privé se dégage des contraintes propres au théâtre plus officiel des salles de spectacles publiques, il cherche souvent à en reprendre les codes et les conventions, les réinventant continuellement alors qu'il cherche à les imiter. Dès le troisième plan, alors que Max vient de se présenter sur scène, il est possible de constater que le public diégétique de théâtre auquel il s'adresse se compose de personnes dont l'élégance de la tenue vestimentaire et du maintien laisse deviner un public bourgeois, ou du moins aisé, se flattant d'un certain raffinement de goût et d'habitude qui les conduit à privilégier les spectacles de qualité. Du fait de l'intimité que procure la proximité de la scène théâtrale de salon comparativement avec celle de la salle publique de théâtre d'un usage plus institutionnalisé, ces spectateurs sont en communication directe avec Max. Leur sensibilité ainsi directement sollicitée est entraînée à des réactions qui tranchent par contraste avec leur propre condition de spectateurs passifs habitués à être en représentation sociale. Les conditions de réception mises en place par ce dispositif sont ainsi telles qu'elles sont propices à des débordements d'ordre émotionnel : fortement impressionnés, les spectateurs diégétiques qui assistent à la représentation rient trop, s'effrayent vite, et perdent unanimement connaissance. Le spectateur de cinéma, qui en s'inscrivant dans un autre dispositif n'est pas soumis à ces conditions particulières de réception, voit sa position extérieure de simple témoin confirmée, et ne peut qu'assister à distance à l'étonnante disproportion qui apparaît entre une interprétation somme toute peu convaincante et l'effet qu'elle provoque.

Cette distanciation, qui s'opère dans un premier temps par une prise de recul d'ordre spatial et temporel, favorise à l'égard de ce qui constitue ainsi l'objet de la représentation, l'emploi

d'un point de vue qui fonctionne une nouvelle fois par décalage et contraste, autrement dit par des moyens également propres au point de vue comique. Certains des procédés du burlesque, par l'accentuation des effets qu'ils permettent, sont alors privilégiés, notamment ici ceux de déplacement et de réappropriation. Les accessoires, les costumes, et les décors sont pleinement exploités à cet effet. C'est, pour ne donner que quelques exemples : Max qui utilise un téléphone à une époque antérieure à son invention, une lance à incendie appartenant à la salle de théâtre publique et qui est détourné de son usage usuel dans un intérieur privé, la maladresse avec laquelle Max manie son manteau, son chapeau et son épée, ou encore la tenue légère des deux femmes duellistes qui s'affrontent sur fond de paysage enneigé. Comme l'ont relevé Laurent Guido et Laurent Le Forestier, de tels procédés d'« interpénétration soudaine d'éléments contrastés » bien spécifiques au genre comique naissent « de la tension provoquée par le croisement de deux univers opposés » et s'expriment comme une « suite de retournement, surprises, inversions, variations de points de vue, qui peut aller jusqu'à la re-fonctionnalisation d'objets ou de situations, voire la parodie ou l'anachronisme »¹⁰. De telles opérations répétées de mise en rapport contradictoire mènent activement à une dissociation des caractéristiques du théâtre pris comme objet donné, jusqu'à la dislocation. Afin d'exercer ce regard critique propre au genre comique, le théâtre est alors fragmenté dans ce qui fait son identité et son unité en de multiples éléments, qui une fois réassemblés, sont réarticulés dans un ensemble cohérent qui donne forme à une recreation de théâtre, plutôt qu'à une simple évocation.

Enfin, s'il y a bien transposition de certaines des conventions et structures de construction du théâtre classique, son exercice par répétition sur un même objet permet d'aller au-delà d'une simple superposition. Cet « emboîtement » de différents aspects sur un même objet ou selon une même procédure qui s'y appliquerait crée une véritable mise en abyme qui s'établit à l'intérieur du film lui-même, du théâtre par rapport au théâtre. Cette richesse de point de vue qui multiplie les effets perspectifs sur un seul élément appartenant au théâtre se retrouve tant au niveau de la structure dramatique du film que de la caractérisation du personnage principal.

Max fait son entrée sur la scène de théâtre diégétique au plan deux en assumant pas moins de quatre identités distinctes : celle du Marquis, qui fait ici sa première apparition en costume d'époque, celle de Max, le personnage qui a été mis au défi de prouver son talent, celle de Max Linder, l'acteur et personnage connu du grand public qui joue Max, et enfin celle de Gabriel Leuvielle, son identité première. Cette multiplication des identités permet, par le jeu qui s'opère entre elles alors qu'elles se succèdent, de donner l'illusion de quitter progressivement la surface superficielle des choses pour atteindre une certaine profondeur, offrant une dimension et une amplitude de jeu peu commune au héros ainsi avéré du film, Max Linder. Celui-ci passe subtilement d'un jeu qui semble de la plus grande artificialité, et qu'on peut ici à juste titre qualifier de théâtrale, à une authenticité qui reste pour le spectateur de cinéma de façade mais qui, pour le spectateur de théâtre diégétique, semble revêtir toutes les apparences du vrai. Dans le premier plan, Max apparaît dans une mise en scène qui par son respect des codes propres au théâtre, a tout d'un arrangement spécifiquement élaboré pour la scène. Ses amis, public de circonstance, ont pris position en partie derrière et autour de lui en demi-cercle, alors qu'il fait face à la caméra. Cette « plantation » répond à trois impératifs généralement admis au théâtre : ne pas dissimuler le personnage principal, ne pas tourner le dos, et créer un ensemble harmonieux. Cette organisation, qui sacrifie la spontanéité de l'improvisation à l'efficacité de la monstration, indique clairement que c'est Max qui, de façon

tout à fait égocentrique, doit faire l'objet de tous les regards, y compris de ceux des spectateurs de cinéma. Les quatre personnes qui ont assisté à cette démonstration se retrouvent dès le plan trois au premier rang du public que Max a convié à sa représentation. Sur scène, il apparaît très vite dépassé par son rôle et il déborde constamment du cadre qui lui est imposé par le théâtre. La transformation qui s'opère chez Max qui incarne de façon de plus en plus persuasive son rôle du Marquis jusqu'au coup de théâtre final, s'accomplit alors qu'il se « dépouille » justement de tout ce qui fait « l'artificialité » du théâtre classique précédemment caricaturé. Le jeu qu'il met en place avec son costume et ses accessoires permet à ce niveau de bien marquer cette progression. En effet, alors qu'il interprète le Marquis sur scène, le personnage de Max ressurgit quand il est trahi par sa maladresse qui lui fait perdre sa perruque et oublier les codes propres au théâtre classique en tournant notamment le dos à son public. La prétendue spontanéité de ces accidents à répétition donne l'illusion qu'il sort du personnage qu'il incarne sur scène en désignant clairement ce qui est de l'ordre du factice, et confère par contraste au personnage de Max un caractère dont l'authenticité paraît tout à fait vraisemblable. Ce mécanisme trouve son apogée, et sa pleine utilité, au moment où le Marquis découvre le corps sans vie de sa femme. En effet, Max multiplie à cet instant tragique les invraisemblances comiques, en écoutant notamment battre le cœur de sa femme au niveau de l'abdomen. C'est en se débarrassant des accessoires qui l'embarrassent, sa perruque et son épée, qu'il semble sortir du cadre strict de son rôle du Marquis pour « vivre » en tant que Max une situation dont l'horreur l'a mis hors cadre de l'artifice du dispositif théâtral. Le spectateur de cinéma, contrairement au spectateur de théâtre du fait de son inscription dans un autre dispositif, reste insensible à la tragédie de la scène. Il peut alors pleinement apprécier la tournure comique que prennent les choses dans ce film pour un autre que lui et selon un plan orchestré, précisément machiné, par Max Linder.

Cette complexe déclinaison d'identité s'inscrit elle-même dans une structure dramatique qui se retrouve tant au point de vue du film dans son ensemble que de la pièce diégétique qui y est jouée. Il est possible d'établir grossièrement trois étapes qui gouvernent cette structure et qui se retrouvent couramment sur scène dans le théâtre dramatique : un prologue qui est une présentation des enjeux de la pièce, un développement des confrontations de ses enjeux qui gagnent en tension et conduisent à un moment paroxystique, et enfin un dénouement et une résolution générale du conflit. Dans *Max joue le drame*, c'est la pièce, qui est le plus ouvertement théâtrale, qui respecte le moins cette structure. Dans l'intrigue du film, Max, offensé par ses amis (prologue), joue le drame afin de les convaincre de son talent et délivre une telle performance que le public s'évanouit (moment paroxystique). Le public s'enfuit alors arrosé et attrapé à son propre jeu, lui qui voulait se moquer de Max à ses dépens (rétablissement de l'ordre). Dans la pièce qui a lieu dans le monde diégétique, le Marquis trompe sa femme (prologue), la Marquise se bat en duel avec sa rivale et, touchée au cœur, expire (moment paroxystique), le Marquis s'empoisonne (deuxième moment paroxystique qui correspond avec celui de l'intrigue du film). La structure de la pièce vient clairement s'insérer dans celle du film qui l'encadre, mais c'est au final celle du film qui prédomine. L'excès d'effets conduit à deux extrêmes et à une dissociation complète : si la pièce de théâtre représentée vire au drame des plus noirs pour son public diégétique, elle devient farce pour le spectateur de cinéma quand ce public de théâtre passe littéralement du rôle de « l'arroseur » à celui de « l'arrosé ».

Cette réappropriation du théâtre par le cinéma s'est donc effectuée par une prise de distance,

une fragmentation puis une recreation en un ensemble cohérent d'éléments appartenant au théâtre et à son dispositif. C'est cette multiplication des aspects sur un même objet qui permet de le constituer en sujet de cinéma. Malgré le statisme de la caméra, le manque de diversité des valeurs des plans, et un montage filmique passablement répétitif, un espace où un point de vue dynamique peut prendre place. Ainsi reconstitué, le théâtre révèle une toute nouvelle densité : le théâtre n'est plus un objet donné une fois pour toute et transposé de son dispositif à celui du cinéma, mais il est traversé à partir d'une multitude de points d'entrée, qui en le déclinant selon divers aspects, lui offre une profondeur qu'il devient possible de parcourir de points en points, dynamiquement.

Dans cet espace nouvellement créé, deux points de vue clairement identifiables semblent émerger. La claire distinction de leur positionnement respectif devient décisive, car c'est notamment par cette division que le point de vue de l'un, celui du spectateur de cinéma, peut se situer par rapport à l'autre, celui du spectateur diégétique de théâtre. La question du point de vue accordé au spectateur de cinéma trouve avec le théâtre une résonance toute particulière, puisqu'il s'agit de placer le point de vue non seulement par rapport à une représentation, mais également par rapport à un spectateur diégétique pour qui est construite et vers qui est dirigée cette représentation. De nombreux films contemporains à *Max joue le drame*, dont l'intrigue implique la représentation d'une pièce de théâtre, font le choix de conserver intact l'unité du dispositif théâtral en présentant la salle où se trouve le public et la scène où se déroule la représentation dans une même continuité, superposant le point de vue du spectateur de cinéma au point de vue de personnages diégétiques existants dans le public ou sur scène. C'est par exemple le cas dans le film *La Famille Purotin au théâtre* (Pathé, 1912) ou dans un autre film de Max Linder, *Max veut faire du théâtre* (Pathé, 1912). Dans *Max joue le drame*, un autre choix a été fait et le spectateur de cinéma se voit offrir une position bien distincte de celle du public qui assiste à la représentation de la pièce de théâtre à l'intérieur du film. Il lui est réservé une place idéale afin d'assister à ce qui fait réellement spectacle, c'est-à-dire à la véritable passe d'arme qui s'effectue, non pas entre les deux protagonistes féminins du duel, mais bien entre Max et son public qui « croisent le fer » à de multiples reprises par plans interposés. Le spectateur de cinéma se retrouve à un point pivot, là où l'échange entre Max et son public se produit avec le plus d'intensité. Cette place privilégiée se situe à l'avant-scène, ou au proscenium, entre la rampe et le cadre de scène, là où pour le théâtre moderne se dresse le quatrième mur et où par conséquent s'établit une séparation nette entre deux espaces qui peuvent certes communiquer, mais qui ne peuvent pas échanger. La forte relation d'alternance qu'entretient la scène, avec la salle où se trouve le public diégétique, est doublement indiquée : non seulement par le rapport de symétrie qu'entretient l'arche du proscenium de la scène avec celle qui se découpe dans le mur derrière les spectateurs, mais également par la dynamique des émotions partagées qui fait rebondir le montage d'un espace à un autre. Ce « rebondissement » est lié à la synchronisation progressive et de plus en plus tendue des émotions du public avec ce qui est représenté sur scène. Le spectateur de cinéma, qui ne partage pas l'intensité des émotions éprouvées par le spectateur de la pièce diégétique, occupe donc tout à la fois le point central où a lieu l'action véritable et un point de vue extérieur, tant vis-à-vis de la scène où évolue Max que de la salle où se trouve placé le public. En somme, il a pris position dans le monde diégétique au seul endroit du dispositif théâtral qui pouvait lui assurer le spectacle de la relation exclusive qu'entretient le spectateur de théâtre avec la scène. Ce point de vue, tant à la fois extérieur

qu'intérieur à la représentation, est situé véritablement au seul endroit qui correspondait dans ses caractéristiques à celui d'un spectateur de cinéma.

Ainsi spectateur de cinéma et spectateur de théâtre occupent-ils des points de vue qui ne coïncident pas. D'une part parce que la différence que le dispositif introduit ne permet pas à ceux-ci de partager la même position par rapport à un même objet, ce que les prises de recul d'ordre spatial et temporel mettent en évidence. D'autre part, parce que le cinéma permet de faire émerger, par la fragmentation et la recreation que son dispositif permet, une nouvelle conception du théâtre où s'inscrit un nouveau type de point de vue, à la fois intérieur et extérieur à ce qui est représenté, et à proprement parler cinématographique. De plus, cette recreation de théâtre effectuée précisément « de toutes pièces » opère sa restructuration d'après un vecteur dynamique, le personnage de Max, qui en le traversant en assure l'homogénéité. La condition d'émergence d'un point de vue dépend ici essentiellement du personnage principal qui porte littéralement le film, comme en témoigne d'ailleurs la position centrale occupée par Max à chaque moment et à chacun de ses plans. On peut supposer, de façon tout à fait hypothétique¹¹, que celui qui rend la différence de dispositif entre cinéma et théâtre évidente du fait de son rôle structurant, c'est le personnage. Filmer du théâtre, ce n'est déjà plus du théâtre, et la transposition directe d'un personnage de théâtre au cinéma peut s'avérer plus que délicate. En effet, le personnage de théâtre est, du fait des conditions du dispositif qui le fait exister, tout d'abord un « type » de personnage. Transposé de façon littérale du théâtre au cinéma, il n'y a plus de correspondance entre ce « type » et le dispositif qui le met en scène. Paul-André Touchard, dans son ouvrage *L'Amateur de théâtre ou la Règle du jeu*, établit une telle différenciation des personnages en fonction des dispositifs qui les font exister, prenant exemple sur celle qu'il existe entre personnage de roman et personnage de théâtre :

Ce qui m'intéresse dans le héros de roman, c'est de savoir qui il est, c'est de le voir « tel qu'en lui-même enfin » son évolution le change : c'est son devenir. Ce qui m'intéresse au théâtre c'est de savoir ce que feront les personnages donnés, dans telle ou telle situation. Devant le père Grandet, je me demande : qu'est-ce qu'un avare ? Devant Harpagon, je me dis : étant donné qu'il est avare, que va-t-il faire ? Le problème posé au début du roman, est supposé résolu au début de la pièce¹².

Le personnage de Max est encore un personnage mis « en situation », mais si au théâtre, « c'est le personnage qui dure et qui change d'aspect selon l'interprète », au cinéma « c'est l'interprète qui dure et qui change d'aspect selon le personnage »¹³. Ainsi le « type » spécifique de « dandy sympathique et ahuri » que Max Linder incarne devient sous l'action du cinéma « son » type, comme l'a bien noté Jean Mitry :

Dédaignant les culbutes, les cascades, autant que les grimaces qui étaient l'apanage d'André Deed, Max Linder créa de la sorte le premier « type » de cinéma qui fut un être humain, sensible et vrai. Le héros n'était plus un pitre, un paillasse, mais un individu pris à même la réalité, croqué sur le vif, le modèle à peine exagéré du noceur 1900 [...] auquel il arrivait des aventures au demeurant vraisemblables¹⁴.

Pris à même la réalité, le « type » de Max est « humain, sensible et vrai » car il interagit avec son environnement qui en l'éprouvant, révèle ses qualités¹⁵. Ce « milieu », qui participe à l'émergence d'un personnage « de » cinéma, ne peut se constituer qu'indépendamment du spectateur, comme un univers clos sur lui-même. Peinture et théâtre ont tenté d'établir cette clôture, ce « quatrième mur », que le cinéma met naturellement en place, et ce afin d'échapper à la théâtralité d'une

représentation élaborée selon le point de vue extérieur d'un spectateur vers qui elle est dirigée. Dans *Max joue le drame*, à la découverte du corps sans vie de la Marquise, les attitudes et gestes de désespoir de Max sur scène peuvent être rapprochés, sans qu'il soit bien entendu permis d'y voir une référence explicite de la part de Max Linder, de ceux qu'il est possible de retrouver dans deux tableaux de Gustave Courbet, *Le fou de peur* (vers 1843-1845) et *Le désespéré* (1843). Dans ce plan de Max et dans ces deux tableaux, les personnages absorbés par l'horreur de ce qui les subjuguent, semblent diriger vers le spectateur un regard qui ne l'atteint pas, mais qui témoigne de la séparation qu'il existe entre eux. En ne lui assignant aucune place, c'est la présence du spectateur qui est niée et c'est ce qui caractérise, selon Michael Fried¹⁶, l'anti-théâtralité de certaines œuvres picturales du XIX^{ème} siècle, Courbet y compris. Cette conception d'une séparation nécessaire entre scène et spectateur se retrouve également au théâtre chez les partisans d'une scène moderne et antithéâtrale, dite naturaliste, dont André Antoine est la figure la plus emblématique¹⁷. A la fin du XIX^{ème} siècle et à partir de son Théâtre Libre, Antoine défend l'idée d'un théâtre qui, plutôt que de se préoccuper du public, l'ignore délibérément. La scène est strictement coupée de la salle, et cette clôture est signifiée par la prise en compte du proscenium comme quatrième mur. Il s'agit de saisir une « découpe » d'un milieu, de reporter sur scène une « tranche du réel » qui y aurait été prélevée. Antoine développe en ce sens une conception moderne de la mise en scène. En témoigne, pour l'exemple, l'importance accordée à l'association du décor et des personnages : alors que dans le théâtre plus conventionnel les acteurs et les décors sont pensés et mis en place indépendamment les uns des autres, dans le théâtre naturaliste les acteurs doivent interagir avec leur milieu, en évoluant « dans les meubles » et « entre les murs ». Pour Antoine, c'est l'écart entre le texte et les autres éléments de la représentation qui peut créer du sens, alors qu'il est généralement accordé une prépondérance marquée au texte. La question du point de vue du spectateur n'en est que plus prégnante : le personnage doit interagir avec le milieu dans lequel il évolue pour permettre d'instaurer cet écart nécessaire à son émergence.

Il est sans doute possible de postuler, et ceci à l'étude très succincte de ce film de Max Linder et comme simple hypothèse de recherche, que l'instauration d'un point de vue dans les premiers temps du cinéma est intimement lié à l'établissement décisif de personnages forts dont les caractéristiques deviennent spécifiques au dispositif dans lequel ils évoluent. Par le rapport dynamique qu'ils créent entre eux et leur environnement, leur « milieu », ils favorisent la création d'un écart au sein du film, là où il devient possible, à distance, d'occuper une position de témoin privilégié tout en restant extérieur à la construction de la représentation. Avec ses personnages comiques récurrents, tels Boireau (André Deed), Rigadin (Charles Prince) et bien évidemment Max (Max Linder), la production Pathé s'inscrit certes dans une logique économique de renouvellement rapide de son catalogue, de fidélisation de ses spectateurs et de diffusion promotionnelle rapide et facile. Mais elle participe peut-être aussi à une accélération notable de la mise en place d'une certaine institutionnalisation du cinéma par la « démarcation » sur l'objet de la représentation que le point de vue de ses personnages issu de son mode de production permet.

- 1 Certaines bandes de ce film, dont je n'ai pas pu précisément situer l'origine, indiquent de façon erronée (par rapport au résumé du catalogue Pathé et à la logique générale du film) que le public ne s'est pas évanoui mais endormi. La présente analyse de film s'appuie sur l'exemplaire que possède le British Film Institute.
- 2 Par la suite, il sera fait mention de deux types de spectateurs bien distincts : les spectateurs de théâtre diégétiques (sous leurs deux occurrences : lors de la démonstration au premier plan et lors de la représentation principale) et les spectateurs de cinéma.
- 3 Sur le passage de Max Linder du théâtre au cinéma chez Pathé, voir : André Gaudreault, Germain Lacasse, *Série culturelle et réflexivité cinématographique au tournant des années 1910 [chez Linder notamment]*, dans François Amy de La Bretèque, Emmanuelle André, François Jost, Raphaëlle Moine, Guillaume Soulez, Jean-Philippe Trias (sous la direction de), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent : réflexivité, migrations, intermédialité*, Actes du VII Congrès de l'Afeccav, Université Paul-Valéry (Montpellier, 23-25 septembre 2010), L'Harmattan, Paris 2012, pp. 15-23. Charles Ford rapporte dans son ouvrage *Max Linder* (Seghers, Paris 1966, p. 19) que Max Linder tourna chez Pathé entre 1907 et 1914 un peu plus de 350 films.
- 4 En 1914, le théâtre a déjà connu, depuis le début des années 1880 et notamment grâce à l'émergence de la mise en scène moderne avec par exemple André Antoine puis Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, ou Max Reinhardt, de profondes mutations. Dès 1890, Antoine revendique une mise en scène résolument moderne, et refuse un jeu trop stéréotypé, affecté ou déclamatoire : « le comédien ne sortira plus constamment du cadre où il se meut, pour poser devant la salle ; il évoluera dans les meubles, dans les accessoires, et son jeu s'élargira de ces mille nuances et de ces mille détails devenus indispensables pour fixer et composer logiquement un personnage. Le mouvement purement mécanique, les effets de voix, les gestes empiriques et redondants disparaissant avec la simplification et le retour à la réalité de l'action théâtrale [...] ». André Antoine, *Le Théâtre-Libre* (1890), cité dans Jean-Pierre Sarrazac, Philippe Marcerou (sous la direction de), *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, Actes Sud, Arles 1999, pp. 78-79.
- 5 Du moins les présume-t-on comme tel, car on ne peut faire impunément les « oreilles de lapin », équivalent « convenable » du bras d'honneur, à de vagues connaissances. À noter que ce simple geste signe bien le personnage de Max : effronté sans vulgarité.
- 6 En 1914, Max Linder alors au faîte de sa gloire, se produit « en chair et en os » dans des Revues dont l'une aux Folies-Marigny (tel que mentionné dans le journal *La Presse* du 7, 10 et 11 mai 1914).
- 7 Tel que le rapporte Charles Ford (*Max Linder*, cit., p. 10) d'après les recherches effectuées par René Jeanne dans les archives du Conservatoire et de la Société des Auteurs dramatiques (recherches publiées dans: René Jeanne, « Max Linder et le théâtre », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 2, avril-juin 1965, pp. 164-177). Max Linder avait auparavant fréquenté en tant qu'aspirant comédien le Conservatoire de Bordeaux (Charles Ford, *Max Linder*, cit., p. 9).
- 8 Voir à ce sujet : Jean-Claude Yon, Nathalie Le Gonidec (sous la direction de), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, Créaphis, Paris 2012.
- 9 Cette appellation peut désigner de façon plus restrictive les amateurs de théâtre qui se sont rassemblés en groupe plus ou moins voués à perdurer : le cercle Pigalle (créé en 1850), les Éscholiers (créé en 1886), les Gaulois, le Gardénia, le Cercle funambulesque, les Castagnettes, la Rampe... Jean-Claude Yon rapporte que ce théâtre est ainsi initialement nommé par le critique Adolphe Aderer dans une suite d'articles dans le *Temps* repris en volume en 1894 dans *Le théâtre à côté*, préfacé par Francisque Sarcey (voir Jean-Claude Yon, Nathalie Le Gonidec [sous la direction de], *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIX^e siècle*, cit., p. 18). Le Théâtre-Libre d'André Antoine est issu de ce type de théâtre (*Idem*, p. 22).
- 10 Laurent Guido, Laurent Le Forestier, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », dans *1895*, n° 61, 2010, p. 36.
- 11 L'étude d'un seul film d'un seul personnage de cinéma n'autorise évidemment pas l'établissement de généralités valables pour l'ensemble de la production Pathé de l'époque, tout au plus permet-elle de soulever quelques pistes de recherches éventuelles.
- 12 Paul-André Touchard, *L'Amateur de théâtre ou la Règle du jeu*, Editions du Seuil, Paris 1952, pp. 48-49.

Touchard ajoute que « quand Molière écrit *Le Misanthrope*, il donne à la pièce ce sous-titre qui dit tout : *L'atrabilaire amoureux*, c'est-à-dire la définition du personnage au départ : un atrabilaire et la situation devant laquelle il va se trouver : amoureux ». *Idem*, p. 49. Il est frappant de noter qu'au cinéma le même rapport a tout d'abord tenté d'être conservé : Max est dans ses films tour à tour patineur (1907), hypnotisé (1910), fiancé (1911), victime du quinquina (1912), jockey par amour (1913)... C'est-à-dire un personnage clairement identifié mis en situation.

- 13 Paul-André Touchard, *L'Amateur de théâtre ou la Règle du jeu*, cit., p. 61. Touchard va jusqu'à affirmer que « dès que le désir et l'amour entrent en jeu, nous ne voyons plus que Rudolph Valentino ou Marlène Diétrich : en fait, il n'y a pas de personnage au cinéma ». *Ibidem*.
- 14 Jean Mitry, *Histoire du cinéma : art et industrie. 1985-1914*, Éditions Universitaires, Paris 1968, vol. 1, p. 260. C'est moi qui souligne.
- 15 Charles Ford, parmi d'autres, souligne la forte capacité d'improvisation de Max Linder (*Max Linder*, cit., p. 14), ce qui révèle l'extrême attention et sensibilité qu'il témoigne à l'égard de ce qui l'entoure.
- 16 Voir notamment: Michael Fried, *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, Chicago-London 1990 (*Le Réalisme de Courbet : esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, Paris 1993, vol. 2), ainsi que : Michael Fried, *Absorption and Theatricality : Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980 (*La Place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, Paris 1990, vol. 1).
- 17 Pour l'apport d'André Antoine au renouvellement de la mise en scène de théâtre, voir notamment : Jean-Pierre Sarrazac, Philippe Marcerou (sous la direction de), *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, cit.