



**Pour citer cet article :**

Alexandros Tsopotos,  
" La lignée Reinhardt ",  
Cycnos, Volume 27 n°2 - 2011,  
mis en ligne le 08 juillet 2013.  
URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=6775>

[Voir l'article en ligne](#)

---

**AVERTISSEMENT**

*Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.*

**Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle**

*L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.*

*Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.*

*L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.*

*L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.*

## La lignée Reinhardt

Alexandros Tsopotos

**Alexandros Tsopotos** est doctorant en cinéma à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il prépare une thèse sur la représentation de la société américaine dans les films des cinéastes germaniques émigrés, sous la direction de Christian Viviani. Collaborateur de l'édition 2011 du Larousse du cinéma, il a également publié des articles sur les cinémas grec et américain.

L'un des premiers metteurs en scène de théâtre à atteindre une reconnaissance élargie en tant que force créatrice majeure, Max Reinhardt s'est vite intéressé au potentiel du nouveau medium, réalisant deux films muets au cours des années 10. Son influence sur l'expressionnisme allemand et sur le cinéma est bien connue, non seulement à travers ses techniques de mise en scène innovantes ou dans sa manière de diriger les grandes groupes d'acteur ou ses expérimentations avec la lumière, mais aussi parce qu'un grand nombre de ses disciples et de ses collaborateurs est passé de la scène allemande à l'écran, puis de l'actorat à la réalisation, pour enfin rejoindre Hollywood dans les années 20 et 30. Nous essaierons d'envisager une généalogie reinhardtienne à travers la lignée d'acteurs-réalisateurs qu'il a formés à Berlin, ainsi qu'à travers l'influence (directe ou indirecte) qu'il a exercé sur la manière de jouer des acteurs américains.

One of the first theatrical directors to achieve widespread recognition as a major creative artist, Max Reinhardt became early interested in the potential of the new medium, directing two silent films during the 1910s. His influence on German expressionism and cinema is widely known not only through his innovating staging techniques, the direction of large groups of actors or his experiments with the light, but also through the great number of his disciples and collaborators who passed from German theater to the cinema industry and from acting to directing, to arrive during the 1920s and 1930s in Hollywood. In this study we will try to discuss the Reinhardt genealogy through the line of actors/directors that he formed in Berlin, as well as his influence (direct or indirect) on American film acting.

« L'acteur est un promeneur lunaire. Il marche baigné dans ses rêves au bord de dangereux abîmes. »

Max Reinhardt (Besson 2010, 77)

Mon intention dans cette étude est moins de parler de Max Reinhardt dans son rapport avec le cinéma, et Hollywood en particulier, que d'essayer d'évoquer certaines questions liées à l'acteur reinhardtien, tel qu'il a été formé et révélé en Allemagne, ainsi qu'au jeu et à la situation de l'acteur dans le cinéma aux Etats-Unis. Rechercher, pour ainsi dire, la généalogie de Reinhardt dans le cinéma américain à travers la lignée des acteurs-réalisateurs qu'il a formés à Berlin.

Considéré par tous ceux qui ont travaillé sous sa direction comme un grand directeur d'acteurs, capable d'accompagner ses interprètes de la voix et du geste à chaque étape de la construction du rôle, il commence sa carrière théâtrale comme acteur sur les scènes européennes, jouant sous la direction d'un grand maître du naturalisme, Otto Brahm. Et c'est seulement après avoir interprété un nombre important de rôles, grands et petits, dans tous les styles et dans tous les registres, qu'il passe à la mise en scène, pour donner au jeu dramatique sa pleine signification avec ses idées pionnières. Mais toutes ses recherches sur l'espace théâtral, ses innovations artistiques et techniques ne doivent pas faire oublier que, pour lui, la représentation théâtrale reposait avant tout sur l'acteur, son lien essentiel avec le public.

Inspiré à la fois des théories de Wagner, de Craig et d'Appia, cet éclectique partisan de l'« œuvre d'art totale », mêle à ses mises en scène la musique, la danse et la pantomime, passant avec une rare aisance du grand spectacle à l'intimisme du *Kammerspiel*, et de l'art de diriger les foules à celui de faire sentir « dans un théâtre intime (maximum 300 spectateurs) toute la signification d'un sourire, d'un mouvement hésitant ou d'un éloquent silence » (Eisner 1985, 123). Déjà, en 1901, au début de sa carrière comme metteur en scène, il imagine un théâtre avec « deux scènes côte à côte, une grande pour les classiques et une plus petite, intime, pour le théâtre de chambre des auteurs modernes, [...] pour éviter aux acteurs de se figer dans un style et leur permettre d'expérimenter alternativement les deux modes de jeu » (Besson 2010, 38). Sa volonté est de ne pas se refermer sur un type de drame, une tendance idéologique ou un style de jeu. L'acteur, qui ne peut plus se réfugier derrière des emplois, doit inventer chaque personnage à partir de lui-même. Croyant que l'art dramatique est né dans la prime enfance de l'homme, il disait que « c'est chez les enfants que la nature profonde de l'acteur se révèle sous sa forme la plus pure », car, « ils se métamorphosent en un clin d'œil en tout ce qu'ils voient et métamorphosent toute chose au gré de leurs désirs » (Besson 2010, 94).

Ce refus des clichés, des artifices techniques et des sentiments manufacturés et prêts à l'emploi, suppose un intense travail de répétitions avec les acteurs, pendant lequel le metteur en scène doit faire émerger l'esprit de la représentation. En 1936, le journaliste Morton Eustis suit les préparations du *Chemin éternel* à New York et décrit les différentes étapes du travail de Reinhardt. Impressionné par son célèbre « cahier de régie » (pour chaque spectacle), le journaliste parle de l'obsession du détail et de l'importance du travail avec l'acteur. Ses notes, écrit Eustis, « couvrent chaque phase, chaque nuance, chaque détail de la mise en scène : le geste de l'acteur, le ton de voix, le mouvement, le tempo, le rythme, et l'accent de la pièce » (Thivat 52). Katalin Pór remarque aussi l'importance de la distribution chez Reinhardt : « dans sa conception, celle-ci serait une 'partition', écrite pour un acteur en particulier, et comprenant déjà une 'vision optique et acoustique' préalable à toute répétition » (Pór).

Au cours de répétitions, Reinhardt joue tous les rôles à titre de démonstration, même ceux des enfants, avec le ton et les mouvements du corps pour rendre son point de vue concret et explicite. Un perfectionniste, donc, au point qu'il donne l'impression de vouloir « imprimer sa personnalité sur les acteurs » (Thivat 53). Cependant, il insiste sur le fait qu'il ne superpose pas ses directives ou ses talents à ceux des comédiens, persuadé qu'il « est plus intéressant de faire ressentir le rôle à une forte personnalité que de trouver un acteur ayant la personnalité du rôle » (Thivat 53). Pour lui le metteur en scène est « le seul auditeur, le partenaire indispensable dans le jeu » (Besson 2010, 22). Mais ce mouvement a un double sens, car il accueille aussi les propositions des acteurs afin d'enrichir et de recréer la reproduction de la pièce. Cela suppose, bien sûr, que les comédiens aient la disposition d'expérimenter pendant les répétitions, de se libérer de leurs tics et leurs habitudes. « Si l'on assiste aux répétitions deux semaines plus tard », affirme un observateur américain, « on est frappé que ce ne soit plus le spectacle personnel du metteur en scène qui domine » (Thivat 53). Néanmoins, cela ne signifie pas que Reinhardt abandonnait sa propre conception du spectacle. L'écrivain Hermann Bahr écrit : « Il y a des metteurs en scène qui ont fini quand ils commencent et d'autres qui commencent au début du travail sur le plateau : il est les deux à la fois. Partant de ces deux conceptions, la sienne et celle des acteurs, il emploie toute sa passion à en trouver une troisième, qui est l'enfant des deux premières » (Besson 2005). La remarque de H. Kahane sur les trois versions de Shylock, interprété par trois différents acteurs sous la direction de Reinhardt est fort intéressante : « Bassermann a présenté un Shylock laid, méchant, grotesque ; Schildkraut a souligné la victime humiliée ; Kortner a joué le rebelle défiant ses oppresseurs » (Kahane 333). Pour Reinhardt « le metteur en scène est un sculpteur qui réalise son œuvre avec des corps humains » (Besson 2005).

Bien qu'il crût fortement que le théâtre n'appartenait qu'à l'acteur et qu'il ait même remarqué que le metteur en scène n'était qu'un « phénomène provisoire ou plutôt passager » (Besson 2010, 65) dans son évolution, il est bien connu que Reinhardt représente en Allemagne le moment de la révolution théâtrale, qui apparaît à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et au début du XX<sup>ème</sup> siècle en France avec André Antoine (qui est passé ensuite au cinéma) ; en Angleterre avec E. G. Craig ; en Suisse avec Adolphe Appia ; et en Russie, bien entendu, avec Constantin Stanislavski et Vsevolod Meyerhold. « Ce moment de l'histoire du cinéma », écrit Bernard Eisenschitz,

représente l'apparition du metteur en scène par rapport au théâtre du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui était essentiellement un théâtre d'acteurs et dans lequel le metteur en scène n'existait pas, comme pour l'opéra. Le moment où le rapport entre le spectateur et le spectacle est passé non plus par l'acteur disant le texte mais par l'image donnée par un metteur en scène à un spectacle, c'est cette révolution du vingtième siècle, et elle n'est pas sans conséquences sur le cinéma, puisque le cinéma, très rapidement, est devenu un art de metteur en scène. (Eisenschitz 104)

Or, Reinhardt a beaucoup donné également au cinéma, art qu'il ne tenait pas pourtant en haute estime. Peut-être pas directement, avec les deux films muets à gros moyens qu'il tourne en 1913 et en 1914<sup>1</sup>, ou encore avec *Le Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935), qu'il cosigne à Hollywood avec William Dieterle, mais surtout par la foule de ses disciples, élèves et collaborateurs, qu'il déverse dans le cinéma allemand des années 1910 et 1920. Acteurs, décorateurs, costumiers, dramaturges, metteurs en scène : citons parmi beaucoup d'autres Emil Jannings, Fritz Kortner, Paul Wegener, Conrad Veidt, Paul Leni, Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, William Dieterle, Otto Preminger, Edgar G. Ulmer, mais aussi Fritz Lang, bien qu'il n'ait jamais fait partie de sa troupe. Il s'agit alors d'une véritable école du cinéma, parfois très proche du grand maître, autrefois moins sensible à son influence, qui passe le plus souvent du théâtre au cinéma allemand et de l'interprétation à la mise en scène, pour arriver ensuite sur les plateaux hollywoodiens, dans les années 1920 et 1930. Or, il est fort intéressant, mais délicat, de se demander ce que tous ces acteurs-réalisateurs ont pu apprendre de lui et ont ensuite transmis à leurs acteurs.

Loin d'être lui-même un expressionniste (pour Eisner, il est au contraire profondément « impressionniste »), Reinhardt accueille dans ses théâtres plusieurs auteurs de cette tendance et on sait bien que l'expressionnisme cinématographique lui doit beaucoup : les jeux de lumières et d'ombres, ses clairs-obscur, la géométrie rigoureuse des mouvements de foules, la capacité de dynamiser l'espace. On en a déjà beaucoup parlé et il est inutile d'y revenir. Car, ce qui nous intéresse ici, ce ne sont pas tant les traces esthétiques ou techniques de l'influence reinhardtienne sur les réalisateurs, mais surtout son emprise sur eux en tant qu'acteurs, puis la transmission et l'évolution de ses principes sur le jeu des acteurs dans les films américains de Lubitsch, de Dieterle ou de Preminger. Quant aux grands interprètes de la troupe de Reinhardt, leur influence directe sur le jeu des acteurs dans le cinéma hollywoodien, bien qu'importante, est quelque peu limitée : rappelons que Jannings a quitté Hollywood à l'arrivée du parlant, après avoir fait cinq films aux Etats-Unis. Et d'autres, comme Bassermann, Kortner ou Veidt, jouaient des petits rôles, dits de caractère, « victimes » du *typecasting* et opposés le plus souvent par leur accent et leur gestuelle aux stars américaines.

Patricia-Laure Thivat parle de la filiation actorale reinhardtienne chez Murnau : « Un souci de la précision du geste et du ton poussé à l'extrême, l'art de l'acteur porté à son apogée, capable aussi de jouer l'*impensable* ou le surnaturel : d'où ce curieux mélange de sensibilité et d'irréalisme effrayant pour le personnage du vampire joué par Max Schreck dans *Nosferatu*, *le vampire* [*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922] » (Thivat 50). Il ne s'agit pas seulement d'indiquer aux acteurs leurs mouvements ou leur gestuelle, ni de corriger leur

---

<sup>1</sup>Il s'agit de *L'Île des bienheureux/Die Insel des Seeligen* (1913) et de *Une nuit vénitienne/Eine venezianische Nacht* (1914).

articulation et leur maintien. Ce que Murnau, Lubitsch, Dieterle et Preminger ont hérité de Reinhardt c'est « l'idée de la mise en scène comme totalité, c'est-à-dire de la relation entre les comédiens et les mouvements de la caméra, et de la conception d'une scène par rapport à la conception de l'ensemble du film, beaucoup plus que l'idée de tel ou tel style » (Eisenschitz 111). Par-delà une formation d'acteur très riche, citée en référence dans l'Europe des années 1920 et dont ils transmettront les principes à leurs comédiens, c'est la notion de liberté, de diversité des formes et des styles que ces remarquables directeurs d'acteurs ont appris de lui : « liberté de passer avec souplesse d'un genre à un autre, art dans lequel il excellera au cours de sa propre carrière », écrit Nacache à propos de Lubitsch ; « liberté, surtout, de créer un style en n'écouter que son talent » (Nacache 10).

A l'instar de Reinhardt, Murnau consacre beaucoup de temps et d'effort à l'analyse et à la discussion des émotions et de la motivation d'un personnage avec ses acteurs, essayant de restreindre leurs impulsions lorsque cela est nécessaire pour maintenir un équilibre et organiser une scène convaincante et émouvante. Il veut leur faire « perdre la mauvaise habitude de 'faire du théâtre' » et leur apprendre à créer et développer leurs rôles (Eisner 1987, 156). Eisner raconte que, pendant le tournage du *Dernier des hommes* (*Der letzte Mann*, 1924), Murnau et Jannings se disputaient autour d'une scène dramatique. Jannings, monstre sacré des scènes et des écrans allemands, défendait une interprétation plus exagérée, tandis que le cinéaste cherchait un effet plutôt atténué. Après avoir tourné la scène dans les deux versions, l'acteur a admis que l'approche de Murnau était, en effet, plus efficace. Frank Hansen, son assistant sur *Quatre diables* (*Four Devils*, 1928, film aujourd'hui perdu), dit que les acteurs dans ses films jouaient avec « une vie intérieure profonde ». Murnau était capable d'« obtenir la meilleure exécution de ses interprètes, même de ceux qui étaient plus maniérés ou trop stylisés. Il créait des personnages qui prenaient vie et n'étaient pas seulement des entités » (Eisner 1987, 156).

A l'exception alors de Preminger, qui apparaît occasionnellement devant la caméra, dès qu'ils arrivent aux Etats-Unis la plupart des disciples européens de Reinhardt ne sont plus acteurs. Lubitsch a terminé sa carrière de comédien déjà en 1920, avec *Sumurun* ; Murnau, après plusieurs petits rôles au théâtre, s'est consacré entièrement à la mise en scène ; et Dieterle, engagé en 1930 par la Warner Bros afin de jouer dans les versions allemandes des films américains, passe bientôt de l'autre côté de la caméra et ne joue plus. Cependant ils n'ont pas cessé de « jouer » des rôles, même derrière la caméra. On sait très bien que Lubitsch, à l'instar de Reinhardt, aimait mimer tous les personnages pendant l'écriture du scénario, mais aussi pendant la préparation d'un film : au cours du tournage de *Sumurun*, le cinéaste berlinois a avoué, selon Weinberg, à sa protagoniste Pola Negri (qui avait aussi travaillé avec Reinhardt), qu'il aurait toujours « voulu être un acteur à succès » ; « mettre en scène est évidemment intéressant », continue-t-il, « mais jouer, ah ! C'est autre chose » (Passek 31).

Mis en avant par Victor Arnold (ancien acteur de la troupe Reinhardt), Lubitsch n'est jamais un interprète de premier plan chez Reinhardt. Avant d'imposer ses propres personnages comiques dans le cinéma allemand entre 1913 et 1917, il apparaît, comme figurant ou dans de petits rôles, dans quantité de mises en scène de Reinhardt. On constate la fréquence de Shakespeare, dont le souvenir va fortement marquer son œuvre. C'est ainsi qu'il est en 1913 le second fossoyeur de *Hamlet* ou Lancelot Gobbo, le serviteur de Shylock dans *Le Marchand de Venise*. On se souvient bien sûr, que ces deux pièces et ces deux petits rôles seront évoqués ensuite dans *To Be or Not to Be* (1942). Ses premières mises en scènes historiques, comme *Madame Dubarry* (1919) ou *Anna Boleyn* (1920), renvoient aux grands spectacles de Reinhardt, pas seulement dans les décors sophistiqués de Kurt Richter, mais aussi dans la présentation en perspective des groupes d'acteurs que le Viennois affectionnait parce qu'elle donnait de la profondeur à l'espace scénique. En 1920, la pantomime orientale *Sumurun*

marque la fin de sa carrière actorale. Bien entendu, elle s'inscrit dans la filiation éclectique de Reinhardt, qui l'avait mis en scène au Kammerspiele de Berlin en 1910 et dont il avait lui-même réalisé une version filmée. Bien qu'on ait souvent écrit que Lubitsch avait repris son personnage de Bossu, il n'existe pourtant aucune preuve. Critiqué pour son jeu excessif dans le film, le cinéaste y témoigne pourtant les qualités d'un mime professionnel (Eithne et Jean-Loup Bourget 35), très fidèle à l'esprit de la pantomime originale que Reinhardt avait présentée aux Etats-Unis en 1912. Dans une critique contemporaine, publiée par le *New York Times*, on trouve des remarques analogues sur la prestation d'Emil Lind, qui tenait le rôle de Bossu sur la scène : « intéressant et graphique, même si peut-être un peu excessif dans l'expression » (*NY Times*). A Hollywood, Lubitsch prend ses distances à l'égard du jeu pantomimique et sa méthode de direction d'acteur s'avère radicalement opposée à celle de son maître : aux antipodes de Reinhardt, qui fusionnait sa conception du rôle avec la personnalité de l'acteur, Lubitsch est réputé pour imposer sa propre idée de l'interprétation qu'il attendait. Mais, comme N.T. Binh et Christian Viviani le constatent, « qu'il dirige une actrice fragile comme Margaret Sullavan, impassible comme Marlene Dietrich ou affectée comme Jeanette MacDonald, Lubitsch sait toujours faire coïncider son jeu, à la fois avec la vérité du personnage et l'intensité du moment. La caméra est l'instrument idéal qui agence cette correspondance, lui imprime sa respiration, en souligne un détail crucial » (Binh et Viviani 53), utilisant au profit de son film les stylisations théâtrales (Ossi Oswalda et Miriam Hopkins) ou l'image préalable de ses stars (Dietrich et Garbo). Comme dans le « théâtre total » de Reinhardt, dans le cinéma de Lubitsch, le jeu d'acteur n'est pas un élément indépendant et autonome de l'ensemble : « Un numéro d'acteur et à plus forte raison d'actrice, chez lui, ne se joue pas devant la caméra, mais avec la caméra » (Binh et Viviani 52).

Au moment où Lubitsch clôt sa carrière de comédien, Reinhardt rencontre Dieterle, acteur de théâtre à l'époque, et l'invite à rejoindre les « Max Reinhardt Bühnen ». « Capable d'apprendre n'importe quel rôle en moins d'une journée, parfois en quelques heures » (Dumont 13), selon ses propres dires, Dieterle tient pendant sa première saison douze rôles différents, dont celui de Demetrius dans *Le Songe d'une nuit d'été*, le sommet de l'art reinhardtien. Quelques années plus tard, ils cosignent une version cinématographique de l'œuvre de Shakespeare, un film prestigieux et singulier à Hollywood. La plupart des sources attribuent à Reinhardt la direction des acteurs, alors que Dieterle devait s'occuper de la technique cinématographique. Mais, comme Bourget le rappelle, ce partage est forcément théorique, car Reinhardt ne maîtrisait pas l'anglais (Bourget 2006, 66). L'opposition entre le monde féerique et le monde humain, mais aussi entre la noble cour d'Athènes et les comédiens amateurs malhabiles,

permet à la Warner de déployer la palette de ses acteurs, les rôles 'nobles' échéant à des interprètes qui sont ou deviendront familiers du cinéma d'aventures exotiques (Ian Hunter, Olivia de Havilland [...]) tandis que les acteurs démotiques, familiers des *backstage musicals* de Busby Berkeley, incarnent logiquement les artisans d'Athènes : James Cagney, Ian E. Brown, Hugh Herbert, Frank McHugh [...]. Le style 'démotique', tout américain, de la Warner est ainsi intégré dans la 'féerie' symboliste de Reinhardt, le jeune Mickey Rooney assurant la liaison dans le rôle de Puck. (Bourget 2006, 66)

Il s'agit là d'une greffe de divers styles actoraux tout à fait étonnante et tout à fait reinhardtienne.

Fortement influencé par son maître, Dieterle passe d'un style de jeu expressionniste, caractérisé par une gestuelle mécanique et saccadée, dans *L'Escalier de service* (*Hintertreppe*, Leopold Jessner et Paul Leni, 1923) (Eisner 1985, 124), à un style plus atténué et naturaliste dans son *Chaines* (*Geschlecht in Fesseln*, 1928), s'adaptant, enfin, sans grandes difficultés au cinéma hollywoodien, où il devient surtout connu pour ses collaborations avec Paul Muni, mais aussi avec Edward G. Robinson, Jennifer Jones et Joseph Cotten – quatre acteurs de

formation et de style de jeu assez différents. Son répertoire d'acteur chez Reinhardt a marqué d'une manière très explicite et durable sa carrière au cinéma : ainsi, il est Porfirio Diaz dans *Juarez et Maximilian*, pièce qu'il adaptera à Hollywood quinze ans plus tard (son rôle repris par John Garfield, acteur de la Méthode) ; il tient également le rôle de Valentin dans la mise en scène de *Faust* par Reinhardt au Deutsches Theater et dans la version cinématographique de Murnau. L'œuvre de Goethe réapparaît dans sa filmographie américaine avec *The Devil and Daniel Webster* (1941), une greffe captivante des thèmes germaniques et des influences américaines, où le Méphisto rural marche sur les traces à la fois inquiétantes et saugrenues de Walter Huston (le père d'une autre grande famille de cinéma). L'hommage à Reinhardt chez Dieterle apparaît également sous une forme orientaliste dans *Kismet* (1944) – forme déjà présente dans une séquence de *Faust* de Murnau (*Faust-Eine deutsche Volkssage*, 1926), dans *Le Cabinet des figures de cire* de Paul Leni (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) et dans *Le Songe d'une nuit d'été*, trois films où Dieterle a collaboré devant ou derrière la caméra. Variation hollywoodienne sur le thème des *Mille et une nuits*, avec Marlene Dietrich – dont Josef von Sternberg disait méchamment « qu'elle prétendait avoir été l'élève de Max Reinhardt » (Bourget 2006, 68) –, *Kismet* « fait écho à l'emphase théâtrale de *Sumurun*, du *Miracle* et du *Chemin éternel* » (Thivat 54), célèbres mises en scènes de Reinhardt. A une époque où peu de cinéastes américains s'expriment sur le jeu et la situation d'acteur, Dieterle prend position pour l'acteur professionnel, parlant du typage au sens de *gestus* à propos de sa *Vie d'Emile Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) :

Les acteurs devaient non seulement avoir l'apparence des personnages d'origine, ils devaient être également militaires, ce qui veut dire qu'ils devaient avoir le corps adapté et qu'ils devaient par-dessus tout savoir marcher, quelque chose que très peu d'acteurs savent faire. Pour rendre les choses encore plus difficiles, ils devaient tous avoir un aspect européen. (Eisenschitz 113)

On ne peut que penser à Reinhardt, qui attachait aussi une grande importance à la formation et l'enseignement du métier d'acteur. Peu après l'arrivée du cinéma parlant, il insiste sur « une maîtrise souveraine du verbe et de la voix, une formation approfondie dans les domaines de la musique, du rythme, de la danse, du sport, voire de l'acrobatie et du chant » (Besson 2010, 87-88). En 1938, à une époque où le professionnalisme et la formation de l'acteur du cinéma étaient encore des idées relativement neuves à Hollywood, il a laissé sa propre trace avec la création, durant ses années d'exil, de l'école *Max Reinhardt Workshop for Stage, Screen and Radio* (1938-1942), atelier qui avait « pour but de donner une base professionnelle à des comédiens à qui on apprenait surtout à être ce qu'ils étaient, de la manière la plus naturelle possible » (Eisenschitz 114). Grâce à l'appui de Dieterle, qui a fait des séminaires sur la réalisation cinématographique, Reinhardt a pu inviter des personnalités du cinéma, telles que les acteurs Paul Muni, Edward G. Robinson, Joseph Schildkraut. Bien qu'il n'apprécie pas le commercialisme du *star system* hollywoodien, il y contribue en découvrant ou en formant dans ses ateliers plusieurs acteurs : Gregory Peck, Jane Russell, Joan Fontaine, Robert Ryan, Olivia de Havilland, Nanette Fabray.

Dans cette étude, nous avons essayé de parler des acteurs-réalisateurs de la lignée Reinhardt, des échos thématiques et plastiques, de l'idée de liberté qu'ils ont apprise à ses côtés. Nous aurions pu également évoquer, comme l'avait si bien fait Dominique Nasta (Amiel, Nacache, Sellier et Viviani 37), l'émigration du Kammerspiel à Hollywood et le style de jeu tout en retenue, proche de l'*underplaying*, de Robinson dans *La Femme au portrait* (*The Woman In The Window*, 1944), réalisé par Fritz Lang (le cinéaste le plus influencé par Reinhardt d'après Lotte Eisner [Eisner 1985, 64]). Nous aurions pu encore remettre en question le type de jeu établi et codifié pour le film noir, cette impassibilité, typiquement américaine « incarnée probablement mieux que jamais dans le cinéma américain par Dana Andrews », chez les européens Preminger et Lang. Curiosité qui a poussé Eisenschitz à remarquer à bon droit que « c'est peut être une indication aussi qu'il n'y avait pas une telle

différence entre les conceptions, que la différence était plus entre les écoles » (Eisenschitz 109).

Contrairement à Stanislavski, [Piscator](#) ou [Brecht](#), Reinhardt n'a pas laissé d'écrits théoriques sur son œuvre et sa pratique. Cette absence d'une pensée théorique explique, jusqu'à un certain degré, l'oubli relatif dans lequel il est tombé, surtout si on compare les études sur l'influence de Stanislavski et de la Méthode, sur le jeu d'acteur, aux Etats-Unis. On pourrait conclure notre discours en paraphrasant la remarque de Christian Viviani sur l'acteur américain classique : peut-être y a-t-il moins un jeu propre à l'acteur reinhardtien, *qu'une manière classique de le filmer* (Viviani 22).

AMIEL, Vincent, NACACHE, Jacqueline, SELIER, Geneviève et VIVIANI, Christian (dir.). *L'acteur de cinéma : approches plurielles*. Rennes: PUR, 2007.

BESSON, Jean-Louis (ed.). *Max Reinhardt*. Arles : Actes Sud, 2010.

BESSON, Jean-Louis. « Max Reinhardt, le réel et le rêve au théâtre », *L'Ère de la mise en scène*. CNDP, coll. "Théâtre Aujourd'hui", 10, 2005, mis en ligne le 10 mars 2011 (<http://fitheatre.free.fr/gens/METTEURENSCENE/bioReinhardt.htm>).

BINH, N. T. et VIVIANI, Christian. *Lubitsch*. Paris: Rivages, 1991.

BOURGET, Eithne et Jean-Loup. *Lubitsch ou la satire romanesque*. Paris: Stock, 1987.

BOURGET, Jean-Loup. *Hollywood, la norme et la marge*. Paris: Nathan, 1998.

BOURGET, Jean-Loup. *Hollywood, un rêve européen*. Paris: Armand Colin, 2006.

DUMONT, Hervé. *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. Paris: CNRS et Cinémathèque Française, 2002.

EISENSCHITZ, Bernard. "De Max Reinhardt à Hollywood", *Conférences du collègue d'histoire de l'art cinématographique*, 3, "Le théâtre dans le cinéma", Paris: Cinémathèque Française, 1992, 103-115.

EISNER, Lotte H. *L'écran démoniaque*. Paris: Ramsay, 1985.

EISNER, Lotte H. *Murnau*. Paris: Ramsay, 1987.

ESSLIN, Martin. "Max Reinhardt : High Priest of Theatricality", *The Drama Review: TDR*, 21.2 Theatricalism Issue (juin 1977), MIT, 3-24..

KAHANE, Henry. "Max Reinhardt's Total Theatre : A Centenary Lecture", *Comparative Literature Studies* 12.3 (septembre 1975), 323-337.

NACACHE, Jacqueline. *Lubitsch*. Paris: Edilig, 1987.

*New York Times*, "Reinhardt play is seen at the casino", 17 janvier 1912.

PASSEK, Jean-Loup (ed.). *20 ans de cinéma allemand, 1913-1933*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1978.

POR, Katalin. "Max Reinhardt, figure budapestoise", *Germanica* [En ligne], 43 (2008), mis en ligne le 01 décembre 2010 (<http://germanica.revues.org/579>).

THIVAT, Patricia-Laure. "Max Reinhardt dirige l'acteur. Une nouvelle forme d'art total", ed. N. T. Binh, *La direction d'acteurs au cinéma*, Etudes Théâtrales, 35, 2006, 46-57.

VIVIANI, Christian. "Existe-t-il un acteur hollywoodien classique ?", ed. Francis Bordat, Serge Chauvin et Brigitte Gauthier, *Bulletin du Ciclaho* 1 (1998), Université Paris 10, 19-22.