

## La difficile représentation du talent disparu : enjeux actoraux dans les biopics de Jeanne Eagels et de Gertrude Lawrence (1957-1968)

Francesco Schiariti  
Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis

**T**héophile Gautier, écrivant à titre de critique, a signalé ce qui a longtemps rendu l'acteur ou l'actrice insaisissable pour ceux qui n'assistaient pas à la représentation théâtrale :

La parole est ailée ; le geste ne laisse pas de trace ; comment conserver à la postérité ce froncement de sourcils tout à fait olympien, qui faisait trembler jusqu'aux moucheurs de chandelles et aux banquettes elles-mêmes ? Dans quel esprit de vin confire ce son de voix si majestueusement caverneux [...] <sup>1</sup> ?

Du fait de ce caractère volatile de la performance théâtrale, certaines interprétations légendaires survivent essentiellement par le souvenir et le témoignage. Dans le cadre du cinéma hollywoodien de l'époque des studios, cet espace mémoriel, a pu devenir un lieu fantasmagorique où se tenaient ceux que Marguerite Chabrol a baptisé les « fantômes de Broadway<sup>2</sup> » : les grands comédiens de théâtre dont la présence se manifeste encore au cinéma. Pour cette étude, je propose de mettre en relation deux catégories de « fantômes », ceux des acteurs, dans la perspective de Chabrol, et celui, plus général, d'un passé idéalisé dont l'essence continue d'être évoquée et convoquée et qu'on pourrait rapprocher des rétrotopies conceptualisées par Zygmunt Bauman<sup>3</sup>. Les deux « fantômes », personnages et période, se rencontrent tout particulièrement dans le biopic de comédien, sous-genre qui met la notion de performance actorale au cœur de son propre dispositif en représentant des vedettes qui revivent à l'écran avec une époque révolue qu'ils symbolisent. Dans un corpus hollywoodien

pléthorique<sup>4</sup>, j'étudierai plus particulièrement deux films : *Jeanne Eagels - Un seul amour en français* (George Sidney, 1957) et *Star !* (Robert Wise, 1968).

Trois critères ont justifié cette sélection. Le premier repose sur les similitudes narratives qui permettent de concevoir ce diptyque comme représentatif d'un regard porté sur l'actrice et la star. Dans un article consacré à la figure de l'actrice jouant l'actrice, Jacqueline Nacache propose des éléments de typologie qui établissent une cartographie des films qui ont pour objet une figure de comédienne :

Non seulement les rôles d'actrices sont plus nombreux que les rôles d'acteurs mais ils se diversifient en types identifiables : l'ingénue qui rêve de gloire (Marion Davies dans *Show People*, Jean Simmons dans *The Actress*) ou pour laquelle le théâtre est tout (*Esther Kahn*) ; la grande comédienne au sommet de son talent et toujours insatisfaite (Julie Andrews dans *Star !*) <sup>5</sup> [...]

Telles qu'elles sont portraiturees, Jeanne Eagels et Gertrude Lawrence, l'héroïne de *Star !*, relèvent en effet de ces deux catégories successives : elles débutent comme des ingénues qui rêvent de gloire et de théâtre et se révèlent de grandes comédiennes à la fois célébrées et anxieuses. Les scénarios racontent leur vie, de leur prime jeunesse à leurs triomphes, même si leur carrière est émaillée de chutes, professionnelles et personnelles. Ce sont deux récits qui épousent en fait les principes de la

<sup>1</sup>Gautier, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Bruxelles, Leipzig, 1858-1859, vol. VI, p. 100.

<sup>2</sup>Chabrol Marguerite, *De Broadway à Hollywood*, CNRS Editions, Paris, 2016, pp. 173-174.

<sup>3</sup>Baughman Zygmunt, *Rétrotopia* (2017), Premier Parallèle, Paris, 2019.

<sup>4</sup>Fontanel Remy, « Preamble : la réalité sera toujours plus captivante ... » in Fontanel Rémi (ed.) *CinémaAction*, n° 139, *Biopic : de la réalité à la fiction*, Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, p. 18.

<sup>5</sup>Nacache Jacqueline, « Soi-même comme une autre, les enjeux d'un rôle d'actrice » in Bourget, Jean-Loup et Zamour Françoise (eds.) *Jouer l'actrice. De Katherine Hepburn à Juliette Binoche*, Edition Rue de l'Ulm, Paris, 2017, p.3 dans la version mise en ligne sur OpenEdition Books. <http://books.openedition.org/editionsulm/4700>

*success story* appliquée au biopic<sup>6</sup>. Cette approche de la question par la dimension strictement narrative est cependant incomplète puisqu'elle ne permet pas de mettre en avant les enjeux actoraux qui découlent de la confrontation entre la star représentée et la star représentante. Or, c'est dans cet affrontement que se joue l'essentiel de la tension que je souhaite examiner entre passé et présent. Les autres critères de sélection sont donc méthodologiques car ils rendent possibles cette confrontation. D'une part, dans les deux films, les actrices sont vues au travail, sur l'estrade ou sur les plateaux de tournage. Le spectateur assiste donc à des scènes dramatiques sur lesquelles il peut exercer une double lecture. Il voit, par exemple, Julie Andrews jouer Gertrude Lawrence jouer Amanda dans *Private Lives* de Noël Coward. Ces scènes interrogent les notions de réussite artistique en mettant l'accent sur certaines qualités, particulièrement difficiles à saisir. D'autre part, la présence fantomatique des stars pourrait être rendue plus manifeste par l'existence de traces de la voix et de l'image auxquelles le public n'avait pas facilement accès au moment de la sortie des films mais qui sont peut-être connues des réalisateurs et des interprètes. Autrement dit, le modèle a pu se révéler une source directe permettant éventuellement d'incarner le talent à l'écran en lui reprenant des inflexions, des gestes, de mouvements, que le public en soit conscient ou non. Cet aspect de la question a donc favorisé pour cet article les biopics de comédiennes dont on connaît aujourd'hui des disques ou des bandes filmées.

Pour aborder ce travail de confrontation, j'ai particulièrement emprunté aux méthodes de Marguerite Chabrol, telles qu'elle les expose dans ses articles récents sur le site *thâtre*<sup>7</sup> mais en les intégrant plus spécifiquement à la question de la reconstruction idéalisée du passé. De fait, il est éclairant pour la place de cet objet spécifique de recherche au cinéma de s'interroger sur la manière dont ces biopics, *a priori* idéaux pour ce qu'on pourrait appeler une forme de rétrotopie

artistique, résistent en partie, voire totalement, à cette notion. Malgré les apparences, il est difficile, de manière générale, de faire du biopic hollywoodien un objet essentiellement rétrotopique. En effet, comme l'a montré George F. Custen<sup>8</sup>, le genre, à l'ère des studios, est le lieu d'une tension systématique entre l'histoire et le système hollywoodien. La représentation du passé, idéalisé ou non, est toujours subordonnée à la fois aux intentions de recréer « la vie modèle » d'un « grand homme » ou d'une « grande femme » et aux attentes du public contemporain.

Il convient pour mon propos d'examiner cette dynamique de résistance éventuelle au caractère nostalgique en revenant, premièrement, sur le contexte de production des deux films. Je travaillerai ensuite plus précisément sur la notion de star (telle que la définit Richard Dyer, c'est-à-dire en tant que construction polysémique articulant image médiatique et rôles joués<sup>9</sup>), associée ici à l'étude du jeu pour former un ensemble qui intervient à plusieurs niveaux dans la construction du personnage à l'écran. Il s'agit d'abord d'observer les traces des « fantômes » dans les films eux-mêmes, aussi bien du point de vue de la production qu'à celui, plus spécifiquement, de l'interprétation : le modèle actoral peut être ainsi l'objet d'un travail de copie ou bien, comme je le montre ensuite, être soigneusement évité. Le quatrième et dernier temps de ma réflexion est consacré à l'affrontement non résolu entre les *personae* des stars contemporaines et celles des modèles incarnés dans les films. Si l'on tire certaines conclusions des commentaires de Custen à propos de la star dans le biopic<sup>10</sup>, c'est en effet ici que pourrait résider l'explication la plus convaincante d'un échec de la représentation rétrotopique à l'écran, ce qui confirme l'importance des *star studies* dans l'appréhension complète d'un film.

<sup>6</sup> Fontanel Rémi, « Préambule : la réalité sera toujours plus captivante ... », *op.cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> Chabrol Marguerite, « Bette Davis et les divas de Broadway », *thâtre* [en ligne], mis en ligne le 15 mars 2018. URL : <https://www.thaetre.com/2018/03/15/bette-davis-et-les-divas-de-broadway/et-«-La-nouvelle-Sarah-Bernhardt-».Greta-Garbo-et-le-mythe-de-la-diva-cosmopolite-»>, *thâtre*, mis en ligne le 12 septembre 2022. URL : <https://www.thaetre.com/2022/09/12/la-nouvelle-sarah-bernhardt/>

<sup>8</sup> Custen George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.

<sup>9</sup> Dyer Richard, *Stars* (1979), BFI Publishing, Londres, 2004.

<sup>10</sup> Custen George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, *op.cit.*, p. 193-205.

## Contexte de production : la nostalgie à l'œuvre ?

Dans le cas de *Jeanne Eagels*, l'appareil publicitaire est un bon indicateur de l'ambiguïté qui préside au film. En effet, davantage que sur la figure de Jeanne Eagels en elle-même, la Columbia insiste, dans ses encarts promotionnels tels qu'ils apparaissent dans les revues professionnelles, sur le romantisme tragique de l'histoire d'amour et sur la filiation entre les deux films de George Sidney avec Kim Novak : *Jeanne Eagels* succède à *The Eddy Duchin Story* (George Sidney, 1956), autre biopic d'artiste se déroulant dans les années 1920<sup>11</sup>. Cette dimension de la campagne publicitaire éclaire en partie l'éventuel aspect rétrotopique du film. De fait, d'après les critiques professionnelles, comme celle du *Harrison's Report*, les audiences des années 1950 ne connaissent vraisemblablement plus Eagels elle-même<sup>12</sup>. Les recensions dans les revues de fans signalent cet oubli en resituant systématiquement le personnage dans l'histoire du théâtre américain<sup>13</sup>. Ce n'est donc pas le nom de Jeanne Eagels qui attirera le public, mais la représentation du milieu artistique de l'entre-deux guerres, ce dont témoigne le succès de *The Eddy Duchin Story*. Cependant, *Jeanne Eagels*, malgré la beauté, voire le baroquisme, des décors et de la mise en scène, qu'on retrouve aussi dans le film précédent, se comprend également en termes de production comme un produit typique de la fin des années 1950, période qui tend à nettement assombrir et sexualiser le cinéma des studios, ce dont témoigne tout particulièrement les évolutions narratives des biopics<sup>14</sup>. Pour cette raison, le scénario met en avant les addictions du personnage principal à l'alcool et à la morphine, ce qui le place dans la succession des caractères joués par Susan Hayward, actrice dramatique emblématique de l'après-guerre. Hayward avait remporté un grand succès critique et public deux ans

auparavant dans *I'll Cry Tomorrow* (Daniel Mann, 1955)<sup>15</sup>, adaptation du récit autobiographique de la chanteuse Lilian Roth, qui sert manifestement de modèle, en tant que véhicule pour star dramatique, à une succession de biopics. Ces films, dont *Jeanne Eagels*, hésitent donc entre représentation du passé et mise en avant des qualités d'actrice de leur star, contemporaine. Enfin, dans le cas précis du film de Sidney, il est conçu dès son origine comme un *star vehicle* pour sa vedette. De ce point de vue, il ramène très probablement<sup>16</sup> à la *persona* contemporaine que la Columbia et la star construisent et, en ce sens, s'insère dans une galerie de personnages étrangers aux normes sociales, illustrant les difficultés à être une jeune femme célibataire dans les Etats-Unis des années 1950 tout autant, sinon plus, que celles à être une aspirante actrice dans les années 1920<sup>17</sup>.

*Star !* est marqué par la même ambiguïté. Le film met l'accent sur le glamour et l'éclat des numéros, s'inscrivant dans la lignée des comédies musicales à grand spectacle de la décennie, comme *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) ou *Camelot* (Joshua Logan, 1967), et donc représentatif de son temps. Produit à la fin de cette période, il est paradoxalement perçu comme un film daté par la presse qui l'accueille très froidement à sa sortie, en particulier pour cette raison. La critique observe également que la reconstruction nostalgique finit par devenir elle-même un gage d'échec. Le journaliste d'*Harper Magazine*, écrit par exemple, que *Star !*

est moins concerné par la biographie de Gertrude Lawrence que par l'utilisation du schéma « de la pauvreté à la richesse » et « triomphes et chutes » à l'œuvre dans son histoire et qui permet de représenter à l'écran un genre de glamour disparu, idéal d'une génération anti-sérieux et pré-pop.[is less concerned with the biography of Gertrude Lawrence than with using the rags-to-riches, triumphs-and-heartaches outline her story

<sup>11</sup> *Motion Picture Exhibitor*, 7 août 1957, p. 18.

<sup>12</sup> *Harrison's Reports*, 20 juillet 1957, p. 114.

<sup>13</sup> Par exemple, la critique dans *Photoplay*, septembre 1957, p. 18. Ce type de revue travaillant étroitement avec les grands studios, ces éclaircissements sont sans doute cohérents avec les propres doutes des producteurs.

<sup>14</sup> Custen George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, op.cit., p. 170.

<sup>15</sup> Hay Peter, *Metro Goldwyn Mayer, Splendeur du cinéma américain* (1991), Bordas, Paris, 1993, p. 308.

<sup>16</sup> Il faudrait mener une enquête en génétique scénaristique précise pour savoir si le scénario original a été modifié pour épouser avec précision la persona de l'actrice.

<sup>17</sup> Sur la persona de Novak, voir Byars Jackie, « The Prime of Miss Kim Novak, Struling over the Feminine in the Star Image » dans Forman Joel (ed.), *The Other Fifties, Interrogating Midcentury American Icons*, University of Illinois Press, Chicago, 1997, pp. 197-223 et Gallafent Edward, *Adultery and the Female Star*, Palgrave Macmillan, Londres, 2018, pp. 121-168.

to define an extinct type of glamour, the ideal of an anti-serious and pre-pop generation.<sup>18]</sup>

La critique signale ainsi que le film n'est pas tant attaché à la figure de Lawrence qu'à une reconstruction nostalgique dans une conception du biopic qui ne s'accorde pas à la sensibilité contemporaine : à la fois par le luxe dont elle entoure le personnage et par la « formule » scénaristique elle-même, héritée des années 1950<sup>19</sup>. Pour les producteurs, un des enjeux était d'insérer la figure d'Andrews dans ce contexte passéiste, sous prétexte de lui faire incarner Lawrence. La production est donc, sur le plan actoral, également ambiguë, d'autant que, comme le montre Matthew Kennedy<sup>20</sup>, il ne se conçoit qu'autour de la figure, contemporaine, d'Andrews, ce que les notes de production confirment<sup>21</sup>. Au même moment, le projet concurrent de la Columbia concernant la biographie de Fanny Brice (*Funny Girl*, William Wyler, 1968) repose sur des présupposés identiques. Wyler assume, dès l'origine, que l'objet premier de son propre film est bien de filmer Barbra Streisand<sup>22</sup>. Pour Andrews comme pour Streisand, les studios feront fausse route, sur le plan commercial, en imaginant par la suite que leur succès provenait de leur association initiale avec des *production values* historisantes et éléphantesques<sup>23</sup> alors que c'était davantage la manière dont leurs personnalités reflétaient la sensibilité contemporaine qui, comme pour toutes les stars, expliquaient leur popularité.

## Reprises à l'identique

Fondés en apparence sur la reconstruction du passé et d'un talent idéalisé, mais en réalité subordonnés aux attentes supposées d'un public bien contemporain, *Jeanne Eagels* et *Star!* s'essayaient sporadiquement à la reconstitution de

certaines scènes dramatiques célèbres qui ne peuvent pourtant que relever du fantasme. Ce sont des morceaux de bravoure visant à illustrer une règle dont Jacqueline Nacache constate la constance : « Ce qui l'emporte pourtant, ce sont les moments où ces personnages brillent, dominent, fascinent. Les grands rôles d'actrices sont souvent des moments de triomphe, correspond[ant] à l'apogée de la carrière de leurs interprètes<sup>24</sup> ». Les pièces qui sont reprises ont rendu les modèles célèbres et ont contribué à la reconnaissance de leur talent. Cela suggère, à première vue, que la reconstruction du passé fait partie du cahier des charges des films et questionne sur la connaissance que le public et la critique pouvaient avoir de ces modèles, *a priori* pourtant difficilement accessibles.

*Star!* se prêterait particulièrement à ce paradigme puisque la structure du film induit une succession de numéros qui mettent en avant la versatilité d'interprète et d'artiste musicale à la fois de Lawrence et, plus encore, d'Andrews. Les déclarations de l'équipe du film, telles qu'elles sont collectées dans les commentaires qui accompagnent son édition DVD<sup>25</sup>, éclairent les conceptions qui ont prévalu à la reconstruction esthétique de la carrière de Lawrence. Certaines séquences sont totalement réinventées ou du moins très fortement modifiées<sup>26</sup>. En revanche, la scène d'amour tirée de *Private Lives* est fidèle au texte et à la mise en scène originels, suscitant donc véritablement le modèle de Lawrence. La comparaison entre les photographies de la production et le visionnage de la séquence confirme l'affirmation du décorateur qui parle d'une reconstruction à l'identique<sup>27</sup>. Sur le plan du jeu, Lawrence a enregistré la scène en question pour RCA Victor, ce qui facilite les rapprochements éventuels. Commentant un autre moment du film, entièrement chanté cette fois, Andrews explique avoir écouté les enregistrements de Lawrence et

<sup>18</sup> Cité dans Kennedy Matthew, *Road-Show ! The fall of Film Musicals in the 1960's*, Oxford University Press, New-York, 2014, p. 153.

<sup>19</sup> Custens George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, op. cit., p. 29.

<sup>20</sup> Kennedy Matthew, *Road-Show ! The Fall of Film Musicals in the 1960's*, op. cit., pp. 55-59.

<sup>21</sup> Bingham Dennis, « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », op. cit., p. 155.

<sup>22</sup> Kennedy Matthew, *Road-Show ! The fall of film musicals in the 1960's*, op. cit., p. 61.

<sup>23</sup> *Star!*, fiasco au Box Office, ouvre d'ailleurs la spirale d'échecs qui conduisent Andrews à une progressive semi-retraite dans les années 1970. Bingham Dennis « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », op. cit., p. 153-154.

<sup>24</sup> Nacache Jacqueline, « Soi-même comme une autre », op. cit., p. 18.

<sup>25</sup> *Star!*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, collection « 20<sup>th</sup> Century Classics », 2006.

<sup>26</sup> Par exemple pour le numéro « Jenny » tiré de *Lady in the Dark* dont Wise et ses collaborateurs ont voulu faire un grand final spectaculaire.

<sup>27</sup> Les vêtements sont également en grande partie conformes aux originaux.

s'être inspirée directement de son phrasé pour certaines séquences, ce qui rend probable sa connaissance de ce disque<sup>28</sup>. De plus, Daniel Massey, qui incarne son partenaire, Noël Coward, est lui-même le fils d'Adrienne Allen, qui créa le rôle de Sybil dans *Private Lives*. On peut émettre l'hypothèse que lui et Andrews ont donc bénéficié d'informations de première main sur le déroulement des scènes tirées de la pièce, d'autant que Coward a également collaboré au projet.

Si, au disque, la voix chantée de Lawrence n'est pas intrinsèquement comparable à celle, beaucoup plus assurée d'Andrews, le ton dans le dialogue qui précède est assez similaire dans les deux versions, le débit de parole est d'ailleurs très proche. Andrews ne copie pas entièrement ce que propose Lawrence (par exemple, le « are you [happy] ? » très accentué de Lawrence n'est pas reproduit par Andrews qui, à l'inverse, est plus emphatique, plus sûre d'elle-même quand elle dit « No. No doubt. Anywhere », à la fin de la scène, alors que Lawrence paraît faire un constat fataliste), mais s'en rapproche parfois avec précision (dans l'avant-dernière réplique avant la valse, même si Lawrence dit « I swear I never mention her again » et Andrews « I never mention her again, I swear » l'intonation et l'intention expressives sont identiques, laissant surtout apparaître la tristesse d'Amanda et non pas sa colère). La fidélité qui est peut-être ici à l'œuvre n'est cependant pas particulièrement commentée par la presse au moment de la sortie du film. La réception se focalise au contraire sur la distance, en particulier vocale, entre Andrews et Lawrence<sup>29</sup>, refusant manifestement de faire de la reprise à l'identique une condition suffisante à la reconstruction du talent. Le fait que la critique n'identifie pas les séquences fidèles au modèle apporté par Lawrence interroge même sur l'impossibilité même de cette représentation, suggérant que le mythe et le fantasme prennent le pas sur la réalité de la performance originale.

On retrouve les mêmes tensions en ce qui concerne la production et la réception, sur le plan critique, de *Jeanne Eagels*. Dans une interview, Novak affirme précisément avoir fait de la fidélité au modèle l'objet essentiel de son travail. A partir des photographies, des films et des enregistrements connus d'Eagels :

[E]lle a étudié pendant des heures chaque mouvement des mains de Miss Eagels, ses expressions faciales, sa séduisante manière de marcher, sa singulière et exotique technique pour jouer les scènes d'amour à l'écran et sa façon royale de porter les vêtements. [She has studied by the hour every move of Miss Eagels's hands, her facial expressions, her seductive walk, her unique exotic technic of screenlovemaking and her regal way of wearing clothes.<sup>30</sup>]

On ne perçoit pas cette étude quand la Jeanne Eagels de Novak interprète une scène sur un plateau de tournage : le jeu de Novak est alors volontairement saccadé et schématiquement del'artiste<sup>31</sup>, proche, comme le remarque Matthew Salomon<sup>32</sup>, de celui utilisé dans un but parodique, par Gene Kelly et Jean Hagen dans *Singing in the Rain* (Stanley Donen, 1952). Au contraire, le jeu d'Eagels dans ses films muets (*Man, Woman and Sin*, Monta Bell, 1927) est plutôt fondé sur la subtilité expressive et l'économie du geste. L'approche de la carrière scénique d'Eagels est plus rigoureuse, au moins en termes de production. Novak doit interpréter une scène de *Rain* d'après Somerset Maugham. La fidélité à la mise en scène originale de *Rain*, « apogée » de la carrière d'Eagels, est marquée en particulier par le costume de l'actrice dans le rôle de Sadie : chapeau à plumes, ceinture noire, boa et paire de guêtres. Il est impossible de comparer exactement les deux prestations car celle d'Eagels ne nous est pas parvenue. Cependant, il est vrai que dans les séquences où Novak interprète Sadie, elle met, par exemple, en avant son travail vocal, faisant nettement contraster son timbre rauque et la fermeté agressive de son intonation quand elle est sur scène, avec une voix plus éthérée, voire rêveuse, dans d'autres séquences du film. Néanmoins, ce

<sup>28</sup> Commentaires du DVD.

<sup>29</sup> Bingham Dennis « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », *op.cit.*, p. 156.

<sup>30</sup> *Photoplay*, décembre 1956, p. 82.

<sup>31</sup> Le delsaltirisme américain tend à réduire les principes de Delsarte à une liste de codes expressifs et gestuels facilement compréhensibles par les spectateurs. Viviani Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Rouge Profond, Aix en Provence, 2015, p. 134-141.

<sup>32</sup> Salomon Matthew, « Reflexivity and Metaperformance, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak » in Palmer (R. Barton), *Larger than Life, Movie Stars of the 1950s*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London, 2010, p. 125.

travail sur la voix pourrait être consubstantiel au rôle lui-même et non pas à l'imitation d'Eagels. Adrienne McLean remarque que Hayworth, reprenant le rôle de Sadie dans la version de 1954 de *Rain* (*Miss Saddy Thompson*, Curtis Bernhardt), adopte également une voix plus grave qu'à l'accoutumée<sup>33</sup>. Malgré la volonté à la fois d'imiter la Sadie d'Eagels par le vêtement et la posture<sup>34</sup>, et de démontrer l'éventuelle virtuosité de Novak, la presse accueillit la tentative de cette dernière avec sévérité, s'en prenant particulièrement à ces séquences : « plus d'un critique pensa que "permettre à Miss Novak de s'essayer à une des scènes les plus sensuelles jouées au théâtre par Miss Eagels était un des plus sérieux faux-pas du film" » [*More than one critic thought "allowing Miss Novak to essay one of Miss Eagels' more sultry stage moments" was "one of the [film's] serious mistakes"* »] synthétise Matthew Salomon à propos de la réception du film, appuyant donc sur un sentiment critique qui semble s'adresser en priorité aux moments de reconstitutions scéniques<sup>35</sup>. Dans sa monographie sur la Columbia, le journaliste Clive Hirschhorn témoigne encore de la persistance de ce sentiment en écrivant : « la seule séquence montrant Novak/Eagels dans une scène de *Rain* était, franchement, ridicule et n'aurait pas eu sa place dans une compagnie de tournées théâtrales » [« *The single sequence showing Novak/Eagels in a scene from Rain was, frankly, ludicrous and wouldn't have muster in a touring company.* »<sup>36</sup>] La reconstruction *a priori* fidèle à un moment phare de l'histoire de Broadway a été invalidée à leurs yeux par la difficulté à incarner le talent. La reprise du texte est possible, la reconstruction des décors également, la flamme originale qui, dans le discours de la critique, caractérisait Eagels ferait défaut : comme dans le cas de Lawrence et Andrews, il est légitime de s'interroger sur la place de l'image fantasmée de la star modèle dans cette réception critique. D'une part, on peut s'interroger sur la fidélité des

souvenirs de ces journalistes vis-à-vis de la prestation de Jeanne Eagels<sup>37</sup>. D'autre part, le flou lexical qui concerne souvent la description du jeu finit simplement par se résumer à « je ne sais quoi » mal identifié que posséderait Eaglen, mais pas Novak. McLean a montré comment la presse a reconnu, à l'inverse, la justesse du jeu de Hayworth dans *Miss Sadie Thompson* : les journalistes ont d'abord salué la performance de la vedette sans effectuer de comparaisons aliénantes avec Eagels<sup>38</sup>. Mais le film de Bernhardt était transposé dans le temps à l'époque de sa production, révoquant de fait les traces les plus nettes du modèle : dans ce contexte renouvelé, Hayworth, qui est également une star issue des studios et qui n'a pas non plus la réputation d'une actrice dramatique, a toute liberté de s'approprier le personnage sans l'ombre de sa créatrice. La rétrotopie est annulée de fait par la contemporanéité du cadre et, conjointement, le fantôme ou le fantasme d'Eagels disparaît ou, du moins, s'éloigne.

### Diva à la ville : stratégies de l'évitement de la confrontation

L'échec anticipé de la reconstitution fidèle peut expliquer que les deux productions limitent la recréation des moments purement théâtraux des carrières des deux vedettes. *Star!* met davantage l'accent sur les numéros musicaux que sur ceux strictement théâtraux. Ainsi, l'autre scène, non musicale, de *Private Lives* est jouée dans un contexte particulier : elle est répétée, avant la production elle-même, devant les censeurs, à qui Lawrence/Andrews demandent de participer, ce qui rend la scène doublement comique. Si Andrews reprend des expressions que l'on retrouve sur les photographies de Lawrence, cette scène est l'objet

<sup>33</sup> La chercheuse l'assimile à un procédé de familiarisation et de simplicité, mettant l'accent sur Hayworth l'actrice plus que sur Hayworth, la déesse de l'amour, mais on peut envisager que le rôle de Sadie exigeait intrinsèquement une telle transformation vocale. McLean, Adrienne L. *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, New Brunswick et Londres, 2004, p. 194.

<sup>34</sup> Dans les portraits publiés en vue de la promotion du film dans les magazines de fans, on insérait généralement une photographie d'Eagels dans *Rain*.

<sup>35</sup> Salomon Matthew, « Reflexivity and Metaperformance, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak », *op.cit.*, p. 125.

<sup>36</sup> Hirschhorn Clive, *The Columbia Story*, Crown Publishers Inc., New York, 1990, p. 219.

<sup>37</sup> Dès l'époque de la sortie du film, James Power dans *The Hollywood Reporter* conteste la pertinence de la comparaison. Kleno Larry, *Kim Novak on Camera*, A.S. Barnes & Company, Inc., La Jolla, 1980, p. 81.

<sup>38</sup> McLean, Adrienne L. *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*, *op.cit.*, p. 194.

d'une double lecture constante qui brouille le travail éventuel d'imitation de l'actrice.

De manière paradoxale, du moins en apparence, les « scènes de jeu » sont finalement beaucoup plus nombreuses loin de l'estrade de théâtre ou des plateaux de tournage. Cet aspect permet à Salomon de faire de Jeanne Eagels « le plus réflexif des films de Novak tournés dans les années 1950 » [« the most reflexive of Novak's 1950s films »]<sup>39</sup>. Selon moi, il ne s'agit cependant pas tant, ou pas uniquement, d'une spécificité qui s'articule avec la notion d'actrice sex-symbol, que d'une constante du biopic de comédienne. Le chercheur liste les moments de mise en scène de soi-même les plus évidents dans le film comme la première rencontre avec le professeur d'art dramatique joué par Agnes Moorehead<sup>40</sup>. Dans cette scène, Eagels/Novak se voit refuser l'accès au cours. Elle entre alors dans une colère exaltée que le personnage de Moorehead observe attentivement jusqu'au moment où Eagels/Novak frappe avec vigueur sa main sur la table. Le professeur dramatique l'interrompt, observe qu'elle a gâché son effet par un geste redondant. Le dialogue désamorce alors totalement la colère de l'aspirante actrice pour faire de l'explosion qui précède l'expression d'un tempérament artistique qui passe par la mise en scène de soi-même. Il est possible que Novak se soit inspirée pour ses scènes de colère théâtrales, nombreuses dans le film, du jeu de son modèle dans *The Letter* (Jean de Limure, 1929) film cette fois parlant et plus grand succès d'Eagels au cinéma où la mise en mouvement de tout le haut du corps, subordonnée à l'expression de la rage est particulièrement frappante. Dans ce cas de figure, difficile cependant à attester faute d'archives consultables, Novak aurait repris la gestuelle d'Eagels au cinéma pour l'appliquer à Eagels à la ville, ajoutant par là une strate supplémentaire à la lecture que l'on peut faire de la scène sur le plan actoral.

Plus encore qu'Eagels, Lawrence n'est que très rarement sincère : elle semble toujours jouer avec un second degré, une distance plus ou moins ironique, ou afficher un tempérament de diva,

volontairement artificiel. Une scène du film insiste explicitement sur la réussite qu'obtient Lawrence dans ce registre. Alors qu'elle est l'objet d'un procès, pour fraude fiscale, elle décide de plaider sa propre cause auprès du juge. Prenant alors la parole dans un long monologue, elle fait une démonstration de charme et d'humour, durant laquelle Andrews accentue volontairement son jeu dans un registre à la fois comique et démonstratif, prenant par exemple appui et posant, avec une théâtralité insistante, sur la rambarde derrière elle. L'actrice explique que Wise l'a laissée, à ce moment, surjouer la scène, en assumer l'humour et l'aspect théâtral<sup>41</sup>. Le scénario donne par ailleurs au juge la fonction qu'avait le personnage de Moorehead dans la séquence de *Jeanne Eagels* déjà décrite : il assiste en public et commente, univoquement de manière positive, comme critique. Dans ces cas précis, où la mise en avant du talent est la plus évidente, la reconstruction nostalgique, sur le plan esthétique, est moins apparente. Ce sont pourtant les lieux où le talent est commenté, voire dirigé. Ils sont à la fois valorisants et non mimétiques ou valorisants, parce que non mimétiques. Simplement, ils font du tempérament de la diva la condition à l'admiration.

## Problèmes de persona à la lumière de la promotion des films et de la réception critique

La reconstruction nostalgique est d'autant plus à l'œuvre dans les scènes de diva à la ville, que la star de cinéma tend, depuis les années 1940, à se normaliser<sup>42</sup> : en représentant à l'écran une diva à tempérament *Star!* ou *Jeanne Eagels* font bien référence à un passé artistique révolu. Pourtant, cet aspect n'a pas assuré pour autant la reconnaissance des films. Les raisons de ces échecs publics et critiques s'expliquent sans doute au moins partiellement en raison de la difficulté pour les *personae* de Novak et d'Andrews d'assumer et d'incarner la grande diva de théâtre. Toutes les deux seraient, d'après la critique, dans l'incapacité de jouer ces rôles alors que la promotion insiste au

<sup>39</sup> Salomon Matthew, « Reflexivity and Metaperformance, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak », *op.cit.*, p. 124.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>41</sup> Commentaires du DVD.

<sup>42</sup> Basinger Jeanine, *The Star Machine*, Vintage Books Edition, New-York and Toronto, 2009, pp. 466-487.

contraire sur les ressemblances qui existent entre elles et leurs modèles.

Dans le cas de *Jeanne Eagels*, la réception mitigée signale en priorité une défiance affichée vis-à-vis des capacités dramatiques de Novak. Sur le plan de la *persona*, comme le note James Harvey, Novak a pourtant immédiatement été considérée par les médias comme une héritière naturelle des stars des années 1920 et 1930, de par son aura et sa photogénie<sup>43</sup>. En ce sens, elle serait la vedette rétrotopique idéale. Exploitant cet aspect, lors de la promotion de *Jeanne Eagels*, le réalisateur insiste tout particulièrement sur les rapports entre Eagels et Novak : « Kim est aussi très semblable à Eagels. Elle a de la profondeur et, en plus de cela, le même type de personnalité : la liberté et l'abandon ; la même capacité latente qui a fait de Jeanne Eagels la grande actrice du théâtre américain qu'elle fut. » [*Kim is also very much like Eagels. She has depth and, with it, the same kind of spirit ; the freedom and abandon ; the same latent ability that made Jeanne Eagels the great actress of the American theatre she was*<sup>44</sup>.] Il cherche manifestement à légitimer le casting, en mettant l'accent sur le talent de son interprète, ce qui demeure donc un des enjeux essentiels de la production. Les commentaires de Sidney figurent dans un portrait que *Photoplay* consacre à Novak au moment de la sortie du film et qui présente comme enjeu de rendre la star crédible en tant qu'actrice dramatique, et par conséquent digne d'Eagels, en insistant sur son travail et sur ses possibles chances aux oscars. Les appréciations de Novak elle-même sur sa préparation illustrent la lecture faite par Christophe Damour des enjeux actoraux dans le biopic :

Le personnage de biopic exacerbe les fantasmes ontologiques du comédien (métamorphose et mimétisme) et l'amène à travailler son rôle non pas au moyen d'une approche psychologique, mais d'abord à partir de ses aspects extérieurs, en mobilisant ses capacités d'observation, d'imprégnation et d'imitation<sup>45</sup>.

Mais Damour oppose précisément la star et l'acteur de caractère sur ce plan, la première étant censée « se pavaner à travers différents personnages qui sont autant de modalités d'actualisation de sa *persona*<sup>46</sup> ». Or, Novak appartient incontestablement à la première catégorie, ce qui peut constituer une explication à l'absence de reconnaissance que son travail a obtenu. Il a peut-être été masqué par des souvenirs moins précis que ceux auxquels prétendait la critique et parce que la star était particulièrement rattachée à la fois sur le plan de la *persona* et sur celui du jeu<sup>47</sup>, aux studios, très loin de la reconnaissance que le théâtre pouvait apporter, ce que la critique universitaire récente semble implicitement confirmer en ne l'étudiant généralement que comme un « objet » inséré dans le dispositif filmique<sup>48</sup>. Au contraire, Julie Andrews, britannique, issue de la scène, déjà lauréate d'un oscar, est alors une star à la fois populaire et respectée<sup>49</sup> : une des plus extraordinaires personnalités du théâtre est jouée par la plus passionnante star d'aujourd'hui, assurent les publicités radiophoniques pour *Star !*. Elles insistent sur les liens existant entre la vie et la carrière de Lawrence et celles d'Andrews. En interview radiodiffusée, le producteur, Saul Chaplin, signale exactement de la même manière que le faisait George Sidney à propos de Novak et Eagels, les points communs biographiques et artistiques entre les deux actrices. Pourtant, que ce soit d'après Andrews elle-même, ou d'après Saul Chaplin, le rôle est également un moyen de démontrer la versatilité de la comédienne : Andrews explique que le panache, mais aussi les sentiments forts et violents qui font le quotidien de Lawrence ne la concernent pas personnellement. Elle va donc « jouer », implicitement avec succès, ces aspects du rôle qui renvoient le plus clairement à la notion de diva de Broadway. Là encore, la réception ne sera pas en accord avec les affirmations promotionnelles. Le film est à la fois boudé par les spectateurs et par la critique. Les premiers ne retrouvent pas ce qu'ils

<sup>43</sup> *The Hollywood Reporter* voit, par exemple, dans Novak une héritière naturelle des grandes stars des années 20-30, de Valentino, de Garbo. Harvey James, *Movie Love in the fifties*, Alfred A. Knopf, New York, 2001, p. 80.

<sup>44</sup> *Photoplay*, avril 1957, p. 88.

<sup>45</sup> Damour Christophe, « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnel réel », *op.cit.*, p. 39.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>47</sup> Hirsch Forster, *Acting. Hollywood Style* (1991), Harry N. Abrams, Inc., Publishers AFI Press, New York, 1996, p. 81-83

<sup>48</sup> Dans les ouvrages récents de référence sur l'acteur de cinéma, Novak n'est mentionnée qu'en tant que Madeleine/Judy de *Vertigo* et essentiellement du point de vue autoriste, comme une héroïne hitchcockienne. Viviani Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, *op.cit.*, p. 95. Nacache Jacqueline, *L'acteur de cinéma* (2003), Armand Collin, Paris, 2005, p. 75.

<sup>49</sup> Bingham Dennis « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », *op.cit.*, p. 153.



apprécient habituellement chez la star, son charme et sa gentillesse. Illustrant en termes artistiques une autre face du même problème, la critique reproche à Andrews de ne pas faire preuve d'un registre assez étendu pour interpréter un rôle qui ne correspond pas à ses spécialités actorales<sup>50</sup>. On peut émettre l'hypothèse que son image de *girl next door* l'éloigne trop, malgré les efforts promotionnels, de la diva traditionnelle. En principe, comme le note Damour dans le cas du biopic « l'« interpénétration réciproque » entre la star et le héros du film aboutit en effet à un personnage hybride où se superposent parfois, selon leur degré de notoriété respectif, les personae de l'une et de l'autre<sup>51</sup>. » Mais, cet aspect est souvent nettement déséquilibré dans les biopics d'actrices puisque, cette fois-ci selon Nacache « l'actrice jouant l'actrice tend à recouvrir son modèle, à se rabattre sur lui comme pour le faire oublier<sup>52</sup>. » Nacache prend l'exemple de Barbra Streisand dans *Funny Girl* en montrant en quoi l'actrice, même si elle a reproduit certains aspects du jeu de Fanny Brice, a surtout été en mesure d'apporter au personnage des éléments de contemporanéité, de glamour, d'américanisation qui ont rencontré la sensibilité du public et ont fixé ensuite sa propre image. L'échec public et critique de *Star!* marque probablement l'impossibilité d'une interpénétration réussie, les images de Lawrence et d'Andrews s'entrechoquant sans se rencontrer harmonieusement et sans que cette dernière puisse non plus recouvrir son modèle de sa propre personnalité et de sa propre contemporanéité. Aucun des buts n'est donc atteint, pas plus la représentation nostalgique du passé et la captation d'un talent disparu que la mise en vedette d'une star contemporaine, là où *Funny Girl*, particulièrement remarquable de ce point de vue, semble avoir réussi sur au moins un des tableaux.

Au terme de ce travail, il apparaît bien que le biopic de comédienne ne constitue pas toujours, malgré les apparences, un espace évident pour l'épanouissement de la rétrotopie artistique. D'une part, l'impossibilité à saisir pleinement ce qui est indéfinissable, c'est-à-dire le talent de la grande comédienne, rend caduc le travail de reproduction et

d'imitation qui n'est, soit pas perçu, soit, au contraire, vu comme un ratage. La réalisation tend d'autre part à morceler les séquences ou encore à détourner la question. Parallèlement, la présence insistante du présent s'incarne dans celle, inoubliable, indépassable, de la star « contemporaine » dont il s'agit avant tout de montrer le talent propre et de satisfaire les fans. Les recherches apparentes faites par l'équipe du film pour recréer la personnalité des vedettes du passé et de les insérer dans un univers artistique glamour se confrontent aux désirs du public de voir leurs stars contemporaines dans des emplois qui leur conviennent. Tout aussi significatives que les échecs, les réussites critiques et publiques, comme celle *Funny Girl*, sont en fait plutôt tournées, au moins du point de vue actoral, du côté de la contemporanéité, annulant de fait la rétrotopie. Il serait particulièrement intéressant, afin d'enrichir ces constatations, d'observer comment certains réalisateurs et actrices ont proposé des réponses plus tardives à ces mêmes questions, à travers, d'autres figures de stars légendaires, sans nécessairement se circonscrire aux vedettes du théâtre. Les biopics récents de Lucille Ball (*Lucy and Desi*, Amy Poelher, 2022, avec Nicole Kidman) ou de Marilyn Monroe (*Blonde*, Andrew Dominik, 2023, avec Ana de Armas) montrent que la grande actrice du passé reste un sujet qui interroge le cinéma.

## Filmographie

BELL, Monta, *Men, Women and Sin*, 1927.

LIMUR, Jean de, *The Letter*, 1929.

SIDNEY, George, *The Eddy Duchin Story*, 1956.

BERNHARDT, Curtis, *Miss Sadie Thompson*, 1956.

SIDNEY, George, *Jeanne Eagels*, 1957.

WISE, Robert, *Star!*, 1968.

WYLER, William, *Funny Girl*, 1968.

<sup>50</sup> Kennedy Matthew, *Road-Show, the Fall of Film Musicals in the 1960s*, op.cit., p. 153-154.

<sup>51</sup> Damour Christophe, « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnel réel », op.cit., p. 38.

<sup>52</sup> Nacache Jacqueline. « Soi-même comme une autre », op.cit., p. 13.

## Bibliographie

- BASINGER, Jeanine, *The Star Machine*, Vintage Books Edition, New York et Toronto, 2009.
- BAUGHMAN, Zygmunt, *Rétrotopia* (2017), Premier Parallèle, Paris, 2019.
- BINGHAM, Dennis, « Julie Andrews. Practically Too Perfect in Every Way », dans ROBERTSON WOJCIK Pamela (ed.) *New Constallations, Movie Stars of the 1960s*, Rutgers University Press, New Brunswick et Londres, 2011, p. 141-159.
- BYARS, Jackie, « The Prime of Miss Kim Novak, Struling over the Feminine in the Star Image » dans FORMAN Joel (ed.), *The Other Fifties, Interrogating Midcentury American Icons*, University of Illinois Press, Chicago, 1997, p. 197-223.
- CHABROL, Marguerite, « Bette Davis et les divas de Broadway », *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 15 mars 2018. URL : <https://www.thaetre.com/2018/03/15/bette-davis-et-les-divas-de-broadway/>
- CHABROL, Marguerite, *De Broadway à Hollywood*, CNRS Editions, Paris, 2016.
- CHABROL, Marguerite, « "La nouvelle Sarah Bernhardt". Greta Garbo et le mythe de la diva cosmopolite », *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 12 septembre 2022. URL : <https://www.thaetre.com/2022/09/12/la-nouvelle-sarah-bernhardt/>
- CUSTEN, George F., *Bio/Pics, How Hollywood constructed Public History*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.
- DAMOUR, Christophe, « Paon ou caméléon ? L'acteur face à l'incarnation du personnel réel », dans FONTANEL, Rémi (ed.) *CinémaAction*, n° 139, *Biopic : de la réalité à la fiction*, Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011, p 37-41.
- DYER, Richard, *Stars* (1979), BFI Publishing, Londres, 1998.
- GALLAFEN, Edward, *Adultery and the Female Star*, Palgrave Macmillan, Londres, 2018.
- HARVEY, James, *Movie love in the fifties*, Alfred A. Knopf, New York, 2001.
- HIRSCHHORN, Clive, *The Columbia Story*, Crown Publishers Inc., New York, 1990.
- FONTANEL, Rémi (ed.), *CinémaAction*, n° 139, *Biopic : de la réalité à la fiction*, Éditions Charles Corlet, Condé-sur-Noireau, 2011.
- HIRSCH, Forster, *Acting. Hollywood Style* (1991), Harry N. Abrams, Inc., Publishers AFI Press, New York, 1996.
- KENNEDY, Matthew, *Road-Show! The fall of Film Musicals in the 1960's*, Oxford University Press, New-York, 2014.
- KLENO, Larry, *Kim Novak on Camera*, A.S. Barnes & Company, Inc., La Jolla, 1980.
- MCDONALD, Paul « Why Study Film Acting: Some Opening Reflection » dans BARON, Cynthia, CARSON, Diane, TOMASULO, Frank (dir.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*, Détroit, Wayne State University Press, 2004, p. 23-41.
- MCLEAN, Adrienne L., *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*, Rutgers University Press, New Brunswick et Londres, 2004.
- NACACHE, Jacqueline, *L'acteur de cinéma* (2003), Armand Collin, Paris, 2005.
- NACACHE, Jacqueline, « Soi-même comme une autre, les enjeux d'un rôle d'actrice », dans BOURGET, Jean Loup et ZAMOUR, Françoise (eds.), *Jouer l'actrice. De Katherine Hepburn à Juliette Binoche*, Edition Rue de l'Ulm, Paris, 2017, p. 21-29.
- NAREMORE, James (1988), *Acteurs. Le jeu de l'acteur de cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.
- SALOMON, Aubrey, *Twentieth Century Fox: A Corporate and Financial History*, Scarecrow Press, Lanham, 1989.
- SALOMON, Matthew, « Reflexivity and Metaperformance, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield, and Kim Novak », dans PALMER, R. Barton (ed.), *Larger than Life, Movie Stars of the 1950s*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, et Londres, 2010, p. 107-129.
- THOMPSON, John O. « Screen Acting and the Commutation Test » (1978), dans ROBERTSON WOJCIK, Pamela (ed.), *Movie Acting. The Film Reader*, Routledge, New-York et Londres, 2004, p. 37-48.
- VIVIANI, Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Rouge Profond, Aix en Provence, 2015.